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

ANDRÉ LUIZ LORENÇÃO

A LÍRICA AMOROSA NA MODERNIDADE:

A POESIA DE MANUEL BANDEIRA

(Versão Corrigida)

De acordo: _____

Profª. Drª. Annie Gisele Fernandes

São Paulo

2013

ANDRÉ LUIZ LORENÇÃO

A lírica amorosa na Modernidade: a poesia de Manuel Bandeira

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Literatura Portuguesa, do
Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Mestre em Letras

Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Annie Gisele Fernandes

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

Dissertação (Mestrado)--Universidade de São Paulo, 2013.

LORENÇÃO, André Luiz

A lírica amorosa na Modernidade: a poesia de Manuel Bandeira

181 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós Graduação em Literatura Portuguesa. Área de Concentração: Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1- lirismo

2- cantigas trovadorescas

3- Manuel Bandeira

4- poemas da modernidade

5- comparatismo

Nome: LORENÇÃO, André Luiz

Título: A lírica amorosa na Modernidade: a poesia de Manuel Bandeira

Dissertação apresentada ao
programa de pós-graduação
em Literatura Portuguesa, do
Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas, da
Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, como parte dos
requisitos para obtenção do título de
mestre em Letras

Aprovado em: 28 de Agosto de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Annie Gisele Fernandes (Presidente)

Instituição: Universidade de São Paulo (FFLCH – USP)

Prof. Dr. Osvaldo Humberto Leonardi Ceschin

Instituição: Universidade de São Paulo (FFLCH – USP)

Prof^a. Dr^a. Mirhiane Mendes de Abreu

Instituição: UNIFESP - Externo

Dedicatória

Este trabalho é carinhosamente dedicado:

Aos meus pais e familiares, com amor, admiração e gratidão por sua compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo do período de elaboração dessa dissertação.

Para todos os amigos, professores e pessoas queridas que, direta ou indiretamente, acompanharam e apoiaram minha pesquisa, em diferentes momentos e pelos mais diversos espaços da vida, encorajando-me a sonhar e a continuar sempre...

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Annie Gisele Fernandes, pela atenção e apoio durante o processo de definição e orientação, e que, nos anos de convivência, muito me ensinou, contribuindo para meu crescimento científico e intelectual desde a Iniciação Científica até a finalização desta dissertação de mestrado.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Aos funcionários da Universidade de São Paulo que colaboraram ao longo de minha formação e mestrado, agilizando os procedimentos burocráticos.

Aos professores da graduação e da pós-graduação que contribuíram para a minha formação, tanto acadêmica como profissional e colaboraram com sugestões e indicações bibliográficas.

Aos professores participantes da qualificação de mestrado, pelas generosas sugestões: Professor Doutor Ivan Francisco Marques e Professora Doutora Lênia Márcia de Medeiros Mongelli.

Aos professores que compuseram a Banca de Mestrado, Mirhiane Mendes de Abreu e Osvaldo Humberto Leonardi Ceschin, e que gentilmente aceitaram participar da Banca.

Resumo

LORENÇÃO, André Luiz. **A lírica amorosa na Modernidade: a poesia de Manuel Bandeira**. 2013. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A proposta do presente trabalho é estudar a poesia de Manuel Bandeira, atentando para o diálogo que nela se estabelece entre a lírica medieval e a lírica moderna. A partir da análise de determinadas composições, indica-se as ideias tópicas (os “topoi”) da Idade Média reinterpretadas e reelaboradas na poética de Bandeira – tais como: a inacessibilidade do ser amado, a consagração da submissão absoluta, humilde e paciente e a total entrega – bem como se aponta a releitura de certos tópicos, como o sinal e a não-nomeação da amada, no contexto da modernidade e do modernismo brasileiro.

Palavras-chave: lirismo; cantigas trovadorescas; Manuel Bandeira; poemas da modernidade; comparatismo.

Abstract

The proposal of this study is to analyse and interpret Manuel Bandeira's poetic production, focusing on the dialogue entertained between the medieval and the modern poetry. Considering the analysis of certain poems of the Brazilian poet, we aim at eliciting the main ideas from the Middle Age that can be reinterpreted and reelaborated in Bandeira's poetic works – for instance: inaccessibility of the loved person, total submission and subservience, and the humble and patient attitude of the troubadour towards the lady – as well as the intention is to indicate the different approach to certain procedures, including “senhal” and the convention that prescribes that the identity of the beloved lady has to be maintained in secret, unveiled – all this in the context of modernity and Modernism in Brazil.

Key-words: lirism; poetic production in troubadorism; Manuel Bandeira; modern poems; comparatism.

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	7
<i>Introdução</i>	10
<i>Capítulo I - Os cantares trovadorescos na produção contemporânea</i>	14
<i>Capítulo II - Percurso poético de Manuel Bandeira</i>	94
2.1 - "Cantar de Amor".....	98
2.2 - "Letra para uma valsa romântica"	102
2.3 - "Solau do desamado".....	124
2.4 - "Arlequinada".....	137
<i>Considerações finais</i>	151
<i>Anexos</i>	156
<i>Referências</i>	166

Introdução

A proposta do presente estudo é apontar o diálogo estabelecido entre os poemas da Modernidade – mais especificamente, os poemas de Manuel Bandeira – e as composições trovadorescas. Por meio desse trabalho de investigação, verificar-se-á que, apesar da presença de várias características que norteavam a composição das cantigas lírico-amorosas da época medieval em obras da Modernidade, é possível constatar um distanciamento em relação a algumas dessas características, justificável, em parte, pelas novas conjunturas espacial, temporal, social e cultural. Portanto, a releitura dos cantares trovadorescos, à luz do primeiro Modernismo brasileiro, investe-se de caráter irônico e, como veremos, o *efeito irônico* resulta, dentre outros fatores, da utilização dos preceitos amorosos da corte em uma conjuntura de época totalmente diferente, tratando-se de momentos históricos com séculos de distância um do outro. A isso acrescentamos o erotismo velado que permeia inúmeras composições bandeirianas; discorreremos a respeito de tais elementos ao analisar seus poemas “Solau do desamado” e “Arlequinada”.

O capítulo 1 apresenta poetas mais ou menos contemporâneos, brasileiros, portugueses e mexicanos, que, tal como Manuel Bandeira, compuseram obras nas quais é possível verificar diálogo com os cantares lírico-trovadorescos, por utilizarem expedientes temáticos e formais que remetem àqueles das produções medievais, o que pode indicar a transformação de modelos e temas tradicionais típica de certo desenvolvimento da poética romântica e modernista. Dentre eles, destacamos Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Alphonsus de Guimaraens, Natália Correia, José Gorostiza e Maria Teresa Horta. As composições desses autores dialogam com as produções medievais, quanto às escolhas estético-formais, pela musicalidade impressa em seus versos; pela linguagem empregada, por meio do uso de expressões características dos cantares trovadorescos (dentre elas, “*senhor* fremosa”); pela utilização de recursos comuns às cantigas – como o *leixa-pren*, paralelismo, repetição, retórica da negação – e pelo emprego reiterado de adjetivos denotadores de intensidade. Quanto aos temas, as obras desses autores aproximam-se das cantigas, por exemplo, pela impossibilidade de realização amorosa, pelo elogio exacerbado da mulher e pela renúncia de títulos e glórias em nome da amada.

Ao tratar de poetas contemporâneos, de diferentes países, cujas produções permitem uma aproximação com os cantares medievais, valemo-nos das produções

poéticas de Bernart de Ventadorn, Martim Soares, Paio Soares de Taveirós (?), Fernan Fernandez Cogominho e outros trovadores (“Can vei la lauzeta mover”, “Senhor fremosa, pois me non queredes”, “Cantiga da Ribeirinha”, também conhecida como cantiga de “Guarvaia”, e “Ay, mha senhor, lume dos olhos meus!”, respectivamente) para discorrer a respeito da estrutura das cantigas e apresentar as principais características dos cantares amorosos. Dentre elas, tremer quando em presença da amada, ser levado à loucura por esse amor de realização impossível, a perda do apetite e do sono e o desejo de morrer a fim de pôr termo a esse sofrimento. O sujeito amador, por sua vez, assume uma postura de submissão e respeito, ainda que obtenha total indiferença da dama, não se revoltando nem utilizando palavras desmesuradas ou que possam abalar sua reputação. Contudo, apesar da presença recorrente de elementos comuns aos cantares medievais na poesia da Modernidade, o sentido do emprego de tais procedimentos, assim como o modo de ver e pensar é outro comparado àquele da época de composição das cantigas. Nos cantares, a voz poética firma um pacto amoroso com a mulher, comprometendo-se a insistir na corte e implorar pelo amor da dama, não desistindo dos galanteios, assim como fazia parte da “corte”, do “jogo amoroso”, prostrar-se aos pés da amada por visar um objetivo maior, a ascese platônica, acreditando que, por meio do sofrimento, será capaz de expiar os pecados, se purificar e subir um degrau na escala amorosa. Na poesia da Modernidade, a postura humilde e de subserviência que o Eu poético por vezes assume adquire um sentido outro, que pouco ou nada tem a ver com a noção de ascese ou desejo de se aproximar de Deus, assim como não faz mais sentido pensar em “jogo amoroso” à época de composição de Bandeira.

O diálogo da produção de poetas contemporâneos brasileiros, portugueses e mexicanos com a poesia trovadoresca não se limita aos cantares de amor, sendo que notamos características que remetem às cantigas de amigo em várias obras desses autores modernos. A fim de discorrer sobre os traços marcantes de tais composições, ao analisar os poemas modernos que permitem essa aproximação com o medieval selecionou-se as produções de renomados trovadores para ilustrar tal diálogo, dentre elas: cantiga I de Martim Codax, “Ondas do mar de Vigo”; cantiga de D. Dinis “Ay flores, ay flores do verde piño” e “Ay Deus, hu é meu amigo”, de Joan Lopez D’Ulhoa, com destaque para a importância conferida aos quadros paisagísticos, nestas cantigas, especialmente para o mar. As obras de Georges Duby (*Idade Média, idade dos homens*,

do amor e outros ensaios)¹; Manuel Rodrigues Lapa (*Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*)²; Jacques Le Goff (*Dicionário temático do Ocidente Medieval*)³; Howard Bloch (*Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*)⁴, assim como Segismundo Spina, em especial, *A lírica trovadoresca*⁵, *Na Madrugada das formas poéticas*⁶ e *Do formalismo estético trovadoresco*⁷, contribuíram para a escritura do capítulo de abertura.

O segundo capítulo, por sua vez, é dedicado ao estudo da obra de Manuel Bandeira, especialmente das suas produções poéticas que permitem evocar os cantares trovadorescos, em específico, com as cantigas de amor, sendo que a análise pretende aproximá-los no tocante a aspectos temáticos e em relação a procedimentos formais. A escritura deste capítulo foi norteadas pelas obras *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*, de Norma Goldstein⁸, assim como contribuiu significativamente a leitura do trabalho *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*, de Yudith Rosenbaum⁹ e do ensaio “Anacronia e contemporaneidade num Bandeira medieval”¹⁰, de Michel Sleiman.

As composições selecionadas para estudo são “Letra para uma valsa romântica” (*Belo Belo*), “Solau do desamado” (*Cinza das Horas*), “Arlequinada” (*Carnaval*). Nesses poemas bandeirianos, veremos que o poeta utiliza temas como o platonismo, o “endeusamento” da amada, o morrer de amor, além de vocabulário e procedimentos formais que são encontrados em produções da Idade Média – tal como o paralelismo, refrão e repetição; mas, considerando-se que, apesar de ser possível notar semelhanças entre os cantares de amor e amigo e produções da Modernidade, é necessário ter em mente que tratamos de contextos históricos, sócio-culturais e geográfico-espaciais

¹ Georges Duby, *Idade Média, idade dos homens, do amor e outros ensaios*; tradução Jônatas Batista Neto, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

² Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1981.

³ Jaques Le Goff & Jean-Claude Schmitt, *Dicionário temático do Ocidente medieval*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

⁴ R. Howard Bloch, *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

⁵ Segismundo Spina, *A lírica trovadoresca*, São Paulo, EDUSP, 1996.

⁶ Cf., *Na madrugada das formas poéticas* (2ª ed.), Cotia, Ateliê Editorial, 2002.

⁷ Cf., *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, Boletim 300 da cadeira de Literatura Portuguesa, nº16 da USP, 1996.

⁸ Norma Seltzer Goldstein(org.), *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*, São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2005, p.121.

⁹ Yudith Rosenbaum, *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*, São Paulo, Edusp, 2003.

¹⁰ Michel Sleiman, “Anacronia e contemporaneidade num Bandeira medieval”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 38, São Paulo, IEB, 1995, pp. 1-280.

totalmente distintos, de maneira que a visão do amor é diferenciada se comparada àquela dos trovadores. O segundo capítulo propõe-se, além disso, a analisar detidamente o poema “Cantar de Amor”, em que Manuel Bandeira expressa um desejo, explicitado em suas palavras, de “imitar fielmente os trovadores”, apropriando-se dos temas medievos e, inclusive, do modo de falar dos trovadores, imitando o registro linguístico e as construções das cantigas.

1 – Os cantares trovadorescos na produção contemporânea

Em seu ensaio “Tradição e Talento individual”¹¹, Eliot esclarece o que entende por tradição, a saber, a história de autores e obras permanentemente atualizada; logo, considera a tradição como algo vivo, não linear. Ao invés de herança, Eliot concebe a tradição como uma conquista, baseando-se no pressuposto de que um poeta não necessariamente deve se inspirar em um antecessor imediato, mas pode se basear em outro, de época mais remota e de outra cultura. Nesse sentido, ao empregar procedimentos e características da poesia medieval em sua obra, Bandeira e outros poetas se apoiariam na tradição mais remota, pois, conforme Eliot, a tradição pode ser vista como um organismo vivo e que merece ser atualizada.

Eliot afirma que nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho, assentando-se na ideia de uma comunidade de poetas em que os vivos *conversam* com os mortos. Desse modo, cria a imagem de um monumento em que, ao aparecer o novo, este conquista lugar na tradição e pode alterar a leitura que normalmente se faz do passado, criando a necessidade de que se reinterprete o que já se encontra sedimentado. Isso significa que a tradição permanece viva, segundo o ensaísta.

Segundo Bakhtin¹², no encontro ideológico 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. É possível notar, claramente, que tal diálogo promove o enriquecimento das duas culturas e não a anulação de uma dessas. Uma compreensão ativa não deve renunciar os seus próprios valores, mas reconhecê-los em outra temporalidade, percebendo no texto que, um dia, pertenceram ao passado marcas possíveis de serem renovadas sob uma nova percepção – é o que podemos ver em Bandeira, ao dialogar com cantares trovadorescos em poemas como “Letra para uma valsa romântica” e “Cantar de Amor”. Isso significa que é possível e frutífero realizar um estudo que aproxime duas culturas distintas – como a medieval e a moderna, por exemplo, e de regiões diversas como Provença e Brasil. É evidente o reconhecimento de valores medievais em uma época em que a tônica consiste na inovação, romper com o velho, o que apontaria uma contradição. Todavia, também se faz necessário observar que marcas e valores do passado, ainda que reconhecidos em poemas contemporâneos,

¹¹ T.S.Eliot, “Tradição e talento individual”, *Ensaio*, São Paulo, Art Editora, 1989, pp.37-48.

¹² Mikhail Bakhtin, “Os Estudos Literários Hoje”, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, pp.361-368.

investem-se de um novo olhar e guardam diferenças temporais, espaciais, sócio-culturais. Por sua vez, é preciso ressaltar que a forma de “sentir” moderna, assim como a visão do amor da atualidade, claramente se distinguem daquelas dos trovadores.

Na visão de Eliot, tal como para Bakhtin, a tradição consiste na harmonia entre o antigo e o novo, o passado modificado pelo presente, de maneira que o novo adentra e efetua uma releitura do passado. Do mesmo modo, nenhum escritor começaria do zero, segundo Eliot, mas se assentaria em uma tradição, à qual deve prestar contas e, ao escrever, constantemente reaviva o passado, reatualizando-o na sua produção literária. Isso justifica a escolha de Manuel Bandeira, por aperceber-se que, em seus poemas, é possível notar um diálogo e estabelecer uma aproximação com os procedimentos artístico-literários das composições do lirismo amoroso. A poesia bandeiriana evidencia que a relação entre duas épocas é possível, sendo que o novo é capaz de se harmonizar com o que o antecedeu, ainda que em época remota, dialogando com o passado e o modificando, a um só tempo. As marcas dos textos trovadorescos são renovadas com um olhar novo, um contexto e mentalidade diversos, preservando e respeitando as especificidades de cada texto.

Eliot trata com mais ênfase, em seu ensaio “Tradição e talento individual”, da noção de tradição, de uma comunidade de autores, de grandes poetas, nos quais os escritores mais novos baseariam suas produções e, a partir dessa, nasce outra ideia no ensaio, a saber, a noção de talento individual, originada da noção de despersonalização, muito cara à poesia moderna. O talento individual, conforme assinala Eliot, não corresponderia ao estilo do poeta, às características individuais do escritor, mas à capacidade de usar o talento para ingressar na tradição, o que depende desse processo de despersonalização/desindividualização. Em outras palavras, o talento individual consiste em se despersonalizar para conquistar um lugar na tradição. Nesse sentido, para Eliot, a emoção somente é válida se transformada em figura capaz de se universalizar, e em poesia a emoção deve ser *transfigurada*, isto é, a emoção se torna poeticamente válida à medida que é transformada em figura capaz de universalizar tal emoção, despersonalizando-se. A originalidade, por sua vez, consiste exatamente na capacidade de um escritor dialogar com os mortos, que formariam um panteão de grandes autores a serem seguidos, não importa a época. Eliot considera que a literatura ocidental é um *continuum*, defendendo a ideia que o passado deve ser modificado pelo presente. Por sua vez, ao *continuum* da tradição corresponde uma ordem simultânea, não diacrônica, uma vez que os poetas mortos devem permanecer, segundo a visão do crítico inglês,

vivos em franco diálogo com aqueles contemporâneos que queiram se tornar eternos, tradicionais e capazes de conquistar seu lugar na tradição. Tal conquista exige um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade, como se a poesia correspondesse a uma fuga da emoção.

Como vimos, a tradição consiste em uma “presença viva no tempo”, ou seja, o passado reatualizado e revivido no presente por escritores de todas as épocas. Todavia, é necessário salientar que, em seu ensaio “Tradição e talento individual”, T. S. Eliot tece comentários tendo em consideração unicamente a tradição literária do Ocidente, sendo que o crítico considera que, a essa, todos os escritores pagam tributo. Contudo, ao voltar os olhos para a tradição do Ocidente, descarta as tradições literárias locais, ignorando sua existência e atuação. Eliot não leva em conta as tradições mais recentes, desconsiderando as tradições periféricas – e, nesse ponto, é decisivo compreender as considerações de Antonio Candido em *A Formação da Literatura Brasileira*¹³, sendo que o crítico brasileiro, ao lado da tradição literária do Ocidente, presta atenção particular à tradição local, periférica. Nessa obra, Candido dispõe-se a tratar dos momentos decisivos em que se forma a tradição literária brasileira. Candido é leitor de Eliot, mas o caminho do crítico inglês não é válido para se pensar em uma tradição precária como a de nosso país, de leitores limitados. O campo cultural de nossa língua é restrito em relação ao de outras línguas, que conseguiram construir tradições literárias maiores que a nossa.

Além disso, é preciso lembrar que Eliot foi reconhecidamente um conservador, um elitista, encontrando-se ligado ao “New Criticism” americano dos anos 30 e 40. Eliot era o padrinho dos críticos dessa nova escola, o “New Criticism”, cujo objetivo era abolir a crítica histórica, social e psicológica. Reivindicava-se a investigação dos aspectos formais da obra, de modo que estabeleciam o primado da estrutura sobre a função literária. Os “New Critics” são os criadores do método do *close reading*, que consiste na leitura em close, em foco, exaustiva do texto, principalmente em se tratando da leitura de poema. Antonio Candido também demonstrou interesse por esse método de leitura textual, embora com outra finalidade, pois o interesse de Candido reside em unir a estrutura e a função – que o estruturalismo concebe como esferas excludentes. Candido realizará um estudo próprio, muito particular do *close reading*, adaptando às condições do Brasil. Além disso, se Eliot toma por base a tradição formada, o cânone

¹³ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12. Ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2009.

ocidental, o olhar de Antonio Candido recai no processo de formação de uma tradição localizada. Candido pensa na tradição brasileira, que se integra na tradição ocidental, embora mantendo sua especificidade. Tendo em vista tal fato, as intervenções do crítico literário brasileiro mostram-se mais próximas de nossa realidade e são mais esclarecedoras ao verificar as relações travadas entre o Modernismo e o Trovadorismo, assim como provam ser mais adequadas para explicar o diálogo travado entre a produção de Manuel Bandeira, de poetas da Modernidade e as cantigas.

Embora diversos críticos utilizem os termos “poesia medieval”, “poesia amorosa” ou “poesia occitânica”, evitaremos o termo “poesia” no presente estudo. As obras da Idade Média correspondem a textos escritos para serem cantados, acompanhados de instrumento musical em sua execução, e isso justifica o motivo pelo qual, ao invés da nomenclatura “poesia”, designaremos tais produções pelos termos “cantigas”, “cantares” ou “composições do lirismo amoroso”.

É possível detectar inúmeras semelhanças entre os cancioneiros medievais e as composições formuladas por poetas contemporâneos. Todavia, apesar da existência de semelhanças entre as produções dos dois períodos, não se pode ignorar o fato de que tais aproximações não apagam as múltiplas e sensíveis diferenças resultantes de uma nova maneira de pensar e sentir. Em outras palavras, ainda que se identifique nitidamente a presença de características comuns às duas produções, obras de poetas contemporâneos constituem a expressão de uma mentalidade e de uma sensibilidade posterior, distanciada em oito séculos, e disso resulta que variados aspectos apontam uma diferenciação entre as composições desses dois períodos. Assim, o modernismo apropria-se da produção poética medieval mediante uma postura estética modificada, sendo que “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”¹⁴. O poeta modernista não repete, mas recria, em novo tempo e lugar.

A linha de diálogo com produções passadas pode ser verificada desde Anchieta, nos primórdios de nossa civilização, estendendo-se para fases posteriores, como no Romantismo, do que é exemplo Gonçalves Dias, e no Simbolismo, com Alphonsus de Guimaraens. Diversos elementos apontam para a presença do medievalismo em produções românticas e simbolistas, dentre eles a questão da pequenez humana diante

¹⁴ Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo, Ática, 1994, p.44.

da grandeza divina, correspondente, nos cantares de amor, à submissão do sujeito à dama de seus galanteios. O crítico Agrawal¹⁵ considera que o medievalismo teria inculcado nas principais vertentes do Romantismo uma forte influência: uma subjetiva, de caráter sentimentalista e melancólico e, outra, objetiva, de cunho gótico. Júlio Taborda Azevedo Nogueira considera que, embora o medievalismo seja apenas um ângulo do Romantismo, devemos considerá-lo como um elemento importante, intrínseco à própria ideia de romantismo:

[...] recolhemos elementos que nos permitiram detectar a presença “obrigatória” do fator medievalismo como elemento constitutivo do adjetivo romântico, uma vez fixo, já em plena década de 30, o seu significado na consciência linguística dos falantes mais cultos (...) Afirmo Castilho que, para se escrever um poema romântico (é ele próprio que assim classifica sua obra), se torna quase forçoso recorrer à Idade Média, “como aquela a quem só cabe o nome de romântica”.¹⁶ (grifos do autor)

No Simbolismo, Alphonsus de Guimaraens pode ser tido como representante do diálogo com o medieval. Conforme afirma Lindinalvo Alexandrino de Almeida¹⁷, o poeta também demonstra forte vinculação com Camões quanto ao platonismo. A seguir, apresentamos um texto que oferece ao leitor nítido reflexo das leituras de Alphonsus de Guimaraens em fontes trovadorescas:

“Paralelamente às Cantigas e Voltas”

TAM FREMOSA DONA, inda bem que um dia

Vos eu vi, não sei se por bem ou mal...

Desd’então minh’alma, sempre erradia,

Vive chorando nesta val.

¹⁵ R. R. Agrawal, *The medieval revival and its influence on the Romantic Movement*, New Dehli, Abhinav Publications, 1990, p.XI.

¹⁶ Júlio Taborda Azevedo Nogueira, *Idade Média e romantismo: contribuição para o estudo da corrente medievalista no movimento romântico português*, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, dact 1972, nota de rodapé 19, p.20.

¹⁷ Cf., *O trovadorismo português na moderna poesia brasileira*, Recife, Fundação Antônio dos Santos Abranches – FASA, 1985.

*Onde quer que esteis, onde quer que vades,
Sempre vos seguem tantas saudades!*

*Pois vós, senhora, por tam bela serdes,
Sempre andais coroada de ramos verdes.*

Sempre andais primeira entre as primeiras...

*Por vós, sem flores as laranjeiras!
Por vós, que tendes o olhar tam alto!
Até o sol vive em sobressalto!*

*Elle vos ama, ao passo que a lua, pobre
Diante de vós se não julga nobre...
Por vós, senhora, voam pelo espaço
Tantos anjos que vos dão o braço!*

*Por vós... por vós... Senhora, onde estaredes,
Quando meus versos, quando minha voz
Tam coitadinha como vós lo vedes,
Por vós clamarem aqui, por vós?”
(Documentário/ Outras Poéticas) ¹⁸*

O texto acima transcrito remete, logo a partir do título, “Paralelamente às Cantigas e Voltas”, aos cantares lírico-amorosos (nesse caso, às cantigas de amor). A expressão inicial “TAM FREMOSA DONA” (em caixa alta, no texto original), igualmente permite uma aproximação com os cantares medievais, sendo a expressão comumente utilizada pela voz lírica das cantigas para interpelar a amada. Temos um apelo do amor que se estende por toda a composição, afirmando à *senhora formosa* que o sol a ama e questionando, na última estrofe, onde ela se encontra: “onde estaredes”, “quando meus versos, quando minha voz,/ tão coitadinhos”...

Ao referir-se à mulher como “TAM FREMOSA DONA”, o sujeito lírico sugere que a beleza da dama desperta nele o sentimento amoroso, ou seja, a mulher é tão linda

¹⁸ Alphonsus de Guimaraens, *Obra Completa*, org. de Alphonsus de Guimaraens Filho e Introd. Geral de Eduardo Portela, Editora Aguillar, p.511.

e seus traços e formas tão perfeitos que geram o amor. Essa expressão em caixa alta no início do poema evidencia diretamente a linguagem medieval e o cortejar amoroso da época, em que a mulher é posicionada em uma espécie de pedestal, ao passo que o amante se prostra aos pés da *dona*, em uma atitude de submissão; desse modo, o sujeito amador não tem acesso à mulher e somente se conforma em olhar a amada, contemplando sua imagem. Esse elogio à *formosura* da dama é tema recorrente em diversos cantares trovadorescos, como nos mostram as cantigas que serão analisadas adiante, seja de amigo – de Martim Codax, evocando a irmã como “Mha irmã fremosa”¹⁹ –, seja de amor, do que é exemplo o cantar de Martim Soares, “*Senhor fremosa, pois me non queredes*”²⁰.

Em “Paralelamente às Cantigas e Voltas”, o Eu poético agradece o dia em que viu a mulher pela primeira vez: “inda bem que um dia / Vos eu vi”, apontando outro elemento do “formalismo sentimental trovadoresco”, a saber, o “ver” como fundamental para amar, e nisso reside a importância dos sentidos para despertar o amor. Os olhos são os instrumentos que permitem ter acesso à beleza física da mulher amada.

Logo no início da composição flagramos certa dúvida, ocorrendo um questionamento que denuncia a inquietude do Eu poético: “Vos eu vi, não sei se por bem ou mal...”. Após reforçar a beleza da mulher, o sujeito poético demonstra certo estado de confusão e afirma que não sabe se a viu para seu bem ou seu mal. Essa situação novamente evoca os cantares medievais, com a diferença que, nas cantigas, o “ver” a amada pela primeira vez – e apaixonar-se – está comumente associado ao “mal”, pois traz tormento e dor àquele que se apaixona, enquanto que, no poema de Alphonsus de Guimaraens, a voz lírica hesita, pois não sabe ao certo se “ver” a amada lhe trouxe efeitos positivos ou danosos.

As cantigas de amor evidenciam um uso recorrente, até mesmo abusivo ou paradoxal, dos dois termos extremos, do que é exemplo a cantiga de Martim Soares, “*Senhor fremosa, pois me non queredes*”²¹, que parece representar um modelo da presença de termos paradoxais, como lemos em: “*Senhor fremosa, pois me non queredes/ creer a cuita’n que me ten amor,/ por meu mal é que tan ben parecades/ e por meu mal uos filhei por senhor/ e por meu mal tan muito ben oy/ dizer de uós, e por meu*

¹⁹ Martim Codax, C.V. 886.

²⁰ Martim Soares, C.B.N. 158 / C.A. 46/ XIV, na edição de Pizzorusso 1963: 80.

²¹ Martim Soares, C.A. 46; C.B. 131.

mal uos uy:/ pois meu mal é quanto ben uós auedes”²². São evidentes os contrastes, sendo que termos semanticamente opostos – como “ben” e “mal” – comparecem na mesma oração, articulando-se e estabelecendo uma relação de proximidade um com o outro: “... *por meu mal é que tan ben parecedes*”; “*pois meu mal é quanto ben uós auedes*”. Aliás, nesse jogo de palavras pode-se notar que uma ironia sutil está sendo estabelecida, por meio da aproximação de ideias e elementos opostos. Esse jogo de contrastes entre bem/mal pode ter sido utilizado como meio de reforçar a desgraça da voz poética que se expressa no cantar; quanto mais bela a amada aparece aos olhos do sujeito, mais mal é causado a ele e, por consequência, mais intensa é a sua “coita” de amor. A voz lírica da cantiga se apaixonou, pela mulher, por sua beleza exuberante, aparência bela que reflete a pureza de alma da dama e, quanto mais bela ela se apresenta aos olhos desse sujeito apaixonado, tanto mais intensa a sua dor e mais aumenta a motivação em insistir na corte amorosa.

Na cantiga de amor de Martim Soares mencionada, além da fórmula “Senhor fremosa” (que permite aproximar o poema de Alphonsus de Guimaraens desta cantiga), também se destaca o uso recorrente de orações negativas, assim como de termos negativos na poética desse trovador. Os versos abaixo transcritos contribuem para evidenciar esse caráter negativo, o que é comprovado pela atitude da voz poética de reforçar que para seu “mal” viu a dama pela primeira vez, pois conhecê-la e apaixonar-se o condena a tanto sofrimento:

*“e por meu mal ñ morri u cuidei
como uos viss’ e por meu mal fiquei
uiuo, pois uós por meu mal ren ñ dades.”*²³

Nas cantigas lírico-trovadorescas, de modo geral, verifica-se uma proximidade entre o *bem* e a correspondência amorosa, ao passo que o *mal* coincide com a falta de correspondência do objeto amado ou, ainda mais grave, manifesta-se por meio do desdém do outro. Na escala que vai do bem ao mal, contudo, a morte interpõe-se como termo próximo ao polo negativo, mas anterior ao mal. Por vezes, a voz lírica das cantigas afirma preferir morrer a ser privado de ver a amada e satisfazer os sentidos. A morte se apresenta, igualmente, como solução para aquele que sofre por não ser

²² Martim Soares, Op. cit.

²³ Cf., Op. cit.

correspondido, tópico da “sintomatologia” trovadoresca galego-portuguesa, como observamos nos versos da cantiga de Martim Soares abaixo:

*“e por meu mal me fez Deus naçer
e por meu mal nõ morri u cuidei
[...]
que farei eu, por Deus que mh-o digades,
que farei eu, se logo non morrer?
que farei eu, se mais a viver ei?
que farei eu, que conselho non sei?
que farei eu, que vós desamparades?”²⁴*

Na segunda estrofe do poema de Alphonsus de Guimaraens, o sujeito poético afirma sofrer desde o momento em que viu a mulher pela primeira vez, de modo que “desd’então minh’alma, sempre erradia, / Vive chorando nesta val.” A ideia de sofrimento, dor de amor, é típica dos cantares da Idade Média, sendo que a voz lírica por vezes se revolta contra Deus, culpando-O pelo seu nascimento (como vemos nos versos “e por meu mal me fez Deus naçer”, de Martim Soares), e nesse contexto a morte é vista como única solução para acabar com essa “coita” (“e por meu mal nõ morri u cuidei”).

A quarta estrofe do poema de Guimaraens exalta a beleza da amada, outro elemento do “formalismo sentimental trovadoresco”²⁵, o “elogio impossível”. A voz lírica enaltece a mulher, afirmando que “por tam bela serdes, / Sempre andais coroadas de ramos verdes”. O tópico do elogio da amada – sendo a mulher a mais bela de todas que o sujeito já conheceu e aquela que fala melhor – é recorrente nos cantares de amor, comparecendo em grande parte das produções da época. Contudo, a mulher ser “coroadas de ramos verdes” não é típico das cantigas lírico-amorosas, sendo uma descrição não encontrada na produção trovadoresca.

O “elogio impossível” da amada é reforçado na quinta estrofe, ao acentuar a superioridade da mulher, pois, como a voz lírica diz, “Sempre andais primeira entre as primeiras.../ [...] Por vós, que tendes o olhar tam alto!”. Nesse sentido, a mulher é superior a todas as outras, ocupando posição privilegiada – primeira entre as primeiras – e seu olhar é “alto”, o que aponta para sua soberba, sua superioridade. A voz poética

²⁴ Martim Soares, Op. cit.

²⁵ Expressão utilizada por Segismundo Spina, na obra *A Lírica Trovadoresca*, referindo-se ao conjunto de regras que o trovador deveria seguir ao produzir seus cantares, norteando o trabalho de composição das cantigas. Discorreremos sobre as regras do “formalismo sentimental trovadoresco” com minúcia ainda neste capítulo.

evidencia que “Até o sol vive em sobressalto!”, ou seja, até mesmo o Astro encontra-se inquieto e teme que essa mulher seja superior a Ele. Aliás, o grau de importância e altivez que essa figura feminina assume no poema de Alphonsus de Guimaraens é imenso, o que é comprovado tendo em vista que o sol a ama, idolatra, e a lua perde sua nobreza diante da mulher: “Elle [o sol] vos ama, ao passo que a lua, pobre / Diante de vós se não julga nobre...”.

A mulher é tão elevada e superior – poeticamente – que se encontra próxima de Deus, juntamente com os anjos: “voam pelo espaço / Tantos anjos que vos dão o braço!”. Nos cantares amorosos medievais, a beleza externa da mulher era concebida como reflexo de sua beleza interior, de seu espírito elevado; ou seja, quanto mais bela a dama aparecesse aos olhos do sujeito poético, tanto mais virtuoso era seu interior. Os anjos voam pelo espaço por essa mulher e lhe dão o braço, indicando que seu espírito é elevado a graus tão altos e sua alma tão virtuosa que essa dama é “endeusada”. Esse espírito nobre, virtuoso, do ser amado é o que motiva o amor da voz poética e a torna a “mais bela de todas as mulheres do mundo, sem igual, de beleza ímpar”, como exaltado em diversos cantares.

Esse aspecto de superioridade da dama – encontrando-se “primeira entre as primeiras”, com um “olhar tam alto”, de soberania, altivez, por quem até mesmo “o sol vive em sobressalto”, próxima a Deus e de braços dados com os anjos – dialoga com a condição da mulher nas cantigas de amor trovadorescas, posicionada em um pedestal e superior ao homem. Nos cantares amorosos, a amada encontrava-se altiva, fria, inacessível, soberana, o que remete à instituição do feudalismo, sendo que a mulher das cantigas, nessa comparação, seria a suserana e o sujeito poético, que aceitou entrar em seus “serviços amorosos”, ocuparia a posição de vassalo. Tal como no feudalismo, o sujeito deveria servir a dama com obediência, fidelidade e submissão, não podendo desrespeitá-la ou agir de modo desmesurado. Além disso, no poema “Paralelamente às Cantigas e Voltas”, a mulher é evocada como “senhora” (“Por vós, senhora”), “atualizando” para a modernidade o vocábulo que era utilizado nos cantares de amor da Idade Média, “senhor”. A fórmula de tratamento das cantigas para dirigir-se à mulher, “senhor”, reforça a ideia de submissão e novamente nos remete ao feudalismo, pois, tal como o suserano era o “senhor das terras”, a mulher é a “senhor” dos galanteios amorosos e o sujeito a serve com subserviência. Além disso, não havia mulher na condição de “senhor” (“senhor das terras”) e, por isso, não há variante no feminino

desta palavra. Como veremos adiante, a evocação da “senhor”, além de indicar sua soberania, pode também ser um artifício a fim de exaltá-la e aproximá-la de Deus.

Ao final do poema, notamos uma voz sofredora, digna de piedade, como lemos em “Quando meus versos, quando minha voz / Tam coitadinha como vós ló vedes, / Por vós clamarem aqui, por vós?”. É curioso notar que “coitado” vem metonimicamente representado, pois não é o sujeito poético que é digno de dó, mísero, mas a sua voz que é “coitadinha”. O Eu poético não é capaz de estabelecer contato direto com a mulher, considerando-se a distância do objeto amado, mas somente a voz – coitada – pode ter acesso a essa “senhora” ativa e tão superior.

A forma repetitiva, característica das cantigas medievais, encontra-se bem assinalada no poema, não somente concorrendo para a cadência, como para a intensidade do chamamento, por meio de expressões reiteradas, dentre elas: “Sempre andais”, “Por vós”. Aliás, o chamamento “por vós” é reforçado em diferentes versos e até mesmo duplicado no mesmo verso: “Por vós... por vós... Senhora, onde estaredes”. Essa repetição pode também ser compreendida como uma estratégia para aproximar a voz lírica da mulher amada, o que sugere a impressão de uma conversa, assim como essa fórmula pode ter sido utilizada com o intuito de acentuar a dor desse sujeito para convencer a dama do quanto padece.

Debruçaremos-nos mais demoradamente na cantiga de amor de Martim Soares “Senhor fremosa, pois me non queredes” (C.A. 46; C.B. 131), mencionada anteriormente, por permitir verificar o comparecimento de inúmeras regras reunidas por Spina para a composição dos cantares.

*Senhor fremosa, pois me non queredes
creer a cuita 'n que me ten amor,
por meu mal é que tan ben parecedes
e por meu mal uos filhei por senhor,
e por meu mal tan muito ben oy
dizer de uós, e por meu mal uos uy,
pois meu mal é quanto ben uós auedes.*

*E, pois os uós da cuita nõ nebrades,
nem do affan que m'amor faz prender,
por meu mal uiuo mais ca uos cuidades*

*e por meu mal me fez Deus naçer
e por meu mal ñ morri u cuidei
como uos viss' e por meu mal fiquei
uiu, pois uós por meu mal ren ñ dades.*

*[E] d'esta cuita n'que me uós teedes
em que oi' eu uiuo tan sen sabor
que farei eu, pois mh-a vós ñ creedes?
que farei eu, catiuo pecador?
que farei eu, uiuedo sepr'assi?
que farei eu, que mal dia naçi?
que farei eu, pois me uós ñ ualedes?*

*E, pois que Deus non quer que me ualhades
nem que queirades mia coita creer
que farei eu, por Deus que mh-o digades,
que farei eu, se logo non morrer?
que farei eu, se mais a viver ei?
que farei eu, que conselho non sei?
que farei eu, que uós desamparades?²⁶*

A cantiga acima cumpre o programa poético instituído para a sensibilidade medieval, uma vez que apresenta número considerável das características que compõem o “formalismo sentimental trovadoresco”. Essa expressão foi utilizada por Segismundo Spina, na obra *A Lírica Trovadoresca*²⁷, para aludir a um conjunto de regras que o trovador devia – supostamente – seguir ao compor suas cantigas. Essa sistematização de convenções se deve ao fato de que, à época de composição desses cantares (século XII a meados do século XIV), não existia propriamente uma poética, embora alguns traços sejam recorrentes e fundamentais nas cantigas dos trovadores provençais, configurando o referido “formalismo sentimental”. A cantiga de amor de Martim Soares em estudo evidencia alguns dos tópicos que aparecem insistentemente nos cantares de amor galaico-portugueses, dentre eles: a submissão *absoluta* da voz poética à sua amada; uma

²⁶ Martim Soares, *C.A.* 46; *C.B.* 131.

²⁷ Segismundo Spina, *A Lírica Trovadoresca*, São Paulo, Edusp, 1996, pp. 24-5.

vassalagem humilde e paciente; a promessa de honrar a dama e servi-la com fidelidade; o uso do *senhal*; a mesura. Destaca-se, nessa cantiga, o tema do elogio impossível, segundo o qual a mulher amada é dotada, aos olhos do sujeito amante, de qualidades que a enaltecem e a elevam em relação às outras mulheres; o amor platônico, segundo o qual a mulher galanteada não poderia corresponder aos pedidos de súplica do sujeito, o que é justificável, pois a mulher é casada e de condição social superior a da voz que se expressa na cantiga; trata-se de um amor de realização impossível e, como consequência, o sujeito padece de enorme sofrimento.

O sujeito lírico apresenta-se como um coitado, um sofrendor de amor em virtude da não correspondência da *dona* dos seus galanteios, como podemos notar nos primeiros versos da cantiga de amor de Martim Soares: “*Senhor fremosa, pois me non queredes/ creer a cuita’n que me ten amor,/ por meu mal é que tan ben parecedes/ e por meu mal uos filhei por senhor, [...]*”. Nesses, já se faz possível identificar o tema fundamental desse cantar, a coita, o sofrimento amoroso do sujeito. Como podemos depreender da leitura desses versos, a mulher não quer acreditar no sofrimento que o amor causa ao Eu, de modo que o fato de “não querer” crer na coita somente faz aumentar ainda mais seu pesar. Por um lado, uma vez que a dama aceita participar do “jogo amoroso”, é esperado que não atenda às súplicas do amador, e o sujeito que se expressa, por seu turno, prometia honrar e respeitar a *senhora* eleita para a corte amorosa, assumindo uma posição humilde e submissa, assim como comprometia-se a insistir na coita, não desistindo e tão pouco elegendo outra dama para o cortejo amoroso.

Além disso, o “formalismo sentimental” prevê um conjunto de sintomas que correspondem à “erótica trovadoresca”, conforme descrita por Spina, de modo que as cantigas de amor galego-portuguesas evidenciam, como resultado desse amor não correspondido:

- a) a perda do apetite, a insônia, o tormento doloroso;
- b) a perturbação dos sentidos, atingindo até mesmo a loucura;
- c) impossibilidade de declarar-se, quando em presença da mulher amada, sendo que o sujeito treme como as folhas ao vento e sua voz fica embargada;
- d) flagramos certo masoquismo, certo prazer na humilhação e sofrimento amoroso;
- e) A morte como única solução para pôr termo a esse sofrimento²⁸;

²⁸ Segismundo Spina, *Op. cit.*, pp. 25-6.

Nos cantares lírico-trovadorescos o amor gera, no amante, estados e emoções contraditórios, inibição da palavra, obliteração da razão, esquecimento da mensagem amorosa; em alguns casos, a formosura da mulher se torna a causa do insucesso do sujeito quanto a declarar o amor. O fenômeno é frequente em Bernart de Ventadorn, que sente atar a língua quando em presença da mulher, como vemos em “*Can vei la lauzeta mover*” (Anexo).

Em alguns cantares, o mesmo sujeito exprime o estado embaraçoso do amante mártir: ele treme, tal como “as folhas agitadas pelo vento”, ao ser admitido à presença de sua dama. Por vezes, a voz lírica se esquece do que pensava em dizer, perdendo a cor – outro sintoma que remete à “erótica trovadoresca” – como confessa Bernart de Ventadorn na cantiga abaixo reproduzida:

*Nunca Deus fez tal coita qual eu ei
com a rem do mundo que mais amei,
des que a vi, e am´e amarei.
Noutro dia, quando a fui veer,
o demo lev´a rem que lh´eu falei
de quanto lh´ante cuidara dizer.*

*Mais, tanto que me d´ant´ela quitei,
do que ante cuidava me nembrei,
que nulha cousa ende nom minguei,
mais, quand´er quix tornar pola veer
a lho dizer e me bem esforcei
de lho contar, sol nom ouvi poder.²⁹*

Além disso, o amor não correspondido pode conduzir o sujeito à loucura, de modo que as consequências da sandice podem ser desastrosas, levando o sujeito dos cantares a confundir os contrários ou a esquecer-se de sua própria existência:

***perdi o sen** e non poss´estremar
O ben do mal, nen prazer do pesar³⁰*

A sandice consiste em uma perturbação mental criada pela imaginação do trovador, que tem consciência do fingimento da expressão poética. Alguns trovadores até mesmo procuram alternâncias da sandice com reflexão e podemos perceber certo prazer na loucura, que é tanto mais desejável quanto mais perturbadora.

²⁹ Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

³⁰ Afonso X, C.V. 101

Nas composições do lirismo amoroso, é comum flagrarmos a perda do sono e dos sentidos, duas situações que surgem frequentemente associadas, como em:

*Ca me fazedes já **perder o sen**
e o **dormir**, senhor, e praz-vus en (C.A. 98);
per que **perdi o dormir e o sen** (C.A. 83) (grifo nosso)*

Com a insônia se associam, do mesmo modo, outros estados emotivos e sensações que compõem a erótica trovadoresca, com destaque para o “*não folgar*”, “*perder a razão*” e “*não ver prazer*” como se pode verificar nos trechos selecionados de cantares de D. Dinis que seguem:

*non vi prazer, senhor, nen dormi, nem folguei*³¹

*que **non dorme**, **nen à sen** consigo
nen sabe de si parte, nen mandado*³² (grifo nosso)

Novamente, detectamos elementos que remetem, diretamente, à “erótica trovadoresca” e aos sintomas advindos do arrebatamento sentimental.

De acordo com Spina³³, o ritual versificatório caracterizava-se tecnicamente por uma linguagem estilizada, padronizada, com esquemas, imagens e processos razoavelmente consagrados. O uso, porém, destas fórmulas devia até certo ponto ser temperado pela originalidade, pois o abuso delas dava quase sempre lugar à sátira. Somos informados por ele de que, entre os trovadores galego-portugueses, Rui Queimado fez uso excessivo das fórmulas, o que o levou a ser satirizado e escarnecido por seus contemporâneos – dentre eles, Pero Garcia Buralês – dada a insistência com que lançou mão do tópico “querer morrer de amor”:

*“Roy Queymado morreu con amor
en seus cantares, par Sancta Maria,
por hua dona que gran ben queria,
e, por se meter por mays trobador,
porque lh’ela non quis ben fazer,
feze-ss’el en seus cantares morrer,
mays resurgiu depoy ao tercer dia!”*³⁴

³¹ D. Dinis, C.V. 176.

³² D. Dinis, Jogral Lourenço, C.V. 870.

³³ Cf., *Do Formalismo Sentimental Trovadoresco*, São Paulo, FFLCH/USP, 1966, p.149.

³⁴ Pero Garcia Buralês, C.V. 988.

Somos informados que a voz lírica desse cantar – que coincide com o trovador que compõe esta cantiga (Roi Queimado) – morreu de amor não correspondido mas, ao terceiro dia, ressurgiu, ocorrendo o milagre da Ressurreição e, assim, voltando à vida. Ou seja, assemelhando-se a Cristo, a voz poética desse cantar ressuscitou ao terceiro dia, como nos revela o verso: “mays resurgiu depouys ao tercer dia”. A aproximação da Ressurreição de Cristo e o ressurgimento da voz lírica aponta um elemento de ironia, satirizando a produção poética desse trovador.

Vemos, de modo recorrente, enunciados negativos expressando os sintomas desta dor de amor, dentre eles, o “não dormir” e o “não comer”, como nos oferece exemplo os seguintes excertos: “*que non dorme, nen à sen consigo*”³⁵, de D. Dinis, e “*poix me vos ben/ senhor, non queredes fazer*”³⁶, extraído de uma cantiga de Nuno Fernandes de Mirapeixe. O trecho que segue, de um dos cantares de amor de Paio Soares de Taveirós (?)³⁷, também ilustra a “via negativa” por meio da negação do predicado, como lemos em “*e non foi ledo nem dormiu*”³⁸. Por sua vez, a negação pode realizar-se por meio de uma modalização temporal, como em “*como morreu quem nunca bem/ ouve da ren que mais amou*”, ou de um termo exceptivo – em geral “se non”, correspondente ao latim *nisi*. Oferecem exemplos do segundo caso os trechos que seguem: “*se non de vos; se non por morrer*”³⁹ e “*ca nunca pudi aver sabor/ de min nen d’al, des que foi sou,/ se non dela*”⁴⁰, de Nuno Fernandes de Mirapeixe e Osoiro Eanes, respectivamente.

Essa retórica da negação, em que se destacam o *não* à realização amorosa, o *não* à felicidade, o *não* à vida tem também, sob o ponto de vista do sujeito da enunciação, um objetivo definido: a dor nascida dela permite a sublimação do homem pecador. Ao rejeitar o seu amador, a dama impiedosa está lhe prestando um serviço, favorecendo a sua sublimação moral, a sua ascese. É assim que, embora o sofrimento cantado nessa composição se origine na figura da mulher, ele não é de sua responsabilidade, mas do próprio sujeito que, por ser imperfeito, tem pecados a purgar.

³⁵ D. Dinis, Jograal Lourenço, C.V. 870.

³⁶ Nuno Fernandes de Mirapeixe, C.A. 328, vv. 8-9 (Vasconcelos 1904: 657-8)

³⁷ Alguns filólogos italianos e outros críticos respeitadas, dentre os quais menciono o medievalista e mestre Tavani, atribuem a autoria dos cantares, supostamente de Paio Soares de Taveirós (?), a Martim Soares. Não se sabe, ao certo, quem é o compositor dos cantares cuja autoria é atribuída a Paio de Taveirós.

³⁸ Pai Soares de Taveirós (?), C.A. 35, v. 13 (Vasconcelos 1904: 76-7)

³⁹ Nuno Fernandes de Mirapeixe, Op. cit., vv. 4 e 13.

⁴⁰ Osoiro Eanes, C.A. 320, vv. 11-13 (Vasconcelos 1904: 645)

A voz lírica dos cantares não é capaz de antever uma solução possível para seu drama passionai, visto nutrir um amor platônico. A impossibilidade de realização amorosa também se deve, em partes, à disparidade social entre o sujeito poético e a dama cortejada. A “senhora” a quem a cantiga se dirige circula no interior do ambiente da corte e, em diversos cantares, com destaque para a “Cantiga da Ribeirinha”⁴¹, a ser analisada adiante, o sujeito poético explicita a estirpe nobre da mulher amada, referindo-se a ela como “[...] *e vós, filha de don Paai/ Moniz, e ben vos semelha d’haver eu por vós guarvaia [...]*”. Ao revelar a estirpe nobre de seu objeto amoroso (“filha de don Paai Moniz”), a voz lírica também expõe a identidade da dama cortejada, rompendo com a regra da discrição, da prudência, que mandava ocultar o nome da mulher.

Na composição do lirismo amoroso de Roi Queimado, “Nostro Senhor Deus e por que neguei”⁴², a voz poética antevê sua morte, afirmando que viverá pouco tempo por encontrar-se privada da visão da sua amada: “... *Mais ja non viverei/ se non mui pouco, pois que a veer/ eu non poder, ca ja nenhum prazer/ de nulha cousa nunca prenderei*”. De acordo com esses versos, não existe nenhum acontecimento ou ação capazes de proporcionar felicidade, deleite ou alegria a essa voz lírica enquanto a dama da sua corte amorosa encontrar-se longe dos seus olhos, envolta nas névoas da distância. A morte apresenta-se, nos versos dessa cantiga, tal como concebida em diversos cantares lírico-trovadorescos, a saber, como o único meio de extinguir o tormento do sujeito e cessar seu sofrimento amoroso. Como consequência da não correspondência amorosa, a voz lírica declara um desejo de pôr termo à sua existência terrena, sendo interessante salientar que o “morrer por amor” ou “querer morrer por amor” corresponde a um dos comportamentos ou decorrências da coita, no qual a morte é vista como a única solução possível.

Na cantiga “Senhor fremosa, pois me non queredes”⁴³, de Martim Soares, a título de exemplo, a angústia da voz que se expressa se mostra irremediavelmente esmagadora, tanto que o sujeito se põe a refletir sobre a inutilidade da vida. Nos versos que seguem “*que farei eu, se mais a viver ei?/ que farei eu, que conselho non sei?/ que farei eu, que vós desamparades?*”, a voz poética questiona o que fará na Terra se continuar vivendo; interroga a si mesma a respeito do que lhe adianta viver se perdeu a

⁴¹ Paio Soares de Taveirós (?), “Cantiga da Ribeirinha”, *Cancioneiro da Ajuda* (C.A.38), 1189 / 1198.

⁴² Roi Queimado, “Nostro Senhor Deus e por que neguei”, C.A.129; C.B.N. 23.

⁴³ Martim Soares, “Senhor fremosa, pois me non queredes”, C.A. 46; C.B.N. 158.

orientação e se a vida já não tem mais sentido, assim como indaga com relação ao que fará vivendo, visto que se sente desamparado das graças da mulher amada.

Podemos afirmar que os cantares amorosos constituem um “jogo amoroso”⁴⁴, sendo este composto por regras estabelecidas previamente e consentidas pela voz poético que se expressa nos cantares e pela dama cortejada; em meio a essas regras pressupunha-se um acordo tácito entre esses dois participantes, a saber, de que a mulher permitiria que o sujeito lhe dedicasse a corte, dirigindo seus cantares amorosos, mas não sucumbiria, em hipótese alguma, aos apelos insistentes do sujeito amante, não correspondendo aos galanteios, não cedendo às súplicas e não atendendo aos seus pedidos.

Embora o sujeito da enunciação, em muitos passos, afirme ter ensandecido com a coita amorosa – condizente com um dos sintomas do “formalismo sentimental trovadoresco”, a loucura – seu discurso demonstra o contrário. As reflexões críticas sobre a causa do estado presente desse sujeito (coitado) e o planejamento de possíveis soluções, como ver a *senhor* e deixar de amar, não deixam de implicar uma atitude racional de sua parte. Ele sabe que sofre e possui consciência de que sua dor visa um fim específico. É curioso acrescentar que, mesmo infeliz, o trovador peninsular persevera na dor para atingir seu objetivo, a saber, expiar os pecados, purgar-se e se aperfeiçoar.

Portanto, nesse “jogo amoroso”, vemos que o amor do sujeito à dama cortejada era mais um processo intelectual do que uma evasão sentimental; isto é, o sujeito lírico que se expressa nas cantigas pressupõe a existência do objeto amado, mas ele não só atinge o plano em que está colocada a *senhor* dos galanteios, como fala com ela, expõe-lhe as suas coitas, despede-se da dama ou, como se verifica neste cantar do lirismo amoroso de Pedro Amigo de Sevilha, propõe ser o seu vassalo:

*“Esta dona, que mi faz muyto mal,
por que me non quis, nen quer que seja seu home...
Mays esta dona nunca quis que seu fosse...
...
que non averya coita d’amor,
se esta dona fosse mha senhor”*⁴⁵

⁴⁴ Trataremos da questão do “jogo amoroso”, mais detidamente, no segundo capítulo desta dissertação, pois a discussão deste tópico será pertinente e contribuirá para a análise do poema de Manuel Bandeira, “Letra para uma valsa romântica”, discutido em pormenor no capítulo a seguir.

⁴⁵ Pedro Amigo de Sevilha, *Cancioneiro da Vaticana*, C.V. 686.

Esse cantar da infelicidade é um grande *mea culpa* que tem a função de assegurar a purificação do ser (trovador), o que justifica a insistência na corte e o fato de suportar o sofrimento. Ao amar e não ter seu sentimento correspondido, o sujeito sente intensa dor, e tal coita amorosa o levaria à ascese, purificando-o, expiando seus pecados e aproximando-o, num sentido neo-platonico, da Ideia. Na Antiguidade clássica, o amor que interessava era aquele que ocorria entre pessoas do mesmo sexo, mais especificamente, entre homens. O amor entre homem e mulher era meramente reprodutivo, com finalidade única de procriação (amor *pandemia*). Esse amor *pandemia*, sexualizado, caracterizava a relação homem e mulher. O amor nobre, elevado, espiritual era *puramía*, e só existia entre homens. Não se amava o corpo em si, mas o espírito. O sujeito apaixonava-se pelo espírito iluminado que reconhecia no outro homem, e disso vemos comumente paixões entre mestres e discípulos. Sendo que o mestre se encontrava em uma posição superior, não podia corresponder ao amor que lhe era dedicado e o discípulo, em consequência, sofria, vivendo graus diferentes da ascese, até chegar à Ideia. No contexto das cantigas, a mulher ocupa o papel do mestre, em posição elevada (por ser inacessível e nobre) e, não correspondendo amorosamente, causa sofrimento ao sujeito poético, o que possibilita sua elevação espiritual.

A voz poética, ao ser purificada e tendo seus pecados expiados, em sentido neo-platonico, se aproximaria da Ideia e, de acordo com essa perspectiva, a ascese visa aproximar o sujeito da perfeição que, no contexto religioso, pode conduzir a uma aproximação de Deus. Podemos verificar, desse modo, que ao amar a *senhor*, a voz lírica dos cantares está, na verdade, manifestando seu amor ao Senhor. A experimentação do sofrimento que lhe é imposto por Deus – de forma indireta, é claro – revela a submissão da criatura ao Criador, submissão que é a manifestação do amor humano a Deus. Vale lembrar, contudo, que no contexto do Catolicismo – diferentemente – acredita-se que o único modo de chegar a Deus é por meio da oração e somente se consegue a salvação pela Graça divina.

Desse modo, os trovadores galego-portugueses estão obedecendo a um dos pressupostos do *Tratado Versificatório Occitânico*, a saber, estão amando a Deus, porque só amando-O de toda vontade e de todo coração poderão atingir o reino dos céus⁴⁶. O sofrimento torna-se plenamente aceitável quando ele objetiva algo maior, a ascese, em que todas as falhas humanas serão corrigidas e todos os seres tornam-se

⁴⁶ Joseph Anglade, *Las Leys d'amors* (v. I), Paris, Librairie Édouard Privat, 1919, p.47.

perfeitos. Atingindo a perfeição, o vassalo não mais precisará purgar-se e, portanto, o amor irrealizado hoje, amanhã o será. É uma questão de paciência e sabedoria.

Nas cantigas lírico-amorosas, a dama a quem o sujeito poético dirige os galanteios parece atuar como mero instrumento de expressão do seu amor. O sentimento amoroso se apresenta como objeto primeiro do cantar da voz lírica, enquanto que a dama cortejada ocupa um segundo plano nessa hierarquia. O amor é o “motor” que eleva o sujeito e o aproxima do plano sublime, inatingível por excelência. O ato de amar, portanto, diminui a distância entre o Homem e Deus – nesse sentido, o objeto amoroso é um meio necessário para se chegar ao Senhor, pois a Ele a voz poética dirige, de fato, seu amor. A inacessibilidade da mulher, por outro lado, pode ser vista também como reflexo da impossibilidade do sujeito amador de alcançar toda a dimensão de Deus.

Esse tema, essencialmente provençal, de um Deus que se revela na exaltação amorosa, sendo a beleza da mulher o testemunho de Deus na Terra, é vastamente utilizado pelos poetas luso-galegos. Na cantiga de amor que segue, “*Par Deus, ay dona Leonor*”, de autoria de Rui Pais de Ribela, temos a descrição de um Deus cuja bondade se exerce na criação da beleza feminina:

*Par Deus, ay dona Leonor,
gran ben vos fez Nostro Senhor!*

*Senhor, parecedes assi
tan ben que nunca tan ben vi;
e gran verdade vos digu ãi,
que non poderia mayor.*

*Par Deus, ay dona Leonor,
gran ben vos fez Nostro Senhor!*

*E Deus que vos en poder ten,
tan muito vos fezo de ben
que non soub’el no mundo ren
per que vos fizesse melhor.*

*Par Deus, ay dona Leonor,
gran ben vos fez Nostro Senhor!*

*En vos mostrou el seu poder
qual dona sabia fazer;
de bon prez e de parecer
e de falar, fez vus senhor.
Par Deus, ay dona Leonor
gran ben vus fez Nostro Senhor!*⁴⁷

Mas não é somente na perfeição do corpo que Deus manifesta o seu poder criador. O “falar” da dona (é ela quem fala e se expressa melhor) é particularmente encarecido pelos trovadores. As diversas alusões ao “fremoso falar”, na produção galego-portuguesa, é um indício que corrobora a valorização espiritual da mulher amada.

Conforme afirma Ronaldo Vainfas, na obra *Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão*⁴⁸, a valorização da mulher e sua elevação a um plano superior ao homem mostram-se como formas de tentar aproximar os parceiros do amor em uma sociedade misógina, como a Ocidental. Segundo Vainfas, a Igreja, no entanto, repudiava todas essas manifestações. Essa instituição desconfiava, sobretudo, do amor expresso pelos trovadores que, no seu entender, agredia não somente a fidelidade e a caridade conjugais, como também comprometia a hierarquia da relação homem-mulher.

De forma bem simplificada, afirma Howard Bloch⁴⁹, o *sine qua non* do desejo, ou seja, a condição para se amar uma mulher é que ela seja perfeita. Porém, a condição da sua perfeição é que ela seja autossuficiente, contida em si mesma, completa – ou que, sendo desejada, ela própria não deseje. A perfeição da mulher (objeto do amor da voz poética) exclui ou impede que a dama dos galanteios deseje. Para ser amada, de acordo com a lógica da relação cortês, a mulher precisa ser indiferente, inatingível, imaculada – em resumo, uma virgem.

Como podemos observar, a lírica amorosa galego-portuguesa relata a história de um deleite amoroso no conhecimento do Senhor (conhecimento intelectual do Divino) e

⁴⁷ Rui Pais de Ribela, “Par Deus, ay dona Leonor”, *Cancioneiro da Ajuda*, A198 Folio 50v.

⁴⁸ Ronaldo Vainfas, *Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão*, São Paulo, Editora Ática, 1992.

⁴⁹ Howard Bloch, *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p.183.

não da *senhor* (conhecimento físico da mulher). Em sua tese, Márcia Gamboa⁵⁰ salienta que, para alcançar a felicidade – que só pode estar na contemplação de Deus – é necessário que o homem se purgue de seus pecados e Dele se aproxime, para conhecer a Verdade. Por isso, o trovador peninsular não canta em sua lírica amorosa o amor carnal, mas o amor Divino, de maneira que o serviço amoroso contém em si a sua própria finalidade, a saber, aperfeiçoar moralmente a personalidade do amante.

Se, por um lado, nas cantigas de amor o homem sofre em virtude da não correspondência aos seus anseios amorosos, processo amoroso que se configura como caminho de refinamento espiritual do indivíduo, nos cantares de amigo os jovens enamorados sabem que precisam se separar e sofrem em virtude de tal fato mas, ao aceitarem esse destino, estão fortalecendo suas virtudes morais tal como nos cantares de amor, de modo que à renúncia segue-se o crescimento interior e a garantia de conquistas.

Nesse sentido, conforme assinala Kátia Aparecida Cruzes no excerto a seguir:

o amor é a aspiração eterna da Beleza suprema, do Bem supremo, aspiração sempre frustrada na medida em que o objeto desse desejo encontra-se na esfera do Inteligível, sendo Inalcançável. Disso decorre a incompletude do amante que, por sentir-se incompleto, lança-se para aquele bem que o completará e que, conseqüentemente, lhe suprirá a carência⁵¹.

Segundo Cruzes⁵², “a teoria platônica pretende formar não o homem comum, que se empolga com as belezas efêmeras do mundo sensível, mas o filósofo, homem superior, que procura transcender a valorização dos fenômenos em sua singularidade para permitir ao seu espírito buscar, no plano inteligível, o bem supremo”.

A mulher, de quem tratam essas composições do lirismo amoroso, interessará muito mais por sua espiritualidade, por sua alma, do que por sua materialidade. Os aspectos carnis e mundanos são superados pela beleza da alma e espírito da dama, de modo que a beleza física é considerada como um mero reflexo da pureza e perfeição de sua alma. O ser amado não importa por seus atributos físicos, por seus encantos carnis, mas pelo que a sua alma tem de belo. Na realidade, o sujeito poético não ama a mulher,

⁵⁰ Márcia Gamboa, *Os caminhos da arte de trovar galego-portuguesa. Cânone, subversão e invenção*, São Paulo, FFLCH/USP, 1999 (Tese de Doutorado sob orientação do Prof.Dr. Heitor Megale), p.25.

⁵¹ Kátia Aparecida Cruzes, *A serialização em sete cantigas de amigo de Dom Dinis: o processo amoroso como preceito ético medieval*, São Paulo, Tese apresentada ao Departamento de Pós do DLCV em 2003, p.68.

⁵² Op. cit., p. 67.

entidade física, mas sim ama o amor, ama “amar” mais do que o objeto em si. Os olhos desempenham papel fundamental nesse processo, sendo a via pela qual o homem atinge a beleza espiritual do objeto amado, penetra o íntimo da mulher e capta sua beleza interior. Por meio dos olhos, o sujeito reconhece a beleza física e, por extensão, espiritual da mulher. Os olhos conduzem diretamente ao coração visto que o corpo e seus elementos constituintes (olhos) são meios para se atingir a essência (o coração, o espírito).

Márcia Gamboa⁵³ salienta que é expressivo o número de cantigas em que os olhos do sujeito da enunciação comparecem à guisa de receptor. O *veer* galego-português é singular e poderoso, pois é sempre a visão que permite a instauração do amor – inacessível – e, conseqüentemente, do sofrimento do sujeito que se expressa nas cantigas. A amada encontra-se envolta nas névoas da distância – visto que é inatingível – e a única maneira pela qual a voz lírica pode aliviar seu sofrimento e acalmar seu tormento é pelo *olhar*; assim, *ver* o objeto amoroso é um modo de satisfação dos sentidos.

Nos cantares medievais, o sujeito poético tranquilizava-se e tinha seu sofrimento amenizado pela possibilidade de olhar para a mulher amada, e na cantiga C.A. 76 de Nuno Fernandes Torneol, parcialmente reproduzida a seguir, o pedido da dama para que o sujeito que dirige a corte se distancie, destituindo-o até mesmo da possibilidade de vê-la e compor-lhe cantigas, traz um sofrimento ainda maior a esse ser: “*Quando mi-agora for’e mi alongar/ de vos, senhor, e non poder veer/ esse vosso fremoso parecer,/ quero-vus ora por Deus perguntar:/ Senhor fremosa, que farei enton?/ Dized’ay! coita do meu coraçõ!*”⁵⁴. Nas cantigas de amor, o contato visual com a amada apresenta-se como atenuador do sofrimento amoroso do sujeito, uma vez que alivia seu desespero e satisfaz suas ânsias. A dor do sujeito é ainda maior com a privação do objeto amoroso aos órgãos do sentido; o Eu poético chega a declarar que pode suportar a dor de não ter seu amor correspondido, mas suplica à *senhora* de seus galanteios para que não seja privado de vê-la. A impossibilidade de ver a amada conduz o sujeito a uma representação mental, intensificando seu desejo e, conseqüentemente, sua dor. A cantiga “Ay, mha senhor, lume dos olhos meus!”, de Fernan Fernandez Cogominho, que se encontra reproduzida abaixo, ilustra a importância que o contato visual com o objeto amoroso adquire nas composições medievais (*lume dos olhos meus!*), de maneira que a privação

⁵³ Cf., Op. cit.

⁵⁴ Nuno Fernandes Torneol, C.A. 76.

da dama aos sentidos acarretaria um sofrimento ainda maior àquele que se satisfaz em “ver” a amada:

*Ay, mha senhor, lume dos olhos meus!
hu uos non uir, dize-de-mj, por Deus,
que farey eu, que uos sempre amej?*

*Pois m'assi ui, hu uos ueio, morrer,
hu uos non uir, dize-de-m' ua ren,
que farey eu, que uos sempre amej?*

*Eu, que nunca outren soubi servir
se non, Senhor, uós, e, hu uos non uir,
que farey eu, que uos sempre amej?*⁵⁵

A representação mental é decorrência do “ver”; esse é, como vimos, uma das (e talvez a única) possibilidades de satisfação na lírica amorosa medieval. Isso justifica o fato de a voz poética dessa cantiga demonstrar grande medo de ser privado de ver seu objeto amoroso, o que se comprova pela estruturação, desse cantar, em torno da pergunta: “*hu uos non uir, que farey eu, que uos sempre amej?*”. A voz lírica insiste em ressaltar, por meio de repetidas indagações, seu estado de desespero caso a imagem da mulher amada fosse privada aos seus sentidos. Note-se, entretanto, que o que está em questão, aqui, é o “ver”, não o representar mentalmente.

A projeção da imagem do objeto amoroso na memória, afigurando-se no espírito, não é prática recorrente nas cantigas de amor, mas aparece na poesia portuguesa – por exemplo, na lírica camonianiana – ocorrendo *via* lição de Petrarca. Com Petrarca, temos o valor da personalidade humana como centro do universo, um culto do Eu, assim como análise e expressão da própria vida interior. Com ele, temos, também, a retomada do amor platônico, inacessível, não correspondido, e da dama que inspira amor pela sua imagem física – sobretudo porque a beleza física da amada reproduz sua elevação espiritual, que, nesse sentido, é a que verdadeiramente inspira amor. Podemos pensar, nesses termos, que a significação do indivíduo e do sentir individual, assim como a ativação, pela memória, da imagem do objeto amoroso, com sua representação

⁵⁵ Fernan Fernandez Cogominho, C. A. 421; C. B. 306.

mental, com sua afiguração ao espírito, são práticas que ocorrem *via* lição de Petrarca, que “modernizou” os trovadores.

É interessante observar a questão do petrarquismo e sua relação com a lírica clássica e medieval. Corresponde a uma atitude tomada pelo sujeito poético perante a mulher amada, sendo vista como fonte de perfeição moral e, por isso, desperta nele uma espécie de amor espiritual, de natureza platônica. A mulher é idealizada, é bela, imaculada, perfeita, e faz sofrer porque está longe; por isso, a voz poética que se expressa nas composições do lirismo amoroso desabafa as suas mágoas à solidão da natureza, que se torna o reflexo dos seus estados de alma e sua confidente. A influência petrarquista faz com que a voz lírica dos cantares busque o isolamento e a antecipação do sofrimento. Para demonstrar seu pesar, utiliza certo verbalismo e erudição, nomeadamente: as frases exclamativas abundantes, as personificações, as antíteses, as apóstrofes, as sutilezas, as comparações, dentre outros procedimentos.

O poema de Camões reproduzido a seguir, “Glosa”, ilustra a importância assumida pelo “ver na alma”, que alivia o sofrimento do Eu lírico:

“Glosa”

a este moto alheio:

“Vejo-a n’alma pintada
quando me pede o desejo
o natural que não vejo”.

*Se só no ver puramente
me transformei no que vi,
de vista tão excelente
mal poderei ser ausente
enquanto o não for de mi.
Porque a alma namorada
a traz tão bem debuxada,
e a memória tanto voa
que se a não vejo em pessoa,
“vejo-a n’alma pintada”.*

*O desejo, que se estende
ao que menos se concede,
sobre vós pede e pretende,
como o doente que pede
o que mais se lhe defende.
Eu, que em ausência não vejo,
tenho piedade e pejo
de me ver tão pobre estar,
que então não tenho que dar
“quando me pede o desejo”.*

*Como aquele que cegou
é cousa vista e notória
que a natureza ordenou
que se lhe dobre em memória
o que em vista lhe faltou;
assim a mim, que não rejo
os olhos ao que desejo,
na memória e na firmeza
me concede a natureza
“o natural que não vejo”.⁵⁶*

Assim como na lírica medieval, mais propriamente nas cantigas de amor, os olhos são “instrumentos” de satisfação amorosa e dos sentidos e, nessa perspectiva, a ausência do ver (o objeto amoroso) determina o sofrimento do sujeito que declara seu amor; por isso, o eu enamorado recorre ao ver na alma: impossibilitado de ter o “natural” diante de si, ameniza-se a dor pela intervenção da “memória”, que traz ao íntimo do sujeito poético o objeto do seu desejo.

Por sua vez, dentre os procedimentos formais utilizados nas cantigas amorosas, oferecemos destaque para o caráter repetitivo e monótono do lirismo português, que além de expressar uma súplica apaixonadamente triste, vem reforçar o sofrimento dessa voz lírica que ama e não é correspondida, sendo a repetição também um modo de

⁵⁶ Luís de Camões, “Glosa (a este mote alheio)”, In *Lírica*.

reiterar sua submissão aos desígnios do ser amado. Além disso, a repetição confere ao texto uma impressão de oralidade, como se o sujeito e a mulher conversassem – e, nesse sentido, vemos uma tentativa de aproximação entre os dois, no âmbito do discurso, como uma maneira de compensar a distância sentimental. Na cantiga de Martim Soares em estudo, temos a retomada exaustiva de fórmulas de questionamento, tais como “que farei eu”: [...] “*que farei eu, por Deus que mh-o digades, / que farei eu, se logo non morrer? / que farei eu, se mais a viver ei? / que farei eu, que conselho non sei? / que farei eu, que vós desamparades?*”⁵⁷. Vemos um sujeito atormentado, angustiado, que indaga sobre os rumos a seguir por se ver tolhido do amor da “senhor” a quem dirige a corte. As interrogações presentes na cantiga apontam para a perturbação interior da voz lírica que se manifesta, que busca uma resposta para seu drama passional. A súplica manifesta-se por intermédio de expressões declarativas como “e por meu mal”, comprovando-se pelos versos “*por meu mal é que tan ben parecedes / e por meu mal uos filhei por senhor, / e por meu mal tan muito ben oy*”.

O grau de emoção que se manifesta no início da composição permanece inalterado até o fim, não havendo oscilação desse sentimento. Portanto, a voz lírica não expressa sentimentos de revolta e nem flagramos momentos de êxtase emocional no decorrer do cantar amoroso, sendo um sentimento controlado, que vem acentuar o cunho de obsessão e monotonia das cantigas. Isso explica a extensão das cantigas de amor galego-portuguesas que são, em geral, concisas, até porque se tornariam fastidiosas se houvesse um desdobramento em mais estrofes.

Em outras palavras, o artifício da repetição destina-se a obter um estado de espírito atormentado e suplicante, ou seja, visa acentuar o sofrimento da voz lírica. Impedindo o sujeito poético de se afastar do núcleo afetivo da cantiga, o teor repetitivo permite uma concentração do sentimento que, de outro modo, correria o risco de se esvaír ou misturar em múltiplas emoções. O uso da repetição, nesse sentido, contribui para reforçar a ideia de arrebatamento sentimental, de amor imenso, tal como abordado na obra *Na madrugada das formas poéticas*⁵⁸, ao tratar da repetição como fator constitutivo do texto poético. Contudo, não se pode desconsiderar que tal estratégia discursiva também pode visar a persuasão, o convencimento e o consequente compadecimento do objeto amoroso. A voz poética dos cantares insiste em repetir certos versos objetivando convencer a “senhor” de que sofre e, assim, obter sua piedade.

⁵⁷ Martim Soares, “Senhor fremosa, pois me non queredes”, C.A. 46; C.B. 131.

⁵⁸ Segismundo Spina, *Na madrugada das formas poéticas*, 2ª ed., Cotia, Ateliê Editorial, 2002, pp.12-19.

No mesmo livro⁵⁹, o autor ressalta que o elemento fundamental do canto primitivo é a repetição, sendo comum, entre os primitivos, a retomada da mesma ideia com palavras sinônimas ou a reiteração de um mesmo pensamento expresso de maneiras diferentes. A repetição pode realizar-se, ainda, de modo enfático, fazendo começar o verso com a palavra final do antecedente, à maneira do *leixa-pren* trovadoresco. Dentre os fatores que determinam a repetição, merece destaque a condição emotiva em que está colocado aquele que canta, como ocorre com as carpideiras, cujos segmentos rítmicos devem repetir-se semelhante aos soluços durante todo o tempo da lamentação.

O paralelismo e o refrão são os meios de repetição mais utilizados pelos trovadores, pois ao mesmo tempo em que permitem jogar artisticamente com as palavras, constituem o processo eficaz de imprimir à cantiga energia expressiva capaz de traduzir a obsessão amorosa do Eu atormentado. Tais procedimentos formais constituem técnicas de reiteração praticadas conscientemente pelo trovador, com um objetivo específico em mente. De acordo com Spina⁶⁰, a forma padrão do paralelismo consiste na sucessão de dísticos em que o pensamento é repetido com variações vocabulares ou inversão das palavras do verso, seguido de refrão ou não. Na cantiga de Martim Soares, o recurso do paralelismo manifesta-se nos versos que lemos a seguir: “[...] *por meu mal é que tan ben parecedes / e por meu mal uos filhei por senhor*”, assim como é evidente a reiteração de ideias e termos ao final das estrofes: “[...] *pois meu mal é quanto ben uós auedes / uiuo, pois uós por meu mal ren não dades.*”

Como podemos notar nos versos acima, a voz lírica do cantar de Martim Soares considera que a beleza da mulher amada é responsável por lhe causar um mal e sofrimento ainda maiores (*por meu mal é que tan ben parecedes*), sendo procedimento recorrente dos cantares o elogio do ser amado. Nesse cantar, a fim de reforçar e intensificar esse elogio, ao invocar a dama, a voz lírica demarca a formosura da mulher a quem dirige o galanteio amoroso, o que se comprova pela utilização do adjetivo “fremosa” que sucede a invocação:

*Senhor fremosa, pois me non queredes
creer a cuita 'n que me ten amor,
por meu mal é que tan ben parecedes [...]*

⁵⁹ Spina, *Na madrugada das formas poéticas*, op. cit.

⁶⁰ Op. cit.

Aliás, é necessário atentar para o fato de que a caracterização física da mulher pelo trovador – no caso da cantiga em análise, destacando a formosura da dama e que, aliás, mostra-se como expediente recorrente em diversas cantigas – pode justificar-se em virtude de outro traço definidor dos cantares, a saber, apresentar a mulher amada como aquela que é superior a todas as outras por suas qualidades, como a mais bela, a mais perfeita, aquela que fala melhor, superando todas as outras; enfim, é retratada como o “ser de exceção”. Essa cantiga apresenta a mulher amada segundo o “elogio impossível”, caracterizando-a por sua formosura “senhor fremosa”, o que é reiterado no terceiro verso da estrofe inicial, “*por meu mal é que tan ben parecedes*”.

Nas cantigas de amor, é comum observarmos uma caracterização física contemplando as delicadas faces da mulher, que geralmente é descrita como de tez branca, de faces rosadas, delicadas. É exemplo a “Cantiga da Ribeirinha” (também conhecida como cantiga de “Guarvaia” (ver Anexo))⁶¹, de Paio Soares de Taveirós – primeiro texto literário em língua galaico-portuguesa de que se tem registro –, em que a *senhor* é descrita como “branca e vermelha”: “*mia senhor branca e vermelha [...]*”. Essa caracterização é típica dos cantares de amor, sendo que o retrato normalmente produzido pelo sujeito é de uma mulher com a tez branca e bochechas rosadas, contrastando com a alvura de sua pele.

Em “Cantiga da Ribeirinha”, além disso, ressalta-se a polêmica ambiguidade (o sujeito poético teria visto a amada nua) ou “em saia”, ou seja, em roupas íntimas. A voz lírica declara ter visto a dama “em saia”, o que corresponde a dizer que ele flagrou a *senhora* desprovida do manto, em trajes íntimos: “[...] *queredes que vos retraia/ quando vos eu vi em saia!*”. Configura-se, nesse caso, um elemento irônico e a esse respeito é preciso esclarecer que, no século XIII, não era costume as mulheres aparecerem em público sem manto, e a não utilização de tal adorno possibilitou à voz poética desse cantar uma visão mais nítida, privilegiada e completa da dama, satisfazendo-lhe ao menos os sentidos, visto que a realização concreta desse amor não se faz possível. A ironia é reforçada com essa ambiguidade, com o questionamento se ocorreu – ou não – o flagrante da mulher nua, algo inusitado e, por ser uma cantiga de amor plena de ironia, essa composição tem sido considerada por diversos autores como uma cantiga satírica.

⁶¹ Paio Soares de Taveirós (?), “Cantiga da Ribeirinha”, C.A.38. Lembramos que a autoria deste cantar é, por filólogos e críticos, contestada, acreditando-se que Martim Soares possa ser o autor deste e de outros cantares, atribuídos a Paio de Taveirós.

Além disso, a visão privilegiada da mulher pelo sujeito lírico – proporcionada pela não utilização do manto no momento em que o Eu voltou seus olhos para a amada – foi responsável por trazer um sofrimento ainda maior ao sujeito, dada a beleza indescritível de seu objeto amoroso. A perfeição das formas da mulher intensificou o amor da voz lírica do cantar por ela e, conseqüentemente, o tormento doloroso desse sujeito, o qual demonstra consciência de que se trata de um amor no âmbito meramente platônico. Isso justifica a declaração do Eu lírico, de que gostaria de tê-la visto feia, desprovida da beleza com a qual se apresentou aos seus olhos e o fez cair de amores, o que se evidencia nos seguintes versos da cantiga de Paio Soares de que tratamos (C.A. 38): “*No mundo non me sei parelha/ mentre me for como me vai,/ ca já moiro por vós – e ai!/ mia senhor branca e vermelha,/ queredes que vos retraia/ quando vos eu vi en saia!/ Mau dia me levantei/ que vos enton non vi fea!*”. Caso a mulher tivesse se apresentado diante de seus olhos desprovida da beleza que ele atestou, a dor da não correspondência talvez não fosse tão intensa e não lhe trouxesse tamanho desconsolo.

Nesse cantar de Paio Soares, a mulher eleita pela voz poética para receber o galanteio, assim como vemos na cantiga de Martim Soares, não atende aos seus anseios amorosos, o que é facilmente explicável tendo em vista que a “senhora” não ama verdadeiramente o sujeito que se declara. A “Cantiga da Ribeirinha”, por sua vez, se distancia das convenções que guiavam a composição dos cantares medievais, considerando-se que a voz lírica que nela se expressa revela a identidade da amada implicitamente ao declarar seus vínculos de parentescos, afirmando que a mulher a quem sua cantiga se dirige é filha do don Paai Moniz. Ao aludir à filiação da dama, o Eu lírico incorre no desrespeito a uma das regras norteadoras de todo lirismo galaico-português, a saber, a preservação da identidade da amada em segredo, considerando-se que a dama não desejava ter seu nome revelado. Contudo, a voz poética utiliza a fórmula respeitosa de tratamento “*mia senhor*”, o que aponta para certo comedimento, apesar dos distanciamentos das regras.

Outra característica das composições do lirismo amoroso, que integra o “formalismo sentimental trovadoresco”, consiste na adjetivação. Esta se prende, em geral, a dois eixos, a saber, ao sujeito da enunciação e ao receptor ou referente do enunciado. A adjetivação do primeiro ocorre por meio de formas de participípios verbais, como *coitado*, *perdudo*, *nado*, *guisado*, *guardado*, *guarido*, *sabedor*, *amador*, etc., sendo o participípio *vivo*, que vem reforçar a ideia de vida, aquele que mais se destaca e chega a obter primazia absoluta nesse discurso. Por outro lado, a adjetivação do receptor

se liga frequentemente ao vocativo, tal como na cantiga de Martim Soares, em que o receptor é referido como “Senhor fremosa”, apontando para a formosura e beleza inigualável da amada. A adjetivação da *senhora* pode comparecer, além disso, nas formas *fremosa mia senhor, tal senhor, tal molher*, ou ainda, excepcionalmente, *mia senhor branca e vermelha*, mas é igualmente explorada a adjetivação de seus atributos, como em *bon parecer*. De longe, a adjetivação mais contemplada é, no entanto, a da coita, do mal trazido ao sujeito amador (*gran coita, mui gran pesar, gran mal, tal coita*, etc.).

Por vezes, com o intuito de frisar a extensão e profundidade do sofrimento do sujeito da enunciação, os cantares amorosos empregam, de modo reiterado, adjetivos denotadores de intensidade. Com o uso desse artifício, o sujeito lírico objetiva, como vimos, atrair a compaixão do receptor do enunciado e, conseqüentemente, persuadi-lo, sendo que seu emprego pode se ligar ao próprio caráter hiperbólico desse discurso. Sob esse ponto de vista, a adjetivação da *senhor* tem, naturalmente, a função de captar a sua benevolência através do elogio.

Em diversos cantares trovadorescos é expediente comum vermos a voz poética que se expressa afirmar não conhecer nenhuma mulher no mundo que se assemelhe à dama de seus galanteios, ato de individuação que eleva a “senhora” das cantigas a um patamar superior em relação a todas as outras. É o que se pode verificar no cantar de amor de Paio Soares de Taveirós (?)⁶², ao afirmar “*No mundo non me sei parelha*”; ou, ainda, nos versos “*Ca ja eu tal temp’ houve que morei/ u a podia eu mui bem veer,/ e u a vi mui melhor parecer/ de quantas donas vi nem veerei!*”, da cantiga de Roi Queimado “*Nostro Senhor Deus e por que neguei*”⁶³ (ver Anexo). Tal é o caso, igualmente, do cantar do lirismo amoroso “*Pois que Deus vos fez, mia senhor*”⁶⁴, de Dom Dinis, na qual a voz poética afirma que Deus não trouxe ao mundo nenhuma criatura de um juízo e um pensar tão invejáveis, nem de tão bom falar, como lemos em: “*E pois vos Deus nunca fez par/ de bom sen, nem de bem falar,/ nem fará ja, a meu cuidar [...]*”. Nesses, a voz lírica das cantigas afirma que, de todas as donzelas que já conheceu até aquele dia e das que há de conhecer no futuro, a dama do seu galanteio é, indubitavelmente, a de “melhor parecer”, excedendo todas as outras mulheres em qualidades e em atributos físicos.

⁶² Paio Soares (?), “Cantiga da Ribeirinha”, C.A.38.

⁶³ Roi Queimado, “Nostro Senhor Deus e por que neguei”, C.A. 129; C.B.N. 23.

⁶⁴ Yara Frateschi Vieira, C.B.N. 457, 1987, p. 97.

Observa-se que os verbos desses enunciados estão comumente no presente do indicativo (como lemos em “*por meu mal é que tan ben parecedes*”; “*No mundo non me sei parelha*”, de Martim Soares e Paio de Taveirós (?), respectivamente), evidenciando o fato de que a ausência física da dama não diminui sua presença na mente do sujeito, ou seja, a amada vista no passado não ERA bela, ela É bela, algo que independe da passagem do tempo ou de qualquer circunstância. Essa “presentificação”, ao indicar a imutabilidade da beleza feminina, retira da mulher o seu caráter humano. A “senhor” cortejada pelos trovadores galego-portugueses, além de ser inflexível em suas decisões, já que nunca admite fazer bem ao seu amador, é também despida de vivacidade, surgindo quase como uma estátua do ponto de vista físico. Embora a sugestão da eternidade da beleza dessa mulher se caracterize um elogio, não se pode descartar a hipótese que a descrição da mulher como estátua também pode se relacionar a campos semânticos negativos, como a dureza, a insensibilidade, a frigidez, a desumanidade. É curioso notar, contudo, que o “bem falar” e o “bem portar-se” da mulher são os atributos femininos destacados pela voz poética que se expressa, ao invés de se dedicar a demoradas descrições físicas. A voz lírica desses cantares não se abandona ao prazer estético de descrever as qualidades da amada, o que situaria a cantiga de amor no interior de um clima objetivo, incompatível com o intimismo que a caracteriza.

Esse enaltecimento da dama pode ocorrer através da adjetivação ou, ainda, por meio de enunciados genéricos, como neste excerto extraído de um cantar de Martim Soares:

*“Tan muito a faz Deus valer
Por bon-prez e por ben-falar,
Per bon-sen e per parecer!”*

O elogio obedece a uma gradação, partindo de registros linguísticos mais simples – que são as expressões de tratamento – até a forma superlativa, a do panegírico impossível. Nas cantigas amorosas, a mulher amada apresenta-se como “a mais formosa que Deus fez”, “a que tem melhor parecer dentre todas que no mundo há”, “a que fala melhor”, elogio que passará por Petrarca e, posteriormente, veremos no lirismo camoniano.

A mulher, além de exceder a todas em formosura (a que corresponde o tema do *elogio impossível*), exerce total poder e influência sobre o sujeito amador, pois, em nome da mulher amada, o sujeito lírico abre mão de todas as conquistas e fortuna,

reinos e glórias, assim como despreza todos os bens mundanos, como nos informa Spina⁶⁵. A renúncia aos prazeres terrenos e o desprendimento de bens materiais seriam resquícios da doutrina cátara que, segundo supõe Rougemont⁶⁶, compõe o subtexto de toda lírica cortês. Essa doutrina pregava a renúncia ao mundo, o que justificaria o tema da separação e da privação de muitas cantigas, assim como tratava da alegria do encontro com o Bem, após a vitória sobre o Mal (do que decorre o tema do *joy d'amor*)⁶⁷. Por sua vez, ainda segundo Rougemont⁶⁸, o tema da impossibilidade de realização amorosa estaria de acordo com as ideias cátaras sobre sexualidade e casamento, visto que as relações terrenas, o casamento e a consubstanciação amorosa eram proibidos aos adeptos de nível espiritual mais elevado. Exaltava-se a castidade e reprimia-se qualquer impulso carnal.

O motivo do desapego dos bens materiais e desprezo de todos títulos e glórias em honra da amada é expediente frequente na poesia provençal, comparecendo esporadicamente no lirismo galego-português desde os primeiros tempos, como notamos nas análises dos cantares. Na produção de Provença, a fórmula assume diversas escalas de valor, sendo que o sujeito diz abrir mão da posse de toda a Espanha ou de todo o reino da França. Arnaut Daniel, por exemplo, recusaria todo o império romano e o título de Papa, se para possuir tais privilégios e riquezas precisasse permanecer distante daquela cujo amor lhe incendeia e tortura o coração, como vemos:

*“No vuoill de Roma l'emperi
ni c'om m'en fass'apostoli,
qu'en léis non aia revert
per cui m'art lo cors e.m rima.”*⁶⁹

O receptor do enunciado nas cantigas medievais é, num expressivo número de cantares, a “senhor” (tal como em “Senhor fremosa”), sendo também referida pelo

⁶⁵ Cf., *A Lírica Trovadoresca*, Op. cit., p.25.

⁶⁶ Denis de Rougemont, *O amor e o ocidente*, Tradução de Anna Haterly, 2.ed. Lisboa, Veja, 1999.

⁶⁷ O *catarismo*, surgido em Limousin (França) ao final do século XI, estendeu-se ao sul da França durante o século XII. Essa doutrina se baseava em um dualismo que afirmava a existência de dois princípios, a saber: o do BEM, criador do mundo espiritual, e o do MAL, criador do mundo material. O homem, desligando-se da matéria, escapa ao império de Satã e une-se ao bom Deus. Rejeitando os Sacramentos da Igreja Católica, os cátaros administravam um batismo de espírito, que levava aqueles que o haviam recebido, “os perfeitos”, a uma vida casta e austera. A Igreja, por sua vez, tendo visto no catarismo – que atraía inúmeros adeptos – uma grave ameaça para a unidade e fé cristã, apoiou as Cruzadas dos Albigenses (1209 – 1229), sendo que a última, embora tenha desorganizado o catarismo, enfraqueceu o patrimônio cultural francês, fortificando a dinastia capetíngia.

⁶⁸ Denis de Rougemont, Op. cit.

⁶⁹ Arnaut Daniel, *Primavera e fiore...*, c. XLV, vs.29-32.

pronome pessoal reto de segunda pessoa do plural. Na cantiga em estudo de Martim Soares, “Senhor fremosa, pois me non queredes”, a expressão de tratamento utilizada, “senhor”, além de visar ocultar o nome da amada, aponta para uma atitude de submissão do sujeito poético e, conseqüentemente, destaca a posição de superioridade da dama. É expressão de respeitabilidade, denotando uma humilde submissão e, intencionalmente, coincide com a posição que, no feudalismo, ocupava o dono da propriedade e dos meios de produção: sob a proteção do “senhor”, o *suserano*, encontravam-se aqueles que trabalhavam em suas terras, os *vassallos*. Outras fórmulas e expressões comumente utilizadas nas cantigas são (*mha*) *senhor*, *filhar por senhor*, *meter-se em* (seu / vosso) *poder*, *valer*, *guarir*, *conselho / conselhar / filhar conselho*, *fazer ben*, *quitar-se*, (seu / vosso) *homen*.

Os pronomes possessivos, sobretudo aqueles de primeira pessoa, também contribuem para indicar a aproximação – ou não – entre o sujeito da enunciação e o receptor do enunciado. A título de exemplo, o emprego do pronome *mia* denota não somente a ligação afetiva entre a voz poética e a dama cortejada, mas se prende à própria relação vassálica entre ambos. Essa sugestão de vassalagem (amorosa), com o sujeito prostrado aos pés da dama, pode igualmente remeter à organização político-social do Feudalismo. Nesse sentido, segundo as convenções do amor cortês, a voz lírica das composições do lirismo amoroso serve sua *dona* como o vassalo serve o suserano, com diligência e fidelidade, e amar a “*senhor*” constitui uma forma de servi-la. De acordo com Gamboa⁷⁰, os sacrifícios impostos pela vassalagem enobrecem o indivíduo e o levam à perfeição e, dessa forma, o amor profano – que expressa um conceito ético particular, o dos trovadores, que é totalmente externo à religião – passa a amor espiritual. A vassalagem amorosa proposta pela *fin’amor* é uma invenção dos provençais.

A linguagem constitui um dos meios privilegiados para se perceber como a sociedade da época estava impregnada nos conceitos de vassalagem. Em sua obra, José Mattoso⁷¹ faz um inventário de termos de emprego quotidiano e que denotam “uma ideologia dos valores vassálicos”. Dentre eles, destaca as palavras de origem hispânica “*fidelis*”, “*benfeitoria*”, assim como termos tomados de empréstimo da França, “*vassalus*”, “*tenentia*” e “*honor*” e, por fim, palavras que pertencem ao vocabulário

⁷⁰ Márcia Gamboa. *Op. cit.*, p.9.

⁷¹ José Mattoso, “O feudalismo português”, *Fragmentos de uma composição medieval*, 2. ed., Lisboa, Estampa, 1990. p.118.

comum, mas que podem, em alguns contextos, adquirir significação feudal, como *senhor, serviço, ajuda e conselho*⁷².

A reminiscência da vida social feudal nos cantares também pode ser depreendida do verso “e por meu mal uos filhei por senhor”, da cantiga de Martim Soares em análise, referindo-se ao dia em que o sujeito entrou para o serviço amoroso, aceitando sua condição de submissão e comprometendo-se a realizar a “vassalagem amorosa”. Para o sujeito poético que se expressa nesse cantar e que padece de grande sofrimento pela indiferença da mulher, a origem de seu drama amoroso aponta para a ocasião em que ele a viu e, de um súbito, se apaixonou por ela, provindo daí todo seu mal. Os versos “e por meu mal uos uy,/ pois meu mal é quanto ben uós auedes” tentam resgatar o ponto de origem do sofrimento da voz lírica desse cantar, que atribui os males ao dia em que viu a dama pela primeira vez, assim como amaldiçoa a ocasião em que ouviu alguém dizer bem a seu respeito. O verso que encerra a primeira cobra, “pois meu mal é quanto ben uós auedes”, indica claramente que as qualidades que a figura da mulher encerra são responsáveis por aumentar ainda mais a condição miserável desse sujeito.

Em todas as estrofes da cantiga de Martim Soares a voz lírica reforça seu sentimento de dor, valendo-se do artifício da repetição, como vimos anteriormente, para convencer a dama de seu sofrimento e obter sua piedade. Na segunda cobra, o Eu lírico acusa a dama de não se lembrar do tormento amoroso que desperta nele, como lemos:

*“E, pois uos uós da cuita ñ nebrades,
nen do affan que m’amor faz prender” [...]*

Na terceira cobra, impõe-se um questionamento a respeito da ação que deve ser exercida ou do rumo a ser seguido por esse sujeito, atormentado pelo sofrimento amoroso, definindo, a si próprio, como pecador cativo:

*“que farei eu, pois mh-a uós ñ creedes?
que farei eu, catiuo pecador?”*

A forma interrogativa de expressão das ideias reproduz a angústia de um ser em conflito consigo mesmo, ao passo que os questionamentos apontam a necessidade interior desse sujeito de encontrar respostas para seu drama, decorrente desse amor

⁷² Cf. Mattoso, “A difusão da mentalidade vassálica na linguagem quotidiana”, *Fragmentos de uma composição...*, pp.149-163.

arreatador. As perguntas que a voz poética dirige demonstram um desconforto interior, uma impossibilidade de conciliar-se que potencializa ainda mais sua dor. Na terceira estrofe, a voz lírica também reflete sobre a perda de sentido da vida para aquele indivíduo ciente de que não há possibilidade de correspondência amorosa, como indicado:

*“que farei eu, uiuedo sepr’assi?
que farei eu, que mal dia naçi?
que farei eu, pois me uós ñ ualedes?”*

Ultrapassando os limites terrenos, não raro a imprecação do Eu das cantigas se volta contra Deus, e segundo a voz que se expressa, por infelicidade, não morreu no dia em que conheceu a mulher que inspira seu trovar: “... e por meu mal me fez Deus naçer/ e por meu mal ñ morri u cuidei/ como vos viss’e por meu mal fiquei/ vivo, pois vós por meu mal ren ñ dades [...] que farei eu, vivendo sepr’assi?/ que farei eu, que mal dia naçi?/ que farei eu, pois me vós ñ valedes?”⁷³. Notamos o sujeito poético execrando o dia de seu nascimento, como que a preferir que não tivesse vindo ao mundo. Os versos acima reproduzidos retomam a ideia que norteia toda a cantiga, a de que a mulher não confere importância alguma ao drama do sujeito: “pois uós por meu mal ren ñ dades”.

Tal como no cantar de amor de Martim Soares, em que a voz poética maldiz o dia em que elegeu a dama para o serviço amoroso (“e por meu mal uos filhei por senhor”), na cantiga de Roi Queimado o Eu declara: “*Mais a que sazom que m’eu acordei,/ quando a non posso per rem veer,/ nem quando non poss’ i conselh’ haver!*”⁷⁴. Dada a sua condição de sofredor, o Eu lírico que se expressa amaldiçoa o dia em que veio ao mundo, sendo que chega a afirmar, por vezes, que preferiria não ter nascido a padecer de tão grande *coita* amorosa, e que por infelicidade não morreu no dia em que conheceu a dama.

Por sobre esse tema acresce-se o do amor cativo, do amante prisioneiro, que deve fidelidade e obediência à dama eleita para a corte amorosa. O Eu que se expressa nesse cantar identifica-se com a imagem do cativo, afirmando “*Mais eu cativo, e que*

⁷³ Martim Soares, Op. cit.

⁷⁴ Roi Queimado, “Nostro Senhor Deus e por que neguei”, C.A. 129; C.B.N. 23. Esta cantiga, de Roi Queimado, encontra-se integralmente reproduzida, em *Anexo*, ao final da dissertação.

receei”⁷⁵, pois não lhe é permitido abandonar a “senhora” nem desistir de dirigir-lhe a corte, por mais que ela se mostre indiferente e não ceda aos seus galanteios amorosos: “[...] *Mais eu cativo, e que receei?/ ca non mi havia por end’ a matar,/ nem ar havia peor a estar/ d’ ela do que m’ hoj’ estou, e o sei.// Mais de que podia peor estar,/ pois eu non vej’ aquela que amar/ sei mais de mim, nem quantas cousas sei?*”⁷⁶.

Incorporando traços do sistema feudal na produção poética, vemos que a mulher ascendeu vertiginosamente à posição de “senhora” dominadora, enquanto que o homem desceu para as formas de obediência servil. Essa nova situação social e moral, em que a mulher exercia o papel dominador de “suserana”, favoreceu a criação de condições de sujeição dos sentimentos do homem, culminando na submissão do sujeito amador a uma disciplina estabelecida; imobilidade do seu pensamento; invariabilidade de seus sentimentos; atitude de impassibilidade diante do inacessível, que se consegue mediante submissão e sofrimento; ausência das forças individualistas e, finalmente, a ascese como meio de atingir o bem eterno. Além disso, o fato de a figura feminina assumir papel de “senhor” na literatura medieval pode ser visto como uma tentativa de “compensar” a falta de voz da mulher na sociedade da época, desprestigiada socialmente. Mostrava-se evidente o universo limitado destinado às mulheres no período medieval, de modo que, como destaca Duby, “o prazer é antes de mais o prazer do homem”⁷⁷. Logo, a posição de destaque e elevação da mulher no âmbito literário pode ser vista como um artifício compensatório para uma condição em que a figura feminina era excluída de participação na sociedade medieval.

Nos cantares de amigo, do mesmo modo, poderíamos compreender literariamente uma valorização da mulher considerando-se que a voz que se expressa é feminina. No entanto, é interessante 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, sendo que o máximo que se pôde constatar nas cantigas de amigo foi uma voz poética feminina determinada por interesses e intenções masculinas, que as escrevia. No caso específico das cantigas de amigo, introduzidas em Portugal no século XII, afirma Lapa⁷⁸, não é uma mulher que canta, mas um homem que finge sua identidade, assumindo identidade feminina e “transformando-se em mulher por um esforço de imaginação.” Lapa ainda acrescenta

⁷⁵ Roi Queimado, Op. cit.

⁷⁶ Op. cit.

⁷⁷ Georges Duby, *Sociedades Medievais*, Lisboa, Terramar, 1990, p.85.

⁷⁸ Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1981, p.108.

que o trovador faz descer a mulher do seu pedestal de adoração em que a colocara e a transforma num ser igual a ele, sem a antiga sublimidade, mas com novo e “humaníssimo encanto”.⁷⁹

Georges Duby, no prólogo do conjunto de ensaios reunidos com o título *Idade Média, idade dos homens* afirma:

A Idade Média é resolutamente masculina. Pois todos os relatos que chegam até mim e me informam vêm dos homens, (...) No entanto, eu os ouço falar antes de tudo de seu desejo e, conseqüentemente, das mulheres. Eles têm medo delas e, para se tranquilizarem, eles as desprezam. Mas preciso me contentar com esse testemunho, deformado pela paixão, pelos preconceitos, pelas regras do amor cortês.⁸⁰

Dessa maneira, tanto a fala feminina, quanto a imagem da mulher que nos são transmitidos são provenientes, na realidade, do discurso e do olhar masculino. As cantigas de amigo galego-portuguesas são significativas da soberania do homem, visto que, nesses cantares, é ele quem fala da primeira à última estrofe por meio de uma voz lírica feminina.

Conforme salientamos anteriormente, a denominação de “Senhor”, atribuída à dama, traz sugestões da organização do feudalismo. Contudo, essa designação pode também ter sido utilizada a fim de reiterar esse aspecto de “endeusamento da mulher”, posicionada em um pedestal (dado seu caráter inalcançável, tal como um Deus), sendo impossível a ocorrência de contato físico. O *endeusamento* da mulher amada corresponde a uma das características do “formalismo sentimental trovadoresco”, que assume importância vital nas cantigas de amor, relacionando-se ao tema da inacessibilidade do ser amado. Nesses cantares, a amada encontra-se envolta nas névoas da distância, de modo que a única solução para amenizar a dor do sujeito é olhar a dama, admirá-la, diminuindo seu sofrimento por meio da satisfação dos sentidos; sabendo que a amada é inatingível e consciente de que nutre um amor de realização impossível, a voz poética contenta-se em estar junto com a “senhora” escolhida para a corte, ainda que haja uma grande distância que os separe.

A fim de fundamentar essa sugestão de “endeusamento” da mulher amada, podemos salientar que a imagem de Nossa Senhora aparece em diversos poemas que

⁷⁹ Op. cit., p.109.

⁸⁰ Duby, *Idade Média, idade dos homens...*, p [7]. Ver, sobretudo, os ensaios reunidos nas duas primeiras partes, pp.11-121.

tratam de amor, ligando-se à figura da dama galanteada, novamente reafirmando a presença da religiosidade nas cantigas lírico-trovarescas. Além da designação de “Senhor”, que pode remeter a Deus todo-poderoso, a mulher é aproximada, por vezes, da Virgem Maria. No *Dicionário temático do Ocidente medieval*⁸¹ somos informados de que, em algumas imagens, a Virgem Coroada aparece como uma quarta pessoa da Trindade, disponível para ser, como se preferir, a esposa mística, a mãe carnal ou a filha espiritual do Cristo, ou tudo ao mesmo tempo.

São inúmeras as cantigas nas quais o nome de Deus está presente, sendo que Ele exerce papel fundamental no imaginário medieval. De acordo com Le Goff⁸², a denominação mais frequente de Deus é *dominus*, “Senhor”, modo como a dama era frequentemente evocada nas cantigas: “mia Senhor”. Dessa maneira, a evocação do objeto amoroso como “Senhor”, “mia senhor” apresenta-se como índice de respeito e subserviência do amador em relação ao ser amado. Spina⁸³ afirma que, a Deus, a voz poética comumente se reverencia agradecida, pois viu realizada alguma de suas esperanças. Em outros casos, o sujeito se volta contra Deus e o sacrilégio é inevitável, não somente culpando-O pelos embaraços de suas aventuras, como também pela relutância implacável da mulher amada. Segundo Spina⁸⁴, tal atitude herética corresponde mais a uma tradição literária do que, propriamente, uma rebeldia em matéria de crença. Como exemplo, temos a cobra que encerra a cantiga em análise, em que a voz poética termina por atribuir a Deus a culpa da sua *coita* amorosa, culpando-O por seu mal e atribuindo a ELE parte da responsabilidade de seu sofrimento, por permitir que esse amador viesse ao mundo; o Eu que se expressa, inclusive, amaldiçoa o dia em que nasceu: “e por meu mal me fez Deus naçer” [...] “que farei eu, que mal dia naçi?”. A voz lírica contenta-se com execrar a si mesma, lamentando a hora que seus olhos viram a mulher, e uma vez que os olhos correspondem ao meio pelo qual se deu a paixão pela dama, o sujeito também se volta contra esses órgãos do sentido.

Cabe ressaltar, ainda, que a fórmula *Deus* apresenta-se recorrentemente em diversas outras cantigas e Sua evocação é plenamente justificada, pois Deus é o Senhor das suas obras e, portanto, detém o domínio perfeito sobre tudo aquilo que produziu.

⁸¹ Jacques Le Goff & Jean-Claude Schmitt, *Dicionário temático do Ocidente medieval*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002, p.316.

⁸² Cf., Op. cit.

⁸³ Cf., *Do Formalismo Estético Trovadoresco*, op. cit.

⁸⁴ Op. cit.

Além disso, Ele poderá, por milagre, agir sobre a natureza da *senhor* impiedosa ou sobre o destino cruel do amador infeliz.

Por vezes, Deus é tomado à guisa de testemunha, como no fragmento abaixo transcrito:

*“E Deu-lo sabe! con pavor
viv’ e sofr’ esta cuita tal.
que ei de sofrer pois gran mal.”*

É mais clara ainda a função persuasiva da evocação do Divino, na produção Peninsular, em fórmulas como:

*“E ora, por Deus, que vus fez falar
mui ben, senhor, e mui ben semelhar,
doede-vus de mi, se vus prouguer;”*

O amor é visto como independente de uma vontade deliberada, de modo que, na concepção do sujeito lírico da cantiga de Martim Soares, Deus teria o poder de intervir e mudar os rumos da vida humana. Isso significa que, para a voz lírica desse cantar, Ele poderia agir em seu favor, encorajando a mulher amada a acreditar no sofrimento causado por sua não correspondência amorosa e, assim, torná-la mais inclinada a corresponder aos seus anseios. Nesse sentido, o amor da mulher inacessível dependeria exclusivamente, sob o ponto de vista do sujeito que se expressa na presente cantiga, de uma vontade divina.

Essa posição implica, conseqüentemente, isentar a dama de qualquer culpa, salvaguardando sua perfeição moral e resguardando-a. É um exemplo de *mesura*, outro elemento importante no “formalismo sentimental trovadoresco”. A *mesura* é evidente, também, em outras atitudes como preferir fazer pressentir o amor do sujeito a declará-lo abertamente à dama; essa regra impõe uma atitude ponderada e respeitosa por parte da voz lírica, que deve honrar a mulher em todas as hipóteses. O sujeito deve ter cautela e certificar-se de que não utiliza palavras indecorosas ou equivocadas, passíveis de agredir a amada ou ameaçar sua reputação aos olhos dos que partilham de seu convívio, principalmente no ambiente da corte, contendo-se em uma espécie de “válvula de segurança”. A voz poética das cantigas deveria guardar o máximo sigilo para com a dama a quem dirigia o seu cantar amoroso, ocultando o seu nome e, quando muito, designando-a por um pseudônimo de sentido gracioso e expressivo, visto que as cantigas eram, em muitos casos – principalmente em se tratando das composições

provençais – dirigidas a mulheres casadas. Disso decorre a afirmação de que os cantares nasciam mais do cérebro que do coração, ou, como muitos alegam, sendo um produto brilhante antes da inteligência que do sentimento.

A expressão de sua dor poderia instigar o sujeito a utilizar-se de expressões violentas, descabidas, no furor da descrição de seu estado de alma e da externalização de seus sentimentos mais íntimos. Disso decorre que a voz lírica dos cantares, por vezes, por querer bem a mulher e amá-la com tanta intensidade, prefere guardar para si o tormento decorrente desse amor de realização impossível a desgostar a dama agindo com indiscrição ou desrespeito. Essa situação pode ser vista na cantiga de Roi Queimado “Nostro Senhor Deus e por que neguei”⁸⁵; nessa composição do lirismo amoroso, a voz poética oferece uma justificativa para sua atitude de silenciar a respeito do sofrimento amoroso do qual padecia: “*E pero nunca lh’ ousei dizer rem/ de quantas coitas levei, por gram bem/ que lh’ eu queria e quer’ e querrei*”. A voz que se expressa reconhece que já teve oportunidades de declarar seu amor e expressar o sofrimento decorrente da não correspondência amorosa, como lemos em “*Ca ja eu tal temp’ houv’! e atendi/ outro melhor! e aquele perdi!/ E outro tal nunca ja cobrarei!*”⁸⁶. Contudo, na tentativa de evitar qualquer atitude precipitada, optou por esperar um momento melhor para declarar-se, exteriorizando seus sentimentos e ressaltando sua dor. O sujeito lírico não encontrou ocasião mais adequada para ceder lugar à sua voz íntima, e a consciência da fugacidade do tempo e das coisas, de que não é possível recuperar o tempo passado, o atormenta e o faz sentir-se ainda mais culpado pela chance que deixou escapar.

Segundo a regra da *mesura*, era necessário guardar as conveniências e não incorrer desastrosamente na *sanha* da “senhor” e, segundo essa convenção da corte, o Eu que se expressa deveria ser moderado em seu galanteio amoroso. Márcia Gamboa afirma que “o rompimento da *mesura* é apenas uma falha humana de um espírito indisciplinado, a expressão de uma alma rebelde e apaixonada, que ainda não conseguiu trilhar o caminho do amor cortês, que implica no seu aperfeiçoamento moral”⁸⁷. Tal como o sofrimento de amor conduzia ao refinamento e elevação espiritual, expurgando os pecados e purificando a alma, acreditava-se que o modo refreado de declarar-se e o sentimento disciplinado dos enamorados, pela virtude da disciplina e contenção

⁸⁵ Roi Queimado, “Nostro Senhor Deus e por que neguei”, C.A. 129; C.B.N. 23.

⁸⁶ Op. cit.

⁸⁷ Márcia Gamboa, Op. cit., pp. 52,3.

espiritual, levariam o casal a aperfeiçoar e incorporar elementos que os aproximaria do divino.

A voz lírica das cantigas deveria obedecer à regra da mais absoluta discrição, que lhe vedava, sobretudo, divulgar o nome do objeto amoroso. Na composição analisada do trovador Martim Soares, o sujeito lírico oculta o nome da dama, utilizando-se do *senhal*, pseudônimo poético que preserva a identidade da “senhor”, resguardando a dama a quem o Eu lírico dirige o galanteio e, assim, não comprometendo sua reputação. Além disso, o sujeito amante dirige-se à amada por meio do pronome de tratamento “senhor”, além do pronome de segunda pessoa do plural “vós”, como lemos nos versos abaixo:

*“e por meu mal tan muito ben oy
dizer de uós, e por meu mal uos uy,
pois meu mal é quanto ben uós auedes.”*

O pronome de segunda pessoa, assim como a utilização de um pronome de tratamento, são mecanismos que impedem a identificação do alocutário, o que está em consonância com a vontade da *senhora*. Outra estratégia para encobrir a identidade da dama dos galanteios consiste na utilização de enunciados genéricos, descrições abrangentes e que não singularizam a mulher, tal como “mia senhor branca e vermelha” – traços físicos geralmente encontrados nas composições do lirismo amoroso.

A questão do *senhal* revela outro aspecto distintivo da poesia galego-portuguesa, se comparada à provençal, sendo que a prudência manda calar o nome da amada cortejada. A possibilidade de abrir uma “brecha” na regra do uso do *senhal* surge porque, enquanto as canções de amor provençais dirigiam-se sempre à mulher casada, a lírica galego-portuguesa se dirige também às donzelas. Importa, no entanto, que a revelação do nome da dama faz com que a mulher cantada se corporifique e, por extensão, a não ocultação de sua identidade destituiria essa composição do seu caráter platônico.

Por outro lado, o pseudônimo poético da mulher, se é um imperativo de discrição em relação ao marido ciumento, revela-nos também como que uma renúncia ao orgulho do sujeito amador que não pode se vangloriar dos favores concedidos pela dama. De fato, a paixão que emociona os poetas provençais dirige-se, acima de tudo, contra o orgulho e o egoísmo masculinos que se anulam em face de um amor que reflete o valor da alma feminina adorada pelo homem com extrema humildade.

Por sua vez, temos a presença de dois modos de construção distintos nessa

“e por meu mal me fez Deus nascer

atípico das cantigas de amor e indicativo, como vimos, do desconcerto do Eu enamorado:

*“que farei eu, catiuo pecador?
que farei eu, uiuedo sepr’assi?
que farei eu, que mal dia naçi?
que farei eu, pois me uós ñ ualedes?
(...)
que farei eu, se logo non morrer?
que farei eu, se mais a viver ei?
que farei eu, que conselho non sei?
que farei eu, que vós desamparades?”*

Evidente está que a primeira metade da cantiga é constituída de explanação, ao passo que a segunda metade é fundamentada em interrogações, que demonstram que a voz poética anseia por uma resposta da mulher amada. A construção “que farei eu”, a título de exemplo, se repete por inúmeras vezes na segunda metade da cantiga e indica um questionamento aflito da voz que se expressa, angustiado à espera de respostas.

É interessante assinalar que a composição do lirismo amoroso de Martim Soares é uma septilha, tipo de composição constituída de quatro estrofes, contendo sete versos cada, o que segue a regra imposta às cantigas medievais, a não ser o fato de as cantigas serem formadas, essencialmente, por três estrofes, enquanto que esse cantar é constituído de quatro cobras.

Além disso, “Senhor fremosa, pois me non queredes” manifesta um complexo esquema rímico, dada a existência de:

a) rimas alternadas nos quatro primeiros versos:

<i>Senhor fremosa, pois me non queredes</i>	A
<i>creer a cuita ’n que me ten amor,</i>	B
<i>por meu mal é que tan ben pareçedes</i>	A
<i>e por meu mal uos filhei por senhor</i>	B

b) rimas emparelhadas nos versos 5 e 6 da cantiga:

<i>e por meu mal tan muito ben oy</i>	C
<i>dizer de uós, e por meu mal uos uy,</i>	C

c) retomada da rima dos versos 1 e 3 pelo verso 7:

pois meu mal é quanto ben uós auedes.

Nesse cantar são utilizados versos longos que se assemelham ao decassílabo, estrutura mais comumente encontrada em sonetos e considerada de grande prestígio, sendo a opção formal de composição de *Os Lusíadas*, de Camões.

Por sua vez, é preciso notar que distanciamentos em relação às regras e procedimentos convencionados se fazem presente, até mesmo, nos cantares datados da época medieval, dentre os quais mencionamos a cantiga de amor “A mha senhor atanto lhi farei”, de Fernan Gonçalves:

*A mha senhor atanto lhi farei:
quero-lh’ eu ia soffrer tod’outro mal
que me faça, pero direi-uos al,
de pran: aquesto lhi non sofrerei,
d’ eu estar muito que a non ueia!*

*Sofrer quero de nunca lhi dizer
qual ben lhi quero no meu coração,
pero m’ é graue, se Deus me perdon,
mais, de pran, esto non posso sofrer,
d’ eu estar muito que a non ueia!*

*E soffrer-lh’ey quãta coita me dá
e quant’ affan outro mh auer fazer.
e ela faça hi como quiser,
mais, de pran, esto non sofrerei iá
d’ eu estar muito que a non ueia!*

*Ca nõ posso que morto non seia!*⁸⁸

As cantigas de amor encontram-se, em sua grande maioria, fundamentadas na declaração amorosa da voz lírica, assim como na descrição dos sintomas que são

⁸⁸ Fernan Gonçalves de Seabra, C. A. 217; C. B. 330.

sentidos pelo Eu, decorrentes de seu amor pela dama, como a perda do apetite, a insônia e o tormento doloroso. Na cantiga acima, no entanto, a voz poética diz-se capaz de suportar a dor de não declarar o seu amor; contudo, afirma que não pode tolerar a coita decorrente de não ver seu objeto amoroso. Em outras palavras, a voz poética sugere que uma dor lhe é permitida, a saber, a de silenciar seu sentimento e ocultar seu afeto, mas não aquela decorrente da impossibilidade da satisfação dos sentidos, o que seria inconcebível e insustentável a esse pobre sujeito:

*“Sofrer quero de nunca lhi dizer
qual ben lhi quero no meu coração,
pero m’ é graue, se Deus me perdon,
mais, de pran, esto non posso sofrer,
d’ eu estar muito que a non veia!”*

O elemento principal desse cantar amoroso configura-se como a satisfação dos sentidos, mais especificamente relacionada à necessidade do “ver” o objeto amoroso. O enfoque não recai, neste caso, sobre a declaração do amor da voz lírica, ao passo que, nas cantigas de amor, a direta expressão amorosa assumia um caráter primordial.

A voz poética que fala em “A mha senhor atanto lhi farei” deixa evidente que a satisfação dos sentidos, o olhar, constitui o aspecto mais relevante, de maneira que a declaração do amor desse sujeito ocupa posição secundária nessa ordem. É necessário assinalar, contudo, que ao revelar a necessidade de “ver” o objeto amoroso, a voz lírica desse cantar declara, em concomitância e como consequência, seu amor.

Encaminhemo-nos ao estudo de obras da Modernidade que permitem um diálogo com as cantigas amorosas, apresentando características que norteavam a produção desses cantares. Conforme ressalta Márcia Arruda Franco⁸⁹, na produção poética do Modernismo brasileiro, temos o comparecimento de diversas regras que guiavam a produção dos cantares trovadorescos, sendo necessário destacar que o retorno de técnicas formalistas na modernidade se refletiu não estritamente na poesia, mas se faz presente em diversas outras manifestações artísticas. Tal tradição mostrou-se incorporada à música e construções populares, como a dos repentistas nordestinos que passaram a valorizar e fazer uso recorrente de alguns temas medievos e recursos do *leixa-pren*⁹⁰.

⁸⁹ Cf., *Sá de Miranda um poeta do Século XX*, Braga, Angelus Novus, 2001, p.50.

⁹⁰ O *leixa-pren* (palavra medieval composta de *leixa* -deixa- e *pren* -colhe-) é um recurso estilístico característico das cantigas de amigo galego-portuguesas. Consiste na repetição dos segundos versos de

A presença de diversas características dos cantares lírico-amorosos, na poesia da modernidade, não foi privilégio nem se restringiu ao Brasil, de modo que a singularidade do lirismo medieval pode ser reconhecida em diferentes culturas. No México, a obra de José Gorostiza faz ressoar várias características dos cantares de amigo, tal como no poema “Alegra-se o mar!”, composto pelo poeta em 1925 e que segue abaixo reproduzido para efeito de comparação:

“Alegra-se o mar”

A Carlos Pellicer

Iremos buscar
folhas de banana ao bananal

Alegra-se o mar.

Iremos buscá-las no caminho
pai das madeixas de linho.

Alegra-se o mar.

Porque a lua (cumpre quinze anos a pena)
Põe-se branca, azul, roxa, morena.

Alegra-se o mar.

Porque a lua aprende conselhos do mar,
em perfume de nardo quer-se mudar.

Alegra-se o mar.

Sete varas de nardo desatarei

um par de estrofes como primeiros versos do par seguinte. Na cantiga de Martín de Xunz temos um exemplo evidente de *leixa-pren*, sendo que os versos 2 e 5 (os segundos das duas primeiras estrofes) repetem-se como primeiros da 3ª e 4ª estrofes, respectivamente: “*ca m'enviou mandado que se vai no ferido:/ e por el vivo coitada!*”.

para a minha noiva de lindo pé.

Alegra-se o mar.

Sete varas de nardo; um só aroma,
uma brancura de pluma de pomba.

Alegra-se o mar.

Vida – digo-lhe – brancas desatei-as, bem o sei
Para minha noiva de lindo pé.

Vida – digo-lhe – brancas desatei-as
Não se escureçam por serem minhas!

*Alegra-se o mar.*⁹¹

Os cantares de amigo são expressão da vida campesina e urbana. Expressam pequenos dramas e situações da vida amorosa das donzelas, em que a vida do campo (com todas as sugestões da natureza), a vida burguesa e o ambiente doméstico (representado, sobretudo, pelas relações com a mãe e as irmãs mais velhas) formam a moldura desses cantares. A dama, que no geral lamenta e expressa sua dor pela ausência do *amigo*, é uma “dona virgo” e mostra-se enquadrada em um ambiente campesino. Giuseppe Tavani se refere a essa dama empregando a formulação que segue:

A muller da cantiga d’amigo [...] é case sempre unha ragazza, unha “dona virgo”, simple e inxenua en aparencia, mais de feito maliciosamente consciente da súa feminidade, ás veces apaixonada e doída, outras enxada e resentida, ó mesmo tempo vulnerable e disposta a defende-la súa relación de toda interferencia.⁹²

⁹¹ José Gorostiza, “Alegra-se o mar (1925)”, *Morte sem fim e Outros poemas*, São Paulo/México, Editora da Universidade de São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 2003.

⁹² Giuseppe Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Traducción de Rosario Álvares Blanco e Henrique Monteagudo, 3. Ed., Vigo, Galaxia, 1991, p.135.

Na obra *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*⁹³ é salientado que, se a cantiga de amor cede às prerrogativas do lirismo pré-trovadoresco, também a cantiga de amigo não é insensível às impregnações da poética estrangeira, adotando conceitos do amor cortês, como a coita de amor (sofrimento), o cuidar, assim como o comportamento feudal da amiga.

No poema de Gorostiza, “Alegra-se o mar”, podemos notar inúmeros procedimentos medievais dos cantares de amigo, com destaque para o comparecimento de elementos naturais, no caso, a presença marcante das ondas e da natureza emoldurando a cena descrita. Nesses cantares, era procedimento comum a presença de elementos do meio natural como enquadramento da produção artística dos trovadores, tal como as “avelaneiras floridas” que emolduram as cenas em diversos cantares. As árvores, as fontes, os cervos do monte, os rios e o mar apresentam-se de modo recorrente, nas composições do lirismo amoroso, como confidentes dos sentimentos da mulher abandonada e cenário desses cantares.

Para se apreciar o papel que a Natureza exerce nos cantares do lirismo amoroso, é interessante observar as relações entre o mundo natural e o artista: o artista, por vezes, projeta sobre a paisagem os seus estados sentimentais; em outros casos, a paisagem suscita nele estados de alma ou, ainda, a situação emotiva da voz poética que se expressa encontra-se em contraste com o estado ambiente da paisagem.

A natureza, nos cantares de amigo, apresenta-se como confidente da coita feminina. Nisso reside o fim frequentemente utilitário dessa paisagem: o pinho, que é apresentado como mensageiro; as avelaneiras, sob cuja sombra generosa se reúnem moças para a dança; a noite, que aparece como ambiente favorável, convidativo, pois propicia o encontro dos amantes, sendo um convite ao pecado e, simultaneamente, uma fuga à maledicência; as ondas do mar que se mostram portadoras de notícias do amado ou porque sobre elas se verá deslizarem as barcas que o levaram; por sua vez, as fontes frias aparecem descritas nos cantares como o ambiente aonde se vai buscar a água ou encontrar o namorado.

Constitui elemento fundamental do lirismo português o colóquio da mulher amada com a natureza, a quem confia a sua *coita*, a saudade do cavaleiro ausente, ou a quem pede notícias do paradeiro do “amigo”. É comum, nos versos portugueses, flagrarmos um forte sentimento de intimidade com a natureza. Na composição do Rei

⁹³ Natália Correia (org.), *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Editora Estampa, 1978, p.41.

Dom Dinis A.B. 568 V 171, por exemplo, as árvores e as flores assumem o papel de confidente do drama amoroso. No *cossante* que segue, a mulher pergunta aos pinheiros se sabem notícias do amado:

*“Ai flores, ai flores do verde pino,
Se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?”*

*Ai flores, ai flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?”⁹⁴*

Aliás, o papel que a natureza assume, nesse poema do Rei Trovador, é de tamanha importância que as flores do pinheiro chegam a oferecer resposta às inquietações da dama, adquirindo características humanizadoras:

*“Vós me perguntades pelo voss’ amigo?
E eu bem vos digo que é san’ e vivo”⁹⁵.*

Reparemos que a voz poética feminina de “Ai flores, ai flores do verde pino” dirige-se especificamente às flores do verde pino, e não às demais flores – descartando todas as outras espécies de flores e singularizando aquelas referidas na cantiga, vistas como únicas, inigualáveis. As flores do verde (simbolizadas pelo pinheiro) incumbem-se da função de mensageiras de boas novas, como observa António Gedeão:

É nesta situação aflitiva que a namorada interroga as flores do pinho, porque o pinheiro é alto, as flores estão lá no cimo, e é daí que se vê a paisagem descoberta e o horizonte extenso. Daí se poderá descortinar a hoste, quando vier de regresso, e ela anseia por tornar a ver o seu amado. *Só as flores que* alcançam o horizonte distante, lá do alto, sossegam-na e dizem que o amigo está vivo e são.⁹⁶

Nuno Fernandes Torneol também nos apresenta uma voz lírica a lamentar sua tristeza sentada debaixo duma avelaíra:

*“Que coita tamanha ei a sofrer
por amar amig’ e non o ver,
e pousarei so-lo avelanal”⁹⁷.*

⁹⁴ Nuno Júdice (org.), *Dom Dinis, Cancioneiro*, Lisboa, Teorema, 1998, p.61.

⁹⁵ D. Dinis, “Ai flores, ai flores do verde pino”, A.B. 568; V 171.

⁹⁶ António Gedeão, “Ai flores, ai flores do verde pino”, *Colóquio-Letras*, nº 26, julho, 1975, pp.45-53.

⁹⁷ Nuno Fernandes Torneol, N. 78, VV 1-3.

As árvores, nesse caso, não servem apenas de cenário; constituem parte tão íntima da vida que, entre elas, os amantes sem esperança encontram fácil companhia e conforto.

Como vemos, em diversas cantigas, a voz poética utiliza elementos naturais como enquadramento poemático, isto é, o meio natural apresenta-se como pano de fundo, emoldurando a cena. Em outros casos, a mulher aparece dialogando diretamente com a natureza. Interessante observar que o mar é presença marcante em todos os cantares de amigo, sendo expediente comum a todas as composições do gênero. É possível considerar que a recorrência do mar nas cantigas deve-se ao fato de acreditar-se que esse elemento natural compreende mais intimamente e verdadeiramente a alma feminina. Como exemplo, mencionamos a cantiga de amigo V de Martim Codax, em que vemos a donzela dialogando com o mar, confidenciando à natureza sua angústia pelo distanciamento do casal e pedindo notícias do amado às ondas do mar de Vigo. Esse cantar de amigo foi definido por Roman Jakobson em 1973 como “raro espécime de jóias verbais do século XIII⁹⁸”:

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.*

No estudo mencionado, Jakobson observa que os pares de rima das estrofes são formados por uma palavra com motivo marinho e outra com motivo amoroso: *amigo* rima com *Vigo* e *amado* rima com *levado*. Assim, podemos notar a diferença entre o

⁹⁸ Roman Jakobson, “Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martim Codax”, *Linguística Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 2004.

segundo verso da paralelística e o refrão (imagens marinhas) com a temática dos primeiros versos de cada estrofe (sentimento amoroso), tal como vemos a seguir:

Quantas sabedes amar amigo (temática amorosa)

Treydes comigo a lo mar de Vigo (temática marinha)

E banhar-nos-emos nas ondas (refrão)

O filólogo Giuseppe Tavani⁹⁹ interpreta a imagem marítima como inimiga, sendo que o mar representa aquele elemento que tirou o amado da jovem; por isso, repetidamente, se refere a ele como *Mar de Vigo / mar levado (salido)*. Entretanto, a hostilidade que a dama demonstra é mais subjetiva do que real, pois, ao se referir ao *mar levado/salido*, sinônimo de agitado, deixa que 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. Nas palavras de Tavani:

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.¹⁰⁰ (grifo do autor).

De acordo com Segismundo Spina¹⁰¹, “o mar, que muito erroneamente é tido como característica do lirismo medieval galego-português, já tinha sua máxima consagração na primitiva poesia medieval anglo-saxônica”. Ao lado de uma visão indiferente, impassível e como que sensual do mar, segundo a qual a voz poética que se expressa lhe atribui o mesmo valor que confere aos seus pormenores exteriores, é evidente um sentimento de inquietação perante esse elemento natural, frequentemente impregnado de terror – que o pensamento cristão introduziu.

É preciso salientar que não somente na cantiga de Codax, como também nos versos de outras barcarolas, as ondas assumiam, para o trovador medieval, função de protagonista dos cantares, juntamente com a figura da jovem. No geral, propunha-se um diálogo entre ambas, a jovem e as ondas; ora amiga e confidente, ora ameaçadora, a

⁹⁹ Cf., *A poesia lírica galego-portuguesa*, Trad. Isabel Tomé e Emílio Ferreira, Lisboa, Editorial Comunicação, 1998, p.311.

¹⁰⁰ Op. cit.

¹⁰¹ Cf., *Do Formalismo Estético Trovadoresco*, Op. cit.

imagem das ondas era sempre muito representativa. É comum flagrarmos a jovem namorada interrogar as ondas sobre o paradeiro do amado.

Retomando a análise do poema do mexicano Gorostiza, “Alegra-se o Mar”, notamos certa ondulação instaurada pelo refrão, ao que acrescentamos o fato de a matéria poética ser a mesma dos cantares de amigo. Tal como ocorre nas cantigas de Martim Codax e do Rei Trovador D. Dinis, sua composição é em estrofes curtas e a primeira característica evidente que permite estabelecer relações entre “Alegra-se o mar” e as cantigas de amigo consiste na presença marcada do refrão. O verso refrânico “Alegra-se o mar” repete-se sete vezes ao longo do poema, como uma espécie de hino a marcar o contentamento dessa voz lírica a projetar-se no mar, no mundo natural.

Além disso, o poema é estruturalmente constituído de uma repetição paralelística no início dos versos, tal como vemos em “Iremos buscar [...] Iremos buscá-las no caminho” (estrofes 1 e 2); “Porque a lua (cumpre quinze anos a pena) [...] Porque a lua aprende conselhos do mar” (estrofes 3 e 4); “Sete varas de nardo desatarei [...] Sete varas de nardo; um só aroma” (estrofes 5 e 6); “Vida – digo-lhe – brancas desatei-as, bem o sei [...] Vida – digo-lhe – brancas desatei-as” (estrofes 7 e 8). Percebemos que, nesses excertos, temos a repetição quase integral e fidedigna dos versos iniciais da estrofe anterior, mas com pequenas variações ao final – construção que, como vimos, denomina-se paralelística e que era extremamente comum nos cantares de amigo.

O poema de Gorostiza constitui-se de um vocabulário isento de dificuldades, uma sintaxe direta e uma temática humilde, tratando de um assunto coloquial. Contudo, vale notar que o poema do qual tratamos, ao mesmo tempo em que permite o estabelecimento de relações com os cantares de amigo, por sua estruturação formal e temática, revela um sujeito poético masculino, como lemos em “Sete varas de nardo desatarei / para a minha noiva de lindo pé.” Nas cantigas de amigo, a voz era predominantemente feminina; e, ao afirmar que desatou sete varas de nardo, para sua noiva, o Eu poético revela sua identidade – a voz lírica é masculina, do início ao fim da composição do poeta mexicano – o que aproximaria, por esse aspecto, o poema de Gorostiza em estudo dos cantares de amor.

Destacamos, ainda, outro distanciamento da composição de José Gorostiza em relação aos cantares medievais. A primeira estrofe do poema do autor mexicano (“Iremos a buscar / hojas de plátano al platanar” [“Iremos buscar / folhas de banana ao bananal”]), a bem dizer, “atualiza” essa dicção para um certo lugar – que, evidentemente, não é a Galícia, mas sim um país tropical (como o Brasil, a título de

exemplo). Seria impensável tratar de “folhas de banana ao bananal” nas cantigas trovadorescas e no contexto de Galícia ou Provença.

Analisando outro poema desse autor, “A beira do mar” (1925), verificamos que também é possível remeter às cantigas lírico-trovadorescas, principalmente em virtude do conjunto de sintomas que o sujeito sente e que corresponde àqueles comumente presentes nas cantigas, como a dor de amor, o desejo de morte, a *coita* vista como desejável por expiar os pecados e constituir um meio de se alcançar a salvação. O poema segue integralmente reproduzido:

A beira do mar (“Canções para cantar nos barcos”)

Não é água nem areia
A beira do mar.

A água sonora
de simples espuma,
a água não forma
por si beira-mar.

E porque descansa
em brando lugar,
não é água nem areia
a beira do mar.

As coisas discretas,
amáveis e meras;
juntam-se as coisas
como beira-mares.

Os lábios também,
se querem beijar.
Não é água nem areia
a beira do mar.

Eu tão-só me vejo
Como se morto;
Só, desolado,
Como num deserto.

Venha-me o choro
Pois devo penar.
Não é água nem areia
a beira do mar¹⁰².

As estrofes iniciais revelam o estado emocional do sujeito lírico: retrata-se um Eu poético atormentado, em conflito interior – o que é confirmado pelos versos “a água não forma / por si beira-mar [...]” – e enfatizado no dístico que abre o poema e se repete nas estrofes 3, 5 e 7 (“não é água nem areia / a beira do mar”).

Nesses versos, a indecisão do sujeito poético é nitidamente expressa, pois, ao dizer “não é água nem areia” (ou seja, não é um nem outro), o leitor é tomado por um estranhamento e conduzido a indagar que, se à beira do mar, não há nem água nem areia, o que haveria nesse ambiente:

*“Não é água nem areia
A beira do mar.*

*A água sonora
de simples espuma,
a água não forma
por si beira-mar.”*

Tais versos denunciam o conflito do Eu, seu estado de indecisão, sendo que essa disposição anímica atormentada é projetada e transferida para o mundo exterior. O meio externo vem refletir/espelhar o conflito da voz que se expressa: na beira do mar, o que é esperado é que se encontre somente água e areia, mas no mundo projetado pelo sujeito poético, a beira do mar não possui nenhum dos dois elementos inerentes.

A voz lírica dessa composição nos informa que todas as coisas podem existir, assim como estar “entre”, inclusive as “coisas discretas, amáveis e meras”. Ao afirmar “não é água nem areia”, o Eu poético demonstra a existência de uma linha tênue, sem

¹⁰² José Gorostiza, “A Beira do Mar” (1925), *Morte Sem Fim e Outros Poemas* (tradução Horácio Costa), São Paulo, EDUSP, 2003.

contornos definidos, mas a posição ocupada por esse sujeito é de “estar entre”. Vemos uma condição limítrofe, explorando com grande delicadeza o “estar-entre”, a fronteira entre emerso e submerso, apontando para o problema do conteúdo e daquilo que o contém. Nesse sentido, podemos aludir a Mário de Sá Carneiro, com sua afirmação “eu não sou eu nem sou o outro”, ou seja, a fim de pensar o *Eu* é necessário considerar o *Outro*, tendo como referências de base as duas instâncias, o Eu e sua alteridade:

*“Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro”.*¹⁰³

Podemos considerar como uma questão universal aquela que diz respeito ao sujeito inserido no mundo, pensado agora como “estar entre”, *entre* épocas e referências. Contudo, na passagem do século XIX para o XX, o sujeito perdeu o lugar de referência, tendo sido tolhido dos referenciais que antes o guiavam, e disso resulta uma carga dolorosa da existência que não se pode tirar da Modernidade. Em virtude da quantidade incrível de informações que nos atinge todos os dias, aponta-se para a necessidade de um questionamento quanto a referência dos dias atuais, sendo que o indivíduo não se mostra, por vezes, capaz de absorver toda a carga de ideias que o sobrecarrega. No Romantismo Negro, já se concebia a existência e o lugar no mundo de um sujeito tomado pelo tédio, sendo levado ao extremo por meio do *spleen*. Deparamo-nos com um ser tão mergulhado em si mesmo que se confronta com o drama da existência.

Na terceira estrofe, o sujeito poético salienta “E porque descansa / em brando lugar/ não é água nem areia / a beira do mar [...]”. Tais versos podem indicar um sentimento de calma por parte do Eu poético, pacificação que somente ocorreria com a presença da amada. O sujeito, por sua vez, adota uma postura paciente, sem arrebatamentos ou declarações efusivas, dedicando à dama um amor calmo e paciente, dentro de uma espécie de “válvula de segurança”, que visa preservar a reputação do objeto amoroso.

Na estrofe seguinte, a voz poética afirma que “As coisas discretas, / amáveis e meras; / juntam-se a coisas / como beira-mares” e, ao tratar de respeito e cuidado com a

¹⁰³ Mário de Sá Carneiro, in *Indícios de Oiro, Revista Presença*, Porto, Porto Editora, 1937.

escolha de palavras, evoca-se uma das características que guiava a composição dos cantares, já estudadas anteriormente: o sujeito deveria agir com discrição, com atitudes mesuradas, ocultando o nome da dama e mantendo sua identidade em sigilo, no anonimato, utilizando-se de pseudônimos poéticos ao tratar da dama dos galanteios.

O poema “A beira do mar” apresenta diversas características estético-formais das cantigas de amigo, dentre elas, o uso de uma linguagem popular, simples, assim como um ritmo cantado, tentando reproduzir o movimento das ondas. Contudo, a utilização de expedientes como a mesura, a prudência, a discrição (ocultando-se o nome da dama) são próprios dos cantares de amor, sendo possível afirmar que, aproximando-se do final do poema de Gorostiza, temos uma produção poemática que concentra características formais dos cantares de amor, misturando-se de modo indefinido convenções que guiavam a produção das duas cantigas (amor e amigo).

Prosseguindo a análise dos elementos estruturais dessa composição, notamos a presença de rimas imperfeitas (sonora / espuma / forma / mar; discretas / meras / coisas / beira-mares; choro / penar / areia / mar). Além disso, dois versos se repetem exaustivamente no corpo do poema, constituindo uma espécie de refrão: “Não é água nem areia / a beira do mar”. Tais versos abrem o poema e são retomados nas estrofes 3, 5 e 7, no encerramento de cada uma dessas estrofes. É interessante atentar para o fato de que esse poema se inicia e se encerra com os mesmos versos, idênticos. Outro aspecto a acrescentar é que a expressão “beira-mar” é retomada, ao longo do poema, em diferentes posições e com pequenas variações, como lemos em “a água não forma / por si beira-mar” (estrofe 2); “juntam-se as coisas / como beira-mares” (estrofe 4). Assim, percebemos que, sonoramente, “mar” liga-se a “penar”, podendo indicar que esse elemento do mundo natural foi responsável por separar os namorados, conduzindo o “amigo” para longe e resultando em imensa dor a esse coração solitário.

As repetições e rimas ressaltam dois elementos reiterados em todo o poema, já indicados no título, a “água” e o “mar”, sendo que a simbologia da água possui importância remota. A água está ligada à ideia de útero materno, de acordo com o enfoque da Psicanálise, e o apeço pela água se justifica considerando-se que desejamos um retorno ao útero – onde nos sentíamos protegidos, amparados, livres da violência e corrupção do mundo – a fim de alcançarmos nossa integridade e voltar a nos constituir como um todo. O elemento que o ser humano busca é a totalidade; contudo, o homem – enquanto indivíduo – não consegue apreender a realidade total e se encontra impossibilitado de atingir a desejada unidade. O alcance dessa totalidade, tal como

vemos expressar-se enquanto desejo insistente em diversas produções poéticas, ocorreria somente por meio do retorno às origens, assim obtendo a proteção materna.

O amparo materno é elemento desejado e ansiado, pois antes de chegarmos ao mundo, estávamos protegidos no útero de nossas mães, livres dos perigos e em contato com a água. Desejar a presença da figura materna corresponde a ansiar pela proteção uterina, configurando-se a ideia de regresso, de retorno às origens. São diversos os poemas nos quais o Eu poético anuncia que não mais possui a proteção materna, visto que sua mãe está morta; nesse caso, a proteção só se faz possível quando o sujeito poético morrer e, desse modo, poderá estar junto à sua mãe – o que também justifica a vontade de morrer, como vemos em diversas cantigas de amor em que a voz lírica expressa deliberadamente aspiração de pôr fim à sua existência terrena. Se pensarmos nas relações com a época medieval, lembraremos que a morte era vista como desejável por parte dos trovadores, sendo encarada como redentora.

No poema em estudo, além do desejo de morte, nota-se a ânsia de alcançar a perenidade, sendo que o pranto do sujeito e o Eu, ele próprio, misturam-se ao mar e tornam-se únicos, uma só identidade. Tal como estávamos protegidos no útero materno e em contato com a água, no interior de nossas mães, o sujeito deseja voltar à água, indissociar-se. Em outras palavras, se a morte é desejável por livrar a voz lírica do sofrimento, a morte no mar é ainda mais desejável por proporcionar o retorno às origens e garantir a eternidade.

Além disso, a importância da água relaciona-se com a ideia de que parte considerável de nosso corpo é constituída de líquido, o que permite estabelecer um vínculo estreito entre o homem e o mundo natural. Somos constituídos de água, sendo esta a parte mais natural que nos insere de volta à natureza, ou seja, nos torna um corpo que se desfaz lentamente como indivíduo e se refaz como parte do meio natural. No contexto religioso, a água também é um elemento representativo tendo em vista a água do batismo, que possui a função de purificar o sujeito e, assim, ele se torna membro de determinado grupo religioso, se aperfeiçoa e é projetado para uma condição melhor. Por sua vez, a combinação de água e sal (água do mar, por exemplo) investe-se de importância ainda mais evidente, pois tal junção aparenta agir sobre o indivíduo, tornando-o outro, além de purificá-lo.

Na quinta estrofe, o Eu poético afirma que “os lábios também, / se querem beijar”, o que (re)aproxima esse poema dos cantares de amigo:

*“Os lábios também,
se querem beijar.
Não é água nem areia
a beira do mar.”*

O amor não se apresenta, nessa composição, tal como nos cantares de amor, no plano do irrealizável. Em “A beira do mar”, contrariamente, constatamos um desejo recíproco em que o homem e a mulher mostram-se desejosos de se beijarem, contato físico que somente ocorria nas cantigas de amigo. Por sua vez, ao afirmar que os lábios se querem beijar, vemos que a voz poética concentra a pessoa no beijo, de maneira que os seres se reduzem, metonimicamente, aos lábios. Esses, além de assumirem função metonímica e serem empregados no lugar das pessoas, concentram toda a carga de desejo que o beijo representa.

A estrutura paralelística corrobora para aproximar “A beira do mar” dos cantares de amigo, nos quais o paralelismo e a repetição de versos constituíam procedimentos recorrentes. A título de exemplo, o dístico que abre o poema (“não é água nem areia / a beira do mar”) funciona como mote dessa composição poemática e será incorporado como versos de refrão nas estrofes ímpares.

Uma das características mais marcantes da lírica portuguesa é o largo emprego do paralelismo, técnica compositiva mais comum à cantiga de amigo. Como vimos, o paralelismo consiste em repetir certas estruturas sintáticas e semânticas ao longo do poema, com o objetivo de manter tanto a unidade rítmica, como de reiterar ideias nucleares¹⁰⁴. Ao lado do paralelismo – dominante no gênero cantigas de amigo – encontra-se também a correspondência paralela, que consiste na repetição de uma ideia em versos isolados de composições não paralelísticas. A correspondência paralela pode ocorrer por meio da repetição literal do verso, assim como através da reiteração da ideia núcleo em forma de sinônimo e de paráfrase, procedimento comum nas cantigas de amor, de escárnio e de maldizer.

António José Saraiva e Oscar Lopes consideram que o esquema das cantigas paralelísticas “sugere que eram cantadas a duas vozes alternadas, exceto o refrão, entoado em coro”¹⁰⁵. Assim, o paralelismo e o refrão, tal como as repetições, eram procedimentos que facilitavam a memorização dos versos e se mostram recorrentes

¹⁰⁴ Há uma ampla bibliografia sobre o paralelismo na poesia trovadoresca peninsular. Consultar Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, Edição do Autor, 1929, pp.267-289.

¹⁰⁵ Oscar Lopes & José António Saraiva, *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2003.

visto que essas cantigas eram compostas para serem cantadas, musicadas. Natália Correia¹⁰⁶ aponta para a antiguidade da cantiga de amigo, sendo que o paralelismo flagrante, juntamente com os temas nitidamente relacionados com cultos remotos que nesses cantares prevalecem, ofereceriam – segundo a autora – testemunho da antiguidade dessa forma de composição. É hoje de entendimento pacífico que as cantigas de amigo acompanhavam a dança, acordando muitos autores em que a estrutura paralelística denota a existência de um solista, com resposta de um coro.

A cantiga *B 589 V 192*, de Dom Dinis, exemplifica o procedimento da repetição paralelística e de outros recursos formais recorrentes em diversos cantares da época:

*Pera ueer meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Ala uou, madre.*

*Pera ueer meu amado
Que mig a preyto talhado,
Ala uou, madre.*

*Que Talhou preito comigo,
E por esto, que uos digo,
Ala uou, madre.*

*Que mig a preyto Talhado,
E por esto, que uos falo,
Ala uou, madre.¹⁰⁷*

O cantar do lirismo amoroso acima reproduzido está estruturado em torno de “paralelismo literal”, ocorrendo a repetição quase literal de um verso, variando apenas a sua parte final – frequentemente, por meio da introdução de um sinônimo poético ou mediante a transposição de termos. Nessa cantiga, vemos que as duas estrofes iniciais

¹⁰⁶ Natália Correia, *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, pp.41,2.

¹⁰⁷ Dom Dinis, *B 589 V 192*.

sofrem variação no emprego verbal, sendo que a expressão “talhou preto”, na estrofe de abertura, transforma-se em “preito talhado”, na seguinte.

Além disso, o verbo “dizer” (“digo” – estrofe 3) transforma-se em seu sinônimo “falar” (“falo”), na estrofe final. Tal jogo lexical forma o “leixa-pren”, recurso retórico que, em princípio, só se produz em obras compostas de dísticos paralelísticos com refrão. Conforme comentamos anteriormente, tal recurso consiste em repetir o verso da primeira estrofe como o primeiro da terceira, assim como retomar o segundo verso da segunda estrofe como primeiro da quarta, e assim sucessivamente. Uma vez que o léxico das cantigas é bastante reduzido, o recurso do paralelismo desempenha a importante função de trabalhar o sentido do poema. Acrescenta-se a isso que o uso de vogais abertas, especialmente no refrão (“ála uou, madre”), juntamente com a estrutura paralelística, imprimem uma atmosfera de alegria, extravasamento à cantiga, tentando compensar ou preencher a ausência sentida do amado (“amigo”) pela mulher enamorada.

Outra característica formal de “A beira do mar” que permite dialogar com os cantares de amigo consiste no ritmo em que o poema é construído: repetitivo, a imitar o movimento das ondas, por meio da cadência sonora. No que se refere à cadência rítmica marcada, é ilustrativa a cantiga “Ondas do mar de Vigo”, de Martim Codax; essa composição do lirismo amoroso está formalmente estruturada reproduzindo o movimento das ondas:

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

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
E ai Deus!, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro!
E ai Deus!, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,

por que hei gran cuidado!
*E ai Deus!, se verrá cedo!*¹⁰⁸

Temos, aqui, um exemplo de barcarola. Nesse cantar de Martim Codax, o mar destitui-se do papel de mero ponto de encontro entre os dois namorados para ser o local de desabafo da *coita* feminina. Vemos a mulher conversar com as ondas para saber novas do amigo ausente.

A jovem angustiada lamenta a ausência do amigo junto ao mar de Vigo, recorrendo às ondas à procura de uma resposta, dado o tom interrogativo que finaliza a paralelística. A mulher deposita as suas expectativas nas ondas de Vigo, a quem clama para que traga o seu amado. Nesse sentido, o mar representa a única esperança de trazer o amigo à jovem sofredora, dirigindo-se a ele com súplicas.

Em certos casos, a apaixonada convida a irmã a irem a Vigo, onde, contemplando as ondas, haverá de receber o conforto para o coração atormentado:

*“Mia irmãa fremosa, treydes comigo
a La igreja de Vig’, u é o mar salido:
E miraremos lãs ondas!”*¹⁰⁹

Aliás, a indeterminação geográfica da paisagem nas poesias de amigo galego-portuguesas constitui traço característico da poesia medieval, francesa e provençal.

Temos, nessa cantiga, um sujeito a dialogar com as ondas e a construção poemática aponta para esse ritmo de vai e vem, de certo modo, monótono. Codax construiu essa cantiga, a primeira das sete que escreveu, com estrofes paralelísticas alternadas (aa-B e cc-B), com pequenas alterações nos finais dos versos (“Ondas do mar de Vigo [...] Ondas do mar levado”; “se vistes meu amigo! [...] se vistes meu amado!”) e refrão, revelando uma estrutura simples. Os versos são hexassílabos graves, mas o refrão é heptassílabo (“e ay, Deus, se verrá cedo!”). Além da utilização de refrão, vemos nesse cantar o uso de um vocabulário coloquial, estrutura sintática direta, sem inversões, apropriando-se de um tema igualmente modesto, rico em sua simplicidade.

Em “A beira do mar”, de José Gorostiza, a simplicidade que estrutura o poema assemelha-se a de “Ondas do mar de Vigo” e de outras variadas cantigas de amigo, sendo um poema construído, à semelhança dos cantares trovadorescos, sem inversões

¹⁰⁸ Martim Codax, “Ondas do mar de Vigo”, C.V. 884; C.B.N. 1227.

¹⁰⁹ Codax, *apud* C. Cunha, p.40.

sintáticas significativas, com uma linguagem coloquial, forma simples, assim como a matéria tratada pelo poema mostra-se igualmente modesta. São evocados no corpo do poema seres da natureza, tais como o mar, a água, areia – o que reforça o caráter de simplicidade e o esforço do poeta em utilizar termos cotidianos para tratar de um assunto igualmente modesto.

Do ponto de vista temático, as estrofes finais 6 e 7 de “A beira do mar” remetem principalmente aos cantares de amor. Na sexta estrofe, o Eu poético afirma:

*“Eu tão-só me vejo
Como se morto;
Só, desolado,
Como num deserto.”*

Nesses versos, temos a imagem de um sujeito sozinho, entristecido, e a morte, expediente recorrente nas cantigas de amor como única solução para cessar seu drama passionai, é invocada nesse poema para exprimir o estado desse sujeito, a saber, vê-se só, “como se morto”.

É interessante notar que o sujeito poético aparentemente começa o poema com um assunto amplo, aberto, não tratando de si ou de seu estado interior, mas da paisagem externa. Discorre sobre o movimento da água, de simples espuma, sendo tal espuma oriunda do movimento da água salgada que se choca na areia e se mistura. Prossegue tratando das “coisas discretas, amáveis” para chegar à questão do “Eu” somente nos versos de encerramento – e a questão do Eu dolorosamente pensado. Em outras palavras, inicia-se com um olhar para fora, mas, ao final, o movimento realizado é em direção ao interior do sujeito, apontando para sua intimidade. Além disso, ao afirmar “*Eu tão-só me vejo / como se morto; / Só, desolado, / Como num deserto*”, verificamos que o isolamento do Eu poético permite que esse sujeito tenha mais clareza e colabora para que as ideias se formem de modo mais nítido.

Ao final, temos um sujeito sozinho na beira do mar chorando, e somos informados de que não é água nem areia o que temos à beira mar. Nos versos de encerramento, é revelado o que, de fato, existe nesse ambiente. Somos informados que à beira do mar pode ser flagrado, na realidade, um sujeito desolado e em prantos:

*“Venha-me o choro
Pois devo penar.
Não é água nem areia
a beira do mar.”*

Ao afirmar “*Venha-me o choro / Pois devo penar*”, vemos que o Eu poético acredita que o sofrimento é necessário, o que vai ao encontro da ideia comum na Idade Média de que a dor é desejável para que se ocorra a ascese platônica e, desse modo, à voz lírica será permitido subir um degrau na escala amorosa. Vimos que, de acordo com a ideologia da época, o sujeito deveria penar e sofrer com o intuito de aperfeiçoar-se, tornar-se puro, o que justifica a insistência nas cortes amorosas e a resistência à indiferença da dama dos galanteios. O sujeito não era correspondido, mas insistia em dirigir a corte, comprovando ter consciência de que a dor era “um mal necessário” para se purificar e expiar seus pecados. A voz poética sente-se tão culpada que acredita que deva, efetivamente, sofrer a fim de redimir-se.

Ao final, é reiterado o desajuste do sujeito, sendo interessante atentar para o local em que esse Eu poético desolado se encontra: “A beira do mar”. O fato de estar “a beira”, chorando, aponta para a marginalização do sujeito, que se sente excluído, à margem, em posição periférica, sozinho, longe do centro e afastado de todos.

Discorremos a respeito da possibilidade de aproximar a produção de Gorostiza, poeta mexicano, dos cantares trovadorescos, sendo que, para tal, selecionamos dois poemas, “Alegra-se o Mar” e “A beira do mar” para identificar características que evocam e dialogam com as cantigas de amigo. Ao tratar de poetas de diferentes culturas que realizam uma (re)leitura das cantigas lírico-amorosas, (re)atualizando expedientes dos cantares medievais, é preciso oferecer destaque para um importante nome da literatura inglesa, Ezra Pound, que por meio de sua linguagem contribuiu para que não apenas o modernismo norte-americano efetuasse uma releitura do passado, como também colaborou para que tal recepção se ampliasse para outros países e décadas subsequentes.

No modernismo português, é possível detectar a presença do trovadorismo na poesia de Fernando Pessoa, poeta que contemplou a musicalidade trazida pelas técnicas medievais na elaboração de muitos de seus poemas publicados em *Cancioneiro*. Em Portugal, podemos citar, ainda, os nomes de Natália Correia e Maria Teresa Horta, cujas produções estabelecem diálogo com os cantares de amor e amigo medievais.

Ao realizar a leitura atenta da obra de Natália Correia, notamos que são inúmeros os exemplos de poemas que podem ser elencados como ilustradores do diálogo da produção dessa poetisa com os cantares da Idade Média. Nas composições poéticas de Correia identificamos diversas características da lírica trovadoresca, sendo

que algumas de suas composições apresentam-se como uma tentativa explícita de imitar as cantigas medievais, mais especificamente, os cantares de amigo.

A poetisa portuguesa declara que há anos dedica estudos que versam a respeito das origens matriarcais da cantiga de amigo; segundo a autora, não são escassos os elementos que animam a pesquisa e incentivam a prosseguir nessa orientação¹¹⁰. As origens matriarcais das composições de amigo podem ser observadas na moldura rigorosamente matrística dentro da qual se desenvolve a poesia de iniciativa feminina. O mundo das cantigas de amigo desconhece a autoridade paterna, ocorrendo anulação dessa figura de poder e mando nesses cantares. De acordo com Correia¹¹¹, em seu estudo foi possível observar, analisando as cantigas de amigo atentamente, que nem uma só vez a sombra do pai “vem perturbar este universo estritamente feminino que apenas se excita com as proibições e concessões da mãe, único juiz das ações da filha enamorada”.¹¹²

A agonia e tristeza da donzela apresentam-se como sintomas decorrentes da distância física do amado:

*“É Maio, amigo, deixa a batalha e vem
Meu olhar triste encher de alegres flores” [...]”¹¹³*

*“Fragrantes brisas que correis no vento,
Abra-se a porta, abra-se a janela!
Entraí, trazei-me as novas do inclemente
Que feriu os meus dias de donzela.
Mágoas minhas de amor! Ai volta, amigo
De ternas juras ao lugar florido.”¹¹⁴*

Como característica desses cantares líricos, ressalta-se a costumada espera do amigo após longa ausência, tal como se observa:

*[...] “Com velhos cantares que por estas matas
Fizemos quando eles inda eram pastores,
Chamemos as naus, pois que ora são nautas
Que à Índia levaram os nossos amores.”¹¹⁵*

¹¹⁰ Natália Correia, *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, pp.41,2.

¹¹¹ Natália Correia, *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, pp.41,2.

¹¹² Natália Correia, *Op. cit.*

¹¹³ Natália Correia, “É Maio, amigo, deixa a batalha e vem”, *op. cit.*

¹¹⁴ Correia, “Fragrantes brisas que correis no vento”, *op. cit.*

¹¹⁵ Correia, “Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas”, *op. cit.*

Os versos a seguir mostram que os cuidados da guerra obrigavam a repetidas ausências do homem, deixando o lar confiado à companheira:

*“Nossos amigos que foram descontentes
Por donos de armamentos pelejar” [...]*
*“No alto do mundo, nós as montanhas
Chorando os amigos que estas penhas bravas
Deixam por indústrias de loucas empresas,
Os velhos alqueires regamos com lágrimas.” [...] ¹¹⁶*

Nos cantares de amigo, o sofrimento da dama é ocasionado pela distância dos parceiros, visto que o ser amado encontra-se em outras terras, geralmente combatendo para defender interesses da sua pátria. Em consequência, a voz lírica feminina manifesta um lamento triste, choroso, à espera ansiosa do retorno do amado. Teme que o “amigo” não regresse, o que gera forte angústia. A partida do homem é encarada como obstáculo ao amor do casal. Ainda que os jovens enamorados saibam que precisam se separar – para combate em defesa de território e a fim de aperfeiçoar-se moralmente – eles sofrem extremamente por isso, mas essa coita é vista como necessária e desejável a fim de fortalecer virtudes morais e para que os namorados se elevem espiritualmente por meio do sofrimento. A dama tem consciência do risco do homem não retornar da guerra e, quando os combatentes voltam, por vezes só regressam para descansar; disso decorre o sentimento de incompletude da mulher apaixonada.

Há inúmeros cantares de amigo nos quais a mulher sofre pela ausência do amado que foi à guerra. Como exemplo, selecionamos o cantar de El-rei D. Sancho I, que expressa uma ideia central, a saber, a saudade pela ausência do amigo, que se encontra na Guarda, a serviço de sua reedificação. O núcleo sentimental da lírica trovadoresca (atraso no regresso do amigo, visão da criatura amada, saudosismo) está expresso nesses versos:

Afonso X (?) ¹¹⁷

Ai eu coitada!

Como vivo en gran cuidado

¹¹⁶ Correia, “Nossos amigos que foram descontentes”, op. cit.

¹¹⁷ A autoria desta cantiga é, por alguns críticos, atribuída a D. Sancho I. Contudo, não conta que D. Sancho tenha escrito cantigas, ou seja, não há registros escritos, nem documentos, que comprovem que este rei tenha, de fato, composto cantares. Alguns críticos atribuem sua autoria a Afonso X, da Espanha, grande cultor dos cultos mariais.

*por meu amigo
que ei alongado!
Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!*

*Ai eu coitada!
Como vivo en gran desejo
por meu amigo
que tarda e non vejo!
Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!*¹¹⁸

(Cancioneiro da Biblioteca Nacional 456)

O quadro paisagístico dos cantares de amigo mostra-se novamente presente nas composições da poetisa portuguesa por meio da participação da natureza:

*“Fragrantes brisas que correis no vento,
Abra-se a porta, abra-se a janela!
[...]
Ligeiras corças que correis no monte,
Abram-se as flores, reverdeçam prados!
[...]
Rápidas ondas que correis no mar,
Abra-se a espuma, rescenda a maresia!
[...]
Rosadas nuvens que correis no céu,
Abram-se os céus! Nuvens deixai voar.”*¹¹⁹

Em certas passagens, o sujeito lírico é retratado em flagrante diálogo com o meio natural, tal como nos cantares de amigo, dirigindo questionamentos e obtendo respostas por parte dos elementos da natureza, o que é exemplificado por meio dos excertos a seguir:

*“Do alto do mundo, perguntando ao vento
Aonde os levaram malignas viagens,
Com pranto regamos a terra; e o vento
Responde fazendo gemer as ramagens.”* [...] ¹²⁰

“Natureza, se a verdura

¹¹⁸ Afonso X, *C.C.B. 456*.

¹¹⁹ Natália Correia, “Fragrantes brisas que correis no vento”, *op. cit.*

¹²⁰ Correia, “No alto do mundo, nós as camponesas”, *op. cit.*

*Voltar aos campos consentes,
Por que aos amantes recusas
Retorno de amores ausentes?”¹²¹*

Dentre os sintomas decorrentes da ausência do amigo, destacam-se: saudade, impaciência, ciúme, tristeza e ansiedade, como evidencia o excerto que segue, do poema “Porque parecem as graças”, também de Correia:

*“ Se Amor dá medida igual
À beleza e ao seu castigo,
Formosinhas, de que vale
Formosura sem amigo?
Mal haja graça que é dada
Para ser mal empregada!”¹²²*

Podemos comparar esse poema de Natália Correia com a cantiga de Martim Codax abaixo:

Martim Codax

(séc. XIII)

*Mha irmãa fremosa, treydes comygo
a la igreja de Vig', hu é o mar salido:
e miraremo'-las ondas.*

*Mha irmãa fremosa, treydes de grado
a la igreja de Vig', hu é o mar levado:
e miraremo'-las ondas.*

*A la igreja de Vig', hu é o mar salido,
e uerrá hy, madre, o meu amigo:
E miraremo'-las ondas.*

*A la igreja de Vig', hu é o mar levado,
e uerrá hy, madre, o meu amado:
E miraremo'-las ondas.¹²³*

¹²¹ Cf., IX “Aromas e cores dos prados”, op. cit.

¹²² Cf., “Porque parecem as graças”, op. cit.

¹²³ Martim Codax, “Mha irmãa fremosa, treydes comygo”, C. V. 886.

As duas obras podem ser aproximadas, de imediato, pela ideia de “formosura” nelas presente, como vemos: “Mha irmã fremosa” (Martim Codax) e “Formosinhas, de que vale / Formosura sem amigo?” (Natália Correia). Além disso, nos dois textos a questão central é semelhante, a saber, lamenta-se a ausência do “amigo”, o que traz enorme tristeza aos corações solitários. Na cantiga de Martim Codax, a voz lírica afirma “e uerrá hy, madre, o meu amigo”, enquanto que o sujeito poético em Correia lamenta “[...] de que vale / Formosura sem amigo?”. Porém, além de apontar as semelhanças, notemos uma diferença entre essas duas composições. No poema de Natália Correia, “Porque parecem as graças”, a mulher que ama e está sem o “amigo” é privilegiada de formosura e tem consciência de que é formosa. Contudo, na cantiga de amigo de Codax, a formosura é atributo da interlocutora (“Minha irmã formosa”), de maneira que não sabemos se aquela que fala, a voz lírica dessa composição do lirismo amoroso, é igualmente formosa – ou não. Somente temos acesso à descrição da beleza da irmã, dotada de formosura, e não à descrição ou atributos físicos do sujeito que empresta sua voz a esse cantar.

Por sua vez, em “Mha irmã fremosa”, o quadro paisagístico e episódico dos cantares de amigo já se apresenta com quase todos os seus elementos: a costumada espera do amigo no porto depois da sua longa ausência; a presença da mãe e da irmã como confidentes do drama sentimental da donzela; a igreja como ponto de referência dos fatos mais importantes da vida amorosa das populações burguesas do tempo, assim como a participação da natureza. A feição paralelística, rudimentar, justifica a repetição das pequeninas imagens.

Nos cantares de amigo, a representação do ambiente medieval ocorre, principalmente, através das imagens do *mar* e da *igreja*. A igreja, por um lado, relacionada à religiosidade medieval; o mar, por sua vez, atuando apenas como uma “bela visão” que assume um papel motivador para o desenrolar das cenas. A presença da igreja, do mar e das ondas é marcante nesse cantar de amigo de Codax, sendo reiterada em todos os versos dessa cantiga.

Além das ondas do mar, esses cantares por vezes apresentam outros mensageiros do amor, dentre eles, o rouxinol, o estorninho, o papagaio, o rio e o próprio cervo. Na poesia provençal, em geral, o rouxinol é encarregado da mensagem amorosa. O papagaio comparece numa cantiga de D. Dinis, cujo papel de mensageiro se depreende das respostas que o pássaro dirige à donzela enamorada, ludibriada pelo amigo. Desmaiada entre umas flores, diz a moça e responde o seu confidente:

*Ay Santa Maria,
que será de min agora?
E o papagay dizia:
“Bem, per quant’eu sey, senhora”*¹²⁴

Retomando o cantar de Codax, “Mha irmãa fremosa, treydes comygo”, além da presença do refrão, notamos a estrutura simples dos versos, repetindo termos (“hu é o mar levado”, “hu é o mar salido”) e rimas (“grado/amado”, “levado/amado”).

Além disso, aparecem como interlocutores da voz poética a irmã e a mãe, a quem a donzela lamenta a ausência do amigo, realiza confidências, assim conferindo um aspecto dramático a essa poesia:

*“Mha irmãa fremosa, treydes comygo
a la igreja de Vig’, hu é o mar salido:
e miraremo’-las ondas.
[...]
A la igreja de Vig’, hu é o mar salido,
e uerrá hy, madre, o meu amigo:
E miraremo’-las ondas”*¹²⁵

A esse respeito, destacamos que o papel de confidente do amor era exercido por personagens femininas, como a irmã – naturalmente a irmã mais nova que devia, naquela sociedade hierarquizada, obediência à irmã mais velha, por vezes ocupando o lugar da mãe –, além da amiga, a vizinha e a mandadeira, uma figura moça e gentil que chega até mesmo a usurpar o primeiro plano da composição e que também possui os seus amores. Os versos que seguem, retirados da obra *Poesia Completa*¹²⁶ de Natália Correia, evidenciam a presença da amiga, a quem o sujeito lírico – a donzela – confia seu drama sentimental:

*“Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas
Foram matar mouros nossos lidadores”*¹²⁷

A missão principal da confidente é a de conciliar os namorados desavindos. Por vezes, pede à amiga que seja mais benigna para com o pobre moço, que morre por ela;

¹²⁴ D. Dinis, C.V. 137.

¹²⁵ *Apud* Spina, *Apresentação da lírica trovadoresca*, Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1956, p.338.

¹²⁶ Correia, *Op. cit.*

¹²⁷ Cf., “Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas”, *op. cit.*

outras, justifica o “amigo” de alguma falta que tenha cometido. Nas suas exortações, nota-se uma leve censura à dureza da namorada. De um modo geral, nos cantares de amigo, a confidente, sem perder a sua mocidade, mostra-se mais experiente da vida.

A mãe, por sua vez, exercia um poder moderador e de vigilância proibitiva sobre a filha, fiscalizando a vida sentimental da moça. A donzela devia contas de todos os passos de sua vida à mãe, sendo que essa última personagem complicava não raro o romance da filha e interferia diretamente em sua vida e escolhas. Além disso, as mães idealizavam um marido para suas filhas e, comumente, viam o casamento como um roubo que se lhe fazia à sua autoridade e amor. O ideal da donzela consistia em agradar simultaneamente os desejos maternos e do amigo, ideal difícil de efetivar.

A relação entre a mãe e a donzela mostrava-se por vezes conflituosa, do que resultavam atitudes de rebeldia por parte da filha – que por vezes decide falar ao “amigo”, pese a quem pesar, e goza malevolamente com o despeito da mãe. Além disso, por vezes, a mulher proclama em “alto e bom tom” o seu propósito de desobedecer à mãe e se entregar ao amado, assim como não são raras as vezes em que insiste na constância do seu amor, que resistirá à prisão e aos maus tratos.

Com relação aos aspectos formais, o tipo mais frequente de cantiga de amigo corresponde ao monólogo lírico semelhante ao da canção de amor, porém permeado de um realismo desconhecido na lírica amorosa, tendo em vista que, nesses cantares, a moça invoca o amigo, a mãe ou, ainda, suas amigas, e dialoga com essas personagens. Mencionamos, ainda, as cantigas de factura pessoal, não raro invadidas pela preocupação do amor cortês. Tais cantares geralmente destacam-se por um paralelismo atenuado, semelhante ao do cantar de amor, e nem sempre apresentam refrão.

Os exemplos abaixo reforçam a proximidade entre os cantares de amigo e a produção poética de Correia, demonstrando um paralelismo atenuado e factura pessoal:

*“Vão e vêm as ondas. Pelas mesmas águas
Discorrem idades. Não mudam as dores.
[...]
Mudadas em naus as lenhas das matas
Mudaram o mundo. Não mudam as dores.
[...]
Vêm os soldados e foram-se as Áfricas,
São outras as guerras. Não mudam as dores.
[...]
Mudaram-se as armas que em ímpias fornalhas*

A questão do paralelismo se evidencia em “Já luzem as galas”, que segue:

*“Já luzem as galas
Do mar florido.
Iria à bailada
Mas não tenho amigo.
Vêm as andorinhas
No tempo da flor.
Bailam as meninas
E eu sem amor...
[...]
Voam as andorinhas
À volta da flor
Folgam as meninas
E eu sem amor...
[...]
Vão-se as andorinhas
Cai do tempo a flor.
Guardam-na as meninas
E eu sem amor...
[...]
Fogem as andorinhas
Do tempo sem flor.
Sonham as meninas.
E eu sem amor...”*¹²⁹

Nesse poema, por último transcrito, temos a junção de dois tempos, as saber, o plano mental e o quadro de imagens que o poema compõe. A presença das andorinhas, como salientam os versos iniciais (“Vêm as andorinhas”), está normalmente atrelada à mudança de tempo, de maneira que a chegada dessas aves também anuncia a vinda da primavera. Essa estação do ano aparece de modo recorrente nos cantares da Idade Média, sendo que a “estação das flores” inspira os trovadores e, assim, favorece a produção das cantigas.

A esse respeito, Manuel Rodrigues Lapa¹³⁰ afirma que, na poesia provençal, a inteligência e a imaginação suprem muitas vezes a falta de emoção e atenta para o fato de ser muito comum, nas canções provençais, a descrição primaveril e das qualidades da *dona*, ambos motivos estilísticos da poesia latino-medieval. Essa afirmação de Lapa nos remete à cantiga de D. Dinis “Proençaes soen mui ben trobar/ e dizem eles que é con

¹²⁸ Natália Correia, “Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas”, op. cit.

¹²⁹ Correia, “Já luzem as galas”, op. cit.

¹³⁰ Cf., *Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval* 10ªed., Coimbra, Coimbra Editora, 1991.

amor...”¹³¹, em que o Rei Trovador aponta para o fingimento dos provençais que, segundo ele, não tinham sofrimento verdadeiro no coração até porque só trovavam na primavera, tempo da flor. D. Dinis assinala que trovar no tempo da flor é cômodo, pois o trovador é auxiliado pelas condições externas que favorecem a criação de seu cantar amoroso, indicando assim o fingimento desses trovadores de Provença – que não padeciam de “gran coita” nem expressariam um sentimento verdadeiro.

A acusação de fingimento realizada pelo Rei-trovador D. Dinis implica em um forte juízo de valor ao apontar a não sinceridade do trovador provençal e deve, naturalmente, ser relativizada. Enquanto D. Dinis se refere ao fingimento do cantar provençal, Lapa discute no âmbito da inteligência, do uso da razão por parte dos provençais, o que resultaria em falta de emoção. Esse raciocínio de Lapa também deve ser relativizado e visto com olhar crítico, até porque a poesia da Antiguidade Clássica, apesar de conter inúmeras descrições do mundo natural e fazer uso da razão, tem presente em seus versos forte carga emocional. Portanto, o fato de descrever o ambiente primaveril ou tomar esse período e estação do ano como propícios para seu cantar não mede o grau de intelectualidade ou emoção desta poesia. Lapa¹³² ainda argumenta que o convencionalismo rígido em que se moviam os trovadores de Provença impedia-os de gritar a sua paixão, de maneira que o amor tinha de conter-se em certos limites de razoável moderação – a que se deu o nome de *mesura*.

Encaminhem-nos à análise comparativa desse poema de Natália Correia, “Já luzem as galas”¹³³, e a cantiga de amigo “Bailemos nós já todas três, ai amigas”, bailada de Airas Nunes (séc. XIII) que segue abaixo:

*Bailemos nós já todas três, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas,
e quem for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar.*

*Bailemos nós já todas três, ai irmanas,
so aqueste ramo destas avelanas;*

¹³¹ D. Dinis, *Op.cit.*

¹³² *Op. cit.*

¹³³ Natália Correia, “Já luzem as galas”, *op. cit.*

*e quen for louçana, como nós, louçanas,
se amigo amar,
so aqeste ramo destas avelanas
verrá bailar.*

*Por Deus, ai amigas, mentr'al non fazemos,
so aqeste ramo frolido bailemos;
e quen ben parecer, como nós parecemos,
se amigo amar,
so aqeste ramo sol que nós bailemos,
verrá bailar*¹³⁴.

É notável a semelhança entre a cantiga de Airas Nunes, acima, e a poesia de Natália Correia “Já luzem as galas”, sendo que nas duas composições destaca-se o tema do bailado e o ritmo valsante, com uma toada muito simples para bailar. O caráter musical da cantiga e do poema, que tentam reproduzir uma valsa, é realçado pelo refrão, bem como pelo paralelismo, assonâncias e esquema rímico. No capítulo seguinte, analisaremos o poema de Manuel Bandeira “Letra para uma valsa romântica” que, como anunciado pelo título, também apresenta este ritmo valsante, bailante, característico das cantigas de amigo. Da leitura do poema de Bandeira, assim como ocorre em Correia e na cantiga de Airas Nunes, sobressai seu caráter musical e o esquema rítmico, juntamente com as opções formais, nos faz imaginar bailando ao som de uma valsa.

Se, por um lado, o diálogo entre a composição poemática de Correia e a cantiga de Airas Nunes se faz possível, por outro, sobressaem algumas diferenças. A voz lírica em “Já luzem as galas” não está bailando com o entusiasmo e a jovialidade das três bailadeiras da cantiga de Nunes (“Bailemos nós já todas três, ai amigas”). Enquanto que as “amigas” da cantiga demonstram enorme alegria juvenil, sendo retratado um momento festivo na vida sentimental das bailadeiras, o poema de Natália Correia traz uma voz lírica “fora do seu tempo”, somente assistindo àquela cena festiva, porém sem participar dela. Enquanto as meninas bailam, a voz lírica encontra-se à espreita, observando com tristeza, pois está “sem amor”. Ao comparar as duas composições,

¹³⁴ Airas Nunes, “Bailemos nós já todas três, ai amigas”, *Cancioneiro da Vaticana*, sob o nº 462 e *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, sob o nº 818.

parece possível flagrar uma consciência do distanciamento temporal, do diálogo entre as poéticas, podendo-se notar uma consciência metalinguística deste diálogo.

A aproximação dos poemas de Correia com os cantares de amigo ocorre não somente no que diz respeito aos temas, uma vez que as ideias tópicas da Idade Média apresentam-se em sua produção poética, mas o diálogo entre as composições da poetisa portuguesa e esses cantares é estabelecido considerando-se também a estrutura formal semelhante dessas peças. A estrutura paralelística, recorrente nos cantares de amigo, é explorada com frequência nas composições poemáticas de Correia, principalmente naquelas que revelam uma intenção de imitar os cantares provençais. Os versos “*Discorrem idades. Não mudam as dores. / Mudaram o mundo. Não mudam as dores. / São outras as guerras. Não mudam as dores. / Mudam as cidades. Não mudam as dores*”¹³⁵ são exemplos evidentes dessa forma paralelística, sendo que a ideia expressa em diferentes passagens do poema é basicamente a mesma, sofrendo pequenas alterações na escolha lexical nos versos de encerramento de cada estrofe.

A obra de outra poetisa portuguesa, Maria Teresa Horta, também permite evocar características dos cantares medievais, principalmente das cantigas de amigo:

"Minha senhora de mim", de Maria Teresa Horta

*Comigo me desavim
minha senhora
de mim*

*sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço*

*Comigo me desavim
minha senhora
de mim*

*nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços*

¹³⁵ Natália Correia, “Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas”, *op. cit.*

*Comigo me desavim
minha senhora
de mim*

*recusando o que é desfeito
no interior do meu peito.¹³⁶*

Em “Minha senhora de mim” o diálogo com as cantigas de amigo é evidente, tanto na forma quanto no uso da linguagem e ritmo adotado. Há a presença de estribilho que, juntamente com a construção sintática, contribui decisivamente para imprimir uma musicalidade característica ao poema, própria das produções do lirismo amoroso. Em sua composição, a poetisa portuguesa utiliza um dístico refrânico, repetido em três das estrofes, “minha senhora / de mim”, o que reafirma a aproximação com as cantigas de amigo, nas quais, como já visto, o refrão era elemento fundamental da construção poemática.

Por sua vez, a presença recorrente do termo “amigo”, para designar o amante, demonstra que Maria Teresa Horta empresta procedimentos da poesia trovadoresca. A isso acrescentamos a adaptação da expressão “mia senhor”, típica das cantigas amorosas, mas que, no poema de Horta, se torna “minha senhora”, pois não somente o Eu-lírico, mas nesse caso, também, o poeta, são femininos. Ao lado de expressões típicas das cantigas da Idade Média, como “mia senhor” e “amigo”, a utilização de rimas perfeitas, tais como “desavim / mim”, “cansaço / disfarço”, “desfeito / peito” constitui outro procedimento formal característico dos cantares lírico-trovadorescos.

Nesse poema, podemos notar uma voz poética em conflito consigo mesma, o que é reforçado no estribilho que inicia essa composição e se repete ao fim de cada estrofe: “*Comigo me desavim / minha senhora / de mim*”, isto é, a voz lírica dessa composição se desentende consigo própria, encontrando-se em conflito interno. Percebemos a manifestação de dois “eus” (“eu” e “mim”), sendo que um dos “eus” é regulamentador e diz respeito à mulher presa aos costumes, ciente de que “não deve e não pode”. Este primeiro “eu” censura os atos e desejos da mulher, limitando suas ações em nome do pudor e das convenções sociais. Isso se evidencia nos versos “*sem ser dor ou ser cansaço / nem o corpo que disfarço*”. Ao disfarçar o corpo, vemos que a mulher, naquela sociedade, não deveria ter consciência do seu corpo, não conhecendo a si

¹³⁶ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2009.

mesma e assumindo uma posição de submissão. Contudo, sua alteridade (o outro “eu”) manifesta atitude contrária e demonstra uma vontade de libertação, ousadia, e este outro “eu”, oposto ao primeiro e em conflito com aquele, se refere à mulher que se entrega, se permite a uma vida de amor, felicidade e satisfação dos desejos, carregando em si o amigo/amante, nos braços (quarta estrofe) e “*recusando o que é desfeito / no interior do meu peito*”. Ou seja, a aceitação do desejo e do amor, no interior de seu peito (conforme anunciado na sexta estrofe, de encerramento), indica que esse segundo “eu”, diferentemente do anterior, recusa esses falsos valores morais e não aceita a censura que é imposta à mulher. Portanto, vemos o quão ousado era amar para aquela sociedade, à época de composição desse poema, assim como percebemos o conflito interno dessa voz poética, manifestando dois “eus” contrários (um deles, guiado pelo pudor, pela censura; enquanto que, por outro lado, sua alteridade manifesta imensa vontade de concretização amorosa).

As aproximações com a produção medieval são corroboradas se considerarmos a presença de traços de erotismo no corpo de diversos textos poéticos de Horta – o que é recorrente em cantigas de escárnio e maldizer, mas algo considerado inapropriado e desmesurado nos cantares de amor (com exceções, dentre as quais mencionamos os cantares “Can vei la lauzeta mover” e “Cantiga da Ribeirinha”, de Bernart de Ventadorn e Paio Soares, que apresentam erotismo, ainda que velado). Dentre as composições poemáticas de Maria Teresa Horta que evidenciam tais elementos de erotismo, destacamos: “As nádegas”, poema que descreve, com suavidade e eufemismo – a fim de evitar o vulgar – o sexo anal; “As axilas”, que aborda o erótico dessa região, símbolo da virilidade masculina, pois de lá provém a maior parte dos odores masculinos e do suor de seu trabalho – e, inclusive, o suor do ato sexual; merece destaque, igualmente, a composição “Piscina” (“Piscina profunda / o “Poema ao desejo”). Para essa poetisa, o sexo era uma manifestação física do amor e não contrário ou à parte dele.

Nas composições do lirismo amoroso, essencialmente, era impensável e descabido acrescentar descrições eróticas ou desmesuradas, incorrendo na *sanha* da senhora galanteada, que deveria ter sua identidade não revelada e sua reputação preservada, imaculada. Em variados poemas de Horta, constatamos o uso de metáforas baseadas no corriqueiro para compor o elemento erótico do texto. Dentre elas, podemos mencionar o poço e a cisterna, simbolizando o órgão sexual feminino, a título de exemplo.

Nas páginas finais do livro *Minha senhora de mim*, merece destaque o “Poema ao desejo”, que se encontra abaixo reproduzido e reitera a questão sobre a qual nos debruçamos, a saber, a presença de elementos eróticos na produção de Maria Teresa Horta:

“Poema ao desejo”

*Empurra a tua espada
no meu ventre
enterra-a devagar até ao cimo
que eu sinta de ti a queimadura
e a tua mordedura nos meus rins
deixa depois que a tua boca
desça
e me contorne as pernas de doçura
Ó meu amor a tua língua
prende
aquilo que desprende de loucura*

Nesse poema, o paralelismo e a rima, próprios dos cantares de amigo, desaparecem, cedendo lugar a uma descrição explícita da relação sexual entre os amantes, iniciando com uma metáfora pouco velada da penetração. Os verbos no imperativo evidenciam quem está no comando da relação – notoriamente, a mulher –, tal como lemos em: “*Empurra tua espada / no meu ventre / enterra-a devagar até o cimo [...]*”. Vemos que a figura feminina é a voz ativa, nessa relação, e direciona o seu parceiro para que ele a satisfaça. Somos informados que a mulher é a agente na relação sexual, sendo ela quem deseja e guia o homem no ato. Diferentemente das práticas correntes, na época, o desejo da mulher não se encontra em resposta ao desejo do homem, visto que, nesse poema de Horta, ela é senhora de sua sexualidade e conduz o homem no ato sexual e na satisfação das vontades carnavais.¹³⁷

A escritura desse livro representou, segundo críticos, a abertura de novos rumos na poesia portuguesa, assim como de novos ares na conservadora sociedade portuguesa

¹³⁷ Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura.

de então – sob o comando de Salazar e do seu regime autoritário e de censura. O surgimento de um livro como *Minha senhora de mim*, com uma voz poética feminina que é sujeito de sua própria existência e que não sucumbe aos desejos masculinos, comprovadamente dona de seu desejo, de seu corpo e de sua sexualidade, representa um ruído imenso e perturbador para um país como Portugal, no início da década de 70 – e Maria Teresa Horta foi responsável por tais mudanças e por contribuir para repensar Portugal e a sociedade de então. Além disso, é necessário salientar que, até a Revolução dos Cravos, por força da ditadura que durou quase meia década, a mulher tinha um papel aparentemente invisível na sociedade, sendo que, para Salazar e seu regime, o trabalho da mulher fora de casa desagregava a família.

Tal distanciamento em relação aos procedimentos temáticos e formais das cantigas é justificável considerando que a poetisa compõe em um contexto (sócio/político, geográfico, temporal e cultural) totalmente diferente se comparado àquele dos cantares lírico-amorosos da Idade Média. Trata-se de Portugal, em pleno século XX, e questões como o *salazarismo* e mudanças estéticas encontram-se no centro das discussões. Logo, a releitura das cantigas de amigo em chave crítica, com um componente erótico muito evidente, faz com que a fúria da censura e da polícia política a serviço da ditadura portuguesa voltasse os olhos para a autora e punisse sua postura desafiadora – o que culminou com a proibição do livro. Somos ainda informados que, ao tomar as cantigas de amigo a partir de uma perspectiva crítica e paródica, Maria Teresa Horta acabava por atingir de modo igualmente crítico a identidade nacional, considerando-se a sobreposição entre os conceitos de identidade literária e identidade nacional.¹³⁸

A partir dos exemplos elencados, vemos que as obras de diversos poetas, em diferentes contextos históricos e em diversos países, apresentam-se como releituras da lírica medieval: poetisas como Maria Teresa Horta e Natália Correia, no interior do Modernismo português, e José Gorostiza, no México, nos oferecem modelos de aproximações com os cantares trovadorescos. Do mesmo modo, as produções de Gonçalves Dias (no contexto brasileiro do Romantismo), Alphonsus de Guimaraens (Simbolismo) e a poesia de Manuel Bandeira (representando o Modernismo brasileiro) trazem marcas do trovadorismo, evidenciando diversos procedimentos utilizados na composição das cantigas.

¹³⁸ *Op. cit.*

Contudo, pensando nas cantigas lírico-amorosas como produção Ibérica, optamos por estudar com minúcia um autor brasileiro – distante, portanto, do contexto de Portugal – atentando para o modo como as características formais e temáticas se desdobraram em âmbito extra-ibérico. Nesse sentido, o presente trabalho de pesquisa visa investigar mais detidamente, no próximo capítulo, os desdobramentos dos cantares na poesia da modernidade em contexto brasileiro, ou seja, como os poemas modernos se voltam para uma matriz quase “pré-nação” e retrabalham outras matrizes na contemporaneidade, mas investindo as produções de um sentido “atual”, moderno, contemporâneo, respeitando as características e especificidades de cada tempo e espaço.

Tecidas essas considerações gerais sobre a presença de características do lirismo medieval na modernidade, o aparecimento de elementos das cantigas será estudado, em pormenor, por meio da análise detida de poemas de Bandeira no capítulo que segue.

2) *Percurso poético de Manuel Bandeira*

As produções poéticas de Manuel Bandeira tratam de diferentes assuntos, mas o amor como tema universal – como já dito – tem importância significativa em várias de suas composições. Contudo, é possível verificar que ao reunir poemas que apresentam o tópico do amor como central, o desenvolvimento desse assunto mostra diferenças consideráveis. Em alguns poemas, por exemplo¹³⁹, temos retratado o amor do Pierrot a Colombina no interior de um cenário efervescente – do baile de máscaras – em que o sujeito poético não mais se voltará para ele mesmo, verificando-se um amor mais efusivo, carnal, físico, consumado. Esse amor retratado no ambiente carnavalesco, festa da orgia, das máscaras e regada a bebida e exageros nos indica um amor fugaz, frustrado, pois é passageiro e pouco provável de ter desenvolvimentos futuros, tal como em “Arlequinada”. Colombina não se mostra interessada em assumir compromisso – por vezes vemos Colombina dividida entre dois homens –, sendo que Pierrot entende esse sentimento como o amor de uma criança, questionando-a, inclusive, a respeito de sua idade e imaturidade “Que idade tens, Colombina? / Será a idade que pareces?.../ Tivesses a que tivesses!/ Tu para mim és menina”.

Como dissemos, o tema do amor se mostra relevante na produção poética de Bandeira e há várias maneiras dessa temática comparecer, ser desenvolvida e, no geral, vem conjugada com outros tópicos, como a infância e a morte. Em “Baladilha arcaica”¹⁴⁰, o assunto do amor vem desenvolvido no tópico popular da donzela inferior, que morreu de amor não correspondido, prisioneira e esquecida em sua torre. Verificamos um amor “às avessas”, pois diferentemente das cantigas, nas quais a voz poética masculina sofre pela indiferença da amada, não tem seu amor satisfeito e, por vezes, afirma desejar a morte a continuar sofrendo, no poema de Bandeira, a donzela inferior é quem morre de amor ao não encontrar correspondência.

Em algumas composições poéticas bandeirianas, como “Teresa”¹⁴¹, a temática do amor vem atrelada às deformidades físicas da personagem, ligando-se ao aspecto exterior, e a voz lírica utiliza palavras desmesuradas na descrição do ser amado, inicialmente rejeitando sua aparência física por suas “pernas estúpidas” e pela “cara

¹³⁹ Dentre os poemas, menciono, por exemplo, “Pierrot místico”, “Pierrot branco”, “Pierrete”, “O descarte de Arlequim”, “Poema de uma quarta-feira de cinzas” e “Arlequinada” que, adiante, será analisado em pormenor, todos presentes no livro *Carnaval*.

¹⁴⁰ Manuel Bandeira, “Baladilha arcaica”, *Carnaval, Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.65.

¹⁴¹ Manuel Bandeira, “Teresa”, *Libertinagem*, op. cit., p.107.

[que] parecia uma perna”. Todavia, em um segundo momento, o sujeito poético parece sustentar uma impressão inversa da mulher e se interessa por seu olhar para, finalmente, se apaixonar cegamente, visto que “Da terceira vez não vi mais nada/ Os céus se misturaram com a terra”. Por meio desses versos se tem a ideia que, até o momento em que se efetivamente ama, sobressaem diversos defeitos do ser, mas, depois de se apaixonar, “não viu mais nada”, nem as deformidades físicas da mulher, ou seja, ao amar, os defeitos desaparecem e são obliterados – o que demonstra que Bandeira ironiza o amor e o concebe de modo igualmente irônico, pois nesse poema o “não ver” é que motiva o sentimento amoroso e se mostra fundamental para que o sujeito se apaixone.

Desse modo, temos a ênfase na ideia de um grotesco que motiva a rejeição, pois a mulher, conforme afirma o Eu poético, “tinha pernas estúpidas”, o que revela um aspecto exterior nada atrativo. Ironicamente, ao deixar de ver a dama, “Da terceira vez não vi mais nada”, deixa igualmente de notar seus defeitos, se apaixonando. Essa situação diferencia-se daquela das cantigas medievais, nas quais a voz lírica, ao “ver” a mulher, encantava-se por seu aspecto físico, seus “encantos de menina”, seu “belo falar” e “fremoso parecer” e imediatamente se apaixonava, de modo que a beleza exterior da “senhor”, tida como reflexo de seu interior igualmente belo e espírito virtuoso, motivava o amor. Enquanto que, nas cantigas de amor, o “ver” a amada motivava o amor, satisfazia os sentidos da voz poética e era determinante para que o sujeito se apaixonasse, em Bandeira, o “não ver” – e, conseqüentemente, a obliteração dos defeitos e deficiências da mulher – é a condição para se apaixonar.

A dama dos cantares trovadorescos nunca se apresentava de modo grotesco aos olhos da voz que se expressa, pelo contrário, era a mais bela dama que o sujeito já conhecera, a mais formosa e que falava melhor, dotada de qualidades que a diferenciava de todas as outras mulheres. Em Bandeira, ao contrário, o “não ver” é que motiva o amor, sendo que o “não ver” assume sentido conotativo, evocando o dito popular tão largamente empregado de que “o amor é cego”. Nisso, é somente ao se apaixonar que o Eu poético não mais consegue ver os defeitos que o outro – sabidamente – possui e antes sobressaíam e isso revela, igualmente, a visão irônica de Bandeira sobre o amor. Nisso, o retrato fisionômico da mulher é acompanhado de um tratamento transfigurador, em Bandeira, associando-se o retrato da mulher a deformidades físicas, por ter “pernas estúpidas”, aspecto grotesco e nada atraente. Nesse poema bandeiriano, a caracterização da personagem invocada pela voz lírica, Teresa, é uma releitura do retrato medieval da mulher, operando-se nas instâncias da novidade.

Nas composições do lirismo amoroso, a fisionomia da mulher medieval é encantadora, com traços leves, perfeitos, pele clara e alva. Contudo, ao imitar a tradição, o poeta moderno “tumulou” as formas fixas, transfigurou o retrato normalmente apresentado da mulher e assimilou, na sua *ars amatoria* (arte amatória), procedimentos típicos de vanguarda, como a *paródia* – evidente no poema em análise. Assim, Bandeira se apropria da tradição, mas tendo em vista e conservando os seus próprios códigos e procedimentos artísticos. As diferenças, nas produções do nosso poeta, não ocorrem somente no modo de amar (visão moderna do amor, distinta da medieval), mas na expressão da temática amorosa. Logo, ao propor “fazer a maneira de”, “imitar” e utilizar registros linguísticos das composições medievais, se vale dos seus próprios códigos e “moderniza” os trovadores, assimilando recursos de vanguarda – como a ironia e a paródia.

Os encantos femininos tradicionais percorrem, nesse sentido, três etapas, a saber: a comparação, a competição e a superação. Assim, a mulher retratada nos poemas bandeirianos é, por vezes, comparada àquela dos cantares do lirismo amoroso, assemelhando-se a ela por suas características que inspiram amor, como beleza inigualável, bom falar e agir. Contudo, ao proceder a esta comparação, Bandeira utiliza-se de outros registros e procedimentos, de Vanguarda, como a *paródia*, relendo o retrato feminino tradicional dentro de uma nova perspectiva (em muitos casos, irônica, jocosa, tal como vimos em “Teresa”, ao destacar suas deformidades físicas e, também, como veremos em “Letra para uma valsa romântica”, “endeusando” o objeto amoroso e, a um só tempo, criticando a desumanidade e falta de compaixão da mulher).

Um caso igualmente interessante é o da composição “Cartas de meu avô”¹⁴², no qual vê-se que o amor dos avós foi preservado pela memória do sujeito poético e é lembrado com saudade, com nostalgia. É descrito como um amor calmo, paciente, medido, prudente e respeitoso, semelhante àquele dos cantares amorosos, sobretudo pelo modo como o amante se dirige à mulher amada:

*“temendo a cada momento
Ofendê-la, desgostá-la [...]”*¹⁴³

Nesse poema, por meio das cartas de amor de seus avós, que são lidas pela voz poética, “cartas de antes do noivado” e “cartas de amor que começa, inquieto,

¹⁴² Manuel Bandeira, “Cartas de meu avô”, *A Cinza das Horas*, p.14.

¹⁴³ *Op. cit.*

maravilhado”, vemos que o amor dos avós evoca o tratamento cortês, certos *topoi* das cantigas de amor – como a regra da mesura e comedimento –, assim como o avô é descrito como sentindo os mesmos sintomas da voz lírica dos cantares medievais, tremendo e balbuciando, com a voz embargada quando em presença da amada:

[...]
“*Quer ler em seu pensamento
E balbucia, não fala...*

*A mão pálida tremia
Contando o seu grande bem.
Mas, como o dele, batia
Dela o coração também.*”¹⁴⁴

Entretanto, o amor parece correspondido, diferentemente das cantigas de amor. Nesse poema, há rememoração íntima dos anos da infância do sujeito que lê as correspondências, da felicidade e segurança da vida familiar. À medida que a noite avança, o Eu encontra-se distraído e absorto na leitura das cartas de amor, escritas por seu avô à sua avó há muitos anos. Como que descobrindo a profundidade e estabilidade do amor que seus avós partilharam, o sujeito sente-se amargurado pela angústia da sua existência solitária.

Em outros contextos, por sua vez, o sujeito poético dos poemas bandeirianos expressa um amor de outra ordem, de realização impossível, platônico. Em “Cantar de Amor”¹⁴⁵, por exemplo, podemos entender a afirmação de Giovanni Pontiero¹⁴⁶, de que visto em um contexto romântico convencional, o amor é igualado por vezes à religião, e disso resulta que a mulher é contemplada “platonicamente”, tida como objeto da devoção do sujeito lírico e sua fonte de inspiração. Porém, não podemos esquecer que, nesse poema, Bandeira intentou imitar uma cantiga de amor medieval. Em produções poemáticas como “Letra para uma valsa romântica”¹⁴⁷, Bandeira parece, novamente, evocar as cantigas de amor, nas quais a mulher é inacessível e o sujeito pode somente contentar-se em ver seu objeto amado, mas o faz a partir de perspectiva irônica, como veremos a seguir na análise detida dessa e de outras peças.

Para isso, procederemos a uma divisão dos poemas em dois conjuntos, a saber: primeiramente, contemplaremos as composições de Bandeira nas quais se pode notar,

¹⁴⁴ Op. cit.

¹⁴⁵ Do livro *Lira dos Cinquent’anos, Obras Poéticas*, p.300.

¹⁴⁶ Giovanni Pontiero, *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

¹⁴⁷ Manuel Bandeira, “Letra para uma valsa romântica”, *Belo Belo, Estrela da vida inteira* (12ªed.), p.172.

de modo mais evidente, um diálogo com as cantigas lírico-trovadorescas, dentre elas: “Cantar de Amor”¹⁴⁸, “Letra para uma valsa romântica”¹⁴⁹ e “Cossante”¹⁵⁰. Nesses, podemos verificar aproximação mais ou menos estreita com as regras do “formalismo sentimental trovadoresco”, evocando características do amor cortês (submissão, senhal, medida). No outro conjunto, trataremos de composições poéticas nas quais os elementos das cantigas aparecem de modo sutil, tímido, combinados com outros temas. As regras da cortesia e as aproximações com os cantares ocupam segundo plano e outros temas assumem posição de maior relevância, tal é o caso de “Arlequinada”¹⁵¹, “Solau do desamado”¹⁵², “Pierrot místico”¹⁵³ e “A filha do rei”¹⁵⁴.

2.1) “Cantar de Amor”

Manuel Bandeira foi um dos modernistas brasileiros que “se rendeu aos encantos”¹⁵⁵ das cantigas. Ao publicar a *Lira dos Cinquent’anos*¹⁵⁶, ele manifestou que um dos poemas de sua coletânea fora “fruto de meses de leitura dos cancioneros”¹⁵⁷. Esse primeiro contato, apesar de circunstancial, resultou, efetivamente, em dois poemas muito próximos das cantigas lírico-trovadorescas, intitulados “Cossante” e “Cantar de Amor”, que comprovam, até mesmo, um esforço do poeta em imitar a língua e o modo de falar medievais, apropriando-se do registro linguístico das cantigas.

Nessas composições, Bandeira demonstra estreita vinculação com as sugestões temáticas e formais da produção medieval, especialmente com os cantares de amor e amigo da Idade Média. Segue, abaixo, o poema “Cantar de amor”:

¹⁴⁸ Do livro *Lira dos Cinquent’anos, Estrela da vida inteira* (12ªed.), p.144.

¹⁴⁹ Bandeira, *Belo Belo, Estrela da vida inteira*, p.172.

¹⁵⁰ Bandeira, *Lira dos Cinquent’anos*, p.143.

¹⁵¹ Bandeira, *Carnaval*, p.56.

¹⁵² Bandeira, *A Cinza das Horas*, p.23.

¹⁵³ Manuel Bandeira, “Pierrot místico”, *Carnaval*, p.57.

¹⁵⁴ Manuel Bandeira, “A filha do rei”, *Estrela da manhã*, p.123.

¹⁵⁵ Michel Sleiman, “Anacronia e contemporaneidade num Bandeira medieval”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 38, São Paulo, IEB, 1995, pp.1-280.

¹⁵⁶ Manuel Bandeira, *Lira dos Cinquent’anos, Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987.

¹⁵⁷ Sleiman, *Op. cit.*

“Cantar de amor”

*‘Quer’ eu en maneyra de proençal
Fazer agora hum cantar d’amor...’
(D. Dinis)*

*“Mha SENHOR, com’oje dia son,
Atan cuitad’e sen cor assi!
E par Deus non sei que farei i,
Ca non dormho à mui gran sazón.*

*Mha senhor, ai meu lum’e meu ben,
Meu coração non sei o que ten.*

*Noite dia no meu coração
Nulha ren se non a morte vi,
E pois tal coita non mereci,
Moir’eu logo, se Deus mi perdon*

*Mha senhor, ai meu lum’e meu ben,
Meu coração non sei o que ten.*

*Des oimais o viver m’è prison:
Grave di’aquel en que naci!
Mha senhor, ai rezade por mi,
Ca perç’o sen e perç’a razón*

*Mha senhor, ai meu lum’e meu ben,
Meu coração non sei o que ten.”* ¹⁵⁸

Maria da Conceição Vilhena empenha-se, em seu ensaio “As Duas Cantigas Medievais de Manuel Bandeira”¹⁵⁹, em analisar algumas peças poéticas de Bandeira e

¹⁵⁸ Manuel Bandeira, *Nossos Clássicos*, vol.118, Rio de Janeiro, AGIR, pp. 296,7.

¹⁵⁹ Maria da Conceição Vilhena, “As duas cantigas medievais de Manuel Bandeira”, *Separata da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, número 17, São Paulo, IEB, 1975.

aponta as circunstâncias e os motivos ligados à criação, por parte do autor, de poemas que releem os cantares medievais. Segundo Vilhena, ao proceder à leitura das cantigas, Bandeira sente-se completamente conquistado pelos trovadores, lendo-os durante meses seguidos e com tanto prazer que ficou “com a cabeça cheia de *velidas*, *mha senhor* e *nula ren*”¹⁶⁰. O poeta evidenciou que sonhava com as ondas do mar de Vigo, assim como com as romarias a San Servando, e concluiu que o único modo de livrar-se da obsessão era fazer uma cantiga, como lemos no excerto a seguir:

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.¹⁶¹

O estudo do poema “Cantar de amor” também é proposto no ensaio analítico “Anacronia e contemporaneidade num Bandeira Medieval”¹⁶², de Michel Sleiman. Nesse artigo, Sleiman propõe-se a realizar o levantamento de algumas características dos cantares galego-portugueses presentes em “Cantar de Amor”, escrito justamente com a intenção de imitar fielmente a lírica portuguesa do século XIII. Sleiman nos informa que, para se ajustar à realidade pretendida, o poeta mimetiza a linguagem de tal século, evocando a fonética e o vocabulário daquele tempo e valendo-se de arcaísmos de linguagem. Além disso, o “Cantar” de Bandeira filia-se às cantigas trovadorescas por sua estrutura: quem fala da primeira à última estrofe é o homem, que interpela a mulher como “Mha Senhor”.

O tema é universal – trata do amor, tal como nas cantigas – e vemos o homem apaixonado dirigir-se à mulher (normalmente, dama do paço), exteriorizando os sentimentos que lhe perpassam a alma de namorado. O amor é platônico, posicionando a mulher “em um pedestal”. O sujeito amador considera-se um “cuitado”, um sofredor de amor, que se encontra condenado à inquietação e à debilidade física e emocional pela impossibilidade da realização amorosa; a “morte”, tema relevante na Idade Média e desde a Antiguidade Clássica (*Carpe Diem*), está presente e aparece ao sujeito amador como única alternativa capaz de pôr fim à sua aflição: “Noit’e dia no meu coraçom/ Nulha ren se non a morte vi,/ E pois tal coita non mereci,/ Moir’eu logo, se Deus me

¹⁶⁰ Vilhena, Op. cit.

¹⁶¹ Bandeira, Op. cit, 1996, p.91.

¹⁶² Sleiman, Op. cit.

perdon”. O refrão, recurso bastante explorado nas cantigas, assim como o paralelismo, reitera o sentimento do eu-lírico: “Mha senhor, ai meu lum’e meu ben/ Meu coraçõ non sei o que ten”. Dentre os sintomas desse amor, trazidos pelo poema, ressaltam o coração partido (“sen cor assi”), a insônia (“Non dormho á mui gran sazõ”), a perda do sentido e da razão (“Ca perç’o sem e perç’a razõ”) e o fato de não se julgar merecedor da “coita” (“E pois tal coita non mereci”).

Sleiman menciona e dialoga, em seu artigo, com o referido estudo de Maria da Conceição Vilhena “As duas ‘Cantigas Medievais’ de Manuel Bandeira”, afirmando que Vilhena analisa o “Cantar de Amor” oferecendo destaque para o seu caráter anacrônico. A autora aponta, primeiramente, para um deslize vocabular, uma vez que o verbo que nas cantigas de amor exprime a súplica é “rogar” e não “rezar”. De acordo com Vilhena, além disso, a manifestação da angústia que leva o sujeito a suplicar as orações da amada (“Mha senhor, ai rezade por mi”) é um pormenor que se afasta do espírito trovadoresco, pois a voz lírica dos cantares isentava a dama de culpa, resguardando-a, salvaguardando sua perfeição moral e, raramente, solicitava favores à mulher amada. Por sua vez, afirma Vilhena¹⁶³, o amante das cantigas lírico-trovadorescas tem medo da amada, que é altiva, fria e distante, e não se importa com o tormento em que possa viver o sujeito. Já o Deus das cantigas nada pode contra a “coita”, que acompanha o sujeito por toda a vida. Em alguns casos, vemos a voz lírica revoltar-se contra Ele, culpando-O por permitir que nascesse e viesse ao mundo para sofrer tamanha dor.

Analisando o poema mais atentamente, vemos que, no dístico refrânico “Mha senhor, ai meu lum’e meu ben, / Meu coraçõ non sei o que ten”, o sujeito poético mostra incompreensão em relação ao que se passa no seu coração, o que se afasta do espírito dos cantares, assentados em um pacto entre sujeito que dirige a corte e dama galanteada. Amar a “senhor” representa, na instância da cantiga, a forma adequada do serviço que deve o vassalo a seu *senhor*, e sofrer a “coita” evidencia excelência no serviço amoroso. Desse modo, quem sofre a coita aceitou – conscientemente – participar do “jogo” amoroso, que estabelece que a voz poética deve insistir na corte e não abandonar a amada, assim como o pacto prevê que a dama permitirá que o sujeito lhe dirija os galanteios amorosos.

¹⁶³ Cf., Op. cit.

O ensaio de Sleiman, tal como o artigo de Maria da Conceição Vilhena, mostram-se de fundamental importância para o estudo proposto sobre a presença de elementos do medievalismo em Bandeira, pois apontam para a questão central da dificuldade com a qual o poeta se depara ao propor imitar, de modo intencional (pela linguagem e tema) obras do passado. Ao proceder a uma releitura desses cantares, é possível utilizar-se do código linguístico-literário galego-português, assim como das formas e estilos da época, elementos passíveis de transporte. No entanto, a concepção dos elementos do mundo e o modo de pensá-los e senti-los requerem filtragem por parte de quem lida com os mesmos; os sentimentos, desse modo, não são passíveis de imitação, pois “somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos”, como revela Bandeira no seu *Itinerário de Pasárgada*¹⁶⁴.

A imitação de formas e estilos revela um desejo de deslocamento do eixo espaço-temporal, o que se depara com a impossibilidade em se obter formas de sentir e pensar medievais. Passaremos à análise de poemas bandeirianos nos quais, diferentemente de “Cantar de Amor”, em que o poeta se propôs a “imitar” e intencionalmente “fazer à maneira de”¹⁶⁵, temos uma “releitura” de determinados elementos dos cantares medievais, ora de maneira mais tímida, em que as características das cantigas estão combinadas e “diluídas” e outros temas sobressaem, assumindo maior relevância; ora de modo mais evidente, em que a “releitura” é marcante e evoca diversos elementos dos cantares da Idade Média no mesmo poema, como é o caso da composição a seguir.

2.2) “Letra para uma valsa romântica”

*A tarde agoniza
Ao santo acalanto
Da noturna brisa.
E eu, que também morro,
Morro sem consolo,
Se não vens, Elisa!*

¹⁶⁴ Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p.108.

¹⁶⁵ Sleiman, Op. cit.

*Ai nem te humaniza
O pranto que tanto
Nas faces desliza
Do amante que pede
Suplicantemente
Teu amor, Elisa!*

*Ri, desdenha, pisa!
Meu canto, no entanto,
Mais te diviniza,
Mulher diferente,
Tão indiferente,
Desumana Elisa!¹⁶⁶*

O poema “Letra para uma valsa romântica”, do livro *Belo Belo* (1948), permite aproximações com as cantigas de amor lírico-trovadorescas, sendo que essa produção parece evocar, de forma recorrente, diversas características do “formalismo sentimental trovadoresco”. Se aproximarmos das cantigas, esta composição pode filiar-se, pelo assunto, aos cantares de amor medievais, sendo o agente da enunciação, da primeira à última estrofe, um homem. Essa é uma situação distinta da que ocorre nas cantigas de amigo, em que o sujeito se transforma na mulher namorada por um esforço admirável de imaginação, e disso resulta que a *dona* cai do seu pedestal de adoração e se torna igual ao homem.

Para se apreciar o papel que a Natureza exerce na poesia trovadoresca, é interessante observar as relações travadas entre o mundo natural e o artista: o último, por vezes, projeta sobre a paisagem os seus estados sentimentais; em outros casos, a paisagem suscita nele estados de alma ou, ainda, a situação emotiva do sujeito poético encontra-se em contraste com o estado ambiente da paisagem. A composição do lirismo amoroso que segue parcialmente reproduzida, “Partindo de Santarém”, do trovador Duarte de Brito, nos mostra que, à medida que o sujeito se afasta de Santarém (onde ficava a amada), sente uma profunda transformação na paisagem e que reflete, na realidade, a sua própria mudança:

¹⁶⁶ Manuel Bandeira, “Letra para uma valsa romântica”, *Belo Belo, Estrela da Vida Inteira*, 12ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.172.

[...]

*“Com lágrimas de tristura
De minhas coitas raivosas
Vi as flôres, e as rosas
Perder tôdas suas frescuras.
Os campos com as verduras,
Com as sombras graciosas,
Se tornavam amarguras
De mil raivas espantosas [...]*”¹⁶⁷

Em “Letra para uma valsa romântica”, do mesmo modo, os versos iniciais nos indicam que a paisagem exterior espelha o estado em que se encontra o sujeito amador. Podemos dizer que há uma identificação do Eu lírico com o mundo exterior, de maneira que ele projeta para o mundo circundante sua condição de sofredor, como depreendemos da leitura do verso de abertura, “*A tarde agoniza*”, que remete ao sofrimento do sujeito que ama. Os versos que seguem “*Ao santo acalanto/ Da noturna brisa*” podem representar, metaforicamente, a pacificação que o sujeito que sofre teria com a chegada da mulher amada (Elisa). O objeto amoroso pacifica a agonia do amante, ameniza seu sofrimento, do mesmo modo que a brisa noturna pacifica a “tarde [que] agoniza”.

O amador apresenta-se como um coitado, um sofredor de amor em virtude da não correspondência da *dona* dos seus galanteios, como podemos notar nos versos “*Ai nem te humaniza/ O pranto que tanto/ Nas faces desliza/ Do amante [...]*”. Para efeito de comparação, analisemos os primeiros versos da canção de amor de Martim Soares, detidamente discutida no capítulo inicial: “*Senhor fremosa, pois me non queredes/ creer a cuita’n que me ten amor,/ por meu mal é que tan ben parecedes/ e por meu mal vos filhei por senhor [...]*”. Nesses versos iniciais já se faz possível identificar o tema fundamental dessa cantiga: a coita, o sofrimento amoroso do sujeito. É possível depreender da leitura desses versos que a mulher não quer acreditar no sofrimento que o amor não correspondido origina à voz poética que se expressa nesse cantar, e, nesse sentido, o fato da dama “não querer” crer na coita somente faz aumentar ainda mais o pesar do sujeito. Como para os clássicos, o amor é concebido, nessa composição do lirismo amoroso, como sendo um ato de vontade, como se os seres fossem providos do poder de escolha do objeto amoroso.

A mulher eleita pela voz lírica para receber o galanteio em “Letra para uma valsa romântica”, assim como vimos na cantiga de Martim Soares, no capítulo de

¹⁶⁷ Duarte de Brito, “Partindo de Santarém”, *Cancioneiro Geral Garcia de Rezende*, I, 378-379.

abertura, não atende aos anseios amorosos daquele que lhe dirige a corte e parece encarar com desdém as súplicas amorosas do sujeito poético, sendo por ele repreendida por não se sensibilizar com o pranto que ele derrama em nome desse amor não correspondido. A indignação da voz poética em virtude da não retribuição do sentimento dedicado à sua amada é visível na segunda estrofe, como vemos em: “*Ai nem te humaniza/ O pranto que tanto/ Nas faces desliza [...]*”. Sobressai, igualmente, o tema da piedade, que é tópico comum nos cantares lírico-amorosos. Para os trovadores, a piedade feminina é a mais alta virtude que o amor confere à mulher. Recusar a *merci* ao cavaleiro que a ama devotamente é um pecado mortal, pois a sua salvação depende de um gesto desse amor misericordioso que é o valor supremo do amor feminino.

Todavia, a indiferença da dama aos pedidos de súplica do sujeito é justificável, tendo em vista que trovador e dama firmaram um pacto, constituindo um “jogo amoroso”. O sujeito que dirige a corte e a mulher, seu objeto amoroso, concordam em participar deste “jogo”, que implica a obediência a um conjunto de regras previamente determinadas e inclui a não aceitação amorosa. Nas cantigas de amor lírico-trovadorescas a não correspondência amorosa, a não aceitação da corte resultam, na verdade, de um acordo tácito entre a voz lírica e a dama galanteada e disso decorrem todos os sintomas advindos da resistência da mulher – dentre eles, a coita de amor, a perda do apetite, a insônia e a morte vista como única possibilidade para findar o drama passionai.

As regras desse “jogo” eram consentidas pela voz poética e dama, um acordo tácito firmado previamente (outro elemento da erótica medieval), instituindo, a título de exemplo, que o sujeito não poderia abandonar a *dona* eleita para seus galanteios, devendo manter-se fiel a ela, ainda que se deparasse com o desprezo e a indiferença do objeto amado. A não correspondência amorosa, a indiferença da dama e a negação de seu amor não se apresentam ao sujeito poético como motivos para desistir da dama e não mais dirigir-lhe galanteios amorosos; pelo contrário, constituem fatores que impulsionam a voz lírica do cantar a criar novas formas de galantear o objeto amoroso, formulando diferentes estratégias para lhe convencer do amor que nutre e da coita da qual padece frente a tal indiferença. Por sua vez, o acordo entre o sujeito e a dama estabelecia a indiferença da última aos galanteios do sujeito amante, sendo que a mulher não deveria se compadecer do sofrimento da voz lírica que se expressa, mantendo-se firme em sua indiferença amorosa. Em hipótese alguma era permitido à dama corresponder ao amor que lhe era dedicado, visto que esse sentimento deveria ocorrer,

no contexto dos cantares medievais, no plano do amor não realizável, impossível de se concretizar (em parte pela disparidade social entre o amador e a dama, pois ela habitava o ambiente da corte, era de alta estirpe, enquanto que a voz poética era de condição social inferior).

Nesse sentido, ao consentir em participar desse “jogo”, o sujeito das cantigas compromete-se a dirigir o galanteio amoroso, enaltecendo a amada, exaltando todas as suas qualidades e insistindo na corte ainda que a dama se mostre indiferente e esse amor seja sabidamente de realização impossível, platônico. O sujeito possui total consciência de que a realização amorosa não ocorrerá; porém, integra o “jogo” amoroso insistir no galanteio e não ter olhos para outra mulher, dedicando-se exclusivamente a *senhor* eleita para a corte. A dama, por sua vez, deve mostrar-se indiferente ao sofrimento do sujeito, não sucumbir às suas súplicas e, de modo algum, corresponder aos anseios amorosos do outro. Caso a dama ceda aos pedidos amorosos da voz lírica e esse amor desça da esfera do irrealizável para o plano das paixões amorosas terrenas, o acordo firmado entre sujeito e dama se romperá e aquele que se expressa nas cantigas se enveredará em outra corte, em busca de outra dama para dirigir os galanteios amorosos. A voz poética dos cantares amorosos, assim como a dama, não podem romper com o pacto firmado de início, mostrando-se firmes no cumprimento de todos os incidentes da vida amorosa tal como estabelecidos pelas regras do “jogo” do “formalismo sentimental”.

O sofrimento do sujeito frente a um amor impossível de se realizar e a insistência na corte justificam-se, pois, conforme vimos no capítulo I, no amor cortês, o outro não é visto como um meio de satisfação dos desejos carnavais, como refrigério amoroso, mas em sua beleza espiritual. O homem valorizará, no sexo oposto, a alma – pois reconhece nela a elevação e nobreza do outro ser¹⁶⁸. Nesse sentido, a elevação espiritual do objeto amoroso faz com que a mulher, na Terra, possa ser concebida como uma espécie de “lembrança” da Virgem Maria, imagem espiritualmente elevada por si mesma. Assim como o homem deve devoção à Virgem Maria, mãe de Cristo, também é esperado que se incline à mulher de seus galanteios amorosos. No capítulo anterior, vimos que a beleza da mulher como testemunho de Deus na Terra é um tópico vastamente utilizado pelos poetas luso-galegos, tal como na cantiga de amor de Rui Pais

¹⁶⁸A beleza espiritual da mulher que inspira amor e que se reflete em sua beleza física é tema discutido no capítulo inicial, ao tratar dos cantares de amor trovadorescos. A esse respeito, efetuar a releitura do capítulo de abertura (capítulo 1), no qual discorreremos detidamente a respeito de tais elementos.

de Ribela, por meio da descrição de um Deus cuja bondade se exerce na criação da beleza feminina: “*Par Deus, ay dona Leonor,/ gran ben vus fez Nostro Senhor!/ Senhor, parecedes assi/ tan ben que nunca tan ben vi;/ e gran verdade vus digu’i,/ que non poderia mayor*”¹⁶⁹.

Na construção da imagem feminina nos cantares parece ter exercido influência o culto à Virgem, difundido no século XII em torno da concepção de que Maria seria a Mulher que guiaria os homens no caminho do Bem. A dama cortejada, nesse contexto das cantigas amorosas, é elevada e exaltada por suas qualidades comparáveis à Virgem e que inspiram amor – apontando para um elemento do Catolicismo, visto que tais elementos de ideal feminino, pureza e aproximação da Mulher à Virgem Maria eram disseminados por representantes da Igreja. Nesse sentido, a “senhor” retratada nas cantigas não representa uma mulher individualizada, mas uma síntese das virtudes femininas desejadas.

De acordo com Denis de Rougemont, na obra *O amor e o ocidente* (1999):

A essa ascensão poderosa e como que universal do Amor e do culto da mulher idealizada, a Igreja e o clero não podiam deixar de por uma crença e um culto que correspondesse ao mesmo desejo profundo, nascido da alma coletiva. Era preciso “converter” esse desejo, deixando-se ao mesmo tempo levar por ele, mas como que para melhor o captar na corrente poderosa da ortodoxia. Daí as tentativas multiplicadas, a partir do início do século XII, para instituir um culto da Virgem.¹⁷⁰

Outra motivação desse “jogo amoroso” refere-se ao fato de que o amor não correspondido ocasiona grande sofrimento ao sujeito amador, irremediável tortura e dor, sendo que a coita amorosa e todo o pesar da voz poética proporcionam a ascese platônica, pois, como já discutido, ao sofrer, o sujeito obtém a purificação, expia os pecados e sobe um degrau na escala amorosa.

Em outras palavras, temos duas motivações distintas nesse “jogo” amoroso, o Catolicismo e o amor platônico. Por um lado, temos o amor voltado a uma donzela aproximada à Virgem Maria, de modo que a adoração da amada corresponderia à prostração do cristão diante da Virgem. Nesse sentido, os pedidos insistentes do sujeito poético e a súplica desesperada podem remeter ao culto marial, em que o religioso se prostrava diante da imagem de Maria como sinal de respeito, culto, devoção

¹⁶⁹ Rui Pais de Ribela, *Cancioneiro da Ajuda*, A198 Folio 50v.

¹⁷⁰ Denis de Rougemont, *O amor e o ocidente*, Tradução de Anna Haterly, 2 ed., Lisboa, Vega, 1999, p.69.

e submissão; nessa perspectiva, a mulher, nas cantigas, é elevada e cultuada tal como a Virgem Maria, reforçando seu “endeusamento”. Juntamente com esse elemento de Catolicismo, temos presente a questão do platonismo, segundo a qual a mulher é vista como inacessível, inatingível, sendo somente permitido dirigir-lhe a corte, sem menção ou referência ao seu nome e de maneira cortês.

Como contraponto a essa forma de amor idealizada, temos os casamentos por conveniência que, por muito tempo, ocuparam lugar de destaque e definiam as relações matrimoniais, sendo que a união era realizada com base em alianças lucrativas entre diferentes famílias e títulos, em oposição às uniões conjugais com base no amor e no respeito mútuo. A sociedade da época demonstrava preocupação com todos os modos possíveis de melhoria e aperfeiçoamento – aumento das propriedades familiares –, assim como garantia daquelas áreas já em posse da família, enriquecimento e ascensão social. Os casamentos continuavam a ser vistos como oportunidades vantajosas de aumentar e garantir o direito à propriedade, sendo motivados por interesses políticos, econômicos, além de relações de proteção e busca de aliados políticos. Os pais investiam-se do poder de escolha dos pretendentes mais elegíveis para suas filhas, com base em seus dotes, do que resultava que os sentimentos da mulher pelo rapaz não eram levados em consideração, não importando a opinião da dama na escolha do parceiro. O pai exercia autoridade central e, por vezes, por trás de um discurso aparentemente paternalista e conselheiro, benevolente, flagramos uma atitude de coerção a mascarar o poder absoluto e inquestionável dessa autoridade familiar.

Se, do ponto de vista religioso, os casamentos deveriam decorrer do amor do casal, o contexto da época favorecia as uniões matrimoniais como instrumentos de garantia da propriedade e extensão de territórios. Além disso, podemos mencionar os casamentos dos reis, que ocorrem, do mesmo modo, com o intuito de proteger e assegurar o poder, a propriedade e ampliar posses. Há muito pouco romantismo no casamento, sobretudo se pensarmos que ele foi instituído no século VIII para garantir e preservar a *propriedade* (que é, também, a via pela qual a mulher começa a ser vista). Em outros termos, o casamento passou a ser concebido como um negócio rentável, sendo que o “mercado de casamento” era visto como um comércio capaz de garantir uma vida estável, obtenção de lucros e riquezas, destituindo-o do aspecto romântico.

Retomando a análise do poema “Letra para uma valsa romântica”, é possível atribuir dois sentidos diferentes e até mesmo antagônicos aos versos “Ai nem te humaniza”, na segunda estrofe, e “Desumana Elisa!”, verso final do poema. Por um

lado, a caracterização da mulher como “desumana” pode ser entendida no sentido negativo, por meio do qual o Eu poético desqualifica a amada e a considera cruel, não se apiedando do sofrimento amoroso do sujeito que se inclina e suplica por seu amor. A mulher a quem o sujeito poético dirige os galanteios amorosos é caracterizada como desprovida do traço de humanidade (nem te humaniza/ divina/ diferente/ indiferente e desumana), de modo que a caracterização negativa da dama decorre do fato de não sucumbir aos galanteios do homem que sofre a implorar seu amor e piedade. O sujeito pede, suplicantemente, o amor da mulher, chora e sofre a dor de um sentimento não correspondido; a dama, no entanto, não se humaniza, nem tão pouco tem compaixão do sujeito amador. Pelo contrário, a intensificação da súplica aumenta o desdém do objeto amado, e quanto mais o Eu poético insiste em dirigir a corte amorosa, mais a mulher é divinizada e tanto mais “ri, desdenha e pisa” nesse sujeito sofredor.

Em contrapartida, a designação da dama como “desumana” pode assumir um sentido positivo e inverso ao primeiro, elevando a dama da condição humana para a dimensão celestial, de *endeusamento* da mulher amada. Nessa acepção, o atributo que o sujeito confere à dama assume um caráter de elogio e vem reforçar a condição de deusa da mulher amada. O verso “Ai nem te humaniza”, se considerado em correspondência com o sentido positivo do termo “desumana”, vem atestar que o objeto amoroso se encontra em um plano superior, celestial, aproximando-a de Deus e da Virgem e, ainda que consciente do fato que o pobre amante sofre e por ela derrama lágrimas, não desce de sua condição de deusa para a esfera humana para se compadecer do sujeito. Nessa segunda acepção, Elisa é uma “Mulher diferente”, “Desumana”, pois é elevada, pelo sujeito lírico, à condição de *deusa*, sendo que nem mesmo o canto amoroso e de súplica dessa voz poética é capaz de “humanizar” e, assim, suprimir a distância entre amador e mulher amada e pôr termo à indiferença de seu objeto amoroso.

É preciso notar o movimento que transita entre o elevado (“desumana”, no sentido de *endeusamento* da mulher, aproximando-a da Virgem Maria) e o rebaixado (nesse contexto, “desumana” corresponde a destituída de humanidade e com traços de crueldade, ao mostrar-se indiferente); de modo semelhante, nos versos “Ai nem te humaniza” também temos o alto (a mulher não é humana por ser celestial) e o baixo (não se humaniza por sua essência impiedosa). Esse movimento duplo, transitando entre dois opostos, acompanha o ritmo natural da fala, preservando o tom coloquial de uma conversa, simplicidade que é reforçada pela redondilha menor, verso popular por excelência e de construção deste poema.

A referência ao termo “humanizar” pode ser vista como um artifício utilizado a fim de reforçar e sustentar o efeito irônico do poema. O termo *humanização* possui um sentido preciso na Idade Média e o poeta modernista parece ter se favorecido da estratégia de tomar a etimologia verbal própria da Idade Média e atribuir-lhe um tratamento específico, adicionando novos sentidos – diferentes daqueles das cantigas medievais. Logo, vemos um registro deslocado, totalmente distinto comparado com o medieval, com novas acepções, novos sentidos e que acentua a ironia desta composição.

Aliás, a condição de *endeusamento* que a mulher amada, ainda que inacessível, atinge nesse poema permite estabelecer uma aproximação com as cantigas de amor, nas quais a mulher também assumia uma aura divina, dada sua distância, sua inacessibilidade em relação ao sujeito amador, que se limitava a observá-la e admirá-la, consciente da impossibilidade de realização concreta daquele amor. Como vimos, os cantares lírico-trovadorescos, estudados no capítulo 1, apontam para esse “endeusamento”, dentre os quais destacamos “Senhor fremosa, pois me non queredes” (C.B. 131; C.A. 46), de Martim Soares. Essa composição do lirismo amoroso cumpre o programa poético instituído para a sensibilidade medieval, evidenciando alguns dos tópicos que reaparecem insistentemente nos cantares de amor galaico-portugueses, como o tema do elogio impossível, segundo o qual a mulher amada é dotada, aos olhos do sujeito amante, de qualidades que a enaltecem e a elevam em relação às outras mulheres. Conforme vimos no capítulo de abertura, a cantiga “Ay, mha senhor, lume dos olhos meus!”, de Fernan Fernandez Cogominho, também ilustra a divinização da mulher amada: “Ay, mha senhor, lume dos olhos meus!/ hu uos non uir, dizede-mj, por Deus,/ que farey eu, que uos sempre amej?/ Pois m’assi ui, hu uos ueio, morrer,/ hu uos non uir, dizede-m’ ua ren,/ que farey eu, que uos sempre amej?”¹⁷¹. Outras cantigas que corroboram esse caráter de divinização da dama e evocam o *topos* do “elogio impossível” são “Senhor fremosa, fui buscar”¹⁷², “Meus olhos, quer-vos Deus fazer”¹⁷³, “Ai mia senhor! se eu nom merecesse!”¹⁷⁴.

No capítulo inicial, salientamos que o *endeusamento* da mulher amada corresponde a uma característica do “formalismo sentimental trovadoresco” e que assume importância vital nas cantigas de amor galego-portuguesas, e esta diz respeito ao tema da inacessibilidade do ser amado, sendo possível observar que, em “Letra para

¹⁷¹ Fernan Fernandez Cogominho, n.º 421 C.A., 306 C.B.

¹⁷² João Soares Somesso, C.A. 24.

¹⁷³ Paio Soares de Taveirós (?), C.A.

¹⁷⁴ Martim Soares, C.A. 40.

uma valsa romântica”, a amada encontra-se envolta nas névoas da distância, de modo que a única solução para amenizar a dor do sujeito é olhar a dama, admirá-la, diminuindo seu sofrimento por meio da satisfação dos sentidos; sabendo que a amada é inatingível e consciente de que nutre um amor de realização impossível, o ser amante contenta-se em estar junto com a “senhora” escolhida para a corte, ainda que haja uma grande distância que os separe. Os olhos são o canal por meio do qual a voz lírica pacifica sua dor e satisfaz seus sentidos; em outras palavras, não ter a amada diante dos olhos, não lhe ser permitido nem ao menos “ver” a dama, acarretaria um sofrimento ainda maior à voz lírica – e disso decorre que, em diversas cantigas, o sujeito suplica à dama que não o proíba de, ao menos, vê-la – pois os olhos correspondem a um dos principais meios de satisfação.

O caráter de deusa da mulher amada faz também com que o sujeito se prostre diante de sua “senhora”, demonstrando-lhe respeito e subserviência e prometendo fidelidade. Nos versos “*Do amante que pede/ Suplicantemente/ Teu amor, Elisa!*”, a súplica pelo amor da mulher aponta para a condição superior, de inacessibilidade da última e, conseqüentemente, reforça a posição de “endeusamento” da amada; do contrário, acentua a submissão do sujeito à sua dama, tema que aparece também no poema “Confissão”¹⁷⁵ (*A Cinza das Horas*), em que o Eu lírico diz “Mas ela chega, e toda me parece/ Tão acima de mim... tão linda e rara.../ Que hesito, balbucio e me acobardo”. Em “Confissão”, a mulher é tida como superior ao amador (“tão acima de mim”), de maneira que o sujeito se encontra em condição de vassalo, submisso aos desígnios da mulher. O pedido suplicante do Eu poético pelo amor da mulher nos permite entrever a imagem do sujeito amador totalmente prostrado aos pés da amada, numa atitude de submissão que muito se aproxima da figura do vassalo, inclinado perante seu *senhor* numa atitude de respeito e prometendo servi-lo com fidelidade.

Destacamos que no poema “A filha do rei”¹⁷⁶ evidencia-se, do mesmo modo, o tema da inacessibilidade da mulher amada, sendo que a distância que separa o sujeito poético do seu objeto amoroso decorre, dentre outros fatores, da posição social que a amada ocupa na sociedade. A mulher a quem a voz poética dirige seus galanteios pertence à nobreza e o título do poema já anuncia que a moça é filha de um monarca. A condição de nobreza da dama já fornece indícios do distanciamento existente entre ela e

¹⁷⁵ Manuel Bandeira, “Confissão”, *A Cinza das Horas, Estrela da vida inteira*, 12ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.10.

¹⁷⁶ Manuel Bandeira, “A filha do rei”, *Estrela da Manhã*, p.123.

aquele que a ama, favorecendo a criação de uma aura idealizante, que conduz o Eu poético ao sonho, à imaginação. A filha do rei, devido à sua inacessibilidade, é vista pelo sujeito de forma súbita, como nos informa o verso “passou como um raio”, denotando a fugacidade dos seres; além disso, o fato de não ver o corpo nem tocá-lo faz da poesia um recurso vital para reconquistar o objeto, ainda que imaginariamente. O poema é, sobretudo, o registro de uma frustração, que decorre da circunstância do sujeito poético não possuir – e nem ao menos ver – o corpo dessa mulher. A isso podemos acrescentar que sua idealização, por meio de interrogações “Mas o corpo, a luz do corpo?.../ Como seria o seu corpo?...”, vem acentuar o caráter de inacessibilidade dessa mulher, que se encontra distante, envolta nas névoas da distância física e, provavelmente, sentimental; por sua vez, essa inatingibilidade contribui para aguçar, aumentar o desejo do sujeito em conhecer tal corpo.

A leitura dos versos que encerram o poema “Letra para uma valsa romântica” confirma a condição de *divinização* à qual a mulher é elevada pelo sujeito lírico, como verificamos em: “*Ri, desdenha, pisa!/ Meu canto, no entanto,/ Mais te diviniza [...]*”. Desses versos, é possível depreender que aquele responsável pela corte amorosa considera sua amada um ser divino, e disso decorre que seu canto vem exaltá-la e engrandecê-la ainda mais, ressaltando suas qualidades inatas de “deusa” e reforçando sua formosura. Na visão da voz poética, a *dona* por quem sofre já possui um caráter divino, sendo que o poema é um meio de enaltecê-la, exaltá-la e elevá-la a níveis mais altos, intensificando suas qualidades celestiais.

Os versos “*Ri, desdenha, pisa!*”, se por um lado confirmam e reiteram a posição elevada da mulher, por outro, também apontam uma reação de absoluta indiferença, e esse desdém aparentemente não se reduz a um ato ingênuo e inconsciente, mas parece investir-se de um caráter cruel, intencional e irônico. A mulher a quem a voz lírica dirige os galanteios e por quem diz sofrer parece ter total consciência de que sua atitude de indiferença aumenta ainda mais o sentimento do sujeito amador. O desprezo, nesse sentido, é acompanhado de certo prazer da mulher, que ao se mostrar indiferente obtém um amor mais forte e intenso. O desdém da mulher, nesse sentido, vem reforçar a atitude do sujeito de divinizá-la, acentuando-se assim a distância que se interpõe entre o Eu poético e seu objeto amoroso. Desse modo, o verso “*Ri, desdenha, pisa!*” afasta-se do que se poderia esperar das cantigas da Idade Média (com exceção de alguns cantares

trovadorescos, como “Can vei la lauzeta mover”¹⁷⁷, já comentado), sendo um registro deslocado, distante daquele dos cantares do lirismo amoroso, considerando-se que a voz lírica das cantigas agia com prudência, moderação e não se voltava contra a amada. O fato de utilizar um registro deslocado em relação à Idade Média aponta para um traço de ironia, nessa composição de Bandeira. Por sua vez, o fato de o sujeito poético ser levado aos prantos, como em “*o pranto que tanto, das faces desliza*”, aponta para um sintoma de fragilidade do sujeito. Esse traço de sensibilidade daquele que dirige a corte desloca-se do registro dos cantares medievais e, nesses termos, temos mais um indício de ironia nessa composição, se comparada à produção lírico-trovadoresca.

Aliás, a condição de *endeusamento* da “senhora” corresponde, dentre as características apontadas por Spina¹⁷⁸, ao tema do “elogio impossível”, discutido no capítulo 1 e que, como vimos, consiste na atribuição à dama de qualidades que a singularizam e a tornam superior a todas as outras mulheres. Em relação a esse tema, tão caro aos trovadores, as duas formas fundamentais através das quais ele se apresenta são as expressões de tratamento “meu lume e meu ben” e “lume destes olhos meus”. Temos a manifestação dessa tópica em, por exemplo, Martin Perez Alvin (nascido em meados do século XIII):

“*o lume dos olhos meus*”¹⁷⁹
“*meu lum’e meu bem*”¹⁸⁰

Conforme vimos, o elogio hiperbólico da mulher assume dois aspectos fundamentais, a saber, a mulher é a melhor, a mais perfeita *dona* que já apareceu no mundo:

“*Mais fremosa das donas que eu já vi!*”¹⁸¹

“*porque vos ssodes a melhor
dona de que nun [a] oysse
homem falar.*”¹⁸²

Além disso, por ela, o sujeito amador e, por ela, o sujeito amador desprezaria todas as riquezas, todos os títulos, poderes, impérios, glórias e reinos.

¹⁷⁷ Bernart de Ventadorn, “Can vei la lauzeta mover”, op. cit.

¹⁷⁸ Segismundo Spina, *A Lírica Trovadoresca*, São Paulo, Edusp, 1996, pp.24-26.

¹⁷⁹ Martin Perez Alvin, C.V. 648.

¹⁸⁰ Op. cit.

¹⁸¹ Afonso X, C.A. 103.

¹⁸² Afonso X, C.C.B. 468, E. Molt. 360.

Dos predicados pessoais mais evidentes, mais procurados, encontrava-se o comportamento na conversação: a mulher devia falar bem, com desenvoltura, com meiguice (“falar manso”) e, sobretudo, com ponderação (“falar de bon sen”):

*“tanto a vi fremosa parecer,
e falar mans’, e fremos’ e tan ben,
e tan de bon prez, e tan de bon sen
que nunca d’ela mal cuidei prender...”¹⁸³*

A voz lírica, por sua vez, atribui a Deus a beleza inigualável de sua criatura, como lemos em:

*“Deus fez en vós feytura
qual non fez en molher nada.”¹⁸⁴*

Nessa perspectiva, a *dona* a quem a voz lírica dirige o galanteio amoroso excede a todas as mulheres do mundo em formosura e, além de ser a mais bela, é também a “senhora” que fala melhor, como nos informa a primeira cobra da Pastorela de Pedro Amigo de Sevilha que segue: *“Quand’eu un dia fui en Compostela/ en romaria, vi ua pastor/ que pois fui nado, nunca vi tan bela,/ nen vi a outra que falasse milhor,/ e demande-lhe logo seu amor/ e fiz por ela esta pastorela.”¹⁸⁵* A voz poética individualiza e singulariza seu objeto amoroso, declarando que não há, no mundo, um ser correlato à dama de seus galanteios, que tem discernimento para escolher sempre o melhor: *“E pois sabedes entender/ sempr’ o melhor e escolher,/ verdade vos quero dizer,/ senhor, que serv’ e servirei:/ pois vos Deus atal foi fazer,/ erades bõa pera rei”*. Uma vez que a mulher que inspira o cantar de amor mostra-se portadora de qualidades que não são encontradas em nenhuma outra, o sujeito diz só ter olhos para ela, o que assegura a fidelidade e a submissão absoluta dele à sua “senhor”. Em “Letra para uma valsa romântica”, igualmente, ao caracterizar o objeto amoroso como uma *deusa*, fica evidente que a mulher a quem o sujeito se dirige excede a todas em formosura, atribuindo um aspecto celestial e singularizando o objeto de seu cantar.

Em outros poemas de Bandeira, verificamos que o tema do “elogio impossível” se faz presente, como é o caso de “Madrigal tão engraçadinho”¹⁸⁶ (*Libertinagem*), por meio dos versos *“Teresa, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha vida,*

¹⁸³ João Coelho, C.V. 161.

¹⁸⁴ D. Dinis, C.V. 153.

¹⁸⁵ Pedro Amigo de Sevilha, “Quand’eu un dia fui en Compostela”, C.B.N. B 1098.

¹⁸⁶ Manuel Bandeira, “Madrigal tão engraçadinho”, *Libertinagem, Estrela da vida inteira* (12ªed.), p.112.

inclusive o porquinho-da-índia que me deram quando eu tinha seis anos”, o que deixa claro o elogio à amada, apresentando-a como a mais bela mulher que o sujeito lírico conheceu até o presente momento. No poema “Irmã”¹⁸⁷ (*Duas Canções do Tempo e do Beco*), o sujeito diz à mulher amada, aqui caracterizada como irmã: “*Em ti tudo é perfeito e incomparável*”, o que aponta, novamente, para tal tema, sendo que o objeto amoroso do Eu poético é singularizado a ponto de atingir a perfeição. Em relação ao modo pelo qual o Eu lírico se dirige à sua amada, no poema “Irmã”, é interessante verificar que há uma preocupação do sujeito em ocultar o nome da dama, utilizando o pseudônimo poético “irmã” com o intuito de preservar a identidade da amada, resguardando-a e não comprometendo sua reputação.

Como sintoma desse amor não correspondido, podemos mencionar a perturbação dos sentidos do sujeito poético, que é levado aos prantos; uma vez que o Eu lírico não tem seus desejos satisfeitos e se depara com a indiferença da dama, ele se encontra condenado à inquietação, à debilidade emocional. Nas composições do lirismo amoroso, a morte aparece ao amante como a única alternativa capaz de pôr fim à sua aflição, e o sujeito diz morrer se a amada não vier até ele ou se a imagem do objeto amoroso lhe for privado aos sentidos. A perturbação dos sentidos, a inquietação, a debilidade física e emocional, assim como a morte que se apresenta como solução para o drama passional do sujeito são os sintomas mais comuns da erótica trovadoresca, a que Spina¹⁸⁸ designa “*sintomatologia amorosa*”. Em Bandeira, o “morrer de amor” investe-se de sentido outro e vem indicar a intensidade do seu sentimento, o grau do “apaixonamento” desse sujeito, como lemos em: “E eu, que também morro,/ Morro sem consolo,/ Se não vens, Elisa!”.

É possível identificar muitos dos sintomas que apareceram nos cantares de amor medievais e que ressurgem, nos versos do poeta moderno, como indícios de um amor não correspondido e de realização impossível, como em “Confissão”¹⁸⁹ (*A Cinza das Horas*), em que o sujeito poético, quando em presença da mulher amada, não consegue declarar-lhe o seu amor: “Que hesito, balucio e me acobardo”. Nas cantigas, o amante, quando em presença da *senhor* eleita para o cortejo, não conseguia declarar-se, e assim como verificamos nos versos reproduzidos acima de “Confissão”, ao tentar declarar seu amor, sentia-se a voz embargada e tremia “como as folhas ao vento”. No poema “Cartas

¹⁸⁷ Cf., “Irmã”, *Duas Canções do Tempo do Beco*, *Estrela da vida inteira* (12ªed.), p.230.

¹⁸⁸ Segismundo Spina, *Op. cit.*, pp.25,26.

¹⁸⁹ Manuel Bandeira, “Confissão”, *A Cinza das Horas*, *Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.10.

de meu avô”¹⁹⁰ (*A Cinza das Horas*), o sujeito lírico afirma: “Temendo a cada momento/ Ofendê-la, desgostá-la,/ Quer ler em seu pensamento/ E balbucia, não fala.” [...] “A mão pálida tremia/ Contando o seu grande bem./ Mas, como o dele, batia/ Dela o coração também.”. Esses versos também apontam para características da “sintomatologia amorosa”, descrevendo as reações do sujeito amante diante do ser amado, além de apontar um dos preceitos mais significativos da lírica medieval, a saber, a moderação nas palavras utilizadas, o medo de ofender a dama, o respeito e a preocupação com a *mesura*, pois teme “ofender a dama, desgostá-la”, como dito no poema bandeiriano.

Contudo, se é possível verificar, em “Letra para uma valsa romântica”, inúmeros elementos que possibilitam uma aproximação com os preceitos do “formalismo sentimental trovadoresco”, apresentando características típicas dos cantares de amor, há certos aspectos que distanciam esse poema da produção da Idade Média. A composição poética de Bandeira tem traços que permitem evocar as cantigas lírico-trovadorescas, apresentando-se como uma releitura dos cantares; porém, é preciso notar que o poema bandeiriano acrescenta por vezes um “sentido outro” daquele dos trovadores. Isso se deve ao fato de que sua escritura ocorreu no interior de uma conjuntura de época totalmente diferente daquela das cantigas, de modo que certas convenções ou representações destituem-se de sentido dada a distância temporal entre a data de composição das cantigas de amor (Idade Média – séculos XIII e XIV, aproximadamente) e a composição de poemas por Bandeira (primeira e início da segunda metade do século XX). Nisso, o retrato da mulher na posição de “senhora” de seu castelo feudal, na poesia de Bandeira, mostra-se anacrônico em uma época na qual não mais faz sentido pensar em feudalismo e relações de subserviência e mando – em alguns países, há pelo menos 400 anos distantes da organização feudal. Disso resulta o *Efeito Irônico* ao empreender uma tentativa de recuperar convenções passadas, distantes temporalmente.

Podemos considerar a releitura, por parte de Bandeira, de características típicas dos cantares da Idade Média como uma paródia, uma “brincadeira” revestida de alto grau de erudição. Em outras palavras, temos uma releitura de valor que, como nos informa Pierre Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas*¹⁹¹, “por meio de uma

¹⁹⁰ Bandeira, “Cartas de amor”, *Op. cit.*, p.14.

¹⁹¹ Pierre Bourdieu, “O mercado de bens simbólicos”, *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 2009, pp. 130-145.

capitalização simbólica na literatura”, é possível recuperar e inserir no texto “uma tradição de valor e, desse modo, valorizar meu objeto”¹⁹².

É importante ter em mente que a concepção de amor em Bandeira é contemporânea, apropriando-se da concepção amorosa da Idade Média, mas revestindo-a de um novo contexto, em outra época e lugar. Historicamente, não é possível a um poeta moderno apropriar-se da visão amorosa medieval, visto que, nessa nova conjuntura, inevitavelmente se encontra investido de intenções da Modernidade e influenciado por seu tempo. O poeta moderno vê-se impossibilitado de recuperar o tipo de apreensão de mundo dos poetas da Idade Média.

O sentimento de Bandeira e sua visão de mundo são modernos – e não medieval, sendo que a concepção de amor nesse poeta moderno também se encontra imbuída de um olhar da modernidade, não sendo possível, ou sequer pensável/ desejável recuperar o modo de ver e conceber o amor tal como ocorria na Idade Média – daí enfatizarmos que ocorre uma releitura das composições do lirismo amoroso, uma tentativa de retomada de procedimentos das cantigas, dada e reconhecida a impossibilidade de recuperar ou (re)apropriar-se de valores ou sentimentos medievais.

Sua produção apresenta dois sentidos distintos: sentido medieval tradicional, apropriando-se de expedientes das cantigas; e sentido contemporâneo, do qual o poeta não consegue escapar e do qual nós, leitores contemporâneos, não somos capazes de nos desvencilhar. Esse sentimento contemporâneo, do qual não escapamos, coincide com o de Bandeira, que compõe em contexto de época totalmente diverso do medieval e que está imbuído de outra concepção de amor. No caso do poema em estudo, o sentido contemporâneo se mostra evidente ao invocar a mulher como “desumana”, sendo que a concepção de um amor desumano liga-se a uma ideia de amor da modernidade.

Do mesmo modo, o verso “*Ri, desdenha, pisa*” investe-se de caráter moderno, pois, por um lado, à mulher não era dada voz nos cantares medievais e, mesmo quando a voz poética era feminina, como nas cantigas de amigo, esses cantares eram – sabidamente – de autoria de um homem que assumia outra identidade. Ou seja, não temos uma voz poética feminina atuante nas cantigas e os atos perversos femininos, tal como descritos (de rir, desdenhar e pisar) podem ser lidos, na modernidade, como ações de uma mulher contemporânea, que tem poder de decisão e que se mostra livre de quaisquer impedimentos ou opressões. Logo, a figura feminina retratada no poema de

¹⁹² Bourdieu, Op. cit., p.131.

Bandeira, com atos perversos e conscientes, é uma imagem da mulher contemporânea, moderna, não sendo comum encontrarmos essa personagem assim retratada na poesia medieval.

Dentre os distanciamentos em relação aos preceitos reunidos por Spina e que pareciam guiar a composição das cantigas medievais, podemos notar que, em primeiro lugar, no poema bandeiriano em análise o sujeito lírico não parece aderir à regra do uso do *senhal*, tão comum nos cantares de amor, ao nomear o objeto amoroso: “*Mulher diferente/ Tão indiferente,/ Desumana Elisa!*”; nesses versos, vemos que o sujeito revela o nome da amada (Elisa). Além disso, o Eu poético distancia-se, do mesmo modo, da regra da *mesura*, tendo em vista que acusa a dama de ser “indiferente”, “desumana”. Como sabemos, os trovadores de Provença não podiam gritar sua paixão e o amor tinha de conter-se em certos limites de razoável moderação, e a essa espécie de “*válvula de segurança*” do afeto amoroso é que se deu o nome de *mesura*, uma das características fundamentais do “formalismo sentimental trovadoresco”.

Por sua vez, se as composições lírico-trovadorescas eram assentadas em um conjunto de regras, pressupondo um acordo tácito entre o sujeito que realiza a corte e a dama a quem os galanteios se dirigem, à época de composição de “Letra para uma valsa romântica” não mais faz sentido referir-se a um acordo tácito entre amante e objeto amado, assim como é anacrônico pensar em “jogo amoroso”. A conjuntura de época é diferente, visto que o contexto de composição das cantigas em nada se assemelha ao século XX. Em se tratando de uma conjuntura de época distinta, a forma como a mulher é representada reflete essa outra temporalidade, sendo que ao invés de retratar o ser galanteado como intocável, dotado de traços físicos perfeitos e inigualáveis, a mulher do poema bandeiriano é acusada de ser “desumana” e “indiferente” – traços de humanidade (e revestidos de desumanidade). Observa-se, por meio do retrato que o sujeito traça do seu objeto amoroso, uma perda da compostura, com a não obediência à regra da *mesura*, da discrição.

É preciso notar, ainda, que em “Letra para uma valsa romântica” não temos uma caracterização física da mulher, como normalmente ocorre nas cantigas de amor, em que sobressaem características físicas da dama, sendo exemplo a “Cantiga da Guarvaia”¹⁹³ de Paio Soares de Taveirós (?),¹⁹⁴ analisada no capítulo de abertura: “No

¹⁹³ Paio Soares de Taveirós (?), “Cantiga da Guarvaia”, C.A. 38.

¹⁹⁴ Há dúvidas quanto a autoria desse cantar, sendo que sua composição é, também, atribuída a Martim Soares – fato a respeito do qual não podemos ter certeza.

mundo non me sei parelha/ mentre me for como me vai,/ ca já moiro por vós – e aí!/ mia senhor branca e vermelha,/ queredes que vos retraia/ quando vos eu vi en saia!/ Mau dia me levantei/ que vos enton non vi fea!”. Chama atenção a caracterização física da mulher “branca e vermelha”, um tópico de importação antiga e peregrino na poesia galego-portuguesa. Entre os trovadores provençais, o retrato feminino era comumente composto pelas seguintes características: ser de pele branca e ter cabelos ruivos, sendo que a cor vermelha pode aludir, também, às faces rosadas da dama. A esse respeito, destacamos que a caracterização da mulher “mia senhor branca e vermelha” pode relacionar-se à pintura no rosto da mulher e, desse modo, vem denunciar o abuso no uso da maquiagem, por parte das damas da época. Há longa tradição nos hábitos da sociedade, que são incorporados pela literatura e essa tradição não raro comparece nas produções de diferentes períodos. Bandeira, igualmente, adere a essa tradição e apresenta, em suas produções, diferentes aspectos das mais variadas culturas – inclusive, medieval. De qualquer maneira, cabe ressaltar que o retrato fisionômico – apesar de presente e recorrente nos cantares medievais – dificilmente individualizava o objeto amoroso. Isso se justifica, pois o trovador precisava ocultar o nome da mulher e manter segredo das relações sentimentais, para isso produzindo um retrato impreciso das qualidades da dama galanteada. Ao trovador, competia evitar todo tipo de indiscrição, a fim de não colocar em risco a reputação da amada. Logo, a imprecisão do retrato demonstra uma medida mesurada, cautelosa, consciente da voz lírica dos cantares.

Vemos a mulher retratada da perspectiva do *endeusamento*, sendo que não há dados de corporificação do objeto amoroso; temos acesso somente ao rosto do sujeito que ama, no verso em que nos relata que se encontra em prantos: “O pranto que tanto/ Nas faces desliza/ Do amante...”. Nesse poema, percebemos uma situação inversa àquela dos cantares de amor; nestes, normalmente, o retrato dado da mulher amada é o rosto/olhos que o sujeito vê e cuja beleza ímpar, refletindo o espírito virtuoso da mulher galanteada, inspira o amor.

Além disso, nas cantigas lírico-amorosas, a voz poética tinha seu sofrimento amenizado pela possibilidade de olhar para a mulher amada e, na cantiga C.A. 76 de Nuno Fernandes Torneol, o pedido da dama para que a voz lírica se distancie, destituindo-o até mesmo da possibilidade de vê-la e compor-lhe cantigas, traz um sofrimento ainda maior a esse sujeito – é o que se nota nos versos: “*Quando mi-agora for’e mi alongar/ de vos, senhor, e non poder veer/ esse vosso fremoso parecer,/ quero-*

vus ora por Deus perguntar:/ Senhor fremosa, que farei enton?/ Dized'ay! coita do meu coraçõ!”. Contudo, se nas cantigas de amor a voz poética satisfazia-se e se consolava em poder olhar para sua seu objeto amoroso, em “Letra para uma valsa romântica” o Eu poético não se contenta em somente olhar para o ser galanteado, mas sente a necessidade de estar com ela. Os versos “*E eu, que também morro,/ Morro sem consolo,/ Se não vens, Elisa!*”, por exemplo, apontam para um desejo da presença física da mulher amada: não basta vê-la, não basta a satisfação através do sentido do olhar, tal como nos cantares medievais, mas o sujeito quer a presença física da mulher cortejada.

A leitura atenta da segunda estrofe, além do mais, nos indica uma “gradação às avessas”, evidenciando-se uma situação inversa daquela que vemos nos cantares de amor medievais: o sujeito primeiramente afirma que “morre sem consolo” se não tiver a presença física do ser amado; em seguida, suplica pelo amor da mulher e, ao final, aponta para a indiferença do objeto amoroso. Nas cantigas lírico-amorosas, entretanto, a voz lírica primeiramente diz que ama, seguindo-se a isso, apresenta a *coita*, suplica pelo amor da dama e, posteriormente, frente a um amor não correspondido, o Eu que se expressa nos cantares diz morrer; em muitos casos a voz poética, além disso, amaldiçoa o dia em que nasceu, por destiná-la a padecer de um sofrimento tão grande e do qual não se julga merecedor. A título de exemplo, podemos citar a C.A. 76 “Quando mi- agora for’e mi alongar”, citada anteriormente, de Nuno Fernandes Torneol.

Dentre os aspectos formais que merecem nossa atenção, podemos destacar que “Letra para uma valsa romântica” é composta por três estrofes, cada qual formada por seis versos, construção que chamamos *sexteto* ou *sextilha*. Os versos, por sua vez, encontram-se encadeados sintaticamente em todas as estrofes, processo que designamos “*enjambement*”. Do ponto de vista da musicalidade, o ritmo desse poema parece imitar aquele de uma valsa – e, nesse sentido, reforça a musicalidade anunciada no título, “Letra para uma valsa romântica”. As redondilhas menores acentuadas nas 2ª e 5ª; 1ª, 3ª e 5ª; 3ª e 5ª sílabas e o esquema rímico parecem nos conduzir ao ritmo da dança, ao reproduzir a melodia e o movimento de uma valsa. Como indica o título, Bandeira compôs a “letra” de um poema para ser dançado, romanticamente, a “letra” para uma dança de “valsas românticas”. A ênfase na musicalidade, evidente, como visto, no título e nas opções formais – a redondilha é considerada um verso “cantante”, mas as aliterações e assonâncias também contribuem, aqui, para o ritmo valsado – pode representar outro elemento constitutivo de diálogo com as cantigas medievais, compostas para serem cantadas e acompanhadas de um instrumento musical.

Quanto às aliterações, destacam-se as em /n/ e /m/ (agoniza / santo / acalanto / noturna / também / morro / sem / consolo / vens), que dão a ideia de prolongamento e de lentidão – cadenciadas como a valsa – o que é potencializado pelas assonâncias, sobretudo de /a/ e /o/ que também, como no segundo verso, formam ditongos. Novamente, vemos que a forma está a serviço do conteúdo e, de modo inverso e recíproco, o conteúdo valoriza a forma.

Assim, se o *enjambement* prolonga um verso no outro da perspectiva sintática, as opções estéticas de sonoridade e musicalidade determinam, em cada verso, pausas e prolongamentos que retomam a cadência rítmica da valsa:

A / tar / de a/ go/ ni/ za	A
1 2 3 4 5	
Ao/ san/ to a/ ca/ lan/ to	B
1 2 3 4 5	
Da/ no/ tur/ na/ bri/sa.	A
1 2 3 4 5	
E eu,/ que/ tam/ bém/ mo/rro,	C
1 2 3 4 5	
Mo/ rro/ sem/ con/ so/ lo	C
1 2 3 4 5	
Se/ não/ vens,/ E/ li/ sa! [...]	A
1 2 3 4 5	

As rimas contribuem tanto para compor o ritmo da valsa – vejamos o esquema ABA CCA –, quanto para atribuição de efeito de sentido ao texto, como podemos observar, por exemplo, no par “agoniza / brisa”, em que o fim [do dia] é associado a uma ideia de dor – o final da tarde é acompanhado de um estado de agonia –, ao passo que o começo da noite é ameno, embalado por uma “noturna brisa”. São dois termos sintaticamente distintos (verbo e substantivo) e semanticamente opostos, considerando-se que a agonia, a ideia de sofrimento causada pelo fim, pode ser contraposta à serenidade do início da noite, com uma leve brisa que traz calma. Aproximam-se, assim, pela rima, começo e fim, agonia e brisa, sofrimento e pacificação, apontando para o fato que momentos de turbulência podem ser seguidos de calma, amenizando a dor.

Por sua vez, a mulher nomeada no corpo do poema, Elisa, liga-se aos termos “agoniza” e “brisa” sonoramente, de modo que o poeta, Bandeira, optou por aproximar, por meio de rimas, o nome da amada aos estados amorosos que ela desperta no sujeito. Inicialmente, Elisa causa um estado de agonia ao sujeito que a ama, tal como “a tarde [que] agoniza”, deixando-o atormentado e *em vias de morrer* se ele não a vê. Contudo, o objeto amoroso é responsável por despertar, igualmente, um sentimento de pacificação a este sujeito, visto que, ao se apresentar aos olhos do Eu poético e permitir que este dirija seu amor, o sujeito se acalma e tem seu sofrimento amenizado, encontrando-se sereno, manso e confortado, estados sugeridos pela “noturna brisa”.

A estruturação do poema em redondilha *menor*, o metro mais popular, largamente empregado e genuinamente lusitano, reforça a musicalidade dos versos e, aqui, este ritmo tenta, ainda, reproduzir a naturalidade da fala, apresentando-se como uma conversa e, em consequência, criando um efeito de aproximação entre a voz lírica e a mulher. O distanciamento – sentimental – entre o sujeito poético e o objeto amado parece diminuir na construção formal do poema, pois, por meio da musicalidade dos versos e do seu ritmo coloquial, voz lírica e ser amado parecem estar bem próximos um do outro, em interação, rompendo qualquer distância.

Os versos são regulares, isto é, obedecem às regras clássicas conforme estabelecido nos *Tratados de Versificação* que determinam a posição das sílabas acentuadas no tipo de verso aqui empregado, a redondilha menor. Se, por um lado, os versos são regulares, por outro, as rimas não apresentam tal regularidade. Ainda que a maioria das rimas seja consoante, há um par toante (“morro”/ “consolo”); há um verso que não apresenta rima (“Do amante que pede”) e há manutenção do esquema rímico (ABA) apenas nos três primeiros versos de cada sextilha, além do último verso, uma espécie de refrão, que termina sempre com a evocação do nome “Elisa”.

O verso que não apresenta rima está praticamente no meio do poema e parece apontar para uma “quebra” do discurso, ou seja, altera-se o modo como a “conversa” estava sendo mantida com a mulher amada. Vejamos: os versos iniciais mostram um sujeito mais sereno, conformado, diferentemente da segunda metade da segunda estrofe, em que a tranquilidade é substituída por pedidos suplicantes de uma voz lírica em desespero. Considerando-se que a ruptura com o esquema rímico ocorre, exatamente, em termos que expressam o estado de agonia do Eu poético (“pede” e “Suplicantemente”), podemos compreender que tais expressões destoam do esquema rímico do poema e rompem com o modo – aparentemente pacífico – como a conversa

ocorria, nos primeiros versos, a fim de ocupar lugar de destaque no interior do poema. Por meio do “estranhamento” que tal ruptura pode causar, a voz lírica expressaria um desejo de reforçar e chamar a atenção do leitor para seu desespero.

Por sua vez, as rimas desempenham importante função, criando significativos efeitos de sentido. O nome Elisa é aproximado, por meio da rima, das expressões “rì”, “pisa”, “desumana”, “desdenha”, reforçando as ações – de crueldade – da mulher em relação a esse sujeito poético sofredor. Isso significa que as aproximações sonoras criam efeitos e colaboram para reforçar significados, nesse caso, destacando o comportamento insensível da dama. Contudo, o nome “Elisa” também rima com o termo “diviniza”, na mesma estrofe, o que vem reforçar sua condição divina, “endeusada”. As rimas toantes e internas, com repetição da vogal aguda /i/, (“rì”, “pisa”, “Elisa”), assim como as assonâncias em /i/, trariam um sentido de dor, desespero, juntamente com certa ironia e desprezo ácido: “rì”, “pisa” // “diferente”, “indiferente” // “diviniza”, “Elisa”, juntando-se ao verso inicial, “A tarde agoniza”, para reiterar esse sentimento de dor.

Do ponto de vista estrutural, também verificamos semelhanças entre “Letra para uma valsa romântica” e as cantigas de amor: compõem-se de três estrofes de seis versos cada. Convém notar que esse tipo de estruturação, embora não seja o único, é muito recorrente nos cantares amorosos. Notemos, porém, uma grande diferença: nestas, é comum a estrofe de seis sílabas dividir-se em um quarteto e um dístico refrânico, como ocorre, por exemplo, naquela cantiga C.A. 76, de Nuno Fernandes Torneol, que já havíamos mencionado anteriormente¹⁹⁵.

Outro poema de Bandeira que permite evocar características dos cantares medievais é “Solau do desamado”, com a voz lírica a declarar seu sofrimento amoroso; entretanto, diferentemente das cantigas lírico-amorosas, nas quais o sujeito contenta-se em amar “platonicamente” e mostra-se conformado com a impossibilidade de correspondência, no poema bandeiriano que segue podemos notar uma insistência em se permitir uma vida de felicidade, por meio da concretização amorosa. Os ideais dos cantares medievais, como a purificação, expiação de pecados e ascese decorrentes do sofrimento parecem ceder lugar a um ideal de felicidade terrena, conforme analisaremos.

¹⁹⁵ A título de outros exemplos, mencionamos as cantigas “Noutro dia, quando m’eu espedi” (C.A. 174, C.C.B. 269), de D. Joan Soares Coelho; “Estes meus olhos nunca perderán” (*O. Nob. II*), de Joan Garcia de Guilhade e, finalmente, a cantiga “Senhor do corpo delgado” (C.A. 292, C.C.B. 57), de Pero da Ponte. Essas cantigas aqui citadas aparecem na íntegra ao final desta dissertação como *Anexo*.

2.3)

“Solau do desamado”

*Donzela, deixa tua aia,
Tem pena de meu penar.
Já das assomadas raia
O clarão dilucular,
E o meu olhar se desmaia
Transido de te buscar.
Sai desse ninho de alfaia,
– Céu puro de teu sonhar,
Veste o quimão de cambraia,
Mostra-te ao fulgor lunar.
Dá que uma só vez descaia
Do ermo balcão do solar
Como uma ardente azagaia
O teu fuzilante olhar.*

*Donzela, deixa tua aia,
Tem pena de meu penar...*

*Sou mancebo de alta laia:
Não trabalho e sei justar.
Relincham em minha baia
Hacanéias de invejar.
Tenho lacaio e lacaia,
Como um boi ao meu jantar!
Castelã donosa e gaia,
Acode ao meu suspirar
Antes que a luz se me esvaia...
Tem pena de meu penar.*

*Vou-me ao golfo de Biscaia
Como um bastardo afogar.
Minh'alma blasfema e guaia,*

*Minh'alma que vais danar,
Dona Olaia, dona Olaia!*

*– Meu alaúde de faia,
Solução mais devagar...*¹⁹⁶

Tal como os poemas “Letra para uma valsa romântica”, a composição de Bandeira “Solau do desamado” apresenta características que o aproxima e, ao mesmo tempo, distancia dos cantares lírico-amorosos da Idade Média, ao que se acrescenta a criação de efeitos irônicos em diferentes momentos do poema. A aproximação desse poema com as cantigas medievais já se evidencia a partir do título, “Solau”, que faz referência ao antigo romance em verso, geralmente acompanhado de música¹⁹⁷ – tal como os cantares lírico-amorosos.

Podemos mencionar uma característica comum a essas produções poéticas em análise, que consiste na criação de – ou tentativa de criar – efeitos irônicos, mais ou menos evidentes. Em seus poemas, Bandeira (que é profundo conhecedor das normas estabelecidas pela tradição e convencionadas para o fazer poético) intencionalmente desconstrói e nega tais normas, opondo-se a esse lirismo convencional, regrado, o qual ele denomina lirismo “funcionário público”. É interessante salientar que o poeta conhecia o modelo, a tradição – sendo um profundo estudioso da Idade Média e da produção desse período – pois, para desconstruir, necessariamente é preciso ter domínio daquele objeto com o qual se deseja romper. Bandeira lia cantigas e se interessava fortemente pela produção desse período, sendo um conhecedor dos cantares amorosos.

Ao propor uma releitura dos cantares da Idade Média, parodiando, reescrevendo cantigas e até mesmo imitando o jeito de falar provençal, citando como exemplo o poema “Cantar de amor”, aponta-se para uma desconstrução da tradição, visto que esse diálogo se mostra como uma tentativa de rompimento e subversão, e não exatamente uma imitação. Além disso, se o Modernismo propõe uma “ruptura” com a tradição em busca de inovação, afastando-se dos modelos antigos, Bandeira opera o movimento contrário e se apoia na Idade Média e tradição dos cancioneros, valendo-se dos cantares

¹⁹⁶ Manuel Bandeira, “Solau do desamado”, *A Cinza das Horas, Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.23.

¹⁹⁷ A palavra “Solau” liga-se à música, às cantigas: “E Telmo que te não conte mais histórias, que te não ensine mais trovas e *Solaus*. Poetas e trovadores padecem todos da cabeça...” (Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, p.93).

amorosos trovadorescos como pano de fundo e enquadramento de sua produção na modernidade. Disso também resulta o *Efeito Irônico* que se pode observar nas produções desse poeta, uma vez que, ao mesmo tempo em que nega as normas e as desconstrói, defendendo um distanciamento em relação às convenções estabelecidas para o “fazer poético”, Bandeira se volta para a tradição e cria poemas dialogando ou, até mesmo, imitando e evocando os cantares lírico-trovadorescos. Porém, ao realizar tal desconstrução, reatualiza os sentidos em seus poemas, atribuindo significados novos e variados.

Isso significa que Bandeira, ao voltar os olhos para a tradição, não se apropria dela realizando um uso mecânico, “à moda de”, mas demonstra um trato consciente, seguro, ao lidar com esta formação canônica e com toda poesia anterior a ele. A tradição é tida como referência para crescer a poesia brasileira do seu tempo e, ao invés de se apropriar, utiliza-se da mesma para construir a sua própria tradição, contar sua história literária individual. O diálogo com a cultura, a conversa com os clássicos e com os dilemas humanos de todos os tempos – evidentes na fatura poética de Bandeira – são fundamentais, assim, para o poeta romper com essa tradição canônica e criar o seu próprio repertório histórico, formando-se como “poeta crítico”¹⁹⁸.

Na plataforma bandeiriana, a tradição é tão importante quanto a ruptura e este diálogo com a tradição – que não é exclusivo de Bandeira e que, como vimos, pode ser encontrado nas obras de diversos outros autores, dentre os quais mencionamos Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade – demonstra a capacidade de nosso poeta de navegar por diversos caminhos. Além disso, estudou com afinco a poesia de Gonçalves Dias, poeta que também dialogou com o universo medieval, e podemos antever que todas essas manifestações verisficatorias são de conhecimento atento e agudo de Manuel Bandeira. O conhecimento do nacional pressupõe e exige o domínio de nossas tradições, e Manuel Bandeira era profundo conhecedor e pagou tributo a essa tradição canônica, consciência poética que pode ser comprovada pela sua fatura e, ainda, por sua posição de professor, crítico literário, escritor de *Antologias* e *História Literária*.. O caráter meditativo de Bandeira, juntamente com sua consciência poética, constituem eixos organizadores do seu lirismo (e da subjetividade do seu lirismo).

¹⁹⁸ Expressão retirada da obra de Leyla Perrone Moisés, *Literatura para todos. Literatura e Sociedade*, vol. 9, São Paulo, EDUSP, 2006, p. 16-29.

No ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, em *Literatura e Sociedade*¹⁹⁹, Antonio Candido aponta o processo dialético ocorrido no Brasil em diferentes momentos de produção literária, pois, ao mesmo tempo em que se verifica a busca de elementos tipicamente brasileiros como estratégia para afirmar nossa nacionalidade, isto é, como meio de mostrar nossa peculiaridade em relação aos demais países, há uma imitação consciente dos modelos formais europeus, donde provinha o modelo de cultura²⁰⁰.

Nesta obra, Antonio Candido²⁰¹ realiza uma aproximação entre os movimentos do Romantismo e do Modernismo, por representarem, na visão do nosso crítico, fases culminantes de particularismo literário, de valorização do espírito nacional. Todavia, se por um lado a preocupação romântica é afirmar a peculiaridade literária do Brasil, buscando superar a influência portuguesa, por outro, na perspectiva do Modernismo, Portugal não representa obstáculo para nossa afirmação como país independente, e busca-se, nesse novo momento, superar o academismo, isto é, quer-se livrar de padrões pré-estabelecidos. Candido assinala que, no Modernismo, um sentimento de triunfo marca o fim da posição de inferioridade no diálogo entre Brasil e Portugal.

Nesse sentido, segundo o crítico, com o movimento modernista nossas deficiências – supostas ou reais – são reinterpretadas como superioridades e o primitivismo é tomado como fonte de beleza em todos âmbitos artísticos. Portanto, naquele momento de nossa História literária, Portugal não tinha sido negligenciado pura e simplesmente, assim como o Modernismo brasileiro não se esqueceu de Portugal – diferentemente do que a crítica costuma afirmar. Vemos, na realidade, um movimento de valorização do espírito nacional e de resgate de valores que ilustram a mistura que deu origem ao nosso povo, apropriando-se, literariamente, daqueles elementos que nos identificam, diferenciam, singularizam e que são tipicamente brasileiros.

¹⁹⁹ Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, 11ªed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.

²⁰⁰ A esse respeito, Antonio Candido – na referida obra – assinala, no Modernismo, um sentimento de triunfo que marca o fim da posição de inferioridade no diálogo entre Brasil e Portugal. De acordo com o crítico, com o movimento modernista, as nossas deficiências – supostas ou reais – são reinterpretadas como superioridades e o primitivismo será agora tomado como fonte de beleza em todos os âmbitos artísticos; além disso, as figuras do mulato e do negro são reincorporadas como temas de estudo. Candido acrescenta, ainda, que enquanto certos escritores procuravam exprimir a forma e a essência do seu país, outros esforçavam-se em pesquisar, em experimentar novas formas e descobrir sentimentos ocultos. Segundo Candido, nesse sentido, o Modernismo, de forma simplificada, postulou a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário, na medida em que aceita todas as produções como passíveis de serem designadas “arte”, não estando atrelado a convenções nem a regras ditadas por Academias.

²⁰¹ Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, *Op. cit.*

Retomando a análise do poema “Solau do desamado”, é interessante atentar para o jogo, possível de ser identificado no poema, no nível do significado. Integrando o livro *A Cinza das Horas* (1917), apresenta repertório linguístico que não é típico da conjuntura em que o poema foi composto. O comparecimento de termos e expressões como “aia”, “lacaio” e “lacaia” não se justifica em um contexto que não o das cortes medievais, esvaziando-se de sentido dada a época de sua composição (primeira metade do século XX). No contexto do Modernismo, mostra-se anacrônico, deslocado do tempo e lugar a evocação da figura da “aia”, criada de damas nobres, de maneira que não faz mais sentido pensar, considerando-se a época de composição desse poema, na tradicional hierarquização de classes – que separava nobreza, vassalagem e servos da corte. A distinção de classes sociais se justificaria no contexto medieval, não sendo possível nem razoável conceber a existência de servos ou guardiões da corte no interior de uma conjuntura social em que ambiente cortesão, palácios ou estrutura feudal não mais possuem existência.

Do mesmo modo, mostra-se deslocado temporalmente e espacialmente tratar de escravos, criados, ou aludir a figuras de servidão e subserviência em um contexto no qual o regime de escravidão já havia sido abolido. Tendo isso em vista, a presença de termos anacrônicos como “lacaio” e “lacaia” aponta, logo de início, para um *efeito irônico*, por meio da utilização de termos fora do lugar, de modo inesperado. A utilização de expressões que remetem à escravidão, em contexto deslocado, aponta para uma paródia, uma “brincadeira” com palavras, reforçando o aspecto irônico presente em muitos poemas de Bandeira.

Em “Solau do desamado”, o Eu poético adota postura semelhante à expressa nos poemas aqui analisados, solicitando à amada que se apresente perante seus olhos para que possa contemplar sua imagem, satisfazer seus sentidos e, conseqüentemente, acalmar sua dor. Além disso, tal como nas cantigas, o sujeito de “Solau do desamado” mostra-se como um sofredor de amor, implorando a compaixão de sua amada: “*Tem pena de meu penar*”. Contudo, diferentemente do que ocorre nas composições lírico-trovadorescas, a voz lírica deste poema possui uma situação econômica privilegiada, revelada em “*Sou mancebo de alta laia:/ Não trabalho e sei justar*”, ou seja, o entrave sócio-econômico que impedia a consumação amorosa nas cantigas de amor (dama da corte e mancebo) inexistente. O distanciamento sentimental, porém, permanece, de modo que a aura inatingível da amada, sua inacessibilidade e distanciamento são atestados em:

“Sai desse ninho de alfaia,/ – Céu puro de teu sonhar,/ Veste o quimão de cambraia,/ Mostra-te ao fulgor lunar.”

Os versos iniciais do poema fornecem indícios da posição de superioridade da mulher amada em relação ao sujeito que realiza a corte amorosa, sua inatingibilidade – e mais do que a distância física, a voz lírica do poema bandeiriano sofre com a distância sentimental da amada. Isso é evidente na passagem transcrita a seguir:

*“Donzela, deixa tua aia,
Tem pena de meu penar.
Já das assomadas raia
O clarão dilucular,
E o meu olhar se desmaia
Transido de te buscar.
Sai desse ninho de alfaia,
– Céu puro de teu sonhar”*

O sujeito poético suplica *“Donzela, deixa tua aia”*; isto é, solicita que a dama se afaste da criada que lhe dirige cuidados para que, desse modo, ocorra possibilidade de aproximação. O sujeito amador oferece mostras evidentes de que sofre, de que padece de grande coita amorosa, e suplica para que a dama tenha piedade de seu sofrimento amoroso, correspondendo ao sentimento que lhe é dedicado.

Os versos de abertura, que descrevem o sofrimento do sujeito amador (*“Donzela, deixa tua aia,/ Tem pena de meu penar”*), são repetidos na estrofe seguinte, o que reitera o estado do Eu poético, acentuando sua dor aos olhos do objeto amoroso. A repetição dos versos iniciais não somente atua no sentido de reiterar aos olhos da amada a dor originada por essa não correspondência amorosa, como também essa insistência tem sua importância justificada, pois decorre de uma tentativa de persuadir a mulher a fim de que ela sucumba aos pedidos – insistentes e cheio de dor – do Eu poético que realiza a corte.

A reiteração de ideias é um instrumento poderoso e eficaz de persuasão, inculcando na mente do outro a ideia que se quer firmar. Nesse sentido, é interessante salientar que um dos versos que se repete trata do sofrimento da voz poética, da coita amorosa que resulta da não correspondência: *“Tem pena de meu penar”*. Esse verso foi estrategicamente selecionado para ser reiterado nesse poema, uma vez que sua repetição intensifica a dor do Eu poético, reafirma seu sofrimento aos olhos do ser amado, em uma intenção evidente de súplica. Logo, a utilização do artifício de repetição contribui para sugerir a impressão de arrebatamento sentimental, de amor imenso. Como

mencionamos, tal estratégia discursiva também pode visar a persuasão, o convencimento do outro. Além disso, é possível perceber um jogo com os sons em “pena / penar”, indicando que a sonoridade também é utilizada como artifício para reforçar o *efeito irônico* que perpassa o poema, uma “brincadeira” com o som das palavras que contribui para acentuar a ironia.

Ao dar continuidade à leitura dos versos que compõem a estrofe inicial dessa composição poética, notamos que o sujeito persiste em sua tentativa de trazer a mulher para perto de si, de seus olhos. O Eu poético solicita à amada: “*Sai desse ninho de alfaia*”, destituindo-se de sua áurea divina, intransponível, *endeusada*, rompendo com a distância que os separa. A amada encontra-se envolta nas névoas da distância, em um altar que os separa espacialmente e, sobretudo, sentimentalmente, sendo o objetivo desse sujeito trazê-la para perto de si, obtendo a correspondência sentimental.

A inacessibilidade da mulher amada é reforçada por seus atributos perfeitos, que inspiram amor, enaltecendo-a e posicionando seu objeto amoroso em um plano superior em relação às outras damas, como vemos:

*“Não sei mais do que o vosso outro macio
Rosto nem boca de melhor feitio.”²⁰²*

ou ainda versos como os que seguem:

“Teresa, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha vida [...]”²⁰³

Tais versos deixam claro o elogio à mulher, apresentando-a como a mais bela, única e “sem par”, o que retoma o tema do elogio impossível, por meio de uma releitura das cantigas. Apesar da presença de temas comuns aos cantares medievais, ecoando as características das composições do lirismo amoroso, em “Paráfrase de Ronsard” e “Madrigal tão engraçadinho” os elementos das cantigas de amor combinam-se com outros temas e acabam por ocupar plano secundário.

As características do “formalismo sentimental trovadoresco” – que, como vimos, é a expressão utilizada por Segismundo Spina em *A Lírica Trovadoresca*²⁰⁴ para referir-

²⁰² Manuel Bandeira, “Paráfrase de Ronsard”, *A Cinza das Horas, Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.25.

²⁰³ Manuel Bandeira, “Madrigal tão engraçadinho”, *Libertinagem, Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.112.

²⁰⁴ Segismundo Spina, *Op. cit.*, pp.25-6.

se a um conjunto de regras que pareciam nortear a composição dos cantares trovadorescos – se mostram presentes, principalmente a não correspondência amorosa, a indiferença da dama, ocasionadores de grande sofrimento àquele que ama e não é amado. Nas cantigas de amor, contudo, a correspondência da dama significaria a quebra do pacto estabelecido entre o sujeito e a mulher, ou seja, romperia o acordo tácito firmado entre eles de participar de um “jogo” amoroso no qual a indiferença e o desprezo são condições *sine qua non* para o prosseguimento da corte amorosa. Como mencionamos anteriormente, a voz lírica das composições medievais “amava o amor” mais do que a dama, propriamente.

Em outras palavras, a mulher não poderia, em hipótese alguma, se compadecer do sofrimento do sujeito poético e corresponder às suas súplicas, dedicando-lhe seu amor. Isso significaria a quebra do pacto, a desobediência às regras, o que levaria a voz poética que se expressa, na cantiga, a procurar outra dama para dirigir os galanteios amorosos. O amor deve ser, necessariamente, não correspondido, visto sua característica principal consistir em um amor de natureza impossível, até mesmo pela diferença social entre os dois envolvidos. O *efeito irônico* reside exatamente no fato de que o amor, enquanto inacessível, suscita esperança no sujeito que ama. A voz lírica julga necessário ansiar por algo, objetivar alcançar um ideal amoroso que sabe, de antemão, ser impossível, irrealizável, de modo que é motivada a dar prosseguimento aos cortejos. Nesse sentido, o sofrimento originado da não correspondência, no contexto do “jogo amoroso”, impõe um novo exercício de tentativa de sedução, de convencimento da dama e obtenção do amor, e no contexto mais *espiritualizado*, ou mesmo neoplatônico, expurga os pecados e aproxima aquele que ama e sofre de Deus.

Como vimos, em Bandeira, o *efeito irônico* resulta, dentre outros fatores, da utilização dos preceitos amorosos da corte medieval em uma conjuntura de época totalmente diferente, tratando-se de momentos históricos com séculos de distância um do outro (Idade Média e Modernismo). À época de escritura de “Solau do desamado”, não cabe tratar de questões que eram relevantes para os trovadores. Como exemplo, a ideia de um acordo tácito entre sujeito amante e objeto amado esvazia-se de sentido nesse novo contexto. Se, na conjuntura histórico-social da composição das cantigas (Idade Média) o “jogo” amoroso era concebível e constituía um fator de concordância, de consentimento entre voz poética e dama, este “jogo” não se justifica no contexto em que o poema de Bandeira foi composto.

Outra característica das cantigas de amor medievais que sobressai em “Solau do desamado” e evoca regras do “formalismo sentimental trovadoresco” corresponde à satisfação dos sentidos através do olhar. Conforme estudado no capítulo 1, um estado sintomático do amante, nos cantares medievais, consiste no prazer que os olhos proporcionam à voz lírica, com a visão da amada – formando o tópico “*verem os olhos prazer*”:

“... *prazer*
nunca veram estes olhos meus”²⁰⁵

“*E já eu nunca veerey*
prazer con estes olhos meus”²⁰⁶

Em algumas composições do lirismo amoroso, a voz que se expressa implora à dama que não seja proibida de vê-la, nem privada de tê-la aos olhos, pois sua imagem acalma sua angústia e traz pacificação ao seu sofrimento passional. Em “Solau do desamado”, a satisfação da dor por meio do olhar mostra-se evidente, sendo que a voz lírica solicita à amada que se apresente e permita que seus olhos contemplem a imagem dessa mulher, numa tentativa de reduzir a coita amorosa: “*Donzela, deixa tua aia*”/ [...] *Sai desse ninho de alfaia*/ [...] *Mostra-te ao fulgor lunar*.” O pedido suplicante do sujeito lírico, implorando à amada que se mostre, evidencia-se nos versos de encerramento da estrofe inicial:

“[...] *Veste o quimão de cambraia,*
Mostra-te ao fulgor lunar.
Dá que uma só vez descaia
Do ermo balcão do solar
Como uma ardente azagaia
O teu fuzilante olhar.”

A insistência da voz poética em solicitar à mulher que se apresente, por meio de um movimento de descensão – de descida do altar – se desenvolve ao longo da primeira estrofe e tal pedido é notório no verso “Sai desse ninho de alfaia”. Por meio da leitura atenta da estrofe de abertura, é possível perceber que as rimas ocorrem entre palavras que apontam exatamente para esse movimento descensional, a saber, “aia / raia / desmaia”; “alfaia / cambraia / descaia / azagaia”. A presença desses vocábulos e expressões, em posição estratégica – ao final dos versos e rimando uns com os outros –

²⁰⁵ El-Rei de Castela e Leão, C.V. 114.

²⁰⁶ Op. cit., C.C.B. 361.

reforça a súplica do sujeito amante, implorando para que a amada desça de sua posição ativa e se apresente aos olhos do Eu sofredor.

Sabemos que, nas cantigas medievais, ocorria a negação do corpo, o que significa que a voz dos cantares amava o “amor”, mais do que a dama em si. A concretização amorosa, o enlace dos corpos, era inconcebível e o amor somente podia ocorrer platonicamente. Essa negação do corpo levaria à ascese, obtendo a purificação espiritual e expiação dos pecados. De acordo com Rougemont²⁰⁷, a função da castidade seria extrair o que existia de animal e de ativo no desejo. O sujeito lírico de “Solau do desamado”, por sua vez, parece propor o rompimento com esse ideal cortês da “castidade”, de modo que, ao invés de desejar sofrer e purificar-se, indica uma ânsia pela realização amorosa, ao propor à donzela com súplicas: “deixa tua aia”, “Sai desse ninho de alfaia”, “Mostra-te ao fulgor lunar”. Diferentemente dos cantares medievais, a voz lírica parece conceber e desejar o contato dos corpos, o enlace, a realização amorosa em nome de uma vida de felicidade; contudo, apesar desse distanciamento em relação ao ideal trovadoresco, o sofrimento que o amor ocasiona a esse sujeito poético, a *coita*, (re)aproxima esse poema em estudo dos cantares de amor medievais, pois a voz lírica em Bandeira sofre por amor tal como a voz poética das cantigas. A questão da concretização é característica das cantigas de amigo, mas na voz de uma mulher. Além disso, em algumas cantigas, de que é exemplo a “Cantiga da Ribeirinha”²⁰⁸, também há sugestão de concretização, sendo que o homem afirma ter visto a mulher em trajes menores. Os versos de Bandeira “Mostra-te ao fulgor lunar” assemelham-se a “[...] queredes que vos retraia / Quando vos eu vi em saia”, da cantiga mencionada. Evidencia-se o desejo de ver a mulher em trajes menores, tal como na “Cantiga da Ribeirinha” e podemos concluir que, se não houve concretização, há sugestões de que se esteve perto da ocorrência de consumação física.

A terceira estrofe inicia-se em tom irônico: “*Sou mancebo de alta laia:/ Não trabalho e sei justar.*” A leitura desses versos sugere, de maneira irônica e jocosa, o ideal de marido, a saber, que pertencesse à alta estirpe, não precisasse trabalhar para garantir seu sustento e fosse provido de coragem, empenhando-se em competições com cavaleiros. O traço de ironia evidencia-se por sugerir que a mulher é influenciada por interesses pessoais, de ascensão social, ao eleger o companheiro. Com o intuito de

²⁰⁷ Denis de Rougemont, *História do amor no Ocidente*, São Paulo, Ediouro, 2003, p. 15.

²⁰⁸ A “Cantiga da Ribeirinha”, também conhecida como “Cantiga de Guarvaia”, atribuída a Paio Soares de Taveirós (?), foi analisada detidamente no capítulo inicial desta dissertação.

impressionar a dama de seus galanteios e tentar obter a correspondência amorosa, além de enfatizar que pertence à “alta laia” e que não necessita desempenhar atividades remuneradas para sobreviver, acrescenta que tem escravos sob seu domínio, seu jugo, como vemos nos versos “*Tenho lacaio e lacaia,/ Como um boi ao meu jantar!*”.

É necessário salientar, todavia, que à época em que o poema foi composto, tal afirmação não era politicamente correta uma vez que a Abolição da Escravatura já ocorrera. Sendo assim, a manutenção de pessoas em um regime de escravatura e sob o desígnio de um *senhor* (feudal) não era mais admissível. No contexto das cantigas, em que a sociedade encontrava-se estruturada sob o regime do feudalismo, era absolutamente comum posições de mando e subserviência, e a relação feudal pressupunha tal desigualdade de relações. No entanto, na conjuntura sócio-política e econômica de “Solau do desamado” (primeira metade do século XX), não se mostrava mais apropriado falar em regime de submissão, de escravidão e total subserviência, considerando-se que o contexto de composição é totalmente diferente daquele dos cantares lírico-amorosos. Disso resulta, do mesmo modo, o *efeito irônico*, uma vez que são utilizadas as mesmas convenções da época medieval, as mesmas regras que guiavam a composição dos cantares, mas em uma conjuntura distinta, sendo impossível ignorar ou apagar as marcas contextuais.

No contexto da burguesia, a *desigualdade* das relações não ocorre mais no sentido de *posse* de outro ser humano, visto como “propriedade” e em termos de mando e obediência, tal como no feudalismo, por meio de subserviência de um ser ao outro; porém, ainda se verifica no sentido de desigualdade de posse de bens materiais e terras, sendo que as relações sociais estão atreladas àquilo que as pessoas têm, ao que produzem, como e quanto produzem. A dependência, portanto, está sustentada – nesse novo contexto burguês – em termos econômicos, ou seja, na relação da “*mais valia*”.

Nos versos da terceira e quarta estrofes comparece uma característica essencial do “formalismo sentimental trovadoresco” a respeito da qual discorreremos no capítulo inicial: a morte afigurando-se como a única solução possível para cessar a dor e o sofrimento amorosos da voz poética que se expressa. Vemos, nesse poema, o Eu poético pedir à amada, em tom de súplica, para que se compadeça e retribua seus galanteios amorosos, o que é evidente nos versos “*Acode ao meu suspirar/ Antes que a luz se me esvaia.../ Tem pena de meu penar.// Vou-me ao golfo de Biscaia/ Como um bastardo afogar.*” O sujeito implora à mulher que tenha pena dele, dó de seu sofrimento antes que ele morra, antes que sua luz desapareça, se dissipe. O mundo destitui-se de sentido se o

Eu lírico não tiver o amor do ser amado, conduzindo-o ao questionamento se é válido dar prosseguimento à sua existência terrena ou se é melhor morrer, considerando esta como única possibilidade de cessar sua dor.

Nos cantares trovadorescos, é expediente comum a voz lírica declarar desejo de morrer, de pôr termo à sua existência, tal como vemos em:

*“outro conselh’, amigo, non sei i
se non morrer, e pois non averei
a gran coita que ora por vós ei”²⁰⁹*

Aliás, é necessário salientar que a morte é outro tema ao qual Bandeira tem se dedicado ao longo de sua obra, e as imagens díspares que a morte assume refletem as várias atitudes do poeta em relação à finitude. Alguns de seus poemas parecem tornar a imagem da morte, se não familiar, ao menos sublimada de seus aspectos possivelmente assustadores ou dolorosos. Tal é o caso de “O Homem e a Morte” (*Belo Belo*)²¹⁰, que adota o procedimento de aproximar dessa figura temerosa – a morte – as ideias da amada e da mãe, que procuram, em sua essência, o apaziguamento do temor do Eu-lírico. Nesse poema, por exemplo, a morte é redentora, vem trazer descanso ao sofrimento. De acordo com Rosenbaum²¹¹, na sucessão de obras do poeta é visível uma crescente intimidade com a dimensão da morte, passando-se do espanto e lamento, nos primeiros livros, para uma evocação dos mortos e da morte sem sombra de ressentimento. Há uma aprendizagem desta experiência, de modo que o sujeito passa a encarar a dimensão da finitude como algo passível de convívio – o que demonstra uma atitude madura de reflexão e compreensão profundas do sentido da existência.

Se, por um lado, o poema de Bandeira se aproxima nitidamente das convenções que pareciam nortear a composição das cantigas, por outra perspectiva também é certo que há muitos distanciamentos em relação às composições do lirismo amoroso. Em primeiro lugar, o sujeito amador, em Bandeira, diferentemente da voz lírica dos cantares, pertence a um estrato social elevado. Além disso, dentre as “regras” reunidas por Spina – que guiavam a composição das cantigas –, verificamos que a identidade da dama deveria ser mantida em sigilo, e disso decorre que a voz lírica se utilizava, comumente, de um pseudônimo poético (*o senhal*) para ocultar o nome da mulher. Em

²⁰⁹ Pero da Ponte, C.V. 422.

²¹⁰ Manuel Bandeira, “O Homem e a Morte”, *Belo Belo, Estrela da Vida Inteira* (12ªed.), Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, p.170.

²¹¹ Yudit Rosenbaum, *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*, São Paulo, Edusp, 2003, pp.75-83.

Bandeira, não vemos o “cumprimento” dessa “regra”, “desrespeitando-a” ao nomear, declaradamente, a amada, como ocorre ao citar Dona Olaia:

*“[...] Vou-me ao golfo de Biscaia
Como um bastardo afogar.
Minh’alma blasfema e guaia,
Minh’alma que vais danar,
Dona Olaia, dona Olaia!”*

O rompimento com o uso do *senhal* também é evidente em outras composições de Bandeira, assim como ocorreu ao revelar a identidade da mulher, “Elisa”, no poema “Letra para uma valsa romântica” e ocorrerá também em “Improviso”, divulgando o nome da amada:

*“Cecília, és tão forte e tão frágil
Como a onda ao termo da luta.
Mas a onda é água que afoga:
Tu, não, és enxuta.”²¹²*

Outro distanciamento do poema “Solau do desamado” em relação às composições da Idade Média evidencia-se nos versos que antecipam a revelação da identidade do ser amado: “*Minh’alma blasfema e guaia,/ Minh’alma que vais danar,/ Dona Olaia, dona Olaia!*”. O estado de alma do sujeito amador, assim como seu sofrimento, seriam de responsabilidade da mulher, isto é, o sujeito transfere a culpa de seu martírio à dama, o que era impensável no contexto das cantigas. Ainda que a voz poética padecesse de grande coita, a mesura, isto é, o cuidado com as palavras dirigidas à amada constituía fator de extrema importância. A voz lírica dos cantares necessitava refletir e operar meticulosamente com o vocabulário empregado nas composições para não ofender ou desgostar o objeto amado. Por vezes, culpava Deus e voltava-se contra Ele de modo rude, mas isentava a mulher de qualquer culpa ou responsabilidade por seu estado.

Consideramos interessante observar que os versos de encerramento do poema denunciam um rebaixamento do Eu poético, comparado ao início da composição, afirmando que se dirigirá ao golfo de Biscaia para se afogar na condição de bastardo: “*Vou-me ao golfo de Biscaia/ Como um bastardo afogar*”. O sujeito poético apresentava-se, no início da composição, como um sujeito de posses, detendo escravos

²¹² Manuel Bandeira, “Improviso”, *Belo Belo, Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.169.

sob seu jugo, seu domínio: “*Tenho laçao e laçao*”. Contudo, o “abastado” do início do poema sofre um processo de rebaixamento, apresentando-se como um “bastardo” próximo ao fim do poema que diz que irá “como um bastardo afogar”, atentando contra a própria vida e se autorrebaixando diante da recusa da mulher amada a corresponder ao seu amor.

Quando um poeta da Modernidade dialoga com os trovadores e cantigas medievais – e, num certo sentido, retoma elementos estéticos e temáticos em um novo contexto, relendo-os e atualizando-os, dando a eles outras hipóteses de desenvolvimento e articulando-os às inovações estético-formais da Modernidade e do Modernismo – parece possível ver nesse processo a questão da “tradição” e do “talento individual” teorizados por Eliot e discutidos no início desta dissertação, no capítulo de abertura.

A análise de “Solau do desamado” contribuiu, além disso, para evidenciar diversos efeitos irônicos possíveis de serem obtidos por meio da utilização de termos “fora do lugar”, criando efeitos inesperados. A seguir, investigaremos as características que podem evocar as cantigas lírico-amorosas no poema “Arlequinada”, o que significa que o ambiente de introversão e intimismo cede lugar ao extravasamento do baile de Carnaval e seu jogo de máscaras, ambiente de orgia, com personagens caricatas como Pierrot e Colombina.

2.4)

“Arlequinada”

Que idade tens, Colombina?

Será a idade que pareces?...

Tivesses a que tivesses!

Tu para mim és menina.

Que exíguo o teu talhe! E penso:

Cambraia pouca precisa:

Pode ser toda num lenço

Cortada a tua camisa...

Teus seios têm treze anos.

Dão os dois uma mancheia...

E essa inocência incendeia,

Faz cinza de desenganos...

*O teu pequenino queixo
– Símbolo do teu capricho –
É dele que mais me queixo,
Que por ele assim me espicho!*

*Tua cabeleira rara
Também ela é de criança:
Dará uma escassa trança,
Onde eu mal me estrangulara!*

*E que direi do franzino,
Do breve pé de menina?...
Seria o mais pequenino
No jogo da pampolina...*

*Infantil é o teu sorriso.
A cabeça, essa é de vento:
Não sabe o que é pensamento
E jamais terá juízo...*

*Crês tu que os recém-nascidos
São achados entre as couves?...
Mas vejo que os teus ouvidos
Ardem... Finges que não ouves...*

*Perdão, perdão, Colombina!
Perdão, que me deu na telha
Cantar em medida velha
Teus encantos de menina...
(Juiz de Fora, 1918)²¹³*

²¹³ Manuel Bandeira, “Arlequinada”, *Carnaval, Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.56.

Esse poema de Bandeira encontra-se em *Carnaval* (1919), segundo livro de poesias, e algumas figuras caricatas, típicas do ambiente carnavalesco, aparecem de modo recorrente nos poemas deste livro, dentre elas, a Colombina e o Arlequim. O Pierrot, também apresentado em diversos poemas dessa coletânea, identifica-se com o trágico palhaço de Verlaine e pode ser aproximado do tipo tímido, romântico, idealista e completamente *gauche*, em que tudo é idealizado, pouco prático, nutrindo-se da fantasia amorosa. Corresponde a uma figura melancólica e, em suma, perdedora na ordem da vida, ao passo que o Arlequim corresponde ao personagem galante, conquistador, extrovertido. A Colombina, por sua vez, mostra-se dividida entre os dois homens. Os poemas deste livro apontam para um desejo de extroversão completo, ao que se junta uma dor intensa da voz lírica, que pode conduzir a uma imensa vontade de morrer.

A natureza da dor desse sujeito torna-se muito mais explícita em “Arlequinada”, que inicia com indagações:

*“Que idade tens, Colombina?
Será a idade que pareces?...
Tivesses a que tivesses!
Tu pra mim és menina.”*

[...]

*“Mas vejo que os teus ouvidos
Ardem... Finges que não ouves...”*

*Perdão, perdão, Colombina!
Perdão, que me deu na telha
Cantar em medida velha
Teus encantos de menina...”*

Por um lado, se as perguntas desajeitadas que Pierrot dirige à frívola Colombina mostram ser plenas de encanto juvenil, também expressam a tortura que a indiferença aparente de Colombina provoca, pois os “ouvidos ardem”, e a mulher finge não ouvir – o que permite uma aproximação com os cantares medievais, visto que a dama não atendia às súplicas amorosas do sujeito.

O poema “Arlequinada” merece uma análise mais detida por tratar de temas que permitem evocar os cantares amorosos, a saber, a não correspondência, indiferença da dama dos galanteios e o “elogio” da mulher amada, considerada a mais bela, mais formosa e sem igual. A composição inicia com indagações do Eu lírico à Colombina, fonte de inspiração do cantar desse sujeito. Os versos de abertura do poema nos mostram um sujeito poético questionador, porém sem atingir sucesso visto que a voz do

outro – no caso, da Colombina – não se faz presente, em momento algum. Após indagar a respeito da idade da dama, a voz lírica reconhece o despropósito de sua pergunta e ela própria oferece resposta: “*Tivesses a que tivesses!// Tu para mim és menina.*” O Eu parece não se importar com a idade daquela que, perante seus olhos, transparece jovialidade, vivacidade, atributos que são reforçados pela descrição da aparência física da mulher: “*Teus seios têm treze anos. [...] Tua cabeleira rara/ Também ela é de criança [...] Infantil é o teu sorriso.*”

Essa descrição física de Colombina permite aproximar sua imagem a de uma criança próxima da juventude, com traços inocentes. Não nos é revelada a verdadeira idade da dama, sendo-nos permitido conhecê-la, tão somente, tal como ela se apresenta aos olhos do Eu lírico. De qualquer modo, a atribuição de traços infantis indica uma das características típicas que compõe o “formalismo sentimental trovadoresco” estudadas no capítulo inicial e que pode ser encontrada de modo recorrente nos cantares de amor medievais, o *elogio* da dama, dotada de características (de pureza, inocência) que a diferencia das demais mulheres. O elogio à dama é reforçado em “Que exíguo o teu talhe!” e no verso de encerramento, em que enaltece “Teus encantos de menina”. O elogio ao “exíguo talhe” de Colombina evoca os cantares amorosos – nesses, como sabemos, a voz poética acentua e intensifica as qualidades da senhora a quem dirige o galanteio amoroso, atribuindo outras características que a particulariza e a torna singular, diferente de todas as outras mulheres com as quais já travou contato. Nas cantigas, contudo, o elogio é intensificado, pois a dama que inspira seu cantar amoroso é a mais formosa, a mais bela, a que fala melhor e supera todas as outras em seus atributos físicos e capacidade intelectual.

Em alguns casos, o “elogio impossível” dos cantares assume a forma de desapego mundano, desprezo de bens materiais, e vemos a voz lírica até mesmo afirmar que abrirá mão de todos os títulos, honras, glórias e impérios em nome da mulher amada. Esse tema das cantigas de amor apresenta-se, igualmente, em outros poemas bandeirianos, como em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”²¹⁴. Nesse, o sujeito poético faz uma declaração solene de sacrifício de seu reino, a fim de poder possuir qualquer uma dessas três mulheres: “*Se me perguntassem: Queres ser estrela? Queres ser rei? Queres uma ilha no Pacífico? Um bangalô em Copacabana? Eu responderia: Não quero nada disso tetrarca. Eu só quero as três mulheres do sabonete*

²¹⁴ Bandeira, *Estrela da manhã*, p.122.

Araxá: *O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!*”. No poema “Brisa”, da mesma maneira, o Eu poético afirma:

*“Vamos viver no Nordeste, Anarina.
Deixarei aqui meus amigos, meus livros, minhas riquezas, minha vergonha...”*²¹⁵

destacando-se a atitude do Eu que, em nome do amor da mulher, despreza títulos e dispensa todas as honras, até mesmo pela fugacidade de todas as coisas.

Em “Arlequinada”, o sujeito poético descreve as qualidades da dama a quem se dirige com a intenção de enaltecê-la, elevá-la a um grau superior se comparada às outras mulheres – é o que faz na segunda estrofe, acentuando a delicadeza do objeto amado: *“Que exíguo o teu talhe!”*. A terceira estrofe, contudo, nos revela que é exatamente o aspecto de inocência e pureza da Colombina o que acende ainda mais a chama do desejo e a torna objeto de desenfreada cobiça, visto que *“... essa inocência incendeia”*. A expressão de vontades carnavais, como é sugerida nesse poema, não era procedimento comum nas cantigas lírico-trovarescas (com exceções de alguns cantares medievais, dentre eles, “Can vei la lauzeta mover”, de Bernart de Ventadorn – utilizando passagens de clara sensualidade, ora descrevendo o corpo de sua dama, ora demonstrando o desejo que ela lhe causava – e “A Cantiga da Ribeirinha”, do trovador Paio Soares de Taveirós), tendo em vista que o fazer poético devia obedecer à uma das regras fundamentais do “formalismo sentimental”, a *mesura*. De acordo com as regras da corte, o sujeito, ao compor suas cantigas, deveria ter um cuidado extremado na seleção lexical, não lhe sendo permitida a utilização de palavras ou expressões que, de algum modo, ofendessem a “senhora” ou abalassem sua reputação mediante a corte. A mulher a quem a voz lírica dirige o galanteio amoroso era de alta estirpe e habitava o ambiente palaciano, sendo de condição social distinta do sujeito lírico e, tratando-se na maior parte das vezes de galanteios dirigidos a uma mulher casada, não era possível haver correspondência nem desejável ter a identidade da dama revelada. Além disso, a mulher não podia ter a honra maculada com palavras desmesuradas, e disso decorre que qualquer desvio da norma, por parte da voz poética, incorreria na *sanha* da dama galanteada.

Assim como a voz que se expressa nas cantigas devia acautelar-se na escolha léxica, a descrição do objeto amoroso e o que tinha a ser dito a respeito daquele também

²¹⁵ Bandeira, *Belo Belo*, p.166.

exigia prudência e moderação, sendo descabidas caracterizações tais quais as apresentadas em “Arlequinada”: *“Teus seios têm treze anos. / Dão os dois uma mancheia...”*. A descrição que o sujeito poético nos oferece, nesse poema, é extremamente sensual e, assim, raramente presente nas cantigas lírico-trovadorescas, considerando-se que à época de composição desses cantares a sociedade encontrava-se assentada em valores tradicionais e normas rígidas. Além disso, conforme comentado detalhadamente no capítulo inicial, na época medieval o amor é concebido pela *via* espiritual e não física. Isso significa, como vimos, que a beleza física de determinado ser apresenta-se, nessa perspectiva, como extensão e reflexo de sua beleza espiritual; assim, a dama é bela por ter espírito elevado e, quanto mais bonita se apresenta aos olhos do sujeito poético, tanto mais virtuosa e elevada espiritualmente é a mulher amada – beleza física concebida como expressão da beleza espiritual do ser amado. Uma vez que a mulher se apresenta, aos olhos do sujeito lírico, com perfeição de traços físicos e beleza inigualável, esse aspecto belo vem refletir, na verdade, a perfeição de sua alma e espírito.

Uma leitura atenta do poema “Arlequinada” evidencia uma série de descrições físicas da mulher, revestidas de sensualidade, que em muito se afastam das caracterizações sublimadas e contidas das cantigas de amor galaico-portuguesas. O Eu poético de Bandeira detém-se na imagem exterior da mulher e em todos os seus detalhes, tornando possível que o leitor até mesmo visualize a dama descrita tão detidamente. Somos capazes de produzir uma imagem mental da Colombina, com seus pequenos seios que uma única mão já é capaz de abranger, queixo de tamanho diminuto, pouco cabelo a imitar a cabeleira rara de uma criança, além do pequeno pé e do sorriso infantil. Diferentemente do Eu desse poema, a voz lírica das cantigas não caracteriza sua amada em seus atributos físicos, com raras exceções, visto que em algumas cantigas a voz poética alude ao rosto pálido e às bochechas rosadas da dama.

Na terceira estrofe do poema, o sujeito poético declara que Colombina *“Faz cinza de desenganos...”*, o que permite nova aproximação com as composições lírico-trovadorescas, pois não corresponde amorosamente e desilude o Eu poético, desenganando-o e frustrando suas expectativas. O incêndio causado no interior desse sujeito, que demonstra buscar da dama o gozo físico, termina em cinzas em decorrência da não satisfação dos desejos. O distanciamento do outro é reiterado na penúltima estrofe do poema: *“Crês tu que os recém-nascidos/ São achados entre as couves?.../ Mas vejo que os teus ouvidos/ Ardem... Finges que não ouves...”*. A mulher a quem o Eu

se dirige, a Colombina, mostra indiferença em relação às palavras do Eu poético, fingindo não ouvi-lo, e a indiferença da dama vem acentuar sua superioridade, sua altivez em relação ao outro. Considerando-se que a mulher “finge” não ouvir, o “mostrar-se indiferente” é, na verdade, “aparentar indiferença” – e o sujeito poético tem consciência deste fingimento, ou seja, sabe que a mulher simula e tenta enganá-lo.

Na estrofe de encerramento do poema, o sujeito implora pelo perdão da dama: “*Perdão, perdão, Colombina! / Perdão, que me deu na telha / Cantar em medida velha / Teus encantos de menina...*”. A repetição anafórica da expressão “perdão” reitera o arrependimento do sujeito poético por suas atitudes desmesuradas, que tenta reparar o erro cometido, visto ter dado na telha “cantar em medida velha / teus encantos de menina”. Nesse sentido, os “encantos de menina” mereceriam maior eloquência, devendo ser cantados em *medida nova*, forma poética ligada à tradição clássica – forma nobre, para tratar de assuntos de conteúdo igualmente elevado – e na qual se escreviam sonetos, éclogas, elegias e canções. Contudo, a voz lírica utiliza-se da *medida velha*, que obedece a poesia de tradição popular, as redondilhas, para falar de um assunto tão nobre como a beleza da mulher. O sujeito, portanto, dirige pedido de desculpas à amada por valer-se de uma forma popular para tratar de um tema elevado, nobre, respeitoso – os encantos juvenis da mulher – que mereciam ser cantados com uma métrica igualmente nobre, da tradição clássica, a saber, a *medida nova*, com versos mais extensos.

É necessário sublinhar, por sua vez, que a aproximação dos atributos físicos da mulher aos de uma criança, empreendida pelo sujeito lírico de Bandeira, pode igualmente assumir caráter negativo. Ao revestir a dama com feições joviais ou infantis, a intenção do Eu poético se encaminharia no sentido de enaltecê-la e elevá-la; contudo, é possível que ele tivesse em mente indagar o desenvolvimento intelectual da dama, seu amadurecimento intelectual, como atestam os versos “*A cabeça, essa é de vento: / Não sabe o que é pensamento / E jamais terá juízo...*”; “*Crês tu que os recém-nascidos / São achados entre as couves?...*”. Assim, o elogio impossível parece assumir, nos versos de encerramento, caráter de zombaria, sendo que a identificação da mulher a uma “menina” pode decorrer mais propriamente de sua imaturidade, ingenuidade e falta de juízo do que de sua aparência física. Esse tom de zombaria se sustenta se considerarmos a quebra do decoro e a ruptura da regra do “respeito”, considerando-se que características negativas da mulher são apresentadas e evidenciadas: a mulher é caracterizada como “cabeça de vento”, “sem juízo” e desprovida de faculdade intelectual, pois “não sabe o que é pensamento”, sendo tão ingênua a ponto de acreditar

que os recém-nascidos “são achados entre as couves”. Em “Letra para uma valsa romântica”, como vimos, também encontramos um vocabulário desmesurado, sendo que a voz lírica demonstra certo ressentimento e retrata a mulher como “indiferente” e “desumana” (contudo, o poema anteriormente analisado é notoriamente menos “agressivo” e mais sutil no retrato feminino se comparado com “Arlequinada”).

Quanto à estrutura formal, apresenta regularidade rímica, no sentido em que é mantida, a cada duas quadras, a uniformidade das rimas, ou o conjunto rímico, que se caracteriza pelo seguinte esquema: ABBA, CDCD, (EFFE, GHGH...). Além disso, conforme comentamos acima, o poema é composto na *medida velha*, como o próprio sujeito poético afirma na estrofe de encerramento:

*“Perdão, perdão, Colombina!
Perdão, que me deu na telha
Cantar em medida velha
Teus encantos de menina...”* (grifo nosso)

Como sabemos, a *medida velha* corresponde à composição em redondilha maior, isto é, versos com sete sílabas poéticas e acentuação variável dentro do esquema do heptassílabo. A composição deste poema em redondilhas e, além disso, em quadras, reforça seu caráter popular e permite aproximá-lo das cantigas de amigo lírico-trovadorescas. Essas cantigas têm sua origem popular e são marcadas pela literatura oral, ou seja, paralelismo, refrão, reiteraões e estribilho – recursos próprios do texto produzido para ser cantado e que propiciam facilitar a memorização.

Esse poema também se aproxima das quadrinhas e canções populares – o que é reforçado pelo esquema rímico, sobretudo pelas rimas alternadas. Tais aspectos formais, considerados conjuntamente, criam esse efeito de cantiga popular. Há, ainda, elementos típicos da oralidade, como a expressão “me deu na telha” e que, juntamente com o ritmo e construção, nos revela um poema que em muito se aproxima de uma conversa cotidiana. O tom oral marcante de “Arlequinada” é elemento que evoca, novamente, os cantares de amigo lírico-trovadorescos, nos quais vemos a mulher dialogando com a mãe, uma amiga, ou confessando seu estado sentimental a seres da natureza, como o mar, as ondas, os pássaros. A oralidade mostrava-se presente em tais cantigas da Idade Média, nas quais a mulher expressava sua saudade do “amigo” ausente e seu estado anímico era revelado em conversas e confissões.

Dentre os elementos de sonoridade que merecem destaque, a segunda estrofe apresenta, em posição próxima, os termos “exíguo” e “pouca”, cuja separação silábica evidenciará, respectivamente, um hiato e um ditongo que se formam pela inversão de vogais idênticas (*uo / ou*)²¹⁶. O aspecto sonoro em geral exerce papel fundamental, reforçando o sentido impresso nos versos, tal como no poema em análise. O termo “exíguo” admite, como significados equivalentes, os adjetivos *diminuto*, *pequeno*, *reduzido*, e ao mesmo tempo o recurso do hiato produz uma sensação de *brevidade* e *fugacidade* para se juntar ao aspecto semântico do vocábulo. Por sua vez, temos uma sensação de prolongamento no verso “Que exíguo o teu talhe”, obtido pela repetição sonora de /o/, que ecoa no verso e se espraia – sensação esta que reaparece no ditongo de “pouca”.

Estabelece-se, assim, um “jogo”, reiterando-se o caráter “exíguo” – quase fugaz – do “talhe” da Colombina e reforçando, pelo ditongo de “pouca”, aquele mesmo caráter diminuto, visto que “pouca cambraia” é necessária para cobrir o talhe da menina – basta um lenço para cortar a camisa. Além disso, o vocábulo “pouca” encontra-se, estrategicamente, em posição central no verso, recaindo sobre ele um acento na quarta sílaba poética.

As aliterações em plosivas presentes em “Arlequinada” – com destaque para os sons plosivos, sejam eles bilabiais /p, b/, alveolares /t, d/ ou velares /k, g/ – marcam o ritmo, ajudando a determinar a cadência. É o que se vê nos versos: “E que direi do franzino,/ Do breve pé de menina?.../ Seria o mais pequenino / No jogo da pampolina”. O verso que encerra a segunda estrofe do poema, “Cortada a tua camisa...”, se harmoniza com a ideia de expansão, pois da sua leitura temos a impressão de que um tecido está sendo aberto.

Às aliterações e assonâncias, acrescenta-se ainda a presença e repetição de sons nasais, evidentes nos vocábulos “Colombina”, “menina”, “cambraia”, “lenço”, “mancheia”, “incendeia”, dentre outros; além de comparecer, nesse poema, rimas internas, do que é exemplo “pareces / tivesses/ tivesses”. Podemos perceber a repetição

²¹⁶ Vale lembrar que palavras como “exíguo” e “sério” são consideradas como dissílabas, no Brasil (suas divisões silábicas são, respectivamente, *e.xí.guo*; *sé.ri.o*), mas são vistas como trissílabas em Portugal, onde suas divisões silábicas seriam *e.xí.gu.o* e *sé.ri.o*. O sinal de dois pontos (:) tem sido utilizado em dicionários para indicar estes encontros vocálicos que podem ser pronunciados tanto como ditongo quanto hiato. Uma das consequências da divisão silábica diferente nos dois países é que a palavra pode ser considerada tanto como paroxítona como proparoxítona. Em vez de apresentar essas duas classificações no verbete, foi decidido pela comunidade que, em nosso país, seguiria-se a nomenclatura do *Acordo Ortográfico* de 1990 (em vigor, no Brasil, desde primeiro de Janeiro de 2009), segundo o qual essas palavras são “proparoxítonas aparentes”. (Ref.: FLIP – *Manual de Linguística FLIP*).

dos sons nasais /m/ e /n/, assim como rimas de palavras idênticas, repetidas (tivesse). A esse respeito, consideramos interessante mencionar que a *repetição*, tanto de palavras e sintagmas, quanto de versos e até de estrofes inteiras – como evidenciamos nesse poema de Bandeira – vem reforçar a estreita ligação do poeta com modelos herdados da poesia popular e das cantigas de amigo, de maneira que tais reiteraões funcionam, assim, como instrumento de preservação da memória. Além disso, a recorrência por repetição de palavras tem por objetivo produzir uma rima interna nos versos e, desse modo, reitera a importância de tais elementos linguísticos na estrutura do poema, intensificando o significado do conteúdo do tema; ou seja, a recorrência pelo uso da mesma palavra vem reforçar o sentido que esse signo pode inferir sobre o verso e sobre o poema. O paralelismo, a repetição e o refrão, presentes de modo recorrente nas cantigas de amigo, possuem a sua origem na poesia em língua portuguesa. A reiteração ocorre não somente no nível do sintagma ou recorrência por palavras, mas também sonoramente, como se nota na reiteração do som nasal na estrofe que segue, ecoando pelos versos, com destaque para as rimas “franzino” / “menina” / “pequenino” / “pampolina”:

*“E que direi do franzino,
Do breve pé de menina?...
Seria o mais pequenino
No jogo da pampolina...”*

Como nas outras estrofes, o esquema rímico da estrofe transcrita acima é ABAB, de modo que a rima ocorre a partir da última sílaba tônica de cada uma das palavras (franzino/pequenino; menina/pampolina). As rimas em “ino” e “ina” remetem a sons infantis, sendo interessante destacar que a utilização de tais sons ocorre exatamente na estrofe que trata de “brincadeira” de criança, o “jogo da pampolina”. Esse caráter de inocência e infantilidade é reforçado pelo sujeito poético ao questionar Colombina se ela acredita na crença popular, repassada às crianças e difundida entre elas, de que os recém-nascidos são achados entre as couves. Por sua vez, as rimas das vogais claras – em especial, as médias anteriores (/e/ /é/) – parecem trazer um sentido de leveza e doçura aos versos, como se nota em: “Que idade tens, Colombina? / Será a idade que pareces?... / Tivesses a que tivesses! / Tu para mim és menina.”

O poema é marcado pelo tom oral, o qual deriva não somente do conteúdo, mas também das opções formais que contribuem para acentuar esse tom coloquial – de conversa – que define a composição do primeiro ao último verso, sendo possível notar,

ao longo do poema, o sujeito poético (Eu) em diálogo com a menina (Tu), porém sem obter respostas da última. O uso de expressões orais contribui para reforçar o tom oral do poema e, dentre os registros coloquiais dos quais o autor se utiliza, destacamos “cabeça de vento” e “me deu na telha”.

O sujeito poético procede a uma extensa descrição física da dama, o que distancia esse poema de Bandeira dos cantares de amor galego-portugueses visto que, nessas cantigas – conforme acentuaram Saraiva e Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*²¹⁷ – produzia-se um retrato da dama extremamente vago e convencional. A descrição física detalhada do “talhe” da dama, aliada ao tom oral predominante, são procedimentos que aproximam esse poema dos cantares de amigo, que se centravam no aspecto exterior, físico. Nas cantigas de amor medievais, diversamente, a mulher eleita para a corte amorosa era valorizada por seu lado espiritual e, nesse sentido, os atributos físicos somente refletiam suas qualidades morais, daí a escassa descrição física.

Colombina é minuciosamente retratada, contemplando diversas partes do seu corpo, como os seios, o queixo, a cabeleira, o pé e o sorriso. Assim, a mulher é metonimicamente representada, sendo que o Eu poético escolhe partes específicas da aparência da dama na tentativa de oferecer uma visão de conjunto do objeto descrito. É possível tentar uma aproximação da descrição empreendida nesse poema em relação à caracterização da dama nas cantigas de amor trovadorescas na medida em que, em Bandeira, o sujeito parece ter acesso tão somente à imagem da dama dos seios para cima, a não ser na estrofe seis, na qual o Eu lírico alude ao pé da Colombina. Da leitura das cantigas medievais sobressai que, ao trovador, era cabível falar do rosto e do colo da dama, no máximo, sendo essas as únicas partes do corpo da mulher que eram passíveis de ser contempladas pelo sujeito – o que também pode ser devido às vestimentas das mulheres da época medieval, que não permitiam o acesso da visão abaixo do colo da “senhora”, cobrindo o corpo em sigilo.

“Arlequinada” é composto em tom irônico e inicia com uma pergunta descabida, dirigida pelo sujeito poético a Colombina: “*Que idade tens, Colombina?/ Será a idade que pareces?...*”. A impropriedade do questionamento do Eu se deve ao fato de que as mulheres se incomodam em ter sua idade revelada, preferindo omitir esse dado, sempre que possível. Outro aspecto que pode causar certo “estranhamento” ao leitor relaciona-se com a presença simultânea, no poema, de diversos termos

²¹⁷ António José Saraiva & Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1987.

antagônicos, criando efeitos irônicos, como em “encantos de menina” e “medida velha” (menina e velha); além disso, tal como o “baixo e o elevado”, a *medida velha* e a *medida nova* concorrem ao lado uma da outra. É possível notar antagonismo e, conseqüentemente, aponta efeitos irônicos, a utilização de um metro popular, a redondilha, para tratar de um assunto elevado, nobre – a beleza da amada e seus encantos.

A ironia mostra-se evidente nas três estrofes que encerram o poema. O sujeito poético utiliza-se do recurso da ironia para contestar a inocência da Colombina, o que era inimaginável nos cantares galaico-portugueses, opondo-se a uma das regras essenciais do “formalismo sentimental trovadoresco”, a *mesura*. Na penúltima estrofe, o Eu lírico investe-se de tom irônico para questionar a ingenuidade da mulher a quem se dirige, pois percebe que, apesar de sua aparente meninice, seus ouvidos, metonimicamente, manifestam ardência, rubor, como afirmam os versos: “[...] *os teus ouvidos/ Ardem... Finges que não ouves...*”. Na terceira estrofe, o Eu poético também já havia se referido à “inocência que incendeia”. Declarações como essas são inconcebíveis para os cantares de amor, uma vez que ferem a reputação e agredem a imagem da “senhor”.

A quinta estrofe, que trata da cabeleira rara da mulher, possibilita uma leitura erotizada, o que contribui para reforçar o “jogo” centrado em torno da questão menina/mulher, inocência/perda da ingenuidade. A “cabeleira rara” pode referir-se ao conjunto de pelos que recobrem a cabeça humana, como pode aludir aos pelos do órgão genital feminino, localizados no centro do corpo. O fato de a estrofe, que possibilita essa dupla interpretação, estar no centro do poema reforça essa leitura mais erotizada, distanciando-se, outra vez, das cantigas trovadorescas e dos poemas escritos em *medida velha*. Ao referir-se à ingenuidade aparente da mulher, a voz lírica caracteriza-a como uma “inocência que incendeia”, leitura erotizada que parece se distanciar do comportamento mesurado imposto à voz lírica dos cantares amorosos, afastando-se das regras do “bom trovar”. Nas cantigas, não era permitido que a voz lírica, em situação de corte, revelasse um comportamento tão ousado e desmesurado, desrespeitoso em relação à mulher que corteja.

Por fim, evidenciamos que “Arlequinada” apresenta um conjunto de características que parecem evocar os cantares de amor medievais, com destaque para o enaltecimento da mulher amada – que aponta para o tema do “elogio impossível” – e a dor de amor. Ao lado desses, notamos a presença de elementos que evocam os cantares

de amigo, dentre os quais destacamos o uso de um metro popular, a redondilha, acrescentando-se a isso marcas de oralidade que aproximam esse poema de uma conversa cotidiana. Todavia, integrando o livro *Carnaval*, como o nome da coletânea sugere, o poema evidencia traços de erotismo e extravasamento do sujeito, “brincadeira”, orgia, atravessamento de valores – elementos que dificultam a aproximação com as cantigas medievais.

Como contraponto para os poemas em que há o desejo não correspondido, o amor platônico e a elevação da mulher, em diálogo com a lírica medieval – tal como “Letra para uma valsa romântica” e “Cantar de Amor” –, os poemas de *Lira dos Cinquent’anos* (1986) demonstram um evidente afastamento em relação às regras do “formalismo sentimental” e ideal de amor cortês, pois nesta obra, conforme assinala Pontiero²¹⁸, Bandeira entra num período da vida onde desejos e ambições cedem lugar a uma aceitação e satisfação serenas. A perseguição ao amor e ao heroísmo é abandonada em troca das singelezas da vida:

“Não quero amar,
Não quero ser amado.

Não quero combater,
Não quero ser soldado.

- *Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.*”²¹⁹

Das análises propostas neste estudo, investigando a conversa da poesia bandeiriana com a tradição medieval, sobressai o amalgamento do passado na fatura poética do nosso escritor brasileiro. Bandeira é poeta culto e cultor do verso, tendo estudado a poesia de Gonçalves Dias – que também dialoga, como vimos, com o universo medieval em suas produções poemáticas – e trocou correspondências várias com Alphonsus de Guimaraens, cuja produção igualmente conversa com o medieval. A leitura das obras e o contato com estes escritores, que pagam tributo à tradição, aliada à consciência poética de escritor e mestre de Bandeira, à sua sensibilidade artística e ao caráter meditativo próprio de nosso poeta explica a sua capacidade de navegar por

²¹⁸ Giovanni Pontiero, op. cit.

²¹⁹ Manuel Bandeira, “Belo Belo”, *Lira dos Cinquent’Anos, Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.156.

vários caminhos. Apropriando-se da poesia anterior a ele, que é tida como referência para crescer a poesia de seu tempo, nosso poeta se vale da produção medieval e dialoga com essa tradição de valor.

3 - Considerações Finais

O capítulo de abertura deste trabalho de pesquisa visou traçar um panorama das diversas obras que permitem o estabelecimento de um diálogo com as composições trovadorescas. As produções de diferentes poetas, de variadas nacionalidades e tempos, demonstram vinculação com elementos formais e temáticos das cantigas de amor e de amigo, oferecendo destaque, nesse capítulo introdutório, para as obras de Alphonsus de Guimaraens, Natália Correia, José Gorostiza e Maria Teresa Horta e, nesse sentido, é interessante ressaltar que o eixo do presente estudo consistiu em uma tentativa de articular esses poemas da Modernidade com as cantigas. Notamos que procedimentos artísticos dos cantares medievais – dentre eles, o amor paciente e respeitoso; a presença da natureza como confidente do drama sentimental; a ansiosa espera do ser amado, assim como a coita (dor) originada pela não correspondência – comparecem à exaustão na produção moderna daqueles poetas brasileiros, mexicanos, ingleses e portugueses.

Nesse capítulo, propomos ainda uma análise mais detida da cantiga de Martim Soares, “Senhor fremosa, pois me non queredes”, por ser significativamente representativa e contribuir para nossos estudos de poética trovadoresca, manifestando grande parte das características do “formalismo sentimental trovadoresco”. Dentre elas, destacam-se: a submissão absoluta à dama, evidenciando-se no modo pelo qual a voz lírica se dirige à sua amada, “senhor”; segue-se a isso a presença de uma vassalagem humilde e paciente; além de se destacar a atitude *mesurada* da voz poética, a fim de não abalar a reputação da *senhora* e salvaguardá-la. Essa característica por último discutida torna-se mais evidente ao final da cantiga, momento em que o sujeito isenta sua amada da responsabilidade por seu tormento amoroso, pois compreende que a indiferença pelo sofrimento, assim como a não correspondência aos seus anseios são de responsabilidade, em grande parte, da esfera divina, que não emprega esforços no sentido de intervir a favor da voz lírica que se expressa. Assim, Deus é visto como culpado por permitir que o sujeito desse cantar amoroso nascesse, condenando-o a este estado de coita, culpando-O, além disso, por não intervir a seu favor, intercedendo por ele e para que a mulher cedesse aos seus pedidos.

Vimos, ainda, que a mulher retratada excede a todas em formosura e sua beleza é anunciada desde a invocação inicial, “senhor *fremosa*”. O elogio à amada vem expresso de diferentes maneiras: é quem fala melhor, tem postura invejável, além de exceder a todas as outras mulheres em formosura. Em relação a esse tópico, discutimos,

detidamente, que a beleza exterior da amada é considerada, no contexto dos cantares do lirismo amoroso, como reflexo de seu espírito elevado e virtuoso. Como consequência desse amor arrebatador desencadeia-se, na voz que se expressa nos cantares, uma série de sintomas, aos quais Spina²²⁰ designou “sintomatologia amorosa”. Dentre eles, podemos mencionar a visão da morte como única solução para findar o drama passionai do sujeito amador; tremer e balbuciar, na presença do ser amado; e, finalmente, ser levado à loucura, frente a esse amor de realização impossível. Essa composição de Martim Soares tem como eixo central, conforme vimos, a ideia tópica da não correspondência amorosa e destaca o sofrimento da voz poética que canta o amor, a não correspondência e a coita – aliás, tema recorrente nas cantigas dos provençais. A voz que se expressa, nas cantigas, insiste na corte amorosa e, ainda que sofra, não abandona a amada eleita para os galanteios. Isso se justifica se considerarmos que a voz lírica, ao amar a mulher, está manifestando, na realidade, seu amor a Deus; nesse sentido, o sofrimento é considerado necessário do ponto de vista que, ao padecer de tão grande coita, o sujeito se purifica, expia os pecados e sobe um degrau na escala amorosa, processo conhecido como *ascese platônica*.

Discorremos, também, a respeito da questão da “divinização” da mulher amada, por vezes, igualada à Virgem Maria, e por vezes tida como extensão da Virgem na Terra. Essa sugestão de “endeusamento” do objeto amoroso é explicável se pensarmos que o homem se prostra, diante da mulher, tal como ao reverenciar a Virgem, provando sua devoção, enaltecendo-a, idolatrando-a e prestando homenagens. Além disso, assumindo-se outra perspectiva, diferente do *endeusamento*, a posição que a voz lírica ocupa, nos cantares, em muito se assemelha àquela do vassalo em relação ao *senhor* feudal, a saber: no feudalismo, o vassalo devia servir o “senhor” (de terras) com fidelidade, obediência, subserviência, tal como a voz poética, dos cantares, que serve a “senhor” (dos galanteios) com respeito e submissão, prostrando-se aos seus pés e servindo-a, sem nunca abandona-la. Nesse sentido, a posição que a voz poética que se expressa nos cantares assume, em muitos casos, se assemelha à prosternação do devoto à Virgem Maria e, igualmente, nos permite remeter à instituição feudal, com sua estrutura de *servos* e *senhores de terra*. A aproximação da mulher à Virgem é corroborada se considerarmos que a presença de Deus é marcante em inúmeros

²²⁰ Cf., *A Lírica Trovadoresca*, p. 24,5.

cantares, ora tomado como testemunha do sofrimento da voz lírica, ora como responsável pelo estado de tormento desse sujeito, como discorreremos acima.

Quanto aos aspectos estético-formais, vimos que os cantares, no geral, apresentam caráter repetitivo, monótono, procedimento que pode revelar a intenção, por parte da voz lírica, de reafirmar e insistir na ideia que se deseja transmitir, assim como essa repetição pode visar tentar convencer o outro (o objeto amado), persuadi-lo e, finalmente, obter sua piedade. A forma repetitiva pode ocorrer por meio de paralelismo, rimas, refrão, iniciando os versos ou estrofes com as mesmas palavras ou expressões dos versos anteriores, ou, ainda, por meio da repetição de ideias ou de sintagmas.

O segundo capítulo desta dissertação foi dedicado exclusivamente a Manuel Bandeira, sendo que propomos a análise minuciosa de poemas nos quais o diálogo com as cantigas – notoriamente, de amor – se mostra mais ou menos evidente. Ao analisarmos detidamente os poemas bandeirianos nos quais o diálogo é evidente, acrescentamos à análise outras composições desse poeta nas quais é possível evocar características que norteavam a produção dos cantares – ainda que, em alguns textos poéticos de Bandeira, os elementos comuns às cantigas de amor e amigo compareçam de modo menos direto, combinando-se com outros temas que, por vezes, adquirem maior relevância. A música medieval é a face principal das composições do lirismo amoroso e, em suas produções, Manuel Bandeira reconhece a importância de tal elemento, a musicalidade, que é explorada por meio de uma linguagem simples e apurado rigor formal que recria, muitas vezes, a sonoridade da fala cotidiana, ou o ritmo da valsa (“Letra para uma Valsa Romântica”, por exemplo). Conforme comentamos, a época medieval não tinha, propriamente, uma poética, mas podemos supor que a regra básica que guiava a produção dos cantares era, basicamente, a música. Nesse sentido, a letra das cantigas precisava se adequar à música, ajustar-se à sonoridade, de modo que este elemento orientava a fatura das obras poemáticas dos séculos XIII e XIV. A concepção dos cantares, assim, era estritamente vinculada à música, pois, como vimos, as cantigas recebem esse nome por sua característica – a saber, textos compostos para serem cantados e acompanhados de instrumento musical; nesse sentido, o culto ao ritmo e à musicalidade, evidentes em Bandeira, são fatores que aproximam, intimamente, as composições poéticas de nosso escritor das cantigas lírico-amorosas.

Ao tratar de Bandeira, discorreremos a respeito das suas leituras em fontes trovadorescas, mostrando-se profundo conhecedor da produção deste período, além de ter estudado, com afinco, a poesia de escritores que dialogam com o universo medieval

– como Gonçalves Dias. As leituras de Bandeira são importantes para pensarmos a fatura de sua obra poética, assim como são decisivas na construção de seu repertório e explicam as referências medievais na sua lírica e o diálogo com os clássicos. Tão importante quanto investigar as fontes trovadorescas manifestas na produção bandeiriana é atentar para a sensibilidade artística de nosso poeta, que constrói sua própria leitura da tradição – dialogando com ela, transformando-a e, então, inserindo-se nela, conforme nos mostram as postulações de T. S. Eliot.

Das análises propostas neste estudo, interessa salientar que, apesar das inúmeras aproximações da produção de Bandeira e de outros poetas com os cantares lírico-trovadorescos, com destaque para as cantigas de amor, avultam diferenças notórias em relação às composições do lirismo amoroso. Dentre elas, mencionamos a nomeação da amada, em Bandeira, procedimento recorrente em diversas composições do poeta modernista, revelando a identidade do objeto amoroso; o amor “platonicamente” considerado que cede lugar a um desejo de concretização, com enlace dos corpos, de maneira que a voz lírica convida a mulher a uma vida de felicidade ao seu lado; do mesmo modo, a leitura erotizada que podemos entrever nas composições bandeirianas afasta-se dos ideais de pureza e moderação das cantigas lírico-amorosas – com exceção de alguns cantares, dentre os quais mencionamos “Cantiga da Ribeirinha”, que em muito se afasta dos preceitos do trovar medieval.

Vimos que a presença de elementos dos cantares da Idade Média (procedimentos artísticos, formais e temáticos) é recorrente em diversos poemas de Bandeira, mas através de um modo de ver, sentir e pensar modernos. Em produções poéticas nas quais há intenção de evocar os cantares medievais, por vezes utilizando vocabulário e sintaxe próximos às cantigas, a dificuldade é justificável visto que tratamos de épocas distintas e um contexto geográfico completamente diferente daquele dos cantares. Não se trata mais da Idade Média, assim como não é Portugal, Galiza ou Provença o contexto de composição de Bandeira. A análise dos poemas não é ingênua, pelo contrário, toma por base a impossibilidade de escapar do sentido contemporâneo, da concepção de vida e do amor tal como visto na atualidade.

Podemos considerar que tão é mais importante do que reconhecer a impossibilidade de transpor o sentimento medieval para a época moderna é investigar as motivações que conduziram Bandeira a retomar elementos da medievalidade. É possível interpretar essa releitura de procedimentos artísticos da tradição medieval como uma maneira de demonstrar a complexidade das obras modernas que, por trás de sua

aparente simplicidade, guardam um alto grau de elaboração, trabalho artístico e refinamento. Nesse sentido, ao retomar procedimentos da estética trovadoresca, Bandeira não propriamente recupera tais elementos, mas *conversa* com o passado, estabelece um diálogo com o medieval; isto é, nosso poeta se apropria da tradição, mas utilizando-se de seus próprios códigos. Em outras palavras, a releitura do passado é acompanhada de instâncias de novidade, de procedimentos típicos da vanguarda, como a ironia e a paródia – utilizando-se de seus próprios códigos mesmo ao propor, por vezes, “imitar” a tradição, valendo-se dos mesmos temas e apropriando-se de semelhantes registros linguísticos. Ao dialogar com essa tradição – medieval –, Bandeira comprova sua consciência poética, conhecendo a fundo a produção da época e de outros poetas que *conversaram* com este universo, medieval, assim como demonstra sua capacidade de navegar por vários caminhos, dando mostras de sua liberdade criativa e incorporando, em sua fatura, a heterogeneidade do seu lirismo. Conforme discutimos, o trato com a tradição contribui, ainda, para investir seu objeto artístico de valor e, consequentemente, possibilita crescer a poesia de seu tempo.

Anexos

A “Cantiga da Ribeirinha”, ou “Cantiga de Guarvaia”, é o primeiro texto literário em língua galaico-portuguesa de que se tem registro.

A cantiga é atribuída a Paio Soares de Taveirós(?), mas há dúvidas quanto à sua autoria, principalmente por parte de filólogos italianos, e recebeu esse nome por ter sido dedicada a D. Maria Pais Ribeira, concubina de Sancho I de Portugal, apelidada de “Ribeirinha”.

PAIO SOARES DE TAVEIRÓS (?)

(talvez seja de autoria de Martim Soares; não se sabe, ao certo, se Paio Soares realmente compôs esse cantar, que pode ser classificado como cantiga de “maldizer de amor”)

“Cantiga da Ribeirinha ou “Cantiga de Guarvaia”(1198)”

No mundo non me sei parelha,
mentre me for' como me vai,
ca ja moiro por vós - e ai!
mia senhor branca e vermelha,
Queredes que vos retraia
quando vos eu vi em saia!
Mao dia me levantei,
que vos enton non vi fea!

E, mia senhor, des aquel di', ai!
me foi a mi muin mal,
e vós, filha de don Paai
Moniz, e ben vos semelha
d'haver eu por vós guarvaia,
pois eu, mia senhor, d'alfaia
Nunca de vós ouve nem ei
valía d'ũa correa.

ROI QUEIMADO

“Nostro Senhor Deus e por que neguei”

Nostro Senhor Deus e por que neguei
a mia senhor, quando a eu veer
podia e lhi podera dizer
muitas coitas que por ela levei?
Ca ja eu tal temp’ houv’! e atendi
outro melhor! e aquele perdi!
E outro tal nunca ja cobrarei!

Ca ja eu tal temp’ houve que morei
u a podia eu mui bem veer,
e u a vi mui melhor parecer
de quantas donas vi nem veerei!
E pero nunca lh’ ousei dizer rem
de quantas coitas levei, por gram bem
que lh’ eu queria e quer’ e querrei,

Mentr’ eu viver! Mais ja non viverei
se non mui pouco, pois que a veer
eu non poder, ca ja nenhum prazer
de nulha cousa nunca prenderei;
ca nunca Deus quer que eu cuid’ em al
se non porque lhe non diss’ o gram mal
e a gram coita que por ela hei.

Mais a que sazom que m’eu acordei,
quando a non posso per rem veer,
nem quando non poss’i conselh’ haver!
Mais eu cativo, e que receei?
ca non mi havia por end’ a matar,
nem ar havia peor a estar

d' ela do que m' hoj' estou, e o sei.

Mais de que podia peor estar,
pois eu non vej' aquela que amar
sei mais de mim, nem quantas cousas sei?

C.A. 129 (C.B.N. 23)

NUNO FERNANDES TORNEOL

(meados do século XIII)

Quando mi-agora for'e mi alongar
de vós, senhor, e non poder veer
esse vosso fremoso parecer,
quero-vos ora por Deus perguntar:

Senhor fremosa, que farei enton?

Dized' ai! coita do meu coraçon!

E dizede-me: en que vos fiz pesar,
por que mi-assi mandades ir morrer?
Ca me mandades ir alhur viver!

E pois m'eu for e me sen vós achar,

Senhor fremosa, que farei enton?

Dized' ai! coita do meu coraçon!

E non sei eu como possa morar
u non vir'vos, que me fez Deus querer
ben, por meu mal; por én quero saber:
e quando vos non vir, nen vos falar,

Senhor fremosa, que farei enton?

Dized'ai! coita do meu coraçon!

(C.A. 76)

BERNART DE VENTADORN

“Can vei la lauzeta mover”

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra.l rai,
que s’oblid’ e.s laissa chazer
per la doussor c’al cor li vai,
ai! tan grans enveya m’en ve
de cui qu’eu vey a jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de desirer no.m fon.

Ai las! tan cuidava saber
d’amor, e tan petit en sai,
car eu d’amar no.m posc tener
celeis don ja pro non aurai.
Tout m’a mo cor, e tout m’a me,
e se mezeis e tot lo mon;
e can se.m tolç, no.m laisset re
mas dezirer e cor volon.

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l’or’ en sai
que.m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m’an mort li sospir de preon,
c’aissi.m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

De las domnas me desesper
ja mais en lor no.m fiarai;
c’aissi com las solh chaptener,
enaissi las deschaptendrai.
Pois vei c’una pro no m’en te

vas leis que.m destrui e.m cofon
totas las dopt'e las mescre,
car be sai c'atretals se son.

D'aisso's fa be femna parer
ma domna, per qu'e.lh o retrai,
car no vol so c'om deu voler,
e so c'om li deveda, fai.
Chazutz sui en mala merce,
et ai be fai co.l fols en pon;
e no sai per que m'esdeve,
mas car trop puyei contra mon.

Pus ab midons no.m pot valer
precis ni merces ni.l dreiz qu'eu ai,
ni a leis no ven a plazer
qu'eu l'am, ja mais no.lh o dirai,
Aissi.m part de leis e.m recre;
mort m'a, e per mort li respon,
e vau m'en, pus ilh no.m rete,
chaitius, en issilh, no sai on.

D. JOAN SOARES COELHO

(meados do século XIII)

Noutro dia, quando m'eu espedi
de mia senhor, e quando mi-ouv'a ir,
e me non falou, nen me quis oír,
tan sen ventura foi que non morri!
que, se mil vezes podesse morrer,
meor coita me fora de sofrer!

U lh'eu dixi: “con graça, mia senhor!”
catou-m' pouqu' e teve-mi en desden;
e, porque me non disse mal nen ben,
fiquei coitad'e con tan gran pavor
que, se mil vezes podesse morrer,
meor coita me fora de sofrer!

E sei mui ben, u m'eu dela quitei
e m'end'eu fui, e non mi quis falar,
ca, pois ali non morri con pesar,
nunca jamais con pesar morrerei,
que, se mil vezes podesse morrer,
meor coita me fora de sofrer!

(C.A. 174, C.C.B. 269)

JOAN GARCIA DE GUILHADE

(primeira metade do século XIII)

Estes meus olhos nunca perderán,
senhor, gran coita, mentr'eu vivo for;
e direi-vos, fermosa mia senhor,
d'estes meus olhos a coita que an:
 choran e cegan, quand'alguen non veen,
 e ora cegan por alguen que veen.

Guisado teen de nunca perder
meus olhos coita e meu coraçon,
e estas coitas, senhor, mias son,
mais os meus olhos, por alguen veer,
 choran e cegan, quand'alguen non veen,
 e ora cegan por alguen que veen.

E nunca ja poderei aver ben,
pois que amor ja non quer nen quer Deus;
mais os cativos d'estes olhos meus
morrerán sempre por veer alguen:
 choran e cegan, quand'alguen non veen,
 e ora cegan por alguen que veen.

(O. Nob. 11)

PERO DA PONTE

(primeira metade do século XIII)

Senhor do corpo delgado,
en forte pont'eu fui nado!
que nunca perdi cuidado
nen afan, des que vos vi.

En forte pont'eu fui nado,
senhor, por vós e por mi!

Con est'afan tan longado,
en forte pont'eu fui nado!
que vos amo sen meu grado
e faço a vós pesar i.

En forte pont'eu fui nado,
senhor, por vós e por mi!

Ai eu, cativ'e coitado
en forte pont'eu fui nado!
que servi sempr'endõado
ond'un ben nunca preendi.

En forte pont'eu fui nado,
senhor, por vós e por mi!

(C.A. 292, C.C.B. 57)

Cantiga de amigo
MARTIM CODAX

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.

(Martim Codax)

Referências Bibliográficas – Mestrado

I) Bibliografia específica

Bibliografia sobre a Idade Média e a produção do período

ALMEIDA, Lindinalvo Alexandrino de. *O trovadorismo português na moderna poesia brasileira*. Recife: Fasa, 1993.

AMORA, Antônio Soares, dir.; SPINA, Segismundo; MOISÉS, Massaud. *Presença da literatura portuguesa (vol. I e 2)*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 196–.

ANGLADE, Joseph. *Las Leys d'amors*. Paris: Librairie Édouard Privat, 1919, v. I.

BELL, Aubrey F.G. “Dos Cossantes às Cantigas de Amor”. In: *Da Poesia Medieval Portuguesa*. Lisboa: José Ribeiro, 1985.

_____. “Livro Primeiro / 1185 a 1325: da subida ao trono de D. Sancho I à morte de D. Denis”. In: *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1971.

_____. “Cancioneiros Trovadorescos”. In: *A Literatura Portuguesa (História e crítica)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1971.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BLOCH, Marc. *A sociedade feudal*. 2.ed. trad. ver. de Liz Silva. Lisboa: Edições 70, 1998.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Introd., trad. do latim e notas de Claude Buridant; trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CESCHIN, Osvaldo Humberto Leonardi. “Arte Engenhosa nos Cancioneiros medievais: exemplos”. In: *53º Seminário do Gel. Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São*

Paulo: *Mesas-redondas e Conferências*. São Paulo: Universidade Federal de São Carlos, 28, 29 e 30 de julho de 2005.

CESCHIN, Osvaldo Humberto Leonardi. “A educação do cavaleiro e a expressão do amor no trovadorismo”. In: *Quaderni, Nuova serie, n.10*. São Paulo, 2004.

_____. “O Cancioneiro dos Infanções”. In: *Poesia e História nos Cancioneiros Medievais: O Cancioneiro do Infanção*. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. “A educação do cavaleiro na expressão do trovador”. In: *Revista Comunicações & Artes, n.34*. São Paulo, 21 (34): 36-55, maio-ago 1998.

CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

CRUZES, Kátia Aparecida. *A serialização em sete cantigas de amigo de Dom Dinis: o processo amoroso como preceito ético medieval*. São Paulo: Tese apresentada ao Departamento de Pós do DLCV em 2003.

CUNHA, Celso F. da. *Estudos de Poética Trovadoresca. Versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.

DUBY, Georges. *As damas do século XII*. 1. Heloísa, Leonor, Isolda e muitas outras. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1996.

_____. *Idade Média, idade dos homens, do amor e outros ensaios*; tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FESTUGIÈRE, Jean. “A Filosofia do amor de Marcílio Ficino e sua influência na literatura francesa do século XVI”. In: *Revista Camonianiana: Publicação do Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo* (2ª série vol. IV). São Paulo: CEPUSP, 1981.

FRANCO JR., Hilário. “‘Tratado de Amor Cortês’, escrito por um religioso do século 12, define de modo rigoroso as regras para o amor nobre e elevado”, in *Folha de São Paulo*, s.d.

GAMBOA, Márcia. *Os caminhos da arte de trovar galego-portuguesa. Cãnone, subversão e invenção*, São Paulo, FFLCH/USP, 1999. (Tese de Doutorado sob orientação do Prof.Dr. Heitor Megale).

GEDEÃO, António. “Ay flores, ay flores do verde pino”. In: *Colóquio-Letras*, nº 26, julho, 1975.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

JÚDICE, Nuno (org.). Dom Dinis. *Cancioneiro*. Lisboa: Teorema, 1998.

JÚNIOR, Hilário Franco. “‘Tratado do Amor Cortês’, escrito por um religioso do século 12, define de modo rigoroso as regras para o amor nobre e elevado”. In: *Folha de São Paulo*, s.d.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Coimbra: Coimbra, 1982.

_____. *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval* 10ª ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1981.

_____. *Origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, ed. do Autor, 1929.

LE GOFF, Jacques. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LOPES, Oscar & SARAIVA, José António. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2003.

MARTÍNEZ, J.L. “A difusão da mentalidade vassálica na linguagem quotidiana”. In: _____. *Fragmentos de uma composição...*, s.d.

MATTOSO, José. “O feudalismo português”. In: _____. *Fragmentos de uma composição medieval*. 2. ed. Lisboa: Estampa, s.d.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. “O amor cortês em espiral do tempo: do medieval ao moderno”, in *XVII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP, Programa e Resumos*. MG: Pontifícia Universidade Católica de M.G./ Universidade Federal de M.G., 16 a 20 de agosto de 1999.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. “Amor cortesão”. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval (org.)*, vol. 1, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. *Literatura portuguesa em perspectiva: trovadorismo, humanismo*. São Paulo: Atlas, 1992.

MUNIZ, Marcio Ricardo Coelho. *Educação pelo amor: uma leitura da tragicomédia de Amadis de Gaula de Gil Vicente*. São Paulo, 1997.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. “Os estudos medievais no Brasil de hoje”. In: *Medievalismo: boletín de La sociedad española de estudios medievales*. Revista Separata, Ano 12, núm, 12. [Madrid], 2002.

NUNES, J.J. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Ed. crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

_____ “A propósito da naturalidade dos trovadores galego-portugueses”, *Revista Lusitana*, XXVI, 1927.

_____ “Trovadores e jograis galego-portugueses”. In: *Biblos: Boletim da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora, 1925.

_____ “Trovadores e jograis galego-portugueses”, *Biblos*, I, 1925.

OLIVEIRA, Andreiza Valéria de. *Idade Média e Modernidade: a recepção crítica e criativa das cantigas do Mar de Vigo*. São Paulo: 2009. (tese de mestrado).

OLIVEIRA, António R. de. *Depois do espectáculo trovadoresco: A Escritura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.

_____ e Miranda, J.C. Ribeiro. *Dois estudos trovadorescos*. Porto, 1993.

OLIVEIRA, Resende de. *O trovador galego-português e seu mundo*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001.

OPITZ, Claudia. “O quotidiano da mulher no fim da Idade Média (1250-1500). In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle. *História das Mulheres. A Idade Média*. (sob orientação de Christiane Klapisch Zuber).

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Texto bilíngüe Latim-Português. Trad. Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1997.

PAXECO, Elza. “Arte de Trovar Portuguesa”, Separata da *Revista da Faculdade de Letras 13*. Lisboa, série 2, v.XIII, nº1, 1947, pp.53-61.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Tradução de Anna Haterly. 2 ed.. Lisboa: Vega, 1999.

_____. *História do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005.

SARAIVA, António José. *A Cultura em Portugal*. Teoria e Histórica, livro II, Lisboa, Bertrand, 1983. (De especial interesse o cap.5º: “Sô-lo ramo verde frolido”, sobre as cantigas de amigo como representantes do primitivo lirismo popular hispânico).

SOUZA, Risonete Batista de. Montaria: a saborosa arte de formar o cavaleiro. In: MONGELLI, Lênia Márcia. *A Literatura Doutrinária na Corte de Avis*. Introdução de A. H. de Oliveira Marques. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval: uma introdução* (3ª ed.). Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Na madrugada das formas poéticas* (2ª ed.). Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *A lírica trovadoresca* (4ª ed.). São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Boletim nº300 da cadeira de Literatura Portuguesa, nº16 da USP, 1996.

_____. *Presença da Literatura Portuguesa: Era Medieval*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

_____. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1971.

_____. *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

TAVANI, G. *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

TAVANI, G. “Arte de Trovar”, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (org. e coord. de G. Lanciani e G. Tavani). Lisboa: Caminho, 1993.

_____. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Trad. Isabel Tomé e Emílio Ferreira. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão*. São Paulo: Editora Ática/ Série Princípios, 1992.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Cancioneiro da Ajuda. Texto, notas, esquemas métricos, investigações bibliográficas, biográficas e histórico-literárias*. 2 vols., Halle, 1904.

VIEIRA, Yara Frateschi. “A via negativa dos trovadores galego-portugueses”, in *Epa* (revista), Campinas (SP), vol. 43/44, 2004.

_____. *Medievalism and the Modernist Temper*. Signum, São Paulo, v.6, pp. 243-250, 2004.

_____. *En cas dona Maior: os trovadores e a corte senhorial galega do século XIII*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1999.

_____. *Antologia de poesia galega*. Campinas: Unicamp, 1996.

_____. “Transforma-se o amador nos amadores, amor e sinceridade no lirismo trovadoresco”. *Anuario de Estudos Filológicos* (revista), Cáceres, v.XI, pp. 411-418, 1988.

_____. *Poesia medieval: literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987.

Bibliografia sobre Manuel Bandeira e sua produção poética

ALMEIDA, Dayane Celestino de. *Análise Semiótica do poema “Nova Poética”, de Manuel Bandeira*. São Paulo: USP, 2007.

ANAN, Sylvia Tamie. *Crônica da vida inteira: memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira*. São Paulo: 2004/2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Manuel Bandeira: A poesia sem pose*. São Paulo, 1988.

BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada: antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Estrela da vida inteira (Poesias reunidas e poemas traduzidos)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

_____. *Poesia completa & Prosa*. Rio: Nova Aguilar, 1985.

BEZERRA, Elvia. *A trinca de Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BRAYNER, Sônia. (org.) *Manuel Bandeira – Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

COUTO, Ribeiro. *Três retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

GATTI, Ícaro Francesconi. *A poesia de um gesto: o diminuto e o banal na poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: USP, 2007.

GARBUGLIO, J.C. *Roteiro de Leitura: poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. “Manuel Bandeira: Lirismo e coerção social”. In *Quadrant*. Université Paul-Valéry, 1987.

GOLDSTEIN, Norma S. *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ed. Humanitas, 2005.

_____. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*, São Paulo, Ática, 1983.

GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. *O lirismo anti-romântico em Manuel Bandeira*. Recife: FUNDARPE, 1994.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

KOSHIYAMA, Jorge. *Poesia e vida verdadeira: relação entre lirismo e poesia na poesia de Manuel Bandeira e na poesia do modernismo*. São Paulo, 1999.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

LUCENA JÚNIOR, José Ferreira de. *Discurso erótico em três poetas modernistas: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto* (tese). São Paulo: 2008.

MARQUES, Pedro. *Manuel Bandeira e a música: com três poemas visitados*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MELLO E SOUZA, Gilda e CANDIDO, Antonio – “Introdução” a BANDEIRA, Manuel – *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

OLIVEIRA, Franklin de. O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral da sua obra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 2003.

SLEIMAN, Michel. “Anacronia e contemporaneidade num Bandeira medieval”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 38. São Paulo: IEB, 1995.

VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. *A canção dos sinos de Manuel Bandeira*. São Paulo, 2003.

_____. *Resgate íntimo de Manuel Bandeira*. São Paulo: T a Queiroz, 1987.

VILHENA, Maria da Conceição. “As Duas Cantigas Medievais de Manuel Bandeira”. In: *Separata da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, número 17. São Paulo: IEB, 1975.

II) *Bibliografia geral*

Bibliografia sobre Vanguardas latino-americana e Clássicos da Literatura

AGRAWAL, R. R. *The medieval revival and its influence on the Romantic Movement*. New Dehli: Abhinav Publications, 1990.

ANDRADE, Mário de. *Nossos Clássicos*, vol.118, AGIR, Rio – Estudo Sobre Gonçalves Dias, s.d.

BARBOSA, C. A. S. *20 de Novembro de 1910: A Revolução Mexicana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

BODET, J. Torres. *Contemporáneos: La crítica literária en Mexico*. México: Universidad de Colima, 1987.

CHICHARRO, Rodríguez. “Los Contemporáneos”. *Estudios de literatura mexicana*. México: UNAM, 1983.

CORREIA, Natália. *Poesia Completa: o Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

COSTA, J.H.A.N. “Poesias mexicana e brasileira modernas: interfaces. Apud: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (org.). *Literaturas em movimento: Hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

CUESTA, Jorge. *Antología de La poesía mexicana moderna*, 5ªed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

DUBY, Georges. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra (volume II)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FILIO, C. “La entrevista de hoy. José Gorostiza”. *El Nacional*, México, 16 junio, 1938, 2ª. sec. p. 2.

FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda um poeta do Século XX*. Braga: Angelus Novus, 2001.

GARFIAS, G. A. F. *Antologia de La Poesia hispanoamericana: México*. Madrid, s.d.

GOROSTIZA, José. *Morte sem Fim e Outros Poemas* / Tradução de Horácio Costa. São Paulo: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

_____. *Poesia Y Poética* (edição crítica de Edelmira Ramírez – Coordenadora). México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

GUIMARÃENS, Alphonsus de. *Obra Completa*. (org. de Alphonsus de Guimarães Filho e Introd. Geral de Eduardo Portela). Editora Aguillar, s.d.

MARTÍNEZ, J.L. “Com Xavier Villaurrutia”, entrevista, *Tierra Nueva*, año 1, num. 2. México, marzo-abril 1940.

NUNES, Américo. *As Revoluções do México*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PAZ, Octavio. *Obras Completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *Generaciones y semblanzas: Dominio mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

RAMÍREZ, Edelmira. “José Gorostiza En Perspectiva”. Apud: José Gorostiza, *Poesía Y Poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SHERIDAN, Guillermo. “Un encontronazo entre José Gorostiza Y Salvador Novo”. In: *Revista Biblioteca de México*. México, 1992.

Bibliografia sobre estudos literários: análise poemática e conjuntura social moderna

ADORNO, Theodor. “Lírica e sociedade”. *Benjamin – Adorno – Horkheimer – Habermas*. São Paulo: Abril, Col. *Os Pensadores*, 1980.

ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”, in *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Livraria Martins Editora, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. “Os Estudos Literários Hoje”, in *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, D.L.P. & FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BLOOM, Haroldo. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. *Céu Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ática, 1977.

BOURDIEU, Pierre. “O mercado de bens simbólicos”. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAIT, Beth. “Análise do discurso e argumentação: o exemplo da ironia”. In: MARI, H. et al. (Org.). *Fundamentos e Dimensão da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges – Núcleo de Análise do Discurso. Fale: UFMG, 1999.

_____. *Ironia em perspectiva polifônica*. (Tese de Livre Docência). São Paulo, 1994.

_____. “Um lugar para a ambiguidade onde menos se espera”. In: *Anuais de Seminários do Gel* (vol.1). Jaú, 1992.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* (11ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Na Sala de aula. Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

CARPEAUX, Otto Maria. “Poesia e ideologia”. In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: CEB, 1943.

FERREIRA, Carlos Aparecido. *A mulher na literatura portuguesa: sua imagem e seus questionamentos através do gênero epistolar*. São Paulo, 2002.

GARBUGLIO, José Carlos. *Roteiro de leitura: Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

HUBER, Joseph. *Gramática do português antigo*. Trad. Maria M.G. Delile. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAKOBSON, Roman. “Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martim Codax”. In: *Linguística Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Linguística e Comunicação*, Trad. Isidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KAYSER, Wolfgang J. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Editor, 1976.

KIERKEGAARD, S.A. “Sobre o conceito de ironia”. In: *O Conceito de Ironia*. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2005.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*. (1ªed., 1956), Coimbra: Angelus Novus, 2003.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

NETO, João Cabral de . *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*. 1ªed., 1956. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ALI, Manuel Said. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Bibliografia de Apoio (Obras de Referência)

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1960.

Cancioneiro da Ajuda. Edição de Carolina Michaelis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII), Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2v., 1990.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional – (Colocci-Brancuti). Reprodução facsimilada. Lisboa, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

FINAZZI-AGRO. “Poesia Cortês”, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (org. e coord. De G. Lanciani e G. Tavani). Lisboa: Caminho, 1993-A.

_____ “Amor Cortesão”, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (org. e coord. De G. Lanciani e G. Tavani). Lisboa: Caminho, 1993-A.

_____ “Poesia Lírica”, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (org. e coord. De G. Lanciani e G. Tavani). Lisboa: Caminho, 1993-A.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.