

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

MARCILÉIA DE SOUZA APOLINÁRIO

AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR NAS PASTORELAS GALEGO-  
PORTUGUESAS

MARINGÁ – PR  
2010

MARCILÉIA DE SOUZA APOLINÁRIO

AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR NAS PASTORELAS GALEGO-  
PORTUGUESAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação, Mestrado em Letras, da  
Universidade Estadual de Maringá, como  
requisito parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Letras, área de concentração:  
Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro  
Cortez

MARINGÁ – PR  
2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR NAS PASTORELAS GALEGO-  
PORTUGUESAS

2010

MARCILÉIA DE SOUZA APOLINÁRIO

AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR NAS PASTORELAS GALEGO-  
PORTUGUESAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação, Mestrado em Letras, da  
Universidade Estadual de Maringá, como  
requisito parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Letras, área de concentração:  
Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro  
Cortez

Aprovado em 12 de Março de 2010

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra CLARICE ZAMONARO CORTEZ  
Presidente da banca – Orientadora (UEM)

---

Prof. Dr. PEDRO LOUZADA FONSECA (UFG)  
Membro convidado (UFG)

---

Prof. Dr. AÉCIO FLÁVIO DE CARVALHO (UEM)  
Membro do corpo docente (UEM)

Dedico este trabalho

Aos meus pais, Antonio e Devanir, primos, tios e, em especial,  
à Enide Maria Leite de Souza (*in memoriam*), exemplo de perseverança e amor.  
A todos, muito obrigada pelo carinho e incentivo!

## AGRADECIMENTOS

A Deus, amor e inspiração, sem o qual este trabalho não teria sido possível.

À professora Clarice Zamonaro Cortez, meus agradecimentos pela confiança e orientação na elaboração deste trabalho e, principalmente pelo carinho, amizade e inspiração que parte de seu amor pela poesia. Minha eterna gratidão.

Ao professor Aécio Flávio de Carvalho e à professora Maria do Amparo Tavares Maleval pelas sugestões e informações durante o exame de qualificação que muito contribuíram para o desenvolvimento do trabalho.

Ao professor Pedro Carlos Louzada Fonseca, por aceitar participar da banca examinadora e pela leitura cuidadosa e fundamental para a conclusão da pesquisa.

Ao professor João Bacellar de Siqueira, pelo carinho e atenção na leitura atenta e revisão da dissertação.

Aos amigos e companheiros de trabalho, Willian, Wellington, Jéssica e Fábio pelo suporte indispensável durante esses anos, e, em especial, à Josilene Silveira pelo apoio e incentivo. À Elizabete Maraus, cuja cumplicidade, carinho e apoio estão presentes em cada parte deste trabalho.

Ao programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM), à coordenação e aos professores, pela formação, conhecimento e incentivo à pesquisa.

Deus caritas est; et, qui manet in caritate,  
in Deo manet, et Deus in eo manet  
(1 Jo 4,16)

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	02
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	03
<b>1. SOBRE O GÊNERO LÍRICO: REFERÊNCIAS HISTÓRICAS</b> .....	10
1.1 Sobre o gênero lírico.....	10
1.2 Breve histórico de poetas líricos.....	19
1.3 Retórica e Estilística.....	34
<b>2. A IDADE MÉDIA E A LÍRICA TROVADORESCA</b> .....	43
2.1 Sociedade e cultura.....	40
2.2 Aspectos históricos e culturais de Portugal .....	.....
2.3 A lírica trovadoresca.....	59
2.4 As pastorelas galego-portuguesas.....	71
<b>3 O AMOR À PROCURA DA ARTE: REFLEXÕES ACERCA DE SUAS CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS E LITERÁRIAS</b> .....	80
<b>4. A CONFIGURAÇÃO DO AMOR NAS PASTORELAS</b> .....	101
<b>CONCLUSÃO</b> (em construção).....	000
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	000

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura da concepção de amor que se configura nas pastorelas galego-portuguesas. A base para esta leitura é a análise das características da sociedade medieval, que influenciaram o espírito religioso da lírica trovadoresca de forma contundente. A dissertação desenvolve-se a partir da recuperação dos contextos socioculturais de Portugal dos séculos XII e XIII, para melhor compreensão das cantigas selecionadas. Para tanto, observamos os recursos retóricos e estilísticos utilizados pelos trovadores na composição literária do flagrante campesino. Por se tratar de uma poesia lírica de caráter pastoril, optamos por uma verificação dos conceitos de poesia lírica e das referências acerca do amor durante diferentes épocas da história literária e filosófica, a fim de assegurarmos um melhor entendimento das relações entre o homem e o amor nesse período culturalmente marcante como a Idade Média. O corpus do trabalho constitui-se de oito textos considerados como pastorelas selecionados da *Crestomatia Arcaica* publicada por Nunes (1943). Os estudos de medievalistas como Duby (1988), Franco Jr (1990) e os estudos críticos de Cavalcanti (2005) e Brea (2002), entre outros, possibilitaram-nos o embasamento teórico-histórico sobre o assunto.

Palavras-chave: Poesia Lírica; Idade Média; Pastorelas; Amor; Cenário Lírico.

## ABSTRACT

The objective of this paper is to present a reading of the conception of Love that is formed in Gallego-portuguese pastourelles. The basis for this reading is the analysis of medieval society characteristics, which assertively influenced the religious spirit of the troubadour lyricism. The dissertation is developed from the recuperation of the Portuguese social/cultural contexts of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries, for a better understanding of the chosen lyrics. For that matter, the stylistical and rhetorical resources used by the troubadours in the literary writing of rural theme have been observed. Because it concerns lyrical poetry of pastoral nature, the verifying of the lyrical poetry concepts and references related to Love during different philosophical and literary history periods has been chosen in order to assure a better comprehension of the relationship between Men and Love in this culturally relevant period called the Middle Age. The body of this paper consists of eight texts considered to be pastourelles selected from the *Crestomatia Arcaica*, published by Nunes (1947). The medieval studies such as Duby (1988), Franco Jr. (1990), and the critical studies of Cavalcanti (2005) and Brea (2006), among others, were the historical/ theoretical basis for this subject.

**KEY WORDS:** Lyrical Poetry; Middle Age; Pastourelles; Love; Lyrical Setting.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para se compreender a literatura da Idade Média, seja a da França, a da Itália, a germânica ou a galego-portuguesa, é necessário uma excursão minuciosa e coerente através da história cultural da Europa. O conhecimento da formação de suas estruturas permite afastarmo-nos do conceito pejorativo que a Renascença imputou aos séculos góticos e à época dos primeiros capítulos da história de toda literatura da moderna Europa. Levando em conta o extraordinário desenvolvimento da filosofia, da literatura e do pensamento artístico, o século XII é considerado o século de ouro de toda arte medieval.

Trazendo tais considerações para o campo da literatura, compreendemos que, neste período, surgiu na Europa uma poesia lírica cuja importância é indiscutível como fonte de inspiração artística de todo lirismo dos séculos posteriores: a lírica trovadoresca. Há que se considerar que a poesia dos trovadores ultrapassou fronteiras manifestando-se em praticamente todas as línguas e países europeus. Acresce a isso o fato de que a Provença, região sul da França, maior centro cultural da época, exportou para terras lusitanas suas maneiras poéticas, comunicando-lhes temas, dando-lhes a conhecer o ensino versificatório já completamente estabelecido para cada gênero lírico. Nesse sentido, quando Portugal começou a expandir-se literariamente, depois da constituição do Estado Português em 1143, levou consigo, além da própria língua, toda carga cultural da Provença e também da Galiza.

A reflexão sobre a poesia desta época permite-nos a certeza da intervenção da vocalidade, pois, como fator inerente à produção literária medieval, as formas poéticas vigentes testemunham essa presença funcional e operante, pois o texto remete para a presença do canto. Sabemos que todo saber antigo só nos chega através de um registro escrito. Por outro lado, também sabemos que a poesia estava dependente e estreitamente ligada a uma imensa cultura oral e as próprias designações de cantiga, cantar e cancionero remetem claramente para um suporte musical e poético pertencentes a uma tradição muito anterior aos primeiros registros escritos do século XII.

Do interior dessa efervescência cultural, na qual subsistem vestígios importantíssimos da cultura greco-latina enriquecida pelo ensino e pela prática monacal, vemos florescer uma poesia lírica de Entre-Douro-e-Minho que contempla as origens

culturais tradicionais e também absorve a doutrina do amor cortês, registrado em galego-português, pode à primeira vista indispor os mais afeiçoados à poesia, criando-lhes o preconceito contra a beleza da lírica trovadoresca.

O lirismo português, conhecido graças às coletâneas chamadas de Cancioneiros, engloba composições líricas (cantigas de amor e de amigo) e composições satíricas (cantigas de escárnio e de maldizer). As cantigas de amor, de maior influência provençal, denunciam pela retórica amorosa e também pelos provençalismos a sua origem aristocrática. Configuram-se a obediência aos cânones e o conceito de amor oriundos da Provença e idealizadores do amor cortês. Contrariamente, a cantiga de amigo, com seus inúmeros arcaísmos linguísticos, aponta para uma tradição autóctone ligada à oralidade e à musicalidade. De forma mais simples apresentam-nos, em geral, a mulher integrada em cotidianos ambientados em cidades e também nos campos a reclamar saudosamente a ausência de seus amados, ou as suas incorrespondências amorosas, entre outras situações que envolvem as circunstâncias de seu amor. De acordo com Spina (1996), a imensa variedade de assuntos nas cantigas de amigo chama a atenção do estudioso. A variedade temática comporta inúmeras circunstâncias que caracterizam as composições, como romarias ou peregrinação, *albas* ou alvoradas, *bailias* ou bailadas, barcarolas ou marinhas e as pastorelas. A observação das modalidades poéticas, seu estudo e compreensão; em seu momento inaugural com a nomeação inicial de realidades e valores, hoje incorporados no sistema tradicional que herdamos e no qual vivemos, pode resultar em um estímulo significativo na busca de uma compreensão de valores, não só arcaicos como também contemporâneos. Segundo Saraiva (1968), as composições que aparentemente apelam para os sentimentos básicos da emotividade humana correspondem a uma poesia que, historicamente, nomeou e deu realidade definitiva ao amor, às relações entre homem e mulher, vivência básica do universo humano e histórico.

Se nas cantigas de amor, o sentimento é concebido em termos pré-estabelecidos de vassalagem e mesura, frutos de uma tradição platônica medieval, por outro lado o amor nas cantigas de amigo apresenta-se por meio de um pensamento mais articulado, no qual a frase torna-se mais vertebrada e os sentimentos explicam-se em razões. A partir dessa observação podemos compreender melhor o que Lapa (1973) esclarece sobre tais composições a respeito do realismo singular existente em toda Lírica

Trovadoresca, característica que descarta a interpretação ingênua de historiadores.

As pastorelas são composições cujo tema é o encontro entre cavaleiros e pastoras que são por eles requestadas de amor. Nas suas mais diversas manifestações em literaturas da Europa, estas cantigas representaram caracteristicamente o compor poética de cada país nas suas mais diversas formas de abordagem do tema. De modo geral, a influência provençal reduziu essa poesia à simples proposta amorosa à pastora feita pelo cavaleiro que passa pelo campo. Por outro lado, o lirismo galego-português colocou em diametral oposição duas classes sociais: a do cavaleiro (os nobres) e a da pastora (os camponeses). Essas composições apresentam uma dinâmica de quadros e descrições de paisagens que compõem uma comunhão com a natureza, inspiradora de estados amorosos, denotando a assimilação de elementos folclóricos, memória de uma origem autóctone e de concepções cristãs acerca do amor e da moral da época.

À luz dessas características, a nossa hipótese é de que o amor trovadoresco nas pastorelas passou por uma contaminação retórica e conceitual, o que permite uma fácil identificação de temas convencionais do lirismo da topologia provençal e clássica. As pastorelas são consideradas poesia feminina com ressonância de uma antiga atmosfera de cantar o amor puro e desinteressado (entendendo-se por pureza a intensidade desse sentimento expresso em uma lamentação singular), cuja intensidade lírica atinge o auge das grandes elegias da poesia culta.

Muitas composições com tema pastoril revelam que as variedades de situações fazem com que a letra supere a música e com que o pensamento articulado substitua a sugestão impressionista. Dessa forma, tal poesia afasta-se comprovadamente de um grupo de composições desprovidas de qualquer desenvolvimento temático e estético. Para Spina (1996), quando revivemos a poesia lírica medieval portuguesa, buscamos valores emotivos e artísticos cuja importância é inestimável. O primeiro traço do lirismo português bem como o estudo sobre a gênese da ideologia amorosa ocidental merece uma atitude investigativa que incide sobre a concepção de amor sumamente caracterizada pela sentimentalidade feminina. Não é rara a possibilidade de identificar certo distanciamento dos sentidos da corporeidade, por parte de algumas vozes femininas, nas pastorelas, fato que resulta do entendimento do amor sob um ponto de vista cristão, como promessa da eternidade presente em uma íntima unidade matrimonial. Essa renúncia em prol de uma purificação e amadurecimento compõe um

passo importante, sob o mesmo enfoque, em direção ao encontro do homem com uma postura que não permite se subjugar pelo instinto, proporcionando a cura de um sentimento verdadeiramente relevante para os medievos: o amor.

Entre os assuntos aos quais se dedicaram muitos críticos, historiadores e pesquisadores medievalistas, a proposta de uma apreciação crítica da categoria comumente denominada de pastorelas soma-se a uma série de estudos fecundos a respeito da medievalidade em literatura, embora seja real a lacuna na bibliografia em língua portuguesa de trabalhos desta ordem. Desse modo, acreditamos existirem pelo menos três grandes motivos para o presente trabalho. O primeiro deles diz respeito à imensa riqueza cultural, intelectual e artística que nos legaram as épocas antiga e medieval. O segundo motivo é que muitas das instituições educacionais que conhecemos hoje têm seu surgimento em épocas cronologicamente distantes e que só são passíveis de compreensão em sua totalidade se nos voltarmos para aspectos constituintes de sua origem (os estudos acerca da Universidade ilustram bem esse aspecto). O terceiro motivo corresponde ao fato de que, ao identificarmos a Cantiga de Amigo, mais especificamente as pastorelas, como núcleos problemáticos e geratrizes de uma poesia que nos permite abertamente reconhecer o “ontem”, isto é, as origens, caminhamos seguramente no sentido de se conhecer o “hoje”. Ou seja, o entendimento das relações intrínsecas entre o amor e o homem na origem de suas manifestações literárias.

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar e interpretar, no *corpus* selecionado, a concepção de amor nas pastorelas e a interação do cenário com os estados de espírito do eu-lírico feminino. A leitura do cenário como influenciador dos sentimentos amorosos nos conduz à compreensão da criação de uma poesia pastoril que expressa os aspectos religiosos contidos nas manifestações literárias e culturais de Portugal e da Galiza.

Do estudo da literatura, independentemente do método escolhido, exigem-se certos resultados concretos e evidentes. Acima de tudo, espera-se que a literatura na sua qualidade de fenômeno e, simultaneamente, transformação de outros fenômenos, permita-nos apreender a dualidade que se manifesta no fato de um homem se exprimir através da arte e da arte se exprimir através do homem, permitindo, assim, um estudo da concepção de amor nas pastorelas portuguesas, tendo em vista as transformações

culturais do século XII e XIII. Esses séculos foram palcos da incompreensão religiosa, fruto dos ideais da cruzada de Inocêncio III que veio estancar o “doce paganismo dos trovadores medievais”, dando novos aspectos ao lirismo da época (SPINA, 1996, p.200).

Faz-se necessário um estudo exploratório, por meio de pesquisa bibliográfica relacionada ao assunto. Entende-se por estudo exploratório a primeira fase de uma investigação mais abrangente, que proporcionará maiores esclarecimentos acerca do tema proposto. Esse primeiro passo viabiliza a coerência de conceitos e ideias imprescindíveis a formulações de problemas e hipóteses que se procuram realizar. No que se refere às pesquisas acerca do Trovadorismo, mais especificamente às pastorelas, a busca de publicações de pesquisadores que se dedicaram a explorar o tema em um contexto mais amplo torna-se essencial, assim como textos legítimos dos principais teorizadores das poéticas medievais.

Para o desenvolvimento de nosso trabalho, partimos da observação de algumas questões fundamentais acerca do gênero lírico e dos primeiros autores que se dedicaram a esta modalidade poética. Como embasamento teórico, contamos com as noções de Retórica e Estilística, sem perdermos de vista os conceitos fundamentais da Poética Clássica e da Trovadoresca. Nossa pesquisa desenvolveu-se a partir de uma recuperação do contexto histórico dos séculos XII e XIII, elencando as características gerais do Trovadorismo e das pastorelas galego-portuguesas.

Quanto ao amor, realizamos, nos primeiros capítulos, um percurso de caráter histórico pelas mais relevantes manifestações artísticas e intelectuais que refletiram as caracterizações do sentimento amoroso em diversas épocas. Para tanto, contamos com a contribuição do Cântico dos Cânticos e algumas considerações de caráter filosófico, que nos permitem traçar uma correspondência com as pastorelas.

No último capítulo, apresentamos a leitura das pastorelas de D. Dinis (*Ua pastor se queixava,/ Ua pastor bem talhada*, e *Vi oj'eu ua pastor cantar*), D. Joan D'Avoin (*Cavalgava noutra dia*), Airas Nunes (*Oi oj'eu ua pastor cantar*), Pedr'Amigo de Sevilha (*Quando 'eu um dia fui em Compostela*), João Airas Burgalês de Santiago (*Pelo souto do Crexente*) e Lourenço Jograr (*Tres moças cantavam d'amor*). Priorizamos a observação dos recursos estilísticos utilizados pelos trovadores nas descrições líricas das situações amorosas e do cenário pastoril. Pretendemos, com isso, contribuir com a

fortuna crítica dos estudos sobre a produção poética dos trovadores.

## 1. SOBRE O GÊNERO LÍRICO: REFERÊNCIAS HISTÓRICAS E TEÓRICAS

*Só em palavras o espírito fala sua própria língua  
Só com a palavra poética conquista toda liberdade.  
(Curtius)*

### 1.1 Sobre o gênero lírico

Ao escolhermos o excerto acima, do crítico que acreditava que o oceano de fogo de Tróia flameja no vestíbulo de nossa tradição, o fizemos por vários motivos. Primeiro, pela expressiva síntese que traduz o quanto o homem, por meio da literatura, projeta os simulacros de seus sonhos e pesadelos. Além disto, porque Curtius<sup>1</sup> aponta-nos que a força representativa da palavra poética esteve sempre ligada a um halo de mistério que a colocou, desde épocas mais distantes, em uma condição semidivina.

À primeira vista, parece ser esse o limite extremo de uma definição de poesia; mas antropólogos nos afirmam que os primeiros vestígios encontrados da arte humana nas primitivas pinturas das cavernas tinham uma função utilitária e também mágica. O que se percebeu de mágico nas primeiras criações artísticas foi a forma com que o homem vislumbrou, pela pintura e escrita, a possibilidade de sua própria existência no mundo.

A palavra poética, enquanto criação e, ao mesmo tempo, comunicação, adquire um caráter transcendente, sobretudo pela capacidade de conduzir um ser de um estado para outro, do caos a uma completude e consciência íntima. A poesia, como um dos desdobramentos da arte, é capaz de nos indicar um novo plano diante do que já conhecemos, de promover o transbordamento de conteúdos indizíveis e nos leva a expressá-los por um simbolismo. Em outras palavras, se a *linguagem literária é aquela que busca expressar estilisticamente a beleza, a emoção ou a verdade essencial de uma realidade ou experiência*<sup>2</sup>, a linguagem poética literária consistirá na manifestação mais elevada do pensamento humano, fazendo-nos compreender o poeta como um doador de sentidos que estabelece uma relação intrínseca com a própria natureza da linguagem, que é a de nomear seres.

---

<sup>1</sup> Ernest Robert Curtius é autor de *Literatura Européia e Idade Média Latina*, na qual suas contribuições são exemplos excepcionais de erudição ao difundir a ideia de continuidade entre as heranças culturais greco-romanas e renascentistas.

<sup>2</sup> COELHO, Nelly Novaes, *Literatura e Linguagem*. São Paulo: Quíron, 1980, p.15.

Numa definição mais normativa de poesia, ao gosto clássico, podemos apontá-la como prática e execução de regras previstas por uma tradição, a qual tem por objetivo uma condição: a imitação. Na *Poética* de Aristóteles, obra na qual um dos temas é a diferenciação entre a épica e a dramática, a poesia é definida como *mimese*. Do ponto de vista do filósofo, a imitação, por sua vez, é inerente ao homem e visa à recriação (realizada pelo poeta); por outro lado, a própria recriação (poesia) visa a tudo aquilo que pode, no mundo, ser perfilado pela beleza e pelas sensações estéticas. Embora Aristóteles não tenha se ocupado da lírica, suas considerações contribuíram para que outros autores concebessem a lírica como um gênero textual de natureza musical, em que a subjetividade encontra maior espaço, uma vez que “poesia não fala de uma coisa alheia ao sujeito, mas quando fala na sua própria voz” (ADORNO apud ACHCAR, 1994, p. 38).

Os conceitos de Aristóteles contrariavam as idéias de Platão, o qual via na imitação um distanciamento entre os homens e a verdadeira essência: o mundo das idéias. Este, enquanto sinônimo de perfeição, só é possível alcançar pela inteligência do filósofo e não pela literatura. Assim, a realidade é considerada imitação do mundo das idéias e a literatura como forma de representação da realidade, a cópia imperfeita da cópia.

Revelam as fontes históricas, desde o período clássico da cultura helênica, mesmo sob duras censuras de Platão, que a poesia desfrutava de um espaço considerável na sociedade grega. Sua transmissão era feita de forma determinante sendo utilizada na educação como fonte principal de conhecimento. O que questionava o filósofo era o quanto a poesia transmitiria de conhecimento verdadeiro sendo ela uma forma de arte baseada na imitação. De modo geral, o rigor e a coerência da produção poética apontada por Aristóteles se estenderam por séculos, tornando-se base de muitos períodos literários.

Quanto à maneira de imitação, na conceituação clássica dos gêneros, a tripartição estabelecida pelos gregos (obras líricas, épicas e dramáticas) de certa forma perdura até hoje, a despeito das inúmeras transformações ocorridas. Pode-se afirmar que entre os gregos o gênero que alcançou maior destaque junto ao espírito da *polis*<sup>3</sup> foi o dramático, pois as tragédias e as comédias encenadas atendiam à busca por uma

---

<sup>3</sup> As *polis* correspondiam às cidades-estado gregas socialmente organizadas.

estruturação da cultura e da sociedade, dominando os grandes conflitos da condição humana.

Com o intuito de esclarecer dúvidas e dilemas no entendimento da tripartição dos gêneros, Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética*<sup>4</sup>, propõe explicar as noções de cada gênero sob um ângulo diferente do comumente usado. Quanto à lírica, objeto de nosso trabalho, o autor explica que, se somos capazes de afirmar que um romance possui características líricas, é porque possuímos uma conceituação básica do que seja lírico. Como exemplo acrescenta que os motivos compõem a verdadeira força de uma poesia, tornando característico do gênero a recordação pela qual imagens e experiências podem ser repostas no coração como uma apreensão direta da realidade por meio de recursos fonéticos, rítmicos e simbólicos.

Justamente porque a poesia lírica toca-nos tão imediatamente, seu conhecimento indireto, discursivo, ocasiona dificuldades. Quer dizer: é fácil compreender-se uma poesia, ou melhor, não é fácil nem difícil, mas é algo que se dá por si ou não se dá de modo algum. Entretanto falar-se sobre versos líricos, julgá-los e fundamentar o julgamento é quase impossível. O julgamento muito dificilmente alcança o valor do lírico; vai às vezes, apoiar-se em alguma outra coisa que também faz parte da poesia, na significação do motivo básico ou numa metáfora ousada (STAIGER, 1993, p. 50).

Para o autor, além de metáforas o gênero lírico implica também na existência de uma série de elementos que se unem na significação de um poema, tais como as rimas, que representam os meios sonoros da língua a serviço do poeta, proporcionando a associação de sons às imagens. Enfatiza que a função da inspiração do poeta é de suma importância para se alcançar a unidade e a coesão do clima lírico. Ele atribui à inspiração, como mais uma característica do lírico, a capacidade de mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual.

Por esses e outros elementos, alguns críticos afirmam existir uma impossibilidade de definição do gênero lírico, devido à imensa variação de estilos e

---

<sup>4</sup> STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1993.

formas. O que ocorre é que a conceituação pensada por muitos teóricos não encontra limites finais de definição; mas é possível alcançarmos noções e características, como demonstra Staiger, bem condizentes com o que entendemos e reconhecemos como sendo próprias da poesia lírica.

A esse respeito, Ungaretti (1994) afirma que a beleza da poesia lírica reside no fato de ela ser capaz de recuperar o próprio homem. Por outras palavras, a inspiração conduzida à causa poética alimenta-se de uma tradição literária, na qual está contida a palavra poética transpassada por ideologias que vão distribuir valores expressos na própria composição do texto. O reconhecer desses valores e sentimentos corresponde ao que entendemos por poder nomear as coisas<sup>5</sup>, que, para Bosi (1993), significa a capacidade de dar a elas sua verdadeira natureza e significado.

Reunindo aqui as noções encontradas e elaboradas por filósofos e críticos literários no entendimento da poesia lírica, percebemos a complexidade que implica finalizar uma definição precisa do gênero. No entanto, alcançamos informações relevantes que esclarecem e enfatizam a singularidade da expressão lírica capaz de traduzir, em versos ou não, os sentimentos mais íntimos do ser humano. A poesia lírica nos alcança na memória e em anseios comuns a homens de diferentes épocas. E por traduzir sempre os motivos relacionados à vida, o lírico fará com que o homem conheça mais de si mesmo.

O ponto de partida de uma definição prática e de caráter histórico de muitos manuais de literatura, a exemplo de Tavani (2003), é a informação de que o termo *lírica*, para os gregos – e, depois deles, para os latinos – designava a poesia que era acompanhada principalmente pelo som da “lira”, mas também por outros instrumentos de corda, e que obedecia a regras e costumes já preexistentes. A referência histórica é muito genérica. Na verdade, a poesia lírica possui especificidades que a distinguem quer pela sua base temática quer pela estruturação funcional (ditirambos, hinos...). Mesmo sofrendo transformações no decurso dos séculos, conservou até a Idade Média a característica fundamental do acompanhamento musical, que interage intensamente com a forma e conteúdo.

A lírica desenvolveu-se como uma forma de expressão pessoal frequentemente

---

<sup>5</sup> Gênesis, capítulo 2, versículo 19: “Iahweh Deus modelou, então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual deveria levar o nome que o homem lhe desse (*apud* BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus Editora, 2002).

demonstrada por vias ritmadas e musicadas. Nesse sentido, ao passar da forma cantada para a escrita, ela conservou recursos que a aproximam da música, dentre os quais podemos destacar as repetições de estrofes, de versos e de ritmos, responsáveis pela criação de imagens e de sentidos presentes num poema.

Do ponto de vista etimológico, poema vem do grego *poiema*, que significa coisa feita, obra do espírito, invenção<sup>6</sup>. Para Octávio Paz (1982), considera-se um poema toda composição literária de caráter poético que suscita ou segrega poesia. Derivado também do grego *poiesis*, o sentido original do termo refere à ação de fazer ou criar alguma coisa. Até Horácio<sup>7</sup>, com o qual a poesia deveria atingir a formulação ideal de harmonia e unidade, ela havia desfrutado exclusivamente da preocupação filosófica acerca de seu caráter mimético. Autores e filósofos dedicaram-se especificamente ao estudo e análise de textos dramáticos, mas todos os gêneros literários (epopéia, lírica e drama), de acordo com Snell (1992), sucederam-se uns aos outros e desenvolveram-se também entre outros povos europeus.

A poesia dos primeiros líricos, mais do que uma simples variação artística, insere-se num processo histórico amplo em que as experimentações de um indivíduo exprimem com intensidade a vulnerabilidade do ser humano diante de seus próprios sentimentos. Mesmo sendo escassos os registros encontrados, já se conheciam, depois do esplendor da *Ilíada*, a poesia de Alceu<sup>8</sup>, de Safo<sup>9</sup> e de Anacreonte<sup>10</sup>. A produção desses autores revela-nos o esforço intelectual e a síntese de pensamento daqueles que experimentaram a linguagem poética num início de expressão de seu próprio ser.

Para o homem grego era a possibilidade de vislumbrar a própria eternidade do ser convertido em sua obra, a qual se apresenta como uma realidade absoluta com ilimitadas formas de realização mergulhada em sua própria dimensão significativa.

Na sensibilidade pessoal dos líricos, descobriu-se a cisão da alma e

---

<sup>6</sup> PEREIRA, I.S.J. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Porto: Livraria do Apostolado da Imprensa, 1984.

<sup>7</sup> Horácio, poeta lírico, satírico e filósofo do século I a.C. É autor de *Arte Poética*.

<sup>8</sup> Alceu é natural de Mítilene e atribui-se-lhe a invenção das estrofes alcaicas introduzidas na poesia latina por Horácio.

<sup>9</sup> Safo, natural de Lítileia, é considerada expoente no estilo lírico.

<sup>10</sup> Poeta lírico do século VI a C, natural de Teos. É possível que tenha vivido também em Abdera. Em suas Odes cantou com expressão os prazeres da vida envolvida nas celebrações dedicadas ao deus do Vinho: Baco.

a consciência da comunidade no espiritual. Arquíloco, Safo e Anacreonte veem decerto a espontaneidade do espírito antes de mais um domínio relativamente estreito do sentimento. As emoções fortes são ainda para eles uma intervenção da divindade, apenas a miséria anímica se interpreta como própria. Mas não se encontram ainda patentes os recintos da ação pessoal consciente; tal será levado a cabo só pela tragédia. O que os líricos descobrem sobressai em formas afins nos artistas plásticos, nos pensadores e nos políticos – o que mostra que um processo histórico englobante sustenta as realizações dos grandes indivíduos (SNELL, 1992, p. 119).

Movendo-se em uma experimentação temático-formal, a lírica consolidou-se como o gênero poético por excelência onde encontram espaço a experiência subjetiva e a manifestação dos sentimentos. Os desejos, as recuperações da memória e as dispersões oníricas humanas estarão sempre relacionadas a um “eu” que escreve. De acordo com Cara (1998), mesmo que esse “eu” não esteja explícito no poema, o sujeito lírico sempre será o responsável pelas amarras e pelas escolhas de linguagem que formam o poema.

Em função de tudo que comentamos acima, concluímos que a poesia lírica, com a concordância geral de muitos estudiosos, permite-se caracterizar por três elementos específicos: a subjetividade, a estrutura em versos e o ritmo. A estruturação e o ritmo trabalham com a linguagem e seus recursos, atingindo estratos sonoros que, além de conferir beleza ao poema, também refletem o conteúdo do texto. Quanto à subjetividade, Hegel aponta ser possível alcançar a universalidade a partir da imersão no individual, pois:

Ao separar-se da objetividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior. Por outro lado, para que esta revelação da alma não se confunda com a expressão accidental dos sentimentos e representações ordinárias, e tome a forma poética, será necessário que as ideias e impressões que o poeta descreve, sendo pessoais, conservem, todavia, um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças

a uma expressão poética viva (HEGEL, 1964, p.290)

Dessa forma, a poesia revela-se, na opinião de Coelho (1980), um fenômeno criador que transforma em linguagem as emoções e impulsos do poeta em face de determinada realidade, de maneira que se realize por meio de uma representação material, compreendida em um poema, a expressão do estado lírico do poeta.

Em oposição à épica, a lírica traz para os versos a consciência do presente, do momento, das impossibilidades do aqui e do agora. Sem fugir da temporalidade imediata, estimula o homem a assumir-se como sujeito, reconhecendo-se pela própria interioridade no seio de uma vida aparentemente sem sentido. Diante do termo perecível, do presente transitório, vendo-se como sentimento de cada instante, o homem valoriza a luta pelos prazeres imediatos. Na polaridade de sentimentos contraditórios, na oposição frustração-satisfação que o caracteriza, nada melhor do que cantar a alegria trazida pelo vinho, como faz Anacreonte (NAGEL, 2006, p.74).

De acordo com Nagel (2006), quando o eu passa a ser sentido em sua interioridade, o homem desnuda-se do que deveria ser e embrenha-se numa busca por conhecer como realmente se constrói sua própria condição humana. Assim, os primeiros líricos helenos colocaram o homem como testemunha de seus pensamentos e sentimentos descobrindo a dinâmica de sua subjetividade por meio da poesia que lhes exprimia as inquietações, oferecendo espaço para que o próprio eu pudesse ser sentido, explorado e descrito. É a esse quadro de possibilidades que se refere Bosi (1993), ao apontar que a atividade poética busca uma relação íntima com o mundo.

A linguagem da poesia é mais singularizada que a da não-poesia. A existência, enquanto ainda não repartida e limitada pela divisão do trabalho mental (que produz o código das ideias abstratas), apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspectos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos. Este rio, aquele rosto, esta rosa, aquela nuvem: imagens e situações unitárias e

inconfundíveis: eis os sujeitos do poema (BOSI, 1993, p.113).

Por fim, diante de toda a bibliografia comentada e das noções que articulamos, entendemos que apresentar em poucas páginas a completude do significado de poesia lírica jamais alcançaria a definição total do gênero. Optamos, então, por reunir um número significativo de contribuições de autores e críticos que nos proporcionasse referências instrutivas para sua compreensão.

Por esta razão, concluímos que a poesia lírica consiste em uma expressão particular e subjetiva de um eu-lírico, capaz de atingir a universalidade comandando as relações entre sons, ritmos e imagens. Inaugurada pelos gregos no século VII a.C., demonstrou-se no início uma poesia destinada ao canto, característica que se conservou até a Idade Média. Em outras palavras, “poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono (...) convite à viagem; regresso à terra natal”<sup>11</sup>, capaz de revelar este mundo e criar outro.

## **1.2 Breve histórico de poetas líricos: entre gregos e latinos**

Mesmo com a imprecisão cronológica do surgimento, a poesia lírica ainda nos fornece a possibilidade de reconhecermos os nomes de seus mais antigos autores, pois os primeiros poetas ao falarem de si fizeram-se conhecer como indivíduos, ao passo que o surgimento da epopéia perde-se na obscuridade dos tempos e nas discussões acerca da existência de Homero. Graças às compilações e fragmentos que sobreviveram ao tempo, podemos hoje ter acesso a textos que fazem parte da cultura literária universal dos primeiros poetas líricos da Grécia.

Ao investigarmos uma parte da poesia trovadoresca galego-portuguesa, estamos encaminhando nossos estudos para uma cultura particular em que figura uma tradição musical muito intensa, na qual as Cantigas destacam-se como uma poesia que coloca em evidência todo universo lírico dos trovadores medievais.

---

<sup>11</sup> Cf. PAZ, 1982, p.15.

Em função disso, a presente pesquisa não compartilha da opinião de que as Cantigas de amigo sejam primitivas, no sentido de não portarem nenhuma elaboração conceitual e retórica. Ao contrário, vemos na genialidade dos trovadores uma percepção que só o homem consciente de sua história seria capaz de articular e criar poesia. Trabalhando com a subjetividade, traduzindo todo universo cultural de sua época, os trovadores realizaram, segundo Gilson (1996), uma grande descoberta, talvez a mais importante de todas as suas contribuições para a arte poética: eles perceberam que os pássaros não cantam senão na Primavera, mas que se pode ser amoroso o ano todo, por meio da música e da poesia. Nesses aspectos é que o homem medieval, o qual se dedica a criar poesia forjada entre música e folclore, se aproxima dos primeiros poetas gregos que exploraram esta nova arte.

Etienne Souriau (1956), ao se referir à natureza da arte, lhe confere características transcendentais permitindo passarmos de um estado para o outro por meio de uma espécie de revelação que a própria arte conduz. Para o autor nada escapa, com efeito, da ideia de que o verdadeiro conteúdo de uma obra de arte é um conteúdo metafísico. “E que toda experiência artística é feita de maneira diferente por cada artista, de maneira que cada um tenha a sua metafísica, na qual ele julga o que é *alto* e o *baixo*. Tal qual a dualidade do sagrado e do profano” (SOURIAU, 1956, p.264).

O homem grego, aproximadamente sete séculos antes de Cristo, sentiu que a poesia associada à música (principalmente ao som da lira) podia existir no mundo como uma expressão íntima daquilo que ele via e sentia. Assim, o homem pôde perceber que a liberdade de seu espírito encontraria na linguagem poética e na poesia lírica sua plena liberdade.

A Grécia, desde os primórdios de sua história, conheceu muitos tipos de canções. As condições geográficas parecem ter contribuído para o desenvolvimento do canto, especialmente favorecido pela existência de intensa atividade pastoril. Diferentemente do que ocorre com o lavrador, labutando o dia todo na lida com a terra e extenuando-se com o trabalho pesado que lhe exaure forças, o pastor vigia simplesmente o gado, permanece solitário muitas vezes e tem disponibilidade suficiente para cantar ou tocar. De tal forma se desenvolveu a canção na Grécia que, muito cedo, foram institucionalizados os festivais. O canto, que, no início, teria desempenhado um papel provavelmente secundário em solenidades religiosas, passou a ter uma função artística.

Organizaram-se concursos de grupos corais; a competição foi incentivada; a concessão de prêmios e honrarias aos grupos vencedores acendeu o desejo de pesquisa de soluções novas e originais, determinando o aperfeiçoamento da atividade artística. O canto desprezioso e simples do pastor dos primeiros tempos tornou-se sofisticado, gerando a poesia pura em seus diversos gêneros (CARDOSO, 2003, p.50).

Entre os primeiros poetas líricos destacam-se os gregos Alceu e Safo. Viveram ainda à sombra dos tempos homéricos. Contemporâneos, seus temas estavam sempre relacionados ao cotidiano, fazendo que os versos se tornassem referência e expressão de tudo que cerca a vida dos homens. Suas composições marcavam fortemente os aspectos do canto devido à utilização dos recursos sonoros da língua em favor da memorização. De acordo com Cardoso (2003), a lírica começaria a emancipar-se da música só na época alexandrina (que se estende do século IV ao I a.C.), praticamente dois séculos depois de Alceu e Safo.

Dentre os mais antigos textos, encontram-se fragmentos da produção de Alceu, que, além de compor versos com temas políticos, também cantou as alegrias da vida ligada aos encantos do vinho e a todas as ocasiões e estações da vida aristocrática. Segundo Penna (2007), a influência da obra de Alceu entre seus contemporâneos e entre poetas posteriores foi grande, no tempo e no espaço. Assim, ecoou por séculos versos que cantavam a chegada da primavera após um rigoroso inverno, tal qual o coração de um homem que se aquece após um cálice de vinho ou depois de se libertar da tirania dos governantes.

Seus poemas de cunho político fizeram-no conhecido e respeitado, o que pode ser comprovado pelos elogiosos comentários de que foi merecedor seu trabalho. Aristóteles, filósofo do século IV a.C., e Estrabão, geógrafo do I século a.C., fazem referência aos seus escritos sobre os tiranos Pitaco, Mirsilo, Melancro e sobre Cleanátides e sobre seu envolvimento nos conflitos civis de Mítilene. (...) Quintiliano, retórico latino, ressalta a contribuição de Alceu para os costumes ao censurar os tiranos num estilo breve, sublime e cuidadoso. (...) Horácio faz coro com os autores que apreciam a obra de Alceu. Serviu-se dele como modelo, fonte e guia para parte de sua obra (PENNA, 2007, p. 24).

Alceu serviu de modelo a Horácio e outros poetas; é característico de seus poemas, como já referimos anteriormente, a exaltação do homem que goza do prazer na vida, no conforto de banquetes regados a vinho. No fragmento abaixo, temos um exemplo de sua poesia, na qual o poeta aconselha que se aproveite a vida com entusiasmo e alegria:

Retira, célere, dos pregos, as grandes taças.  
O vinho que dissipa aflições, doou-o aos homens o filho  
de Zeus e Sémele. Deita-o nas taças, uma parte para duas,  
cheias até à borda, e que um cálice  
empurre o outro (ALCEU *apud* PEREIRA, 1998 p. 114).

Também empregando a lírica monódica, Safo distingue-se por uma sensibilidade inédita até o momento. Não se ocupou da política como Alceu; mas, devido à sua grande intimidade com a arte em geral, trabalhou em versos uma grande variedade de temas, os quais percorrem das expressões ardentes da emoção amorosa, passando pela intensidade afetiva dedicada à sua filha, até motivos de explosão emocional, que transformam descrições de simples paisagens em textos reveladores, conduzindo-nos à união da imagem do mundo aos sentimentos mais intensos:

Um jardim.  
Há um murmúrio de águas frescas, através  
dos ramos das macieiras, as rosas ensombram  
todo o solo, e das folhas trêmulas  
escorre o sonho (SAFO *apud* PEREIRA, 1998 p. 115).

Chama-nos a atenção a composição dos versos que coloca em síntese a força da vida permeada de correspondências com a própria natureza. Nos versos de Safo a poesia é ampliada para um estado em que o homem não se limita a ser apenas um, mas comunica sua essência ao próprio mundo. No fragmento acima, podemos perceber que na descrição da natureza encontramos a comunicação entre um mundo de imagens reais com os sentimentos de um eu-lírico implícito, que se entrega às suas sensações em uma atmosfera de sonho.

De acordo com Pereira (1994), Safo é a poetisa da paixão, dos sentimentos exaltados e avassaladores. Sua poesia move-se em profundidade e é importante destacar que nela pela primeira vez, se firma a consciência do valor da própria poesia. Abaixo, versos nos quais a poetisa se refere à glória literária:

Quando morreres, hás de jazer sem que haja no futuro  
memória de ti nem saudade. É que não tiveste parte  
nas rosas de Piéria. Invisível, andarás a esvoaçar  
no Hades, entre os mortos impotentes  
(SAFO *apud* PEREIRA, 1997, p. 239).

Safo cria em versos uma atmosfera na qual o movimento delicado e contínuo da natureza aliado à simplicidade e sobriedade de imagens (águas frescas, ramos de macieiras e roseiras em flor) garante a expressão da procura da unidade entre o espiritual e o temporal, correspondendo ao anseio da cultura grega pela perfeição. A poetisa, assim, não reflete apenas a emoção do indivíduo, mas constrói versos como um modelo perfeito de expressão poética, associando técnica com sentimento.

Quanto ao amor, na opinião de Snell (1992), Safo o concebe de uma forma mítica; ou seja, trata o sentimento como algo exógeno, que não brota do coração humano, mas refere uma intervenção divina que torna o ser humano incapaz de controlar a mente e o coração. Por outro lado, a poetisa expõe, na manifestação dos sentimentos pessoais, a capacidade de atribuir sentidos aos acontecimentos de tudo ao seu redor. Por essa razão, sua poesia destaca-se como inovadora por apresentar, pela primeira vez, o homem explorando seus sentimentos como um todo que se articula com sua individualidade.

O amor insatisfeito, que não pode ter cumprimento, é que domina a consciência com uma força particular. Quando a irradiação de uma aspiração forte e viva se esbate numa resistência, é então que se torna fulgurante. Perante este sentimento tornado consciente e inteiramente pessoal no choque com a oposição, todas as coisas, aliás celebradas, perdem o seu valor: desponta aqui a oposição entre a aparência e o ser, entre o que os outros estimam e o que alguém considera essencial. E visto que o amor não se experimenta

como capricho privado ou como afetação subjetiva, mas como força suprapessoal e divina, semelhante sentimento é capaz de levar o homem ao essencial. Graças à sua paixão e à sua dor, Safo descobre o simples, o natural, e esta nova originalidade desvendam-lhe o recinto inexplorado anímico (SNELL, 1992, p.94-95).

Vê-se que praticar poesia é comum em vários outros autores líricos de diferentes épocas. Na busca por uma explicação dos sentimentos que nos cercam cria-se poesia. Nesse sentido, a poesia adquire aspectos sublimes, sobre os quais Octávio Paz afirma que a poesia é tempo revelado: enigma do mundo convertido em enigmática transparência<sup>12</sup> capaz de nos fazer experimentar a nossa condição original convertida em uma harmonia de palavras e imagens na possibilidade de um poema. Safo, ao apresentar o destino como um caminho que leva repetidamente a amar e, conseqüentemente, a sofrer, capta o ritmo de suas emoções moldando aos nossos olhos, pela primeira vez na poesia, o experimentar natural do ser diante de suas paixões.

Sem nos distanciarmos muito das fontes primárias da lírica grega, encontramos já no século III a.C., a importante contribuição literária de Teócrito. Poeta nascido em Siracusa, ele viveu a maior parte de sua vida em Alexandria<sup>13</sup>. Conhecido por criar composições curtas, destacou-se entre os poetas contemporâneos pela delicadeza e agudeza das suas descrições pastoris. Por esse motivo garantiu o título de criador do gênero pastoril, não se encontrando nenhum outro poeta que se lhe igualasse. Seus idílios, poemas curtos, que passaram a ser entendidos como modelo de poesia pastoril expressou de forma singular as paisagens campestres da Sicília juntamente com a vivacidade dos diálogos entre camponeses.

Na poesia de Teócrito revemos um aspecto fundamental do gênero lírico: a capacidade do poeta conseguir ultrapassar os círculos estreitos de seu próprio eu, alcançando os objetos do mundo exterior fazendo com que eles se tornem o esteio, a base, o impulso de onde nascem os sentimentos, as emoções, as reflexões e as opiniões<sup>14</sup>. A observação da poesia de Teócrito representa para a pesquisa acerca das

---

<sup>12</sup> PAZ, Octávio. *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.98.

<sup>13</sup> Alexandria, situada ao norte do Egito, foi fundada em 331 a.C. por Alexandre o Grande. Sua influência cultural foi enorme durante a Época Helenística da cultura grega alcançando até os poetas mais renomados da poesia latina, como Ovídio e Virgílio. Dentre as características principais da cultura alexandrina destaca-se a erudição mitológica, a beleza e elaboração das formas.

<sup>14</sup> MANFRED, K. *Observations sur les genres de la poésie lyrique*, 1940. p. 150.

pastorelas galego-portuguesas um ponto de referência importante, pois, mesmo distantes cronologicamente entre si, essas são produções líricas de caráter pastoril, nas quais se inserem personagens que sugerem todo contexto social de suas épocas.

Muitos dos idílios de Teócrito são diálogos que apresentam pastores, e também pastoras, se ocupando de assuntos corriqueiros de suas vidas, o que difere dos diálogos das pastorelas. Em muitos poemas o tom lírico que permeia os diálogos nos faz lembrar a sensibilidade de Safo. Ao descrever as belezas da ilha de Cós, por exemplo, Teócrito expressou-se da seguinte maneira:

Por cima de nossas cabeças, agitavam-se  
choupos e olmos inúmeros; perto, murmurava  
a sagrada água, que corria da gruta das Ninfas.  
Nos ramos umbrosos, as negras cigarras  
estafavam-se a cantar. Nos densos espinhos  
das silvas, ao longe, ouvia-se a rela.

Cantavam cotovias e pintassilgos; gemia a rola;  
em redor das fontes voavam as fulvas abelhas.  
Tudo tinha o aroma da abundância do verão,  
[da abundância do outono.

Pêras aos nossos pés, maçãs, dos lados, rolavam  
inúmeras, fazendo pender até ao chão  
os seus ramos carregados de frutos.

(IDÍLIOS, VII, 130-146)

Encontra-se na sua poesia a brevidade. Segundo Staiger (1993), a brevidade projeta-se na comunicação dos estados de alma do homem e se presentifica na originalidade de um poema. O realismo rústico das descrições em composições curtas para a época (50 a 150 versos) associa-se à reprodução fiel e simples dos pastores e de seus personagens em geral, os quais cantam as mais variadas situações em que figuram inúmeras formas de amor e paixões não correspondidas.

Lembremos que, originalmente, a poesia destinava-se a ser cantada com o acompanhamento musical da lira – de onde derivou a palavra lirismo. No caso da poesia bucólica de Teócrito, a relação com o canto encontra sua afinidade na relação com o canto dos pastores. Na poesia de Safo, a expressão pessoal das emoções nos remete ao sentido moderno do termo lirismo, o qual corresponde a um conteúdo confidencial e à

emanação de um eu por personagens e sentimentos como a alegria e o entusiasmo. No mesmo sentido, compôs Alceu uma poesia que, mesmo com traços políticos, apresenta as angústias e os anseios dos homens de seu tempo.

Para Stalloni (2001), os grandes sentimentos individuais (alegria, tristeza, entusiasmo, sofrimento, entre outros), os quais podemos facilmente verificar entre os primeiros poetas líricos da cultura grega, contribuem para a compreensão das peculiaridades diferenciadoras da poesia dramática e da narrativa.

Em Roma, antes da chegada da influência do lirismo grego, existiam, segundo Cardoso (2003), manifestações populares de caráter lírico, juntamente com outras festividades religiosas, que se exteriorizavam com cantos entoados em língua arcaica.

No entanto, essas manifestações não exerceram maior impacto literário sobre a cultura latina. Só no século I a.C. é que a poesia dos alexandrinos, de origem grega, influenciaria os poetas latinos que passariam a se empenhar nesta arte.

Seguindo a inspiração que vinha de Alexandria, o primeiro poeta que se destaca é Catulo. Dono de uma linguagem ornamentada compôs versos nos quais o eu-lírico encontra-se diante dos seus sentimentos numa alternância de situações, nas quais ora reinam a alegria e o amor, ora saltam as sensações de tristeza com incursões de agressividade e amargura. Frente ao mar de instabilidade encontrado no amor, memoráveis versos traduziram subjetivamente uma contradição e, ao mesmo tempo, a harmonia entre os sentimentos:

Odeio e amo; por que faço isso, talvez perguntes.  
Não sei, mas percebo que acontece. E torturo-me.  
(CATULO, 85, 1-2 *apud* CARDOSO, 2003, p.59)

Cardoso (2003) associa o esplendor da poesia latina ao período histórico em que a cultura romana encontrou-se sob a autoridade do imperador Otávio Augusto. No início do primeiro século da era cristã, com a paz no Império Romano e com o incentivo às bibliotecas e aos escritores, a época de Augusto pôde conhecer nomes como o de Virgílio e o de Horácio.

Já bastante conhecido no mundo das letras por alguns poemetas escritos na juventude e por frequentar o círculo literário mantido por Polião, governador da Cisalpina, Virgílio compõe, entre 41 e 37 a.C., dez poemas pastoris que se agrupam numa coletânea sob o título de *Bucólicas* (*Bucolica*). A palavra bucólica é de origem helênica: *boukoloká*, em grego, significa 'cantos de boiadeiros'. Assim, se designavam as canções que, versando sobre o assunto relacionado com o pastoreio, eram apresentadas em concursos públicos, na Sicília. Ao compor as *Bucólicas* – impropriamente denominadas *Éclogas* ou *Églogas* –, Virgílio, embora demonstre alguma influência de Homero, Hesíodo e Lucrécio, se inspira, sobretudo em Teócrito, poeta siracusano que viveu em Alexandria e criou, em seus idílios, curiosa galeria de personagens-pastores. Baseando-se nesses idílios, mas recriando os temas, Virgílio conseguiu ser bastante original nas *Bucólicas*: transformou os cenários poéticos, retratando a paisagem das regiões do norte da Itália, onde nascera, conferiu delicadeza a seus pastores, impregnou seus textos de um verdadeiro sopro lírico (CARDOSO, 2003, p.61-62).

Os temas das *Bucólicas* são variados. Há o diálogo entre pastores e as alusões à fartura que a vida e os trabalhos do campo proporcionam. Em algumas composições também podemos perceber a envolvimento do poeta com questões políticas, nas quais são exaltadas as atitudes de Augusto frente aos seus assuntos particulares. Revisitado pelos neoclassicistas, que cantavam a vida simples e as inúmeras referências à felicidade no campo, Virgílio também é lembrado pela sua erudição de vocabulário e estilo próprio.

Acerca do cenário bucólico da poesia de Virgílio, Márcio Luiz Ribeiro<sup>15</sup>, em sua dissertação, *A poesia pastoril: as Bucólicas de Virgílio*, afirma que estão inseridos os pastores, o campo e os animais. O pastor, com a vida efêmera diante de si, goza do vigor da juventude e da alegria dos seus dias atuais, nos quais o cenário é descrito de forma subjetiva onde ocorrem expressões como: agradáveis campos, tenro cordeiro e cálamos agreste.

Em Virgílio vale ressaltar a forma com que o poeta tratou do amor em diversas composições. Ora abordando o relacionamento entre os pastores, ora inserindo elementos mitológicos, ele se tornou uma importante referência para muitos escritores e

---

<sup>15</sup> RIBEIRO, M.L.M. *A poesia pastoril: as Bucólicas de Virgílio*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2005.

filósofos, inclusive medievais, que se dedicaram a discutir e a escrever sobre o amor e suas relações com o homem.

Um dos versos virgilianos, *Omnia vincit amor* – o amor tudo vence, tornou-se conhecido por anunciar explicitamente a forma intensa do sentimento sobre a vida, tornando-se referência em discursos teológicos que colocaram a favor do cristianismo concepções que exaltassem o amor como um instrumento redentor para a humanidade.

Ao lado de Virgílio encontra-se Horácio (65-8 a.C). Autor da *Arte Poética* versou sobre vários temas, contemplando em muitos deles a moral epicurista<sup>16</sup>. Entre a produção lírica de Horácio figuram duas obras particulares: as Odes (*Carmina*) e o Cântico Secular (*Carmen Saeculare*). O último corresponde aos cantos destinados a honrar os deuses Apolo e Diana em celebrações festivas públicas. Só nas Odes é que podemos nos aproximar com maior propriedade do espírito poético de Horácio. Nelas destaca-se o seu esforço lírico ao desenvolver temas diversos, mas sempre relacionados à vida, à alegria da vida e à juventude, entre outros.

Horácio enxergava na vida a possibilidade de alcançarmos a felicidade no momento em que a percebêssemos diante de nós. Seus versos traduziram a transitoriedade de tudo que nos cerca, colocando a nossa frente só uma saída: aproveitar a vida no momento presente. Este *carpe diem* horaciano nos revela sua concepção de que a vida é breve, ao passo que a morte é certa.

Essa característica de Horácio nos remete aos temas de Alceu, que também celebrava as alegrias da vida a serem desfrutadas no momento presente. Ambos viam como uma necessidade fundamental viver intensamente o hoje e o agora sem esperar nada para o futuro. Penna (2007), ao elencar as fontes de Horácio dentre os autores gregos, esclarece que o autor faz coro com os que apreciaram a poesia de Alceu, do qual se serviu como modelo ao cantar a primavera com estilo leve e cuidadoso.

Para o poeta, a forma de valorizarmos a vida e a felicidade esconde-se na apreciação da simplicidade e na moderação de tudo que nos envolve. Só com o distanciamento do luxo e da superficialidade que a riqueza pode nos trazer é que conseguiríamos atingir a sobriedade de espírito ideal. Abaixo podemos verificar um trecho de uma de suas Odes que lhe atestam o gosto do tema relacionado à

---

<sup>16</sup> Segundo Inácio e Luca (1995) o epicurismo refere-se a uma doutrina fundada por Epicuro de Samos (341-270 a.C.) caracterizada pela busca de uma filosofia prática que tinha por objetivo central alcançar a felicidade do ser humano libertando-o das superstições.

transitoriedade das coisas:

A beleza não está sempre presente nas flores da primavera  
E a lua vermelha não brilha sempre com a mesma aparência.  
(HORÁCIO, II, 11, 9-10 *apud* CARDOSO, 2003, p.67)

Encontramos nas Odes traços da erudição do poeta que contribuem para o seu reconhecimento como uma representação singular dentro da esfera cultural que tanto valorizava, na época de Augusto, a arte e a educação. De acordo com os versos abaixo, na opinião de Cardoso (2003), sem humildade ou falsa modéstia do poeta, Horácio apresenta uma consciência particular e objetiva da representatividade que sua arte possuía:

Construí um monumento mais duradouro que o bronze  
e mais elevado ainda que a real decrepitude das pirâmides.  
(HORÁCIO, III, 30,1-2 *apud* CARDOSO, 2003, p.66)

Ainda entre os poetas latinos, convém citarmos a colaboração de Ovídio à lírica romana. Ovídio surge no cenário artístico de Roma no final do I a.C. Seu estilo é refinado e elegante, atingindo também tons irônicos e irreverentes. Como poeta contemplou versátilmente versos elegíacos<sup>17</sup> (díísticos) na abordagem de inúmeros temas.

Grande parte de sua poesia refere-se à vida e aos relacionamentos humanos voltados, principalmente, ao amor e suas implicações na vida prática. Como exemplo, podemos mencionar *A Arte de Amar*, obra na qual o poeta discorre sobre as artimanhas da sedução, do ciúme e de tudo que envolve homens e mulheres no jogo do amor.

É digno de nota o efeito descritivo que caracteriza a poesia de Ovídio. Sua

---

<sup>17</sup> Segundo Cardoso (2003), a elegia surgiu, possivelmente, como uma poesia de caráter fúnebre, tomando rumo diverso à sua origem, serviu de veículo à expressão patriótica e a temas morais. No período alexandrino, a poesia elegíaca prestou-se à exposição de assuntos mitológicos, principalmente aos que possuíam elementos eróticos, como as poesias de Tibulo e Propércio.

capacidade de configurar imagens implica numa plasticidade concretizada em versos, refletindo equilíbrio na expressão artística. O excerto abaixo oferece uma amostra desse estilo:

O palácio do Sol se elevava sobre altas colunas,  
faiscantes pelo brilho do ouro e do cobre que imitava o fogo;  
o marfim resplandecente cobria o cimo de seu teto  
e os dois batentes da porta cintilavam com a luz da prata.  
A arte superava os próprios materiais. Mulciber ali esculpira  
a imagem dos mares que cercam as terras interiores,  
o globo terrestre e o céu que se sobrepõe ao mundo.  
(OVÍDIO, **Metamorfoses**, II, 1-7 in CARDOSO, 2003, p.83)

Segundo Cardoso (2003), Ovídio foi um dos últimos poetas latinos que merece destaque por sua obra. O fato é que depois do período áureo da cultura romana, no governo de Augusto, houve uma mudança cultural, diferenciando a produção artística.

Esta síntese da história da poesia lírica desde sua origem e em seus primeiros passos é um requisito básico para compreendermos a poesia de qualquer outro período histórico. Em outras palavras, o que procuramos estabelecer é uma amostra pequena do percurso histórico capaz de nos proporcionar um aproveitamento maior da forma com que se praticou e se compreendeu a poesia lírica desde os tempos de Alceu.

Só assim, nas palavras de Cara (1998), é que poderemos conhecer um pouco de poesia lírica e de seus primeiros autores. De fato, conhecemos brevemente o nascimento de uma poesia pessoal entre os gregos associada à música, e depois entre os latinos, e que será retomada mais tarde entre o neoclassicistas. Por outro lado, a prática da poesia despertará nos românticos um sentimento de oposição, resultando numa subjetividade exacerbada que conhecerá a intensa preocupação com a linguagem, e será muito trabalhada pelos os poetas da modernidade.

Foram muitos os autores que deixaram suas marcas e suas interpretações do mundo por meio da poesia. Em síntese, o que carregamos hoje, em termos de tradição cultural literária, muito encanta àqueles que conhecem das simples letras aos versos. Por mais modernos que nos afirmemos, não podemos negar que somos forjados do mesmo

barro de Homero<sup>18</sup>. Acerca da tradição literária, T. S. Eliot e Ezra Pound (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1998) postularam que não se trata de um fardo, mas de um dom a ser conquistado, cuja imortalidade se confirma no sucesso de seus predecessores. Cremos, portanto, que só a tradição pode atribuir significado ao presente. Safo, Virgílio e os trovadores foram poetas sensíveis que souberam compreender o tempo em que viviam, contribuindo para que, posteriormente, muitos também o fizessem.

### 1.3 A Retórica e a Estilística

O estudo da poesia implica num leque de possibilidades de abordagem que poderá deter-se tanto nos aspectos objetivos e estruturais quanto numa proposta de compreensão subjetiva do texto que se reserva estudar. Na realidade, pela própria natureza, potencialmente multiexpressiva, a poesia implica em uma incursão necessária através de teorias significativas da estilística e da retórica, sem as quais não poderíamos ser coerentes em nossas conclusões.

Historicamente a palavra retórica é originária do grego *rhetoriké*, que corresponde, em sentido lato, à arte da eloquência em qualquer tipo de discurso. Por outro ponto de vista, o sentido condizente com o estudo da poesia refere-se à arte de compor um texto capaz de gerar a persuasão, segundo a definição aristotélica. Mesmo que a preocupação da transmissão daquilo que se presume como verdade seja colocada em segundo plano, a persuasão é que toma o centro do objetivo da comunicação e do assentimento pelo receptor.

Tringalli (1988) explica que a Retórica Clássica se consolida na Renascença por meio dos estudos dos principais textos aristotélicos, mas não deixa também de apresentar elementos essencialmente relevantes que correspondem à Retórica, tais como foram transmitidos por Cícero, Horácio e Quintiliano. Enquanto a primeira afirma a necessidade de persuasão por meio de provas, a segunda privilegia, como se estivesse frente a um auditório, a elocução.

A obra de Aristóteles *A Retórica* data do IV século antes de Cristo e constitui um

---

<sup>18</sup> Cf CURTIUS, 1957, p.167.

verdadeiro tratado no qual o autor ordena os reais aspectos da arte do discurso. No entanto, anteriormente a Aristóteles, o meio judiciário empregou uma forma de persuasão publicada por um estudioso da época, Coráx (aproximadamente século V a.C.), utilizada por aqueles que deveriam se justificar diante de justiça. Na literatura, um dos primeiros nomes a possuir um caráter retórico na sua forma de compor foi Górgias (século IV a.C), cujo trabalho leva mérito por colocar a retórica a serviço do belo.

A retórica foi assimilada às idéias sofistas, que se valeram do instrumental discursivo com a finalidade de dominar por meio da palavra; entendiam que era importante convencer o interlocutor sem questionar o caráter de veracidade de uma afirmação ou negação. Vale ressaltar que, para os sofistas, o domínio da palavra não correspondia a um anseio pelo domínio do saber.

O filósofo Platão criticou a atitude dos sofistas e de outros teóricos que preconizavam o uso da retórica com a mesma finalidade. Seu principal argumento refere-se ao poder que se pretendia ter, o qual corresponderia a um nada, pois, para ele, quando se desconhece a verdade, não importam os artifícios da linguagem, sempre existirá a falta de ciência; e então não se pode alcançar a justiça e tampouco o bem verdadeiro. De acordo com Reboul (2004, p.17-18), Platão rejeita a prática dos sofistas, pois com eles:

a retórica com todo seu prestígio, sofre da mesma impotência; não passa de técnica cega e rotineira que, ao longe de proporcionar aos homens aquilo de que eles de fato precisam para serem felizes, apenas lhes lisonjeia a vaidade e agrada-os sem ajudá-los, prejudicando-os mesmo. A onipotência da retórica não passa de impotência: “Os oradores e os tiranos são os mais fracos dos homens.” Platão rejeita a confiança que os sofistas como Isócrates atribuem à linguagem. Só lhe reconhece valor se a serviço do pensamento, único a atingir as “ideias”, a verdade inteligível (REBOUL, 2004, p. 17-18).

Certo de que a retórica é usada pelos sofistas de uma forma injusta, na qual privilegiam o poder em detrimento da verdade, Platão no livro *Górgias* apresenta o diálogo do filósofo Sócrates e dos sofistas representados por Górgias, Polo e Cálicles. No diálogo estabelecido ficam evidentes os esforços do filósofo em determinar que os

sofistas utilizam a retórica para converter o bem-dizer numa mera arte de persuasão utilizada para manipular seus ouvintes, visando a interesses particulares ou de uma minoria. Para Platão era inaceitável a manipulação da retórica que relacionasse a comunicação à maioria de verdade comprometida com os interesses particulares, bem distantes da busca da verdade absoluta.

Pois embora a retórica tivesse, segundo ele, certa função como uma das técnicas necessárias na complexa arte de reger a Cidade, a filosofia constituía algo mais que uma das técnicas: era um saber rigoroso, que aspirava à verdade absoluta, a qual em princípio (como se depreende, entre outros escritos da Carta VII) não era suscetível de manipulação retórica e nem sequer de comunicação à maioria. Por isso Platão criticou, principalmente no *Górgias* e no *Fedro*, a retórica dos sofistas, a quem acusou de converter o bem dizer numa mera arte, (...), para a persuasão, com independência do conteúdo do que era enunciado (MARTINS, 2008, p.29).

Compartilhando da mesma linha de pensamento de Platão, podemos afirmar que o estudo da literatura pressupõe uma reflexão em torno dos recursos expressivos da língua, que objetiva compreender uma verdade que ali se verifica. Mais do que uma ornamentação, a retórica, segundo Aristóteles, impõe-se como uma técnica da argumentação, cujo principal instrumento de elegância pode ser centrado na metáfora, o meio mais objetivo de se dar vazão à clareza de um pensamento.

Aristóteles seguiu em parte as opiniões de Platão. Segundo o Estagirita a retórica não poderia ser concebida meramente como uma arte de caráter empírico e rotineiro, mas o seu exercício deveria se basear no conhecimento da verdade, embora esse não devesse ser considerado como única forma de transmissão. De acordo com Mora (2001), Aristóteles sem defender a sofística, acentuou o caráter técnico da retórica como arte da refutação e da confirmação. Para o filósofo era necessário edificar uma arte que se adequasse igualmente ao moralista e ao orador, cuja função encontra-se claramente dentro de uma cidade.

Assim, tentando unir e sintetizar os diversos aspectos da arte retórica, Aristóteles foi o primeiro a concretizar uma apresentação sistemática desta arte. Com uma

racionalidade patente, além das conceituações relativas ao seu caráter e função, a partes da retórica, as quais visavam percorrer a elaboração e a execução de um discurso, correspondia à:

- *inventio* (invenção, corresponde à descoberto dos pensamentos adequados à matéria do discurso, sobretudo no processo produtivo);
- *dispositio* (a diposição das idéias encontradas na invenção, ordenação);
- *elocutio* (trata-se da ornamentação do discurso);
- *pronuntiatio* (pronúnciação, observação da dicção e da gesticulação adequada);
- e *memoria* (confiar o discurso à memória do orador).

A Antiguidade ainda conheceu outras numerosas elaborações da arte retórica. Marco Túlio Cícero, I a.C., filósofo, orador e político, tornou-se uma das mais importantes personalidades romanas de sua época. Sua principal contribuição à retórica foi a definição de que esta não resumiria a apenas uma aplicação mecânica de uma série de regras de eloquência. Combatendo o virtuosismo verbal associado à retórica em diversos escritos, Cícero afirma em *De Oratore* que, sem o devido saber, a retórica assemelha-se a um vazio e risível verbalismo. Diante da ascendência contínua dos partidários da retórica como conjunto de regras mecanicamente aplicáveis, Mora (2001) caracteriza a retórica ciceroniana como a arte, não somente de falar, mas também, e sobretudo, como a arte de pensar com justeza, uma arte geral guiada pela sabedoria.

No primeiro ano da era cristã, surge em Roma Marcus Fabius Quintilianus. Sua obra de maior referência *Institutio Oratoria* apresenta a retórica como a ciência de bem dizer. Aproximou suas concepções retóricas às ciceronianas, embora tenha sido considerado o representante das noções técnicas e teóricas empregadas ao exercício do bem falar. Para o filósofo, a retórica pode ser efetivamente considerada como arte da eloquência, cujos preceitos podem ser ensinados.

Se para Cícero o falar e o escrever bem consistem no domínio da justeza e da verdade, para Quintiliano as diversas técnicas que ampliam nossos enunciados por meio do uso eficaz das figuras de linguagem devem ser consideradas. De acordo com Skinner

(1999, p.249),

Cícero afirma em seu *De partitione oratoria*, “devemos aprender a empregar palavras que tenham o poder de ilustrar o que está sendo descrito”, o que, por sua vez, requer “que elas sejam graves, plenas, sonoras” e sejam, “acima de tudo, usadas de maneira metafórica”. Quintiliano desenvolve mais extensamente esse argumento nos livros VIII e IX da *Institutio oratoria*. Para alcançar a vitória na guerra das palavras, devemos aprender a “aumentar ou diminuir, a nosso critério, aquilo que queremos dizer, a incitar ou moderar, a falar com alegria ou severidade, com abundância ou concisão, com aspereza ou doçura, com magnificiência ou sutileza, com gravidade ou de modo espirituoso.” A melhor maneira de gerar essas diversas formas de ampliação “é através do tipo correto de utilizações metafóricas, assim como pelas figuras de linguagem, pelas reflexões acertadas e, finalmente, pelo tipo correto de colocação”.

De acordo com Moisés (1974), a retórica (tanto nas codificações de Aristóteles, Cícero e Quintiliano), enquanto práxis é uma pedagogia, cuja persuasão consiste no encontro dos vocábulos que bem designam a totalidade do material literário a ser exposto. Desse modo, persuasão e ornamentação identificam-se como objetivos retóricos presentes em textos literários, cuja validade estética resulta de sua eficácia retórica, tendo o autor consciência ou não disso.

Com a passagem dos séculos XV e XVI a influência da retórica reduz drasticamente com o tempo. Das cinco partes essenciais da retórica, apenas a *elocutio* resiste por mais tempo, principalmente entre os estudos literários, chegando a sobrepor-se ao estudo das demais, ficando ela reservada às figuras do discurso. De acordo com Mora (2001), a elocução corresponde à clareza e a entoação adequada sem trivialidade. No estudo de textos medievais, como as cantigas de amigo, identificamos claramente que a elocução dos trovadores medievais considerava o aspecto musical como um componente estruturador do próprio texto.

O conceito de *ornatus* referente à elocução, a repetição e a inversão, dentre outros recursos linguísticos presentes em textos literários, encontra, séculos depois, na estilística, espaço relevante na formação de uma teoria que busca atingir o estatuto de ciência. Para Martins (2008), não é possível desligar completamente a estilística dos

estudos retóricos sobre a expressão linguística que se ocupava de objetivos persuasivos. A própria estilística, enquanto disciplina, despontou verdadeiramente no início do século XX como resultado das expressivas pesquisas envolvendo a linguagem no período. Pierre Guiraud (1970) apresenta uma interessante reflexão acerca da contribuição retórica no desenvolvimento dos estudos da linguagem, do qual a estilística faz parte:

A Retórica é a Estilística dos antigos; é uma ciência do estilo, tal como então se podia conceber uma ciência. A análise que nos legou do conteúdo da expressão corresponde ao esquema da linguística moderna: língua, pensamento, locutor. As figuras de dicção, construção e de palavras definem a forma linguística em seu tríplice aspecto fonético, sintático e léxico; as figuras de pensamento, na forma do pensamento; os gêneros, a situação e as intenções do sujeito falante. Alguns dos seus aspectos podem parecer-nos ingênuos – muito menos do que se poderia julgar à primeira vista – mas de todas as disciplinas antigas, é a que melhor merece o nome da ciência, pois a amplidão das observações constitui um estudo sistemático dos recursos da linguagem, cujo equivalente não se encontra em qualquer dos outros conhecimentos daquela época (GUIRAUD, apud MARTINS, 2008, p.38)

Na opinião de Martins (2008), a definição de estilo está diretamente ligada à sua origem em latim – *stilus* – que correspondia a um instrumento pontiagudo utilizado para talhar caracteres na madeira, ou seja, era um instrumento necessário para que se concretizasse fisicamente a escrita. Com o passar do tempo o nome do objeto passou a designar o modo de escrever.

A autora aponta para uma lista de definições, as quais não são excludentes entre si, mas são deixadas por autores que contribuíram para a compreensão do que é estilo, e não colocam um ponto final na sua especulação; pelo contrário, induzem a uma reconsideração de aspectos e critérios estudados. Assim, fica a critério do leitor a definição que mais lhe satisfaz.

A estilística literária também é conhecida por idealista por se relacionar com aspectos filosóficos e psicológicos; tal conceituação teve como precursor Leo Spitzer. Com a ambição de estabelecer uma ponte entre a filologia e a literatura, Spitzer propõe uma noção de estilística literária pelo viés da língua em relação ao uso comum. Segundo

o autor, a nossa linguagem está suscetível a transformações, provocadas por alterações do estado psíquico normal, o que pode causar um afastamento do uso linguístico normal.

De acordo com Martins (2008), Spitzer tinha como objetivo alcançar o ponto de partida de uma obra e apreender seu princípio criador. Para tanto, seria preciso levar em consideração os pormenores assinalados pelos desvios da linguagem de uso comum. Em outras palavras, para nos aproximarmos de uma visão totalizadora de uma obra devemos partir de minúsculos indícios de como o autor expressava sua maneira individual de refletir o mundo e a sua vivência.

Uma marca dos trabalhos de Spitzer foi o pensamento de que a intenção do autor é algo específico, definido e, em princípio, encontrável. Dotado de excepcional acuidade de observação, de intuição rara e de vastíssima cultura, Spitzer empreendeu trabalhos de valor, principalmente sobre autores franceses (Rabelais, Racine, La Fontaine, Diderot, Proust, etc.). Seus estudos são independentes uns dos outros, adaptação do seu método à natureza específica de cada obra estudada, e não se apresentam em uma linha coesiva. A obra mais acessível para um contato com a estilística de Spitzer é a coleção de ensaios intitulada *Linguística e História Literária* (MARTINS, 2008, p. 24).

A contribuição de Erich Auerbach (1892- 1957) também deve ser considerada porque, ao observar os vários modos que o homem expressou literariamente sua experiência religiosa, moral e social, concluiu que a literatura representa a concepção de realidade de cada tempo. Vale ressaltar que Auerbach não elabora suas análises sem deixar de se apoiar em uma base linguística que lhe garanta segurança e coerência.

Na mesma corrente acrescentam-se os estudos de Dámaso Alonso, considerando a condição de uma obra capaz de suscitar no leitor uma intuição semelhante à que lhe deu origem. Por outras palavras, uma obra literária permite que se investiguem seus pormenores significativos, elementos de linguagem que vão revelar, na sua unicidade, a possibilidade de compreensão por meio da intuição. Neste caso, unem-se à intuição criadora do autor e à intuição atualizadora do leitor.

A estilística literária seria, então, a somatória dos trabalhos de diferentes autores. Os autores aqui citados que se complementam na formação de um novo olhar para a

literatura. A preocupação linguística, que Bally teve em seus estudos da linguagem sob o efeito da sensibilidade, soma-se às reflexões de cunho psicologista de Spitzer e alcança horizontes mais largos com as obras de Auerbach e de Alonso. A contribuição que esses autores proporcionam à presente pesquisa corresponde à forma com que consideramos a poesia, almejando encontrar nela a vinculação entre o estilo e a concepção da realidade.

Verificamos, assim, que é possível iniciarmos uma reflexão sobre o gênero lírico, centrando-nos na produção dos primeiros poetas líricos da história literária da língua portuguesa. No capítulo que aqui encerramos fica a apreciação de autores e pensamentos que, sem dúvida, são subsídios para avançarmos para o período medieval, também rico em nuances culturais e literárias. Conclui-se que as construções retóricas e estilísticas constituem verdadeiramente a marca e a vestimenta da poesia e da literatura. No próximo capítulo serão revisados os principais elementos culturais que deram substância à formação da nacionalidade e ao surgimento da língua portuguesa, e, particularmente, os que fundamentam a expressão literária nos séculos medievais.

## 2. A IDADE MÉDIA E A LÍRICA TROVADORESCA

*Proençães soen mui bem trobar  
e dizem eles que é com amor  
D. Dinis (século XII)*

### 2.1 Sociedade e Cultura

Para se compreender os principais aspectos das estruturas básicas da Idade Média, - políticas, artísticas, filosóficas, - faz-se necessário discutir o enfoque preconceituoso dos homens do Renascimento, que subestimaram o período que os precedera, carregando-o de conotações negativas, transparentes em expressões como “Idade das Trevas”, “A longa noite dos mil anos”.

Estudos realizados por muitos historiadores, na tentativa de dissociar a Idade Média de tais ideias negativas, colocam em evidência a riqueza e a originalidade do período, mais tarde valorizadas pelos românticos; os estudos evidenciam que a época medieval apresenta uma produção intelectual rica, contrariando a visão de que se instalava uma imensa obscuridade entre duas civilizações, a da Antiguidade Clássica e a do Renascimento.

Acontecimentos políticos e religiosos serviram de referência às seguintes datas para o início da Idade Média: 476, 392 e 330, as quais correspondem, respectivamente, à deposição do último imperador romano, à oficialização do cristianismo e ao reconhecimento da liberdade de culto aos cristãos. Para o término encontramos os anos: 1453, 1492 e 1517, que se relacionam, respectivamente, à queda de Constantinopla, ao fim da Guerra dos Cem Anos e à Descoberta da América e, por fim, ao início da Reforma Protestante.

Autores como Franco Jr. (1990), entretanto, advertem que, sendo a história um processo, torna imprecisa a tentativa de delimitar determinados períodos com datas específicas, principalmente no que se refere à Idade Média. Medievalistas propõem uma divisão que conjuga as diferentes fases do período e, no conjunto, apresentam certa unidade interna. De acordo com essa proposta encontramos a seguinte periodização adotada por Franco Jr. (1990): Primeira Idade Média, século IV ao VIII; Alta Idade Média, século VIII ao X; Idade Média Central, século XI ao XIII e Baixa Idade Média, século XIV ao XVI.

Na Primeira Idade Média, encontramos o Império Romano em profunda

decadência. Segundo Hauser (1972), este é um período de transição no qual as manifestações artísticas influenciadas pela tradição clássica não podem ser consideradas como expressão cultural legítima da época.

As formas de arte em si não mostram alterações radicais até ao século V e à queda do Império do Ocidente. (...) a arte emancipa-se completamente da realidade; a recusa total de reproduzir a realidade vai tão longe que muitas vezes chega a lembrar a arte geométrica da Grécia Antiga ( HAUSER,1972, p.188).

Nesse ambiente de transformação e integração de diferentes elementos em que se acelerava a desestruturação do Império Romano, viveu *Aurelius Augustinus*, Santo Agostinho (354 – 430) que, interessado pela filosofia desde os 18 anos, não tencionou renunciá-la após sua conversão. Fazendo uma leitura cristã dos filósofos, principalmente dos neoplatônicos, Agostinho não elaborou um sistema, mas encontrou em Platão elementos que convinham ao pensamento cristão, elaborando uma síntese doutrinal essencial à Igreja como instituição. A influência de sua doutrina, inegavelmente, perdura até aos nossos dias.

Na Alta Idade Média, antes da fragmentação feudal em toda Europa, temos a Igreja ganhando condições de potência política, após ter se tornado a religião do Estado devido à estreita relação que tiveram Igreja e Estado durante o Império de Carlos Magno. O Imperador, preocupado em estabelecer uma administração sólida em todas as regiões do seu império, investiu na formação dos clérigos, aos quais empregava nas diferentes funções como simples funcionários.

Para isso, Magno teve que socorrer-se na Inglaterra e, da escola de York viria Alcuíno (730 – 804), seu principal colaborador. A importância de Alcuíno reside (...) em sua atividade prática como mestre da escola do palácio, fez trazer livros clássicos, fundou escolas anexas às catedrais, escreveu manuais (...), desenvolvendo, nas escolas, o estudo e a cópia de antigos manuscritos, o que possibilitou a preservação de inúmeras obras da Antiguidade, como escritos de Sêneca, César, Salústio, Cícero, entre outros (INACIO & LUCCA, 1994, p.41).

A combinação entre Igreja e Império proporcionou certa estabilização e, conseqüentemente, avanços econômicos e conquistas territoriais. Tais transformações foram de alcance limitado, pois não se estendiam à cultura laica, pertenceram a um movimento convencionalmente chamado de Renascimento Carolíngio. No que se refere à produção literária, surgiram os primeiros textos em latim vulgar (latim falado) no final do século X, após várias transformações ocorridas na língua latina devido à expansão do Império por toda Europa. Foram séculos nos quais a economia se fortaleceu e se diversificou diante da maior procura de mercadoria e da maior disponibilidade de mão-de-obra.

Neste período nota-se uma grande expansão populacional e territorial; a sociedade cristã ocidental já reorganizada constituiu-se um dos principais responsáveis pela movimentação das Cruzadas, que garantiram o combate aos muçulmanos que haviam se estabelecido em diversas partes da Europa.

As Cruzadas, as primeiras organizadas durante o papado de Urbano II, tinham como motivação, além do fator religioso (combater a religião muçulmana), a própria mentalidade guerreira da nobreza feudal e o interesse econômico de dominar completamente importantes cidades do Ocidente. De 1096 a 1270, a cristandade européia organizou oito cruzadas, tendo como bandeira promover a guerra santa contra os infiéis. Desta guerra política e religiosa nasceram nações importantes como Portugal que, na disputa contra os mouros, instalados ao sul do país desde o século VII, se lançou em uma empreendedora resistência cristã para repelir os invasores.

De forma geral, tinha-se uma estrutura essencialmente feudal, de caráter agrário e de fragmentação política aparentemente inabalável, que, entretanto, gerou dentro de si mesma o que viria ser seu maior opositor - o seguimento urbano mercantil. Este se sobressaiu devido ao surgimento de cidades que apareceram por causa da formação de vilas em regiões fronteiriças feudais. O desenvolvimento do comércio e do artesanato urbano assinalou também o surgimento de uma nova classe social, a burguesia, constituída por pessoas não pertencentes aos quadros da estrutura feudal, tais como os mercadores, os banqueiros, os artesãos, etc.

Naturalmente, as inovações não se limitaram somente à economia. A cultura laica, esquecida nos séculos anteriores diante do prevalecimento da cultura clerical,

passou por uma fase de afirmação, a qual ficou conhecida como Reação Folclórica (FRANCO Jr, 1990, p.141). Também neste período foram escritos os primeiros capítulos da história literária europeia, as canções de gesta, os romances artúricos e a lírica trovadoresca. Na arte, houve a preocupação de retratar a natureza de uma forma mais natural recorrendo à observação dos sentidos, que correspondiam ao interesse do artista. De acordo com Hauser (1972), o artista abandonava os grandes símbolos e as concatenações metafísicas para representar o imediatamente experimentado, o sensível e o particular

A esta forma particular de sensismo somava-se uma visão racionalista, a qual se firmava na compreensão da natureza, por sua vez tomada como elo na tentativa de harmonização de Fé e Razão. O gótico, fruto maior da época, representa todo o idealismo filosófico de que a natureza já não é caracterizada pela ausência do espírito, ou seja, tudo o que é real, apesar de efêmero, tem relação imediata com Deus, de modo que exprime a natureza divina e tem significado e valor próprio para a arte.

As novas catedrais davam aos fiéis o vislumbre de um mundo diferente. Eles ouviriam falar, em sermões e cânticos, da Jerusalém Celestial (...). Agora, essa visão descera do Céu à Terra. As paredes dessas igrejas não eram frias e intimidativas. Os fiéis entregues à contemplação de toda essa beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino além do alcance da matéria (GOMBRICH, 1988, p.141).

Com relação à produção intelectual deste período, após longos séculos de acomodação do pensamento cristão ao platonismo agostiniano, surgiu o efeito perturbador da obra aristotélica trazida pelos árabes, que penetravam pelo Ocidente. Conhecedores dos textos gregos trouxeram não só as obras, mas suas traduções e assimilações, que facilmente difundiram-se pela Europa. Esta difusão, contudo, não se fez sem repressões, porque o conteúdo de muitos princípios aristotélicos era evidentemente oposto ao universo mental da Europa cristã, colocando-se

frequentemente em oposição aos dogmas da Igreja.

O Deus aristotélico, por exemplo, em nada se parece com a imagem do Deus-Pai que cria e zela por suas criaturas; ele é, antes de tudo, absolutamente transcendente: motor imóvel do Universo e sua causa final, ignora, porém, o mundo e tudo que ele contém; é pensamento puro, imutável, imperturbável na bem-aventurada contemplação de si próprio. O mundo, segundo a física aristotélica, é eterno e incriado, e a Natureza é o verdadeiro objeto da ciência, fonte de onde se deve abstrair a forma universal que se acha contida nos objetos sensíveis e particulares. (...) A alma é compreendida por Aristóteles enquanto forma do corpo organizado, que nasce e morre com ele e logo não poderia aspirar a qualquer vida futura. (INÁCIO & LUCCA, 1994, p.52).

Dentre os autores árabes defensores do aristotelismo puro (sem interpretações platonizantes) merece destaque Averrois<sup>19</sup>, que, por sua vez, defendia que textos religiosos deveriam ser interpretados segundo os preceitos ditados pela razão e de que a única verdade adequada seria a dos filósofos. Como era de se esperar, as autoridades eclesiásticas proibiram em 1210 a leitura dos livros de Aristóteles, sob pena de excomunhão. Mas a proibição caiu no esquecimento, e tais questões voltaram a ser debatidas nas universidades, cenário da revolução intelectual da época.

Assim como na época de Agostinho, sentia-se agora, de novo, a necessidade de uma nova síntese capaz de reestruturar a tradição cristã diante do saber trazido pelos árabes. É quando surge Tomás de Aquino (1225 – 1274), que, com um racionalismo mais comedido, buscava estruturar uma doutrina de conciliação entre os dogmas e Aristóteles, estabelecendo relações lógicas entre as leis da natureza e a doutrina da Igreja, empenhando-se em harmonizar o conteúdo da fé católica com os pressupostos da razão.

A obra de Tomás de Aquino provoca reação dos conservadores (franciscanos e teólogos tradicionalistas), defensores do espírito agostiniano, o embate com os livres pensadores e averroístas representou o mais importante episódio intelectual do século

---

<sup>19</sup> Juntamente com Avicena (980- 1037), Averrois destaca-se entre os autores árabes que contribuíram significativamente para a redescoberta e interpretação dos textos aristotélicos.

XIII. Trabalhando com conceitos aristotélicos, Aquino concluiu que a fé estava acima da razão, o que não significa que ambas sejam contrárias ou opostas, pois têm a mesma finalidade - buscar o conhecimento.

Com prenúncios de uma inevitável modernidade, a Baixa Idade Média viu-se obrigada a reorganizar-se em novos moldes porque a mobilidade social, econômica e territorial abalou as bases do feudalismo.

A crise do século XIV, orgânica, global, foi uma decorrência da vitalidade e da contínua expansão (demográfica, econômica, territorial) dos séculos XI-XIII, o que levou o sistema aos limites possíveis de seu funcionamento. Logo, a recuperação a partir de meados do século XV dava-se em novos moldes, estabelecia novas estruturas, porém assentadas sobre elementos medievais: descobrimentos (baseados nas viagens dos normandos e dos italianos), Renascimento (no Renascimento do século XII), Protestantismo (nas heresias), Absolutismo (na centralização monárquica). Em suma, o ritmo histórico da Idade Média foi acelerando, e com ele nossos conhecimentos sobre o período (FRANCO JR, 1990, p.14).

Diante disto, percebemos que o período medieval não deve ser considerado simplesmente como um milênio de imobilidade cultural, política e religiosa, pois representa diferentes manifestações nas suas estruturas, cuja prova mais marcante é a produção intelectual, rica e original. No século XIII, Gilbert de Tournai registrou: “Os que escreveram antes de nós não são senhores, mas guias. A verdade ainda não foi totalmente possuída (TOURNAI *apud* INÁCIO & LUCCA, 1994, p.58)”. Essas palavras representam o espírito dos pensadores medievais, e os nomes que aqui citamos são poucos exemplos de um grandioso trabalho composto por muitos intelectuais ainda não conhecidos.

## 2.2 Aspectos históricos e culturais de Portugal

A história da formação da nacionalidade de Portugal está profundamente ligada à chamada Reconquista Cristã, que se refere à luta dos cristãos contra a presença dos mouros na Península Ibérica. Voltada suavemente para o Oceano Atlântico, drenada e fecundada por diversos rios, a estreita faixa de terra localizada abaixo do rio Minho, a qual corresponde a Portugal, tornou-se independente em pleno século XII, e, estendendo seus braços, espalhou os frutos da civilização cristã pelos portos mais distantes do mundo.

Quanto à vida humana dessa região, desde cedo a terra portuguesa ofereceu condições excepcionais para o desenvolvimento da agricultura. Tal fator, na opinião de Mattoso (1939) fez com que muito cedo o território fosse ocupado por uma população agrícola etnicamente variada que visava desfrutar das facilidades oferecidas pela comunicação com o Atlântico e o Mediterrâneo. De fato, os fatores geográficos, como a proximidade do mar teve um papel diferenciador na formação demográfica e na separação e permanência política do país.

As circunstâncias em que ocorre a Reconquista Cristã da Península Ibérica não devem ser compreendidas como simples marchas que faziam nada além de avançar para o sul. É sabido, e bem ressalta Buesco (1990) que, desde o século VIII, os árabes expandiram os seus domínios pelo território a ponto de construírem verdadeiras cidades no interior de muralhas e castelos em diversas vilas.

Dentre as personalidades ligadas à emancipação de Portugal consta Duque Henrique de Borgonha, o qual, por determinação de Afonso VI, rei de Leão, foi encarregado de governar o Condado Portucalense após ter se casado com Teresa, filha do monarca. Lembrando que Leão era um dos quatro reinos cristãos (Leão, Navarra, Aragão e Castela) que dividiam a Europa Ocidental, abrigando um alto número de cavaleiros estrangeiros que se alistavam nas Cruzadas contra os mouros. De acordo com Mattoso (1939), Henrique de Borgonha anexa o Condado de Coimbra aos seus domínios, mas morre deixando D. Afonso Henriques no seu lugar.

D. Henrique, em busca de engrandecimento territorial, desenvolve uma atividade extraordinária em busca de tomar o reino de Afonso VI, morto no ano de 1109. Seguiram-se intensas lutas de questões internas responsáveis pelo

enfraquecimento do poder dos reis cristãos, que abandonam as fronteiras frente aos avanços inimigos. Sintra, Lisboa e Santarém caem de novo em poder dos mouros e D. Henrique falece no início do século XII, em Astorga, sem ver realizados os seus empreendimentos – não só a independência do condado, mas também a posse de partes de outras províncias limítrofes, permitindo que Portugal se convertesse em núcleo de um poderoso Estado no ocidente da Península.

Dona Teresa, viúva, procurou dar continuidade aos projetos políticos do marido e com sucesso conseguiu criar o pensamento de independência nacional, esboçando a primeira imagem da nação Portuguesa, concretizada pelo seu filho. Em meados do século XII, D. Afonso Henriques torna-se senhor do poder e recomeça a política de seus pais expandindo cada vez mais os limites de seu território, chegando a dominar a Galiza (província do reino de Leão que tinha em Santiago de Compostela o seu mais importante centro), em 1130. As investidas de D. Afonso Henriques foram tão intensas que em 1179 o Papa Alexandre III o reconheceu solenemente como rei, o que fez com que Portugal fosse totalmente desligado da soberania leonesa.

Se estendermos o nosso olhar para o contexto social em que se encontrava a Europa na época em que Portugal se constitui um estado independente, em meados do século XII, notaremos que se encerra o período em que a vida e a cultura haviam sido regidas pela economia rural e de autossustentação. Em outras palavras, ao lado de castelos brotavam as vilas e cidades nas quais se comercializavam cada vez mais produtos procurados pela população citadina, ou seja, pela burguesia. Dessa forma seguia-se constante o crescimento da atividade mercantil que, segundo Lopes e Saraiva (1996, p.19), desde as origens do reino de Portugal, “uma navegação costeira e comercial que ativava portos marítimos, como Lisboa e Porto e portos fluviais de acesso ao interior, como Coimbra e Santarém, já havia adquirido um caráter comercial verdadeiramente importante.”

De forma geral, o estudo da literatura portuguesa medieval e do seu contexto histórico, o qual coincide com a formação da nacionalidade, embora sua independência tenha sido conquistada devido aos feitos políticos de D. Afonso Henriques, a unificação e permanência da nação, sem dúvida, deveu-se ao mar.

Considerado por muitos autores como a alma do povo português, o mar aparece em quase todas as épocas literárias portuguesas, figura como cenário de um

grande número de cantigas de amigo e alcança seu destaque maior na obra épica de expressivo valor para a Literatura Portuguesa: *Os Lusíadas* de Camões. De fato, a força atrativa do mar povoado de tempestades e de mistérios foi a alma da nação e foi com ele que se escreveu a história do país.

Quanto à formação da língua portuguesa, grande influência teve a romanização da Península que trouxe a difusão do Latim aos latifúndios protegidos pelo Estado romano. Historiadores apontam para a crise que o Império sofreu no século III como um marco definitivo para a proliferação de dialetos, dos quais surgiram muitas línguas conhecidas como neolatinas, dentre as quais podemos citar a língua Portuguesa. Acrescenta-se a isso a necessidade de se comunicar com outros povos em uma língua mais acessível do que o Latim falado em Roma.

De acordo com Lopes e Saraiva (1996), o Império Romano do Ocidente cede, após diversas invasões, aos falares do *romance*<sup>20</sup>, que se assemelha ao Latim falado. O *romance*, por sua vez, sofre a dialetização devido às constantes descentralizações políticas que transformavam e mudavam as fronteiras. É possível verificarmos uma provável classificação dessas línguas românicas, por meio de gramáticas comparativas e históricas que apontam para uma. Sua distinção reside na formação de um grupo oriental e de outro grupo ocitânico. O primeiro, conhecido como *Langue d'oïl*, corresponde a dialetos romenos, italianos, suíços e austríacos. Do segundo, *Langue d'oc*, destaca-se o Catalão e Castelhana, dialetos hispânicos, e o Galego-português.

Quanto aos árabes, antiga civilização comercial que esteve presente em toda Península Ibérica, eles desenvolveram centros urbanos e conviveram em meio à sociedade aristocrática rural sem eliminar a língua do povo dominado. Dessa inusitada convivência, o principal resultado linguístico que temos é o imenso vocabulário de origem árabe que se presentificou no Português.

Mas outros fatores contribuem decisivamente para o desenvolvimento da língua portuguesa: a criação do Estudo Geral, por D. Dinis, em 1290, e a lei promulgada por este rei,

---

<sup>20</sup> A região ocidental da Europa conquistada pelos romanos ficou conhecida como Império Romano do Ocidente, o qual tinha o Latim como língua de civilização (ao invés do Grego falado no Império Oriente). As regiões conquistadas eram designadas como România, muito mais delimitadas pelas suas fronteiras linguísticas de onde surgiu o termo romance, uma língua falada que ganha pela primeira vez forma literária.

segundo a qual os documentos oficiais e processos notariais, até então escritos em Latim, deviam ser redigidos em língua vulgar, (...). No entanto, no primeiro período medieval (conhecido sob a designação de período trovadoresco ou galego-português e compreendido entre os fins do século XII, com o provável aparecimento dos primeiros documentos escritos não literários, e 1434, ano em que Fernão Lopes, nomeado pelo rei D. Duarte cronista-mor do reino, cria verdadeiramente a prosa literária nacional) todas as produções literárias, e sobretudo a poesia trovadoresca, têm de ser integradas e compreendidas num contexto peninsular. Com efeito, o galego-português, língua falada, com pequenas diferenças no Noroeste da Península Ibérica, aquém do rio Minho, tornou-se, até cerca de 1350, a língua literária de toda Península, pois foi o idioma adotado pelos poetas leoneses, castelhanos, aragoneses, catalães e, naturalmente, também pelos galegos e portugueses, perdurando isoladamente até cerca de 1450, data aproximada da sua substituição pelo castelhano, também como língua da poesia (FERREIRA, [s.d]a, p.9).

Em resumo, pode-se dizer que do século IX ao XIII, período correspondente à datação dos mais antigos textos redigidos em Português arcaico, o idioma pode ser reconhecido em formação a partir de estudos históricos e comparativos ao Latim vulgar. Nos séculos seguintes, XIII ao XVI, Lopes e Saraiva (1996) denominam-no de período arcaico, ou seja, em que o Português passa por incríveis transformações, principalmente transformações fonéticas. De modo geral, toda a literatura portuguesa pode nos fornecer uma ampla visão do quanto a língua evoluiu e se consolidou na história de Portugal e nas suas extensões ultramarinas.

De caráter essencialmente expansivo, a personalidade cultural portuguesa, durante a Idade Média, foi resultado da combinação de muitos elementos. Dentre eles podemos citar a população local que, com suas crenças e tradições, sobreviveram à romanização da Península e posteriormente tiveram a presença significativa dos muçulmanos, que desde o século VI haviam alcançado a Europa Ocidental.

Assim, quando elegemos a Idade Média Central como ponto máximo de nossas pesquisas por ter sido dela os primeiros registros da lírica medieval portuguesa, devemos ter em mente que nessa época já havia se concluído boa parte da aculturação de diferentes elementos, que, explicitamente, se presentificam nas cantigas portuguesas. Às cantigas também se soma a forte influência da Galiza, que não só coincide com a

língua (galego-português), mas também irradia os aspectos da vida cotidiana das redondezas de Santiago de Compostela<sup>21</sup>.

Em Santiago de Compostela verifica-se um centro cultural importante, o qual recebia o fluxo constante de peregrinos que atravessavam a Europa desde as mais longínquas regiões, trazendo como bagagem muito do que se produzia literariamente em lugares como a Provença.

Situada ao sul da França, na Provença havia uma cultura literária elaborada, considerada mais culta, do ponto de vista estético, de onde se irradiaram verdadeiras leis da arte de *ben trobar*. A partir do século XI, foi o berço de um encantador lirismo – lirismo provençal – que concebia o amor como um culto, quase uma religião, com os seus direitos e leis que formavam como que um código de perfeito amante. Apresentava três características: supremacia da mulher, amor à margem do casamento e fingimento de amor. Esse lirismo amoroso constituiu a fonte de todo o lirismo europeu dos séculos posteriores, pois alguns trovadores levaram-no a toda a parte, viajando por cortes de reis e senhores feudais.

O lirismo provençal (com a vinda dos colonos, o casamento dos príncipes, as romarias etc) não tardou a invadir a Península Ibérica, tendo grande influência em Portugal e na Galiza, disseminando provençalismos linguísticos e estéticos. O lirismo galego-português estava preparado para receber a poesia provençal que contava com a riqueza de vocabulário e a riqueza melódica, tornando-se a preferida pelos trovadores.

As romarias, as danças primaveris tradicionais, a saudade provocada pela ausência dos namorados (ligados às forças do rei na luta travada para expulsar os muçulmanos), os ciúmes, o mar e tantos outros temas contribuíram para a criação de cantigas que valorizaram tanto o cenário campestre quanto o citadino. Desse modo, criou-se, indiscutivelmente, na região da Galiza e nas terras Entre Douro e Minho um lirismo espontâneo, de caráter intensamente afetivo, caracterizado por um idílio a dois, de amores puros e consentidos.

Com boa parte do percurso histórico português resgatado, no que se refere aos

---

<sup>21</sup> Santiago de Compostela corresponde a uma cidade situada na Galiza, noroeste da Península Ibérica, entre os rios Ulla e Tambre. Sua origem é documentada em torno do século IX, época em que Teodomiro, bispo de Iria Flávia, comunica ao rei Alfonso II, o Casto, que um eremita havia descoberto do túmulo do Apóstolo São Tiago. No local, o rei ordena a construção de uma Igreja, a qual mais tarde se transformará na incrível basílica de Santiago de Compostela. Com o passar dos anos a cidade se tornou um lugar de intensa peregrinação, além de um grande centro intelectual.

aspectos sociais e culturais, falta-nos ainda ressaltar a influência da Igreja nas estruturas medievais do país. Na época em que Portugal se constitui como Estado já existiam em seu território vários conventos, pois desde D. Afonso Henriques os reis portugueses consideravam-se *vassallos* da Santa Sé.

No entanto, convém distinguir entre o clero secular e o clero regular. O primeiro corresponde a arcebispos, bispos, párocos. O segundo compõe-se de clérigos que vivem em regime comunitário obedecendo a uma regra especial, em geral ditada por ordens pertencentes a conventos e mosteiros portugueses. Para o desenvolvimento cultural, a maior influência verificou-se nas comunidades clericais que viviam nos mosteiros, onde se desenvolvia a arte de reproduzir manuscritos antigos, principal fonte de transmissão do saber na Idade Média. Além da influência cultural que a Igreja mantinha, há também toda uma postura moral ditada e regida pelo cristianismo.

Em meados do século XIII, introduzem-se em Portugal as ordens mendicantes – Franciscanos e Dominicanos, principalmente – que se dedicam ao apostolado das novas populações urbanas, rompendo o isolamento em que se confiavam os Beneditinos e Cistercienses. Alcançam, desde o início, uma posição preponderante na corte e extraordinária influência nas camadas populares (LOPES & SARAIVA, 1996, p.36).

Certamente, não entravam apenas preocupações morais, pois desde a Primeira Idade Média, a Igreja buscava manter sob seu controle quase que todas as instituições políticas da Europa. Para isso, estendia fortemente suas regras sobre os mais diferentes elementos sociais, principalmente ao universo feminino, que, segundo Gobry (1999), sempre intimidou os homens, principalmente se a elas fossem destinado algum poder, como uma coroa.

Quanto à literatura, a religiosidade aparece preponderantemente nas Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, que constituem o testemunho mais evidente da importância de um lirismo que assume um caráter religioso de uma sociedade.

De tais poesias ressalta uma confiança profunda (embora por vezes absurda ou ingenuamente popular) na infinita misericórdia, ou antes, na infinita complacência de Maria pelos pecados da humanidade. Com as Cantigas nós penetramos, de fato, em pleno ambiente medieval, com a sua fé sólida, é certo, mas também com as suas credices grosseiras, com a sua popular noção de milagre, com a desregrada fantasia dos símbolos, com a irreverência inconsciente, com a mescla repulsiva de sublime e de grotesco (PIMPÃO, 1947, p.167).

Não são indiferentes à fé cristã as demais composições líricas em que os códigos de medida e comportamento religioso sobrevivem ao lado de determinados elementos culturais ligados às tradições folclóricas pagãs. Em toda a Idade Média a Igreja combateu e reprimiu os rituais e festas pagãs que persistiam ao lado da liturgia cristã, por ocasião de festividades, romarias e de festas pascais que coincidiam com as “celebrações gentílicas das Maias<sup>22</sup> sob a forma de júbilo da Ressurreição” (LOPES & SARAIVA, 1996, p.55).

Discutindo ainda a questão da religiosidade cristã presente na cultura portuguesa medieval, convém realçar sua importância na elaboração do conceito de amor cortês, não só em virtude da causa amorosa que tal conceito pressupõe, mas, sobretudo pela insistência no aprofundamento psicológico e pelo deleite na análise de um sentimento essencialmente de natureza espiritual.

A cultura clerical em Portugal completa-se, finalmente, com a intervenção dos mendicantes, que constituem os grandes inspiradores da expressão urbana da religiosidade medieval. De fato vivem na cidade e, de certa forma, seguem a tradição pastoral dos Regrantes<sup>23</sup> dirigindo-se, sobretudo, às camadas populares.

Em Portugal, os conventos com oficinas de manuscritos foram principalmente os de Lorvão (que já existia sob o domínio

---

<sup>22</sup> Eram festas genuinamente populares e pagãs, que ocorriam na Europa Ocidental em celebração à chegada da Primavera no mês de maio. Compostas por danças e cantares folclóricos, exerceram forte influência sobre a literatura medieval na Europa.

<sup>23</sup> Clérigos que viviam sob o controle de estatutos de certas ordens religiosas. Aos franciscanos, por exemplo, era preceituada a subserviência ao desapego aos bens materiais.

muçulmano), Santa Cruz de Coimbra e Alcobça. Neste último reuniu-se a maior livraria medieval portuguesa. Mas a escrita constituía um meio acessório de transmissão da cultura; temos de contar com a transmissão oral, através de jograis-recitadores, cantores e músicos ambulantes que divulgavam nas feiras, castelos e cidades em repertório musical e literário, por vezes acolhido e estilizado em côrtes senhoriais e régias. Desempenham um papel importantíssimo os pregadores eclesiásticos, que estabelecem a ligação entre o saber livresco e as massas populares. As duas literaturas – oral e escrita – apresentam características muito diferentes. Ao passo que os livros produzidos ou reproduzidos nos conventos, destinando-se sobretudo à preparação dos clérigos e ao serviço religioso, consistiam principalmente em tratados e obras de devoção escritos em Latim, o repertório dos jograis, pelo contrário, dirigido a um público iletrado de vilões, burgueses e nobres, servia-se das línguas locais, inspirava-se na vida e interesse desse público e consistia sobretudo em poemas e narrativas versificadas. É com os jograis que nascem as literaturas românicas e os gêneros modernos de ficção, tais como o poema lírico e o romance (*apud* LOPES & SARAIVA, 1996, p. 37-38).

Feito o levantamento dos principais aspectos culturais de Portugal, verificamos que o período correspondente aos séculos XII e XIII foi de imensa produtividade literária e importante transformação social. Podemos citar como exemplo os primeiros textos literários, a imposição da cultura laica, os romances de cavalaria, o desenvolvimento do estilo gótico, entre outros.

### **2.3 A Lírica Trovadoresca**

O estudo da poesia medieval requer critérios metodológicos específicos, uma vez que ela foi produzida para ser cantada e ouvida e a sua estrutura reflete tal função. E esta, por sua vez, recupera informações culturais e humanas da sociedade feudal. Importa considerar mais pormenorizadamente essa expressão cultural profana registrada em galego-português, também denominada de poesia trovadoresca, denominação que, na Península Ibérica, engloba composições líricas (cantigas de amor e de amigo) e composições satíricas (cantigas de escárnio e maldizer e serventês), de acordo com uma dualidade de expressões emocionais que, ainda hoje como ontem, vigoram no mundo

ocidental: o lírico e o satírico.

A densidade dos registros literários dessa poesia encontrada por toda Europa reflete o alcance e o prestígio dessa prática que transformou e permaneceu na cultura literária por vários séculos. Em virtude do grande número de poemas e de trovadores espalhados por vários países, convém atentarmos para alguns aspectos que podem ser considerados como determinantes na elaboração de muitas escolhas trovadorescas. Como exemplo, apontamos a valorização e utilização da língua vulgar, valorização do papel da mulher na sociedade e as relações sociais no regime feudal.

Spina (2006) cita o surgimento da cavalaria como um dos pontos influenciadores das relações sócio-culturais: um cavaleiro obrigava-se, pela investidura de suas armas, ao dever de defender seu rei observando sempre um código que lhe prescrevia temor a Deus e respeito à honra das mulheres. Com o tempo, os cavaleiros passaram a representar um modelo de perfeição dentro da organização social da época.

Para Etienne Gilson (*apud* SPINA 2006), os trovadores, principais protagonistas e observadores da vida cultural a partir do século XI, expressam fielmente os sentimentos que cercavam os homens de seu tempo, bem como seus impulsos, questionamentos e crenças. Despreendendo-se do formalismo estrutural do latim, aventuraram-se compondo em francês, provençal, galego (e português) e alemão. E dessa aventura atingiram uma grande descoberta, talvez a mais importante de todas as suas contribuições para a arte poética: perceberam que poderiam falar de amor de forma mais subjetiva e próxima de sua realidade sem se limitar aos cantos únicos da Primavera. Em outras palavras, os trovadores medievais trouxeram a atmosfera primaveril para junto de si, de forma que podem cantar o amor o ano todo.

Os mais antigos destes textos são versos coligidos em Cancioneiros datados desde fins do século XII. Destes, devemos supor que, muito anterior aos seus registros, já havia se desenvolvido e aprimorado essa poesia de que temos notícias. Lembra-nos Lopes e Saraiva (1996) que essa literatura oral, com efeito, só se fixa por escrito em época tardia da sua evolução e após a modificação do ambiente do qual tiveram origem.

Três coletâneas ou Cancioneiros são conhecidos, estreitamente aparentados entre si, compostos de poemas de autores diversos escritos em galego e em galego-português.

O mais antigo, o Cancioneiro da Ajuda, foi provavelmente compilado ou copiado na corte de Afonso X, o Sábio, em fins do século XIII. Os outros, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancutti, [o mais completo], e o Cancioneiro do Vaticano, são cópias, realizadas em Itália no século XVI, a partir de uma compilação que data provavelmente do século XIV (*apud* LOPES & SARAIVA, 1996, p.46).

As composições líricas e as satíricas são autóctones, portanto essencialmente populares e obedeciam quanto ao tema, ritmo e estrutura, à tradição popular do Noroeste da Península Ibérica, em que se inspiravam, e cujas características os poetas procuravam valorizar esteticamente. Nestas composições, sobretudo nas cantigas de amigo, predomina a musicalidade, refletida no refrão e no paralelismo, processos poéticos que denunciam a transmissão oral a que se destinavam e de que provinham. Contrariamente, as de amor e o serventês constituem gêneros cultos, importados, que versavam na imitação original dos modelos provençais. Adaptado ao temperamento ibérico lírico e saudosista, o serventês identifica-se com o dom satírico do homem peninsular.

As cantigas de amor galego-portuguesas recebem a influência da *cansó* provençal e refletem os aspectos da retórica amorosa e os provençalismos da sua origem aristocrática. Na Provença<sup>24</sup> falava-se a *langue d'oc* e na região do Norte a *langue d'oïl*. O lirismo dessas regiões constitui a expressão mais sutil e pura do sentimento amoroso, na medida em que o amor se identifica com a ascese moral, pressupondo a perfeição ética dos apaixonados.

Os trovadores provençais criaram um conceito de amor que não aspirava à realização humana; era o *l'amour de tête*, conhecido também como “amor cortês” (referindo-se à vida e costumes da Corte): sentimento convencional e platônico que consistia fundamentalmente no culto à mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impunha ao apaixonado um código em que as leis de *cortesía* e de *mesura* deveriam ser prioritárias.

Em obediência a tal *cortesía*, o homem apaixonado deveria limitar-se a amar a senhora desinteressadamente, numa atitude tímida, mas amorosa, porque o amor

---

<sup>24</sup> Antiga província romana integrada na Occitânia, região sul da França.

encerrava em si a finalidade do aperfeiçoamento moral. Quanto à *mesura*, a dignidade da *senhora* deveria ser colocada acima de tudo, cuidando-se de nunca a comprometer, justificando-se, daí, o uso de um pseudônimo (*signal*) e de um retrato idealizado da dama. Os provençais transferiram ainda para o domínio sentimental os costumes mais característicos da época e inventaram o "serviço do amor" e a "vassalagem amorosa", assemelhando-se à vassalagem feudal e ao serviço da cavalaria, uma vez que a senhora era comparada ao suserano, daí o tratamento de "senhor", no gênero masculino. O trovador cantava, portanto, um amor sem esperança, visto que a cantiga sempre era dedicada a uma senhora casada e da mais alta classe social.

Devemos levar em consideração o elevado índice de civilização nos condados e ducados da região de *langue d'oc*, onde a prosperidade dos povos do Mediterrâneo era um fato consumado. As mulheres frequentavam ambientes requintados e a sociedade cultivava o gosto pelas festividades, marca permanente das relações humanas na Occitânia. Vale dizer que as cantigas foram escritas em língua vulgar e não em latim, privilegiando assim um idioma acessível à admiração por um grande número de pessoas.

Já os trovadores portugueses, mesmo na imitação da cantiga provençal (*Quer'eu en maneira de proençal*), não se limitaram a adaptar à estrutura típica da cantiga de amor, o ritmo e a vivacidade que caracterizam a cantiga de amigo. Neles, a expressão do amor simplifica-se e o sentimento amoroso, não sendo um fingimento, humaniza-se e atinge um arrebatamento e um tom de sinceridade vivida. Atitude justificada pelo temperamento apaixonado e saudosista do homem português.

Usava-se, de acordo com a poética fragmentada, *Arte de Trovar*, nomenclatura diferente para formas e modalidades temáticas. Em lugar de estrofe, usava-se *talho* ou *copla*, e, em lugar de verso, *palavra*. A rima, um dos adornos mais requisitados nas *coplas*, geralmente apresenta-se aguda ou grave. Quando no meio da copla verificar-se uma *palavra* sem rima, denominamo-la de *palavra perduda*. Quanto aos demais recursos poéticos, dispunham os trovadores de vários outros elementos como a *atafinda* e a *finda*. Nas cantigas de *atafinda*, as coplas ligam-se sintaticamente do início até o fim. A *finda* é o remate da cantiga, a qual pode conter uma ou mais *palavras*. Este acabamento expresso pela *finda* refere-se mais a um acabamento temático e métrico, que muito se assemelha à *tornada* provençal e ao *envoi* francês.

Contrariamente aos gêneros cultos importados, a cantiga de amigo registra a existência de um lirismo muito antigo no Nordeste da Península Ibérica, anterior à chegada das primeiras influências provençais. Os inúmeros arcaísmos existentes comprovam a antiga origem dessas cantigas, tais como os substantivos: *manhana* (manhã), *irmana* (irmã), *avelana* (avelã), *louçana* (bela, atraente), *sana* (sã, saudável), etc., arcaísmos conservados pelos trovadores com a finalidade de manterem o cunho popular das cantigas.

Outro fato responsável da cantiga de amigo ser considerada autóctone é o valor atribuído à mulher. Desde as mais antigas festividades em Santiago de Compostela, cabia a ela importante papel como cantora, embora a condição de jogralesa se degradasse em simples *soldadeira*, companheira de jograis. No Noroeste da Península, as condições sociais favoreciam a importância adquirida pela mulher, pois, quando o homem partia para combater os mouros (*ir no ferido* ou *ir no fossado*), ou quando ele necessitava acompanhar o rei (*en cas d'el rei*), competia à mulher a responsabilidade da família e a administração da casa, além do trabalho da terra nas regiões rurais.

Por esse motivo, nas cantigas de amigo, a que também já se chamou "cantiga de mulher", predomina um sentimento caracteristicamente português – a saudade. Embora esse sentimento também transparecesse na cantiga de amor, é nessa segunda modalidade lírica de inspiração popular que ele se configura de forma mais autêntica e vivida, podendo mesmo considerar-se um tema eminentemente nacional, pois reflete as condições em que se formou a sociedade portuguesa. O saudosismo ficou já registrado na mais antiga cantiga de amigo, composta por D. Sancho I, *Ai, eu coitada, como vivo*, demonstrando a ausência do amigo que se encontrava na Guarda, ao serviço da defesa do reino.

A cantiga de amigo, de acordo com os dados históricos, resulta do aproveitamento estético de uma tradição lírica galego-portuguesa, caracterizando-se por uma estrutura estrófica e rítmica que aproxima a poesia da música. Com efeito, a de molde tradicional obedece à técnica paralelística, que pode ser perfeita ou pura; todos os elementos versificatórios – ritmo, rima e pausas – estão subordinados a um jogo de simetrias, no qual a repetição, como princípio estruturador, predomina; a cantiga é constituída por dois refrões que se alternam, sendo que o segundo refrão repete pelo processo de *leixa-pren* a estrofe cantada pelo primeiro refrão, alterando-se a palavra que

rima: amigo/ amado; saído; passado, etc.

Cada refrão retoma, no início de cada estrofe, o último verso cantado, repetindo-o integralmente, e acrescenta novo verso, a seguir repetido pelo mesmo processo; a cantiga paralelística pura é sempre formada por três pares de estrofes. Assim, esquematicamente, essa técnica paralelística fica assim representada: ABr/ A'B'r/ BCr/B'C'r/ CDr/ C'D'r; ou de outro modo: aa'R/ bb'R/a'a''R/ b'b''R etc. Fica claro que o refrão acentua a sugestão musical da cantiga e, geralmente, é sintática e semanticamente independente do corpo da *copla*, concretiza o estado de alma do trovador (que representa a moça) ou define o tema da cantiga. O recurso do paralelismo é perfeitamente ilustrado pela cantiga do trovador Martin Codax, transcrita abaixo.

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 suspiro!  
E ai, Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado  
o por que ei gran cuidado!  
E ai, Deus, se verrá cedo!<sup>25</sup>

Por outro lado, nem todas as cantigas apresentam esta estrutura. Há as paralelísticas mais abrandadas e as de refrão de dois versos, que podem aparecer de forma intercalada na *copla*, como marca de influência culta, ou, simplesmente, para servir de remate, como é próprio do lirismo popular.

Dentre os personagens que figuram nas cantigas de amigo, é a mãe que participa com maior intensidade das desilusões amorosas da jovem enamorada. É a ela que a moça pede licença para ir falar com o namorado (*Mia madre, venho-vos rogar*) e toma-a como confidente da sua paixão (*Madre, passou per aqui um cavaleiro*); com ela também desabafa a raiva (*sanha*) provocada pela traição do namorado (*Ai madre, ben*

---

<sup>25</sup> 884ª cantiga do Cancioneiro da Vaticana.

*vos digo*), ou confessa-lhe, ainda, a fidelidade amorosa que a leva a aspirar à morte, embora reconheça a traição (*Non chegou, madr',o meu amigo*). Por sua vez, a mãe também aconselha a filha e chama-a à realidade, convencendo-a da indiferença do amigo (*Filha, o que queredes ben*). Os cancioneiros registram atitudes de proteção dos amores da filha e preparação dos encontros, exigindo segredo e discrição por parte dos amantes (*Pois vós, filha, queredes mui gran ben*).

As moças também se dirigem às amigas, que recebiam o tratamento familiar de *mana* ou *irmana*, que partilhavam da alegria da volta do amigo ou da dor sentida pela ausência dele (*Que coita tamanha ei a sofrer*). Assim, as cantigas de amigo constituem a expressão viva da vida dos namorados, em tom de confiança espontânea, livre dos convencionalismos, evidenciados na cantiga de amor. Por essa razão, os sentimentos são expressos com vivacidade ingênua: observa-se o sofrimento provocado pelo amor não correspondido; a *coita* (ou a dor) originada na separação do namorado; a perda da doação de amor que ele recebera (a *doã* ou os "dons de amor") e o ciúme e revolta pela traição do amigo. Nessas cantigas há também a expressão da obsessão amorosa, manifestada no sonho e na insônia (*Aquestas noites tam longas*) e a indiferença resultante do despeito (*Non vos nembra, meu amigo*).

É nas variedades temáticas das Cantigas de amigo que encontramos os mais belos cenários da lírica portuguesa medieval. Algumas dessas variações, como a cantiga de romaria ou de peregrinação e a barcarola ou marinha, originárias do Ocidente da Península, correspondem às tendências naturais e ao modo de vida do povo dependente do mar, assim como documentam a necessidade de defesa costeira na luta contra os mouros e a religiosidade das populações traduzida nas romarias às numerosas ermidas das pequenas localidades.

Nas cantigas de romaria, enquanto as mães se entregam às suas devoções, as meninas aproveitam para dançar perante os namorados (*Pois nossas madres van a San Simon*), ou vão-se avistar com ele e para isso pedem o consentimento da mãe (*Non mi digades, madre, mal se irei*). Unem o motivo religioso e o sentimental, fazendo do religioso uma estratégia de fingimento para namorar ou, simplesmente, contemplar de longe o amado.

Nas barcarolas há também o desenvolvimento de um tema duplo, marítimo e amoroso, podendo ainda persistir o motivo religioso como ocorre na cantiga *Sedia-m'eu*

na ermida de San Simon, em que o mar e o santuário aparecem ligados. Exprime-se o mais triste desgosto pela partida do namorado, a emoção e a incerteza do regresso do amado, ou o orgulho de saber que ele vai combater por ela (*As frores do meu amigo/briosas van no navio*), ou ainda, a emoção e a incerteza que precedem o momento do regresso (*Vi eu, mia madre, andar*).

Outras variedades temáticas de inspiração folclórica encontradas nos cancioneros são as *bailias* ou bailadas que derivam, segundo os historiadores, das primitivas canções europeias, destinadas à dança, nas festas de maio, aproximando-se da música para o convite à dança, pela técnica paralelística e pelo processo do *leixapren*. Sendo mais numerosas as que exprimem a alegria da menina que dança com as amigas, sob as árvores em flor (*Bailemos nós já todas três, ai amigas*), ou a dança no adro da igreja, local de encontro da mocidade para atrair o namorado (*Eno sagrado, em Vigo*). A alternância dos versos que rimam em *i* e *a* (*amigas/irmanas*) estabelece um jogo das rimas assonantes, estabelecendo o ritmo compassado, convidativo à dança.

As albas, de influência provençal, sofreram uma adaptação rítmica e temática. Correspondem à separação dos amantes ao nascer do dia, avisados pelas sentinelas dos castelos, em alguns exemplares, representados pelos pássaros. Na poesia trovadoresca galego-portuguesa perdem conotações eróticas e direciona-se à cantigas sobre o tema do alvorecer, espécie de culto à natureza, segundo o esquema rítmico da cantiga paralelística pura, o que lhe atribui grande musicalidade e caráter popular. Em algumas cantigas persiste a animização da paisagem e os demais elementos das cantigas de amigo.

Quanto à pastorela, discute-se a sua inclusão na modalidade lírica das cantigas de amigo, considerando que o cavaleiro sempre inicia o poema, ao declarar a sua admiração e o seu amor à pastora. Há, todavia, um recato e uma simplicidade por parte da moça, um realismo das situações apresentadas, um ambiente rústico, uma descrição da natureza e, por vezes, a inclusão de versos das cantigas de amigo. Ocorre um diálogo entre a pastora e o cavaleiro que se mostra adequado, psicologicamente, testemunhando os costumes do Noroeste Peninsular, tais como a educação (*sodes ben razoada*) como ensinamento moral. No item seguinte nos reservamos, exclusivamente, a apontar os aspectos mais relevantes das pastorelas, assim como a apresentação do *corpus* das pastorelas existente no lirismo galego português.

Tavani (2002) explica que é possível traçarmos os limites inferiores das coordenadas cronológicas da lírica galego-portuguesa, os quais correspondem ao início do século XIV. A principal marca histórica e política a que o autor se refere é a morte do rei Dom Dinis em 1325, que pode ser tomada como início do rápido processo de dispersão e rarefação de uma prática literária que vai acentuando com a proximidade do Renascimento.

Por outro lado, mesmo tendo referências suficientes de um declínio da produção trovadoresca, não podemos afirmar que tenha ocorrido também uma diluição dos valores desta lírica. Segundo Spina (2006), até o século XVII poderemos verificar muito das concepções medievais sobre poesia e amor na criação de muitos outros poetas. Por esta razão, se o trovador tinha consciência de sua atividade artística e em toda a Europa lançou sua mensagem literária (a descoberta do amor e a espiritualização dele), os poetas posteriores a eles também comungaram da mesma experiência lírica em práticas literárias diferentes.

Frente ao *corpus* lírico dos Cancioneiros, verifica-se o predomínio de cantigas que tratam do amor em diversas situações e que colocam tanto o homem quanto a mulher inseridos nos dilemas e na complexidade dos acontecimentos referentes ao sentimento. Tudo nas cantigas líricas dos trovadores volta-se para a iluminação de um tema (o amor), que desde os primeiros poetas líricos gregos ofuscava outros tão relevantes à humanidade como a morte e a natureza.

A cantiga de amigo, devido a tal polarização e esquematização das relações humanas, à elementaridade do desenho, à ingenuidade aparente de certos recursos expressivos, à fixidez do seu formulário, quase sempre fundado no paralelismo formal e conceptual, dá a impressão de um ambiente e de um aspecto popular, não no sentido de que os textos que nós possuímos sejam populares – muito pelo contrário, a análise pontual mostra que, na realidade, o elementarismo, a fixidez, constituem a fachada por detrás da qual se escondem textos literários muito requintados, cheios dos mais sutis artifícios da retórica mais conseguida -, mas antes no sentido de que textos literários parecem estar na continuidade de uma tradição popular precedente (TAVANI, 2002, p. 55).

Vale ressaltar que a distância cronológica entre os poetas greco-latinos, precursores fundadores da poesia lírica, tal como a conhecemos hoje, e os nossos

trovadores memoráveis não significou a distinção absoluta entre a forma com que eles concebiam e conheciam o amor. Nas cantigas trovadorescas o amor não correspondido ou impossível é motivo de dor e de até desejo de morte. Da mesma forma Ovídio, século I a.C., também via no amor não correspondido a perturbação dos sentidos capaz de indicar a morte como forma de alívio para os tormentos e a solução para os dramas pessoais. De acordo com Spina (2006), a semelhança provavelmente foi favorecida pela grande influência cultural que o sul da Provença irradiou para toda Europa, pois alguns documentos históricos comprovam o contato de alguns trovadores, principalmente os mais favorecidos como os monarcas, com regiões provençais e o convívio em outras côrtes que possuíam um grande potencial cultural, no que se refere ao conhecimento de autores clássicos.

A grande distinção conceitual que as cantigas líricas nos oferecem, sem dúvida, é a transformação e a articulação do pensamento que apresentam especialmente as cantigas de amigo. Se na poesia lírica latina os sentimentos eram compreendidos como atos de vontades à mercê das intempestivas intervenções divinas, o que muito se assemelha às cantigas de amor, nas quais a realização amorosa é frequentemente impossível, por outro lado, as cantigas de amigo apresentam o pensamento articulado explicando os sentimentos em razões, colocando como fator determinante e responsável da felicidade humana as suas próprias escolhas.

Em razão disso, elegemos as composições conhecidas por pastorelas galego-portuguesas como foco da presente pesquisa com o intuito de verificar a configuração do amor nessa poesia que tanto despertou a imaginação e a agudeza de pensamento de muitos estudiosos que pretendiam chegar ao termo de sua definição. Como um gênero híbrido (TAVANI, 2000), comportou as experiências dos trovadores que buscavam expressar de uma forma diferente dos modelos rígidos de composição os sentimentos e situações mais comuns aos homens de sua época.

### **2.3 As Pastorelas galego-portuguesas**

As pastorelas correspondem a um gênero lírico-narrativo que desenvolve o tema do encontro entre um cavaleiro-trovador e uma pastora num quadro topográfico

concreto, o qual Lorenzo (2003) afirma ser correspondente a um *locus amoenus*, ao qual se associa o elemento fundamental do gênero, o diálogo.

Ao se investigar as pastorelas medievais não tardou a constatação da grande riqueza e a extensão de temas que essa modalidade lírica proporcionaria a qualquer pesquisador. Um amplo campo de estudo da primitiva lírica da Península Ibérica se abre. Vale ressaltar que o adjetivo primitivo não denota qualquer depreciação daquela poesia, mas lhe atribui um sentido da primazia de costumes e dos modos de compor autóctones.

Trata-se de uma característica curiosíssima, não pela valorização exclusiva da sua historicidade, mas pelo fato de serem as pastorelas galego-portuguesas essencialmente líricas. De acordo com Lesser (1970), elas se distinguem das outras modalidades por apresentarem mais sentimento e valores da época, ao passo que as outras valorizaram mais a ação, tendo em vista que se parecem muito com atos dramáticos.

Em virtude desse imenso conjunto de elementos que circundam qualquer simples definição do que seja uma poesia conhecida por pastorela é que muitos autores dedicaram inúmeras páginas à elaboração de um conceito determinante e esclarecedor. Recentemente, um dos autores mais atuantes no estudo da lírica galego-portuguesa, Giuseppe Tavani, realizou um balanço das principais definições surgidas entre os críticos literários desde o início do século XX. O primeiro a se dedicar ao tema foi Alfred Jeanroy (1934), o qual, prematuramente, na opinião de Tavani (2000), viu-se obrigado a fazer uma distinção entre o gênero pastoril fielmente importado da Provença, tido como “clássico” por ser considerado mais culto, e o gênero mais autóctone que poderia claramente corresponder a uma tradição antiga de canções em que figuravam os personagens de uma pastora e de um cavaleiro.

E o equívoco perpetuou-se durante muito tempo: ainda em 1917 Bertoni declara que nas pastorelas francesas e provençais e nas portuguesas aparece o mesmo motivo fundamental, em 1925 De Lollis fala de pastorelas evidentemente de cunho francês ou provençal, em 1934 Rodrigues Lapa admite, implicitamente, que em Portugal a pastorela se pode encontrar na sua forma clássica vinda da França, aceitando, aliás, a existência de um tipo mais simples e talvez mais primitivo, em que a rapariga suspira de amor, num quadro bucólico, e o cavaleiro, quando está presente, se limita a ouvir o seu canto, sem se manifestar. A uma

identificação da pastorela como gênero autônomo – embora sempre associada, na tripartição canônica, à cantiga de amigo – que se referem também Costa Pimpão e Celso Cunha, reconhecendo, no entanto, que a nossa pastorela, mais recatada do que na sua pátria de origem, mais lírica e não menos artística, não tem molde fixo e o segundo que nem sempre a pastorela galego-portuguesa apresenta [...] a disputa amorosa entre o cavaleiro e a pastora e que os trovadores peninsulares se contentam muitas vezes com descrever o solilóquio da pastora, o seu suspirar pelo amado, sem fazê-lo participar directamente da cena (*apud* TAVANI, 2000, p. 284).

A diversidade de opiniões foi tamanha que em 1894 Henry R. Lang e Gaston Paris salientaram que as pastorelas deveriam ser incluídas junto às cantigas de amigo, embora refutados vinte anos depois por José Joaquim Nunes, que defendia a inserção nas cantigas de amor, em conformidade com a Poética dos Cancioneiros. Tavani, (2000) deu ainda credibilidade à opinião de Jeanroy, o qual defendia existir um tipo mais antigo de pastorela na Península que não fora registrado em compilações manuscritas.

Por fim, a incongruência entre as definições e as tentativas de classificação das pastorelas demonstra, na opinião de Tavani (2000), com o qual concordamos, a complexidade do tema, principalmente quando se refere a uma poesia singular inserida num cancionero que também apresenta uma classificação incompleta de suas poesias.

Ao que tudo indica a heterogeneidade das definições positivamente concorre para uma conclusão mais objetiva e esclarecedora do que qualquer outra especulação acerca dessa poesia. Se o próprio termo 'poesia' é atribuído às pastorelas e às cantigas em geral, é porque se trata de uma literatura que existiu na efervescência cultural dos séculos medievais, a qual buscava de todos os lados elementos que lhe traduzissem os sentimentos e a vida. Por outras palavras, Tavani (2000) afirma que as pastorelas se nutriram de elementos sêmicos que remetem às mais variadas fontes literárias da época, tanto das Cantigas de amigo quanto de elementos da poesia de “além pireneus”.

Em conclusão, o texto galego-português, que melhor do que qualquer outro, se adequa ao tipo das pastorelas, resulta de um enxerto de elementos alotrópicos num modelo preexistente mas que pertence a uma área poética diversa: se antes se tratava de interferências da pastorela galo-românica na cantiga de amor e/ou na cantiga de amigo, agora – na pastorela – intervêm

recursos específicos da cantiga d'amigo. Em ambos os casos, os produtos do hibridismo dificilmente serão suficientes para instituir um autêntico gênero literário, dotado da coesão e da coerência interna indispensáveis para que, na Idade Média, fosse reconhecido co tal. E, em última análise, mesmo admitindo como legítima a catalogação do texto de Pedr'Amigo de Sevilha – e, em todo caso, só desse – entre as pastorelas, será sempre difícil afirmar – a partir de uma base tão precária – a existência de um gênero denominado pastorela no século XII ibérico (*apud* TAVANI, 2000, p. 290).

De modo geral, compreendemos que toda poesia galego-portuguesa tem caráter popular, o que não significa negar-lhe o sentido de formas elaboradas e de preocupações retóricas, tanto que significou uma mudança em toda poesia lírica da época por incorporar elementos que facilmente se identificavam com a cultura local. Entre eles podemos mencionar a música e a dança, constitutivos de uma poesia que não se intimidava com os mais eloquentes apelos das composições líricas que chegavam de grandes centros como a Provença.

De certa forma, tivemos uma confluência entre as modalidades líricas, nas quais prevaleceram os traços que lhes eram mais marcantes e, especialmente nas pastorelas, floresceu uma imediata identificação com a expressão lírica do amor, o que mais instigou e aguçou a curiosidade dos pesquisadores em poesia medieval do início do século XX.

As pastorelas nos permitem visualizar, segundo Spina (1996), imagens reais do cotidiano medieval da mulher em Portugal, pois temos presente o grupo de pastoras, os cantos de amor, as solicitações daquela que mais sofria e pedia que lhe cantassem os cantares de seu amigo. Notamos que alguns versos aludem ao baile de moças em grupos de três, como na cantiga de Lourenço Jogram (*Três moças cantavam d'amor*), e nos remete a outras imagens semelhantes dentro do mesmo gênero, como a bem conhecida bailia de Airas Nunes *Bailemos nos ja todas tres, ai amigas* e a uma pastorela de D. Joan D'Avoin, *Cavalgava noutro dia/ (...) e ua pastor siia/ cantando com outras três*. Estas e outras composições apresentam o tópico próprio da modalidade, a natureza encontra-se presente na maioria das situações que circundam os personagens das pastorelas.

As origens desse tópico (*locus amoenus*), na opinião de Brea (*apud in*

LANCIANI & TAVANI, 2000, p.422) remontam à tradição clássica e nos remetem novamente ao nome de Teócrito. Graças a ele é que a poesia bucólica adquiriu forma e se manifestou no gosto de muitos outros autores. Em Virgílio, a expressão é usada para referência à beleza plácida da natureza; posteriormente foi associada à ideia de que a perfeição e a beleza poderiam ser encontradas na ou em meio à natureza. A ideia de paisagem amena e agradável costuma aparecer na representação da Primavera como a estação que convida ao amor, motivo pelo qual encontramos situações em que trovadores cantam os flagrantes campesinos característicos das pastorelas. Se nas Cantigas de amor a paisagens quase não ocorrem, nas Cantigas de amigo elas adquirem grande importância, principalmente no que se refere ao ambiente pastoril.

A amiga pode encontrar-se com o seu namorado, ou lamentar a sua ausência, *antr'uas flores', so a milgranada, so lo (verde) pinho/ ramos, so lo avelãal, so aquetas avelaneiras froldas/ granadas*, etc. Neste gênero, os elementos próprios do *locus amoenus* (que já não funciona à maneira de prelúdio primaveril) podem, também, estar providos de uma grande carga simbólica, como acontece com a água em geral (e a fonte, em particular), a brisa, certas árvores e flores, e alguns animais, em especial o cervo (BREA *apud* LANCIANI & TAVANI, 2000, p.423).

Na Arte de Trovar, presente no Cancioneiro de Colocci-Brancuti, não há menção ou definição do gênero; isto não implica desconhecimento, por parte trovadores, das demais manifestações em outras línguas europeias. Prova disso é a cantiga de Pedr'o Amigo que se inicia com os seguintes versos: *e fiz por ela esta pastorela*. Ao serem compostas em Galego-português, as pastorelas obedeceram aos costumes e aos ideais de mesura que lhes garantiram uma harmonia singular dentre os exemplares encontrados em outras líricas trovadorescas.

Dos oito textos transmitidos pelos apógrafos italianos Brancuti e Vaticana, apenas três – os de Johan Airas (Pelo souto do Crecente), Pedr'o Amigo de Sevilha (Quand'eu hun dia fuy em Compostela) e o de D. Denis (Vi oj'eu cantar d'amor) –

obedecem às normas convencionais do gênero, apresentando o diálogo entre o cavaleiro e a pastora. Os cinco restantes, 'refere-se às composições' de Johan Perez d'Avoín (Cavalgava noutra dia), Lourenço (Três moças cantavam d'amor), D. Denis (Hunha pastor bem talhada e Hunha pastor se queixava) e Airas Nunez (Oy og'eu hua pastor) (LOURENÇO, apud TAVANI, 2003, p.513).

Na formação do *corpus* da presente pesquisa optamos por investigar a concepção de amor que se configura nas oito cantigas apontadas por Lourenço (*apud* TAVANI, 2003, p.513), embora existam outras cantigas nas quais a mulher é identificada como pastora. Dentre as influências que receberam as pastorelas galego-portuguesas, temos referência de que foram determinantes as cantigas do Ocidente hispânico que também abordam a fórmula do chorar e do cantar. Por outro lado, as cantigas francesas, além de apresentarem aos trovadores igual esquema métrico, também contribuíram com motivos próprios do gênero pastoril que apresentam um dinamismo maior entre dos personagens, principalmente a figura da pastora.

Há exemplos da presença de uma estrutura narrativa que serve de suporte ao solilóquio da pastora, ou aos seus cantares, nos quais ela se aconselha ou se queixa com pequenos animais. O flagrante campesino representado nas pastorelas ilustra bem o cotidiano da população que vivia no campo na Idade Média, principalmente o das jovens pastoras, que durante o trabalho podiam ter a presença dos falcoeiros pelos campos. Como se sabe, temos situações nas cantigas que denunciam a comum viagem de cavaleiros, seja por peregrinação a lugares sacros ou por questões que envolviam a caça, o que possibilitava durante o trajeto os encontros com jovens moças que se ocupavam de atividades campestres como o pastoreio, enquanto suspiravam por amores incontidos.

No decorrer dos tempos, a confluência das literaturas transpirenaicas também influenciou a cultura da pastorela no Ocidente peninsular, onde os trovadores que a praticaram pretendiam introduzir uma *variatio* no rígido sistema poético que manejavam. A prática dessa forma de se fazer poesia não representou simplesmente imitar literalmente um modelo, mas se aventurar numa composição diferente, observando as marcas que apresentam a originalidade da tradição retórica e estilística próprias dos trovadores galego-portugueses.

Todas essas cantigas, paralelísticas ou não, distinguem-se pelo realismo psicológico, pois nos transmitem, com verossimilhança, os estados de alma das meninas apaixonadas. Os trovadores conseguiram interpretar com muita fidelidade as reações femininas suscitadas pelo amor. Entre todos eles, destacamos a produção de D. Dinis, o rei-poeta, tendo sido aquele que mais se interessou pelo lirismo popular, deixando-nos um grande número de cantigas.

A contribuição do Rei Trovador para o enriquecimento do vocabulário foi igualmente notável, principalmente quanto à adjetivação, sugerindo a beleza da menina que se encontra no campo (*fremosa, velida, louçana, ben talhada, garrida, etc*), bem como os diminutivos utilizados com o mesmo objetivo, além de revelar afetividade à figura feminina (*fremosinha, mocelinha, manselinha*, entre outros) transparecendo numa dramaticidade singular.

Da reflexão e análise sobre o cenário das pastorelas percebemos ser possível duas vertentes de pesquisa sobre esses textos literários. A primeira se refere ao cenário natural e nos fornece dados significativos sobre as culturas portuguesa e européia da Idade Média. Em breve enumeração, destacamos, em primeiro lugar, o forte domínio da religiosidade no período, os estratos culturais representados pelas pastoras (camponeses) e pelos cavaleiros (nobreza) e o universo musical baseado na transmissão oral, que envolvia todas as camadas sociais e folclóricas da época. Em segundo lugar, notamos o grande campo simbólico que nos oferece essa poesia, o qual, por sua vez, carrega toda uma tradição ideológica intimamente ligada à religiosidade.

Ainda sob esse ponto de vista, elementos que compõem o cenário pastoril galego-português, tais como as flores, a guirlanda, a aveleira e os pássaros contêm uma imensa carga simbólica ligada a períodos que antecedem o medieval, mas, com a crescente religiosidade desses anos, esteve mais presente, tanto no cotidiano quanto no imaginário e, conseqüentemente, na literatura.

Entre tantos elementos, as flores são as que mais traduzem os sentimentos da amiga. Simbolicamente representam a beleza física, que também foi muito bem marcada pelos trovadores na caracterização da jovem donzela, por meio de uma adjetivação típica, e a fugacidade das coisas representadas pelas juras de amor (preito) passageiras feitas pelo amigo.

Diante do exposto, esse lirismo ligado ao universo musical, essencialmente

baseado na transmissão oral, deixou-nos registros escritos de uma poesia que contempla uma profunda comunicação entre o sagrado e o profano e é verdadeiro hino aos estados sentimentais de uma jovem donzela; poesia que, culturalmente enraizada, expõe as relações entre o homem medieval e o que ele concebia como um sentimento referente ao amor. No capítulo seguinte percorremos alguns dos intelectuais que mais se destacaram quando trataram do amor e da concepção que o homem teve desse sentimento ao longo de sua história.

### 3. O AMOR À PROCURA DA ARTE: REFLEXÕES ACERCA DE SUAS CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS E LITERÁRIAS

O amor é fogo que arde sem se ver;  
É ferida que dói e não se sente;  
É um contentamento descontente;  
É dor que desatina sem doer;  
(Camões)

No decorrer de nossa pesquisa introduzimos um claro e objetivo subsídio para a compreensão dos pontos elementares do gênero lírico, bem como a apresentação de nomes que ilustraram o despertar dessa arte diante de toda nossa cultura. Lançamo-nos, também, ponderadamente, na busca de um aparato teórico coerente e capaz de firmar nossa pesquisa, a qual tem como objetivo percorrer os versos galego-portugueses das pastorelas na expectativa de compreender a configuração do amor que neles se configuram.

Compreendemos que, durante a Idade Média, o homem buscava na mulher a beleza, a riqueza, a boa descendência (origem da família) e os bons costumes. A mulher, por sua vez, deveria apreciar no homem a coragem, a beleza, a origem e sua inteligência. Tais considerações refletem a ideologia envolvida em todo enlace matrimonial, que possuía como objetivo o incremento do poder individual e familiar e a consolidação de alianças. Segundo Isidoro de Sevilha<sup>26</sup>, o amor conjugal (alcançado pelas estratégias matrimoniais) só não era mais importante do que o amor dedicado a Deus. Por outro lado, a importância do primeiro compreende objetivamente as circunstancialidades do segundo, que envolvem o respeito e obediência aos preceitos religiosos da época.

Antes de adentrarmos com maiores detalhes da cultura medieval que expõe todo o conceito de amor, devemos examinar a visão que o amor teve em diferentes épocas e culturas. Dessa forma, é tempo de observarmos mais de perto alguns autores e excertos líricos que nos oferecem uma ampla medida do que o homem entendeu e

---

<sup>26</sup> Santo Isidoro de Sevilha viveu no século VI e como teólogo e matemático influenciou amplamente toda produção intelectual de toda Espanha. Em comunhão com o papel político da Igreja em seu tempo, se esforçou consideravelmente para a consolidação de uma monarquia a serviço de Deus. Em resumo, toda cristandade da Península Ibérica teve influência direta de todo trabalho filosófico e doutrinário de Santo Isidoro de Sevilha, declarado *Doutor da Igreja* em 1722.

viveu, do que ele concebia da palavra amor. Os autores que habitam o presente discurso, como opiniões tutelares, são: Ovídio, Santo Agostinho, Duby, Ratzinger, entre outros. Assim, mesmo que originalmente esparsos, separados por séculos e países, esses autores se interligam pela coerência instigante e pela insistente busca do conhecimento do sentimento que nos humaniza: o amor.

O verbo humanizar, do latim, tem sua primeira ocorrência registrada no século XIX, época em que as ideias impactantes de Darwin<sup>27</sup>, Comte<sup>28</sup> e Marx<sup>29</sup> abalaram as instituições sociais e culturais que conhecemos hoje. Etimologicamente provém do latim, de *humanus*, e carrega o significado “relativo ao homem”. Posteriormente, alcança a forma francesa *humanitaire*, a qual corresponde à portuguesa *humanizar*. Por outro lado, de uma forma mais objetiva o vocábulo homem, também do latim *homo*, tem seu significado apontado como 'animal racional que ocupa o primeiro lugar na escala zoológica' (CUNHA, 2001, p.414). Assim, já podemos inferir a carga ideologicamente positiva, passível de ser verificada em registros de textos que tratam do amor, por se tratar de um sentimento que humaniza.

Outro problema de linguagem que se instaura advém do fato de que o termo “amor” tornou-se um dos mais recorrentes em muitas línguas atuais. No Português, por exemplo, é comum a associação de significados diferentes, consequentes de complementos restritivos: o amor à pátria, o amor ao trabalho, o amor entre irmãos e amor paterno, amor filial. De acordo com Ratzinger (2006), o amor entre um homem e uma mulher, no qual concorrem indivisivelmente corpo e alma e se abre ao ser humano uma promessa de felicidade que parece irresistível, sobressai-se como arquétipo de amor por excelência, de tal modo que, comparados com ele, à primeira vista todos os demais tipos de amor se ofuscam.

A partir dessa exposição, surge o seguinte questionamento: a diversidade de manifestações e utilizações de uma só palavra para realidades totalmente adversas unificam-se num só significado, que culturalmente poderíamos identificar como sendo o amor? Para melhor respondermos a este questionamento, merece atenção verificar as

---

<sup>27</sup> Charles Darwin, naturalista britânico, viveu no século XIX alcançando grande fama no meio acadêmico, ao propor sua teoria da evolução das espécies por meio da evolução natural.

<sup>28</sup> Auguste Comte, filósofo francês do século XIX, fez parte dos pensadores positivistas de seu tempo que lutavam contra o idealismo dos séculos anteriores baseados exclusivamente no progresso das ciências naturais, principalmente as fisiológicas e as biológicas.

<sup>29</sup> Karl Heinrich Marx foi o filósofo e o fundador da doutrina comunista do século XIX, a qual salientava a criação de uma sociedade baseada na propriedade comum dos meios de produção.

manifestações literárias que diretamente influenciaram a cultura cristã que vivenciamos hoje e que também teriam oferecido aos poetas medievais conteúdo ilimitado para que se pensassem e definissem seus propósitos de vida em sociedade e em espiritualidade.

Razão e emoção, dualidade essencialmente humana, levou a humanidade a conhecer as maiores transformações de sua história e decidiram em cada tempo o que lhe significava o amor. Nas primeiras civilizações, além da organização em comunidades, que possibilitavam a manutenção e a sustentabilidade, a centralidade de suas crenças permitia aos politeístas e monoteístas pensar e repensar seus valores e conceitos sempre com o objetivo de melhor defini-los. Da cultura literária que se conservou entre esses povos, facilmente ocorrerão referências que nos certificarão a forma com que os homens traçaram seus caminhos apoiados nas suas realidades manejáveis e nas suas religiosidades.

Um exemplo próximo de nossa compreensão é a cultura literária dos hebreus. Há pouco menos de quatro mil anos, constituíam um povo que vivia inicialmente às margens do mar Mediterrâneo. Tornaram-se monoteístas (judaísmo) e foram guiados pelos ensinamentos de seu primeiro grande patriarca, Abraão; desenvolveram-se aos poucos preenchendo a História Santa que os livros bíblicos conservaram. Deram origem à imensa tradição judaico-cristã, cujo principal legado, sem dúvida, consta dos livros da Bíblia.

Todos os textos dão testemunhos da evolução da religião e da trajetória de toda uma cultura. A diversidade dos assuntos se espalha por diferentes formas de redação que se verificam nos documentos chamados respectivamente de Antigo e Novo Testamento. O Antigo Testamento, formado desde o início da comunidade judaica, apresenta textos de caráter legislativo, narrações propriamente históricas, listas genealógicas, fragmentos de epopéia, cantos de amor, entre outros.

Particularmente, a coleção de poemas denominada *Cântico dos Cânticos* tem como tema o amor humano, o qual antes da simbologia cristã, que aponta para o amor de Cristo pela Santa Igreja, refere-se ao sentimento que une o homem e a mulher no matrimônio como resposta ao amor divino, que envolve seu povo desde a Criação. Sua autoria é atribuída simbolicamente a Salomão, modelo de sabedoria entre os hebreus. Abaixo podemos visualizar um trecho dos versos desse livro:

**Coro** - Onde anda teu amado,  
ó mais bela das mulheres?  
Aonde foi o teu amado?  
Iremos buscá-lo contigo!

**Amada**- Meu amado desceu ao seu jardim,  
aos terrenos perfumados,  
foi pastorear nos jardins  
e colher açucenas.  
Eu sou do meu amado,  
e meu amado é meu,  
o pastor das açucenas.<sup>30</sup>

Vale ressaltar que para muitos exegetas, o *Cântico dos Cânticos* corresponde a uma coletânea de celebrações do amor mútuo e fiel que selam o matrimônio. De forma exaltada, elas proclamam a legitimidade do valor do amor humano, que por meio do matrimônio não se trata apenas de uma forma de procriação, mas de uma associação afetiva entre um homem e uma mulher enquadrando-se nos preceitos da Criação divina e nos aspectos vitais de um povo. No fragmento citado podemos visualizar alguns versos do sétimo poema do livro, no qual a mulher enaltece seu amado por descrições físicas e também morais. A segurança do amor mútuo exprime-se nas palavras da amada ao apontar que seu amor não precisa estar frente aos seus olhos, pois se encontra em seu coração.

Outro ponto interessante é a associação de elementos paisagísticos da natureza com a atmosfera amorosa presente nos poemas. Tal como nas pastorelas verifica-se a menção às flores, aos jardins, pássaros e outros elementos. A representatividade da natureza como sinônimo de pureza e beleza do sentimento, muito antes de conhecer a alegoria do *hortus conclusus*<sup>31</sup> mariano, já significava na literatura uma evocação paradisíaca de um bem elevado. No que se refere ao *Cântico dos Cânticos*, o próprio amor assume o centro dessa transcendência.

---

<sup>30</sup> *O Cântico dos Cânticos*, capítulo 6, versículos 1 e 2. **A Bíblia de Jerusalém**. . São Paulo, Paulus Editora, 2000.

<sup>31</sup> De acordo com Cavalcanti (2005) a definição literária mais precisa de *hortus conclusus* é a de jardim particular ou fechado. Na Idade Média as representações literárias (hagiografias, poesias) e pictóricas comumente relacionaram a figura da Virgem Maria com cenários que não dispensavam a presença de elementos da natureza. O lírio branco, sempre recorrente em cenas da Anunciação, simboliza bem a pureza e divindade da cena representada.

Insere-se nas mais frequentes interpretações alegóricas a expressão de aliança e unidade que Cristo possui com seu povo, que por ventura é extensiva a todos os homens, segundo o Novo Testamento. De qualquer forma, não podemos negar a estes textos um discernimento vital do relacionamento de todo um povo com o que se compreende do significado e representatividade do amor. O amor não é sinônimo de afastamento entre o homem e sua realidade objetiva e espiritual; ao contrário o amor é reflexo de sua comunhão com o que lhe foi ofertado como dom maior: a própria vida

A convicção religiosa de suas páginas expõe claramente que o amor simboliza um sentimento criado por Deus desde a Criação e que em si é bom e digno de ser enaltecido. Ao expressar os estados de espírito, que vão muito além de discursos apaixonados, o poeta se utiliza de uma linguagem que insiste em criar uma intimidade das coisas da alma, a qual tem Deus como centro, com a sua realidade mais objetiva: a vivência em comunidade e o matrimônio como parte essencial.

Alegoricamente, a Igreja relacionou os cantos de amor com o amor de Cristo. De acordo com Cavalcanti (2005), talvez o motivo principal tenha sido a dificuldade de se relacionar o amor entre um homem e uma mulher, que a Grécia antiga nomeou de *eros*, ao amor apresentado pelo Novo Testamento que se exprime pela palavra *ágape*. A dificuldade em se compreender e, principalmente, transmitir os ensinamentos que esses poemas apresentavam pode ter distanciado muito as interpretações causando propostas cada vez mais divergentes em face à concepção de amor do Novo Testamento. Afinal, o cristianismo conheceu seu rumo decisivo com a afirmação joanina<sup>32</sup> de que Deus é amor, o primeiro e único amor que o homem pode conhecer.

Cavalcanti (2005) alega que o fim do alegorismo do *Cântico dos Cânticos* só se tornou possível diante da atitude de releitura crítica da Bíblia que a Igreja adotou nos últimos dois séculos de nossa época. O autor cita que os esforços realizados pelo Sumo Pontífice João Paulo II, em uma de suas audiências públicas, acerca da encíclica *Humanae Vitae*<sup>33</sup>, corou a afirmação de que o Cântico se tratava de uma *lectio divina*<sup>34</sup> e que continha em seus versos uma verdadeira ética do amor conjugal, podendo, assim,

---

<sup>32</sup> Primeira Carta de João, Capítulo 4, versículo 16 e 17: “Deus é amor: aquele que permanece no amor/ permanece nele./ nisto consiste a perfeição do amor em nós”. BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus Editora, 2002.

<sup>33</sup> PAULO VI, Carta Encíclica: *Humanae Vitae*, 1968.

<sup>34</sup> A tradução mais objetiva dessa expressão corresponde à “leitura divina”. Pode ser compreendida como uma leitura de um texto base bíblico que conduza à reflexão orante e meditante que seja capaz de elevar pensamento humano a Deus.

ser considerado um livro sapiencial. Para o Papa, o livro se encontra na realidade do sacramento do matrimônio, no qual, através da 'linguagem do corpo', se constitui o signo visível da participação do homem e da mulher na aliança da graça e do amor, oferecida por Deus ao homem. Sob o mesmo ponto de vista, de acordo com Cavalcanti (2005), o Sumo Pontífice, em discurso conclusivo, realiza a seguinte consideração:

Uma análise sumária do texto do Cântico dos Cânticos permite sentir exprimir-se naquele fascínio recíproco a “linguagem do corpo”. Os pontos de partida e de chegada desse fascínio – o recíproco deslumbramento e admiração entre os esposos – são, de fato, a feminilidade da esposa e a masculinidade do esposo na experiência direta de sua visibilidade. As palavras de amor pronunciadas entre ambos concentram-se, pois, sobre o “corpo”, não apenas porque ele constitui, por si mesmo, a fonte do fascínio recíproco, mas também, e, sobretudo, porque sobre ele paira direta e imediatamente aquela atração pela outra pessoa, pelo outro “eu” - feminino ou masculino – que, no impulso interior do coração, gera o amor (...). O amor que os une é de natureza espiritual conjuntamente com a sensual. [...] A verdade do amor, proclamada no Cântico dos Cânticos, a “linguagem do corpo”, se insere no processo singular da atração recíproca entre o homem e a mulher, que se expressa nos frequentes refrãos que falam da busca plena de nostalgia e de solicitude afetuosa (cf. Ct 2:7) e do mútuo reencontro dos esposos (cf. Ct 1,7-8; 2,17). Essa busca tem sua dimensão interior: o “coração vigila”, mesmo no sono. Essa aspiração nascida do amor sobre a base da “linguagem do corpo” é uma busca do belo integral, da pureza livre de toda mácula: é uma busca pela perfeição que contém, direi, a síntese da beleza humana, beleza da alma e do corpo (JOÃO PAULO II *apud* CAVALCANTI, 2005, p.93).

A síntese de seu discurso encontra-se na abertura do *eros* para um novo horizonte de amor, que fala uma outra linguagem. O *eros* passa por uma purificação conduzindo-se para o *ágape*. Outro fator interessante é a semelhança que essa poesia tem com a poesia pastoral grega. Cavalcanti (2005) relembra que em ambas os amantes vivem num mundo com uma natureza idílica e com uma paixão recíproca, pela qual se verifica também a exaltação da beleza física do corpo.

Boa parte do debate sobre o alegorismo do Cântico repousa sobre a dicotomia *agape/eros*. Para os que defendem a natureza alegórica do poema, o amor nele cantado é o amor espiritual (*agape*), desencarnado, que se expressa no cotidiano pelo amor ao próximo e que se encontra na sua expressão maior na união mística com Deus. Para os defensores da tese naturalista, o amor descrito é o amor físico (*eros*) entre um homem e uma mulher. Tanto *agape* quanto *eros* são formas indiscriminadas do amor. (...) Esse reducionismo da tipologia amorosa persistiu por séculos e só se abriu para novas possibilidades na Idade Média, com o amor côrtes e, mais tarde, a partir do final do século XVIII, com o amor romântico. O amor côrtes é uma forma dessacralizada de *agape* e desnaturalizada de *eros* (CAVALCANTI, 2005, p. 201).

Sobre o impacto dessas releituras e considerações de textos da Sagrada Escritura, alguns ideais iluministas apontaram com certo radicalismo que os ensinamentos bíblicos e neotestamentários condenava o *eros* a perecer progressivamente. Por outro lado, muitos dos esforços da Igreja foram o de conduzir para uma compreensão de que o amor, que aos antigos significava uma subjugação da razão, poderia ser vivido na experiência cristã como uma extensão do amor divino previsto no ato da Criação.

Na literatura grega o *eros* simbolizava a experiência do amor humano como um inebriamento, uma loucura que arrancava o homem de suas limitações e em estado de transtorno por uma força divina, fazia-lhe experimentar a mais alta beatitude. Desse modo, podemos compreender que o *eros* era celebrado como uma força divina imposta aos homens de acordo com a vontade de seus deuses. Virgílio, nas Bucólicas, afirma *Omnia vincit amor* – o amor tudo vence, e acrescenta: *et nos cedamus amori* – rendamo-nos também nós ao amor. Acerca dessa fundamentação e distinção, Ratzinger<sup>35</sup> nos oferece uma ampla explanação do que consiste *eros* e *ágape* na visão cristã:

Ao amor entre homem e mulher, que não nasce da inteligência e da vontade, mas de certa forma impo-se ao ser humano, a Grécia deu o nome de *eros*. Diga-se desde já que o Antigo Testamento grego usa apenas duas vezes a palavra *eros*,

---

<sup>35</sup> RATZINGER, J. **Carta Encíclica: Deus Caritas Est**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

enquanto o Novo Testamento nunca a usa: das três palavras gregas relacionadas com o amor – *eros*, *philia* (amor amizade) e *ágape* -, os escritos neotestamentários privilegiam a última, que na linguagem grega era quase posta de lado. Quanto ao amor amizade (*philia*), este é retomado com um significado mais profundo no Evangelho de João para exprimir a relação entre Jesus e seus discípulos. A marginalização da palavra *eros*, juntamente com a nova visão do amor que se exprime por meio da palavra *ágape*, denota, sem dúvida, na novidade do cristianismo, algo de essencial e próprio em relação à compreensão do amor (RATZINGER, 2006, p.10).

De forma geral, a literatura greco-latina não aponta o *eros* como a representação da degradação do homem diante de tudo aquilo em que ele acreditava, mas o colocava frente a sua vulnerabilidade diante dos sentimentos expostos às vontades divinas. Dentro dessa concepção, a literatura traduziu ritos e cultos que faziam parte da consciência dos homens e lhes permitiam compreender o poder do divino em comparação com a fragilidade humana.

No capítulo que reservamos aos primeiros poetas líricos, os poemas de Safo dão indícios de que o homem grego concebia o amor de uma forma mítica. Tratava-se de um sentimento que não brotava do coração do homem, mas resumia-se a uma participação divina que tornava o ser humano controlável em mente e coração.

Por outro lado, alguns de seus versos começaram a reconhecer a autonomia e a movimentação dos sentimentos pessoais, bem como sua capacidade de atribuir sentidos aos acontecimentos de tudo ao seu redor. Muitas vezes o amor é visto como um sentimento que causa infelicidade por esvaír do corpo os sentidos. Se entendermos que os sentimentos ultrapassam a razão e coloca o homem diante de sua própria vontade, podemos compreender que o *eros* começa a desfrutar da vontade humana sem lhe significar uma degradação, mas uma redenção.

O filósofo Platão, que teve diante de si toda uma tradição intelectual de poetas épicos e líricos, baseou sua filosofia na busca por um sistema que explicasse o lugar do homem e o seu destino. Dessa busca, na qual recorria à tradição literária para pensar e repensar os temas a que se dedicava, Platão teceu comentários acerca do *eros* em muitas de suas obras. Com relação à *República*, o *eros* é apontado como uma associação à delírios e à tirania dos sentidos. No que diz respeito a *Fedro*, o amor ora é destacado como um sentimento negativo, ora como um jogo sagrado capaz de elevar o homem

acima de si mesmo. Esse caráter transcendente que o amor apresenta visa realizar um desejo íntimo da alma humana que, segundo o filósofo, almeja alcançar a verdadeira beleza. Levando isto em consideração, o amor assume o papel de educador na vida do homem que, por sua vez, nunca deixará de buscar o belo, justo e o bem (amor platônico).

Ao contrário de Platão, Aristóteles não se ocupou especificamente do tema do amor. Em compensação, via objetivamente a necessidade de uma ética na vida social e política, que não partiria do coração, mas de uma concórdia que exigiria relações amistosas baseadas na amizade e conseqüentemente no amor. Em outras palavras, o amor está relacionado a questões éticas sempre voltadas para um bem comum, no qual o sujeito assenta seus padrões de conduta na amplitude de seu comprometimento com a sociedade.

Da poesia greco-latina os raros registros conservados são os principais responsáveis por seu pouco conhecimento. Da concepção que tinham do amor, a poesia de Safo ilustra seu descobrimento e sua relação com a subjetividade que começava a florir na literatura grega. Entre os latinos, Ovídio compôs *A arte de amar*, e *Os amores*. Obras de caráter elegíaco com grande eloquência e perspicácia na linguagem. Como frequentador do palácio do Imperador Augusto, responsável pelo espírito moralizante da época, viveu no apogeu da cultura romana, de onde retirou inspiração e habilidade ao compor versos tão singulares dentro da literatura latina. Seus traços irônicos e libertinos marcaram sua obra, principalmente na opinião ocidental, e lhe conferiram um espaço valioso na literatura latina.

Ovídio trata do amor como uma predisposição do homem de se render aos sentimentos ausentando-se da razão. Cardoso (2003) considera perigoso para o período a composição de versos eróticos como os de *Os amores*, pois, frente ao reinado de Augusto, os versos ovidianos celebram o amor incondicional que eleva o homem a uma alegria que lhe nega a sensatez diante de todo sentimento. Percebemos que o amor na sua concepção é muito mais erótico do que romântico, e que como elemento essencial de sua elegia também alcança semelhanças com um *pathos* amoroso que representa a oscilação de sentimentos do eu-lírico.

Nos primeiros séculos do cristianismo, o nome de maior relevância é o de Santo Agostinho, o qual destacou a importância do amor na vida moral e intelectual do

homem. Para o filósofo, o amor é parte e substância da alma e permite ao homem se assemelhar a Deus, pois o primeiro ato de amor residiria no início da Criação do mundo. Sem se desvincular do sentido de *ágape*, que trazem os escritos neotestamentários, Santo Agostinho resgata o amor e coloca-o frente à realidade dos homens como uma condição de virtuosidade.

Mesmo sem conhecer originalmente as obras gregas de Platão e de Aristóteles, Santo Agostinho despertou desde sua juventude para a filosofia por meio das traduções de Plotino e de Cícero. De acordo com Montagna (2009), a vida dissoluta e a imensa crise espiritual por que passou até sua conversão à religião cristã propiciou uma importante contribuição à filosofia, ou seja, à fusão do cristianismo com o neoplatonismo.

O princípio de sua ética reside no amor enquanto força da alma e da vida, cuja morada se encontra na virtude. Dessa forma, Santo Agostinho resgata o amor e coloca-o novamente frente aos homens de seu tempo e faz com que nele se reconheça a força envolvente que move os cristãos em direção a Deus. Assim, este sentimento sóbrio e purificado, muito diferente dos inebriamentos dos versos ovidianos, é apontado como o único caminho que conduz o homem à perfeita felicidade.

Neste contexto, a vida moral se traduz, forçosamente, num desejo humano de se encontrar a felicidade por intermédio do amor de Deus. Uma de suas afirmações moralizantes é proposta diante da condenação do amor desordenado ao corpo:

A beleza do corpo, bem criado por Deus, mas temporal, ínfimo e carnal, é mal amado, quando o amor a ele se antepõe ao devido a Deus, bem eterno, interno e sempiterno. Assim como o avaro, abandonando a justiça, ama o ouro, o pecado não reside no ouro, mas do homem. E assim sucede a toda criatura, pois, sendo boa, pode ser amada bem ou mal. Amada bem, quando observada a ordem; mal quando pervertida (SANTO AGOSTINHO *apud* MONTAGNA, 2009, p.90).

Todo esforço pastoral e intelectual de Santo Agostinho instaurou-se na base de toda fundamentação filosófica da Idade Média, que teve o cristianismo como sua maior

definição. Colocando a Fé e a Razão a serviço do homem no intuito de se conhecer profundamente, norteou as questões filosóficas em meio à desestruturação do Império Romano e viu na experiência divina a realização plena da felicidade humana.

Santo Agostinho acreditava que o amor era o elemento condicional enquanto fundamento ético de socialização do homem e, por esta razão, deveria, sendo ele também uma exigência da natureza racional do homem, ser posto como necessidade recíproca que caminhe para a paz e felicidade. As ideias agostinianas serviram de base para se justificar a sacramentalidade do matrimônio durante vários períodos em que se questionava a eternidade de seus votos.

Na convencionalmente denominada cristianização de Aristóteles, São Tomás de Aquino definiu o amor como sendo um ato da vontade que teria sua origem no próprio Deus, o qual seria o verdadeiro e único fundamento do Sumo Bem. A novidade que surge nos seus escritos, e que designa todo o significado de livre-arbítrio, é o fato de que nós temos domínio sobre aquilo que está submetido à nossa vontade. Assim, a forma com que realizamos nossas vontades implicará no alcance do supremo bem.

Deve-se dizer que o amor tende sempre para dois termos: a coisa boa que quer para alguém e aquele para o qual ele a quer. Amar alguém propriamente é querer para ele o que é bom. Eis porque amar a si próprio é querer para si o que é bom. E assim, na medida do possível, procurar unir-se àquele bem (SÃO TOMÁS DE AQUINO *apud* ANDRADE & COSTA, 2007, p.6).

Os séculos medievais, com toda sua efervescência filosófica e doutrinária, buscaram assentar muitas concepções no seu cotidiano, as quais se harmonizassem com os preceitos da fé cristã. Assim, como citamos anteriormente, as estratégias matrimoniais, frequentemente determinadas por um clérigo, tinham como interesse único promover os interesses das famílias. Surgiram vários textos em que buscava explorar o amor, nos quais, segundo Bartlémy (*apud* DUBY, 1988, p.150), permita-se que se questionasse: amor e casamento são compatíveis? De fato, a literatura registrou muitas fábulas e pequenos poemas em que o arrebatamento dos sentidos diante de um desejo amoroso ou de uma desconfiança de infidelidade pudesse constranger muitos

escritores moralistas que colocavam, a serviço da construção da sociedade, ideais cristãos que lhes fornecessem elementos satisfatórios para seu poder.

As impressões que tomam conta de nossa leitura é a de que o dever para com o estado e a sociedade, ambos sob os olhos vigilantes da Igreja (representada pelos clérigos), alcançava a maioria dos estratos sociais colocando o homem em meio a um turbilhão de regras que o empurravam para ocasiões em que ele próprio se perdia diante de suas escolhas. Um exemplo desses fatores sociais é a condição feminina diante de um casamento indesejado. Para uma mulher que não quisesse o noivo eleito pelo pai, só haveria duas soluções: o casamento clandestino ou o rapto.

Muitas dessas situações práticas podem ser verificadas até mesmo no imaginário das cantigas de Santa Maria, pois várias são as intervenções da Virgem que se prontifica a ajudar suas filhas orantes que, por alguma razão, exageraram em suas decisões. Para a Idade Média o vínculo conjugal, que muitos teólogos atuais e antigos relacionam perfeitamente como a realização plena do amor, representava unicamente uma obrigação social e moral, na qual se encontravam pessoas dispostas a elevar o poder de suas famílias na construção de uma ordem social coerente com o que acreditavam e com o que regiam a fé cristã.

O amor imaginado e cantado fora desses padrões sociais frequentes em livros de história, só pôde ser visualizado a partir do século XI com a incrível popularidade do amor cômtes. Como uma fuga dos sentimentos que se experimentam fora de toda obrigação moral do matrimônio, o amor passa a ser visto como um sentimento imaginado que encontra seu espaço na literatura, frente à realidade que não estende os conceitos de igualdade entre homens e mulheres, pois, de acordo com Verdon (2008), amar, para a mulher, equivale a obedecer.

Sem dúvida, na Idade Média o amor é um assunto controverso, pois temos os seguintes elementos sociais envolvidos em sua concepção: a Igreja, a mulher (com obediência muda), o Estado (que busca consolidar alianças) e os homens (que buscam fortalecer suas famílias). Para Verdon (2008), podemos novamente nos questionar: em que medida se poderá viver na realidade o amor imaginado? Surge, então, a expectativa da invenção de um amor que culturalmente eleve os homens a uma conduta amorosa completamente distinta da objetividade de um casamento: o amor cômtes.

O amor cômtes é um sentimento individual e se diferencia muito do *eros* e *agape*,

por se tratar de um amor que se inicia pelos olhos e se instala no coração. Para seus adeptos, de nenhum outro modo pode o amor começar e é sempre no coração do homem que esse amor se instaura. Aqui a consumação física do amor não está excluída, mas é sublimada pela poesia, tendo em mente que a sua realização representaria a morte dos amantes por se tratar de um adultério da dama.

O amor cômico coloca os amantes em meio a diversas dualidades, o sentimento carrega o sentido de ilícito e ao mesmo tempo de elevado; de humano e de transcendente; de passional e de autodisciplinado. Na maioria das vezes o homem ama e sofre sem o consentimento da amada e em raras ocasiões a mulher sabe dos delírios de amor de seu admirador. Na cultura literária portuguesa, as ilustres representantes dessa poesia são as cantigas de amor dos cancioneiros galego-portugueses. Nelas o trovador empreende a revelação dolorosa, de caráter elegíaco, dirigidas a uma dama de estirpe superior e inacessível. Os apelos de amor são espiritualizados e partilham de uma angustiante experiência passional.

Tudo se passa como se o trovador “fingisse”, disfarçando com o véu do espiritualismo, obediente às regras de conveniência social e da moda literária vinda da Provença, o verdadeiro e oculto sentido das solicitações dirigidas à dama. À custa de “fingidos” ou incorrespondidos, os estímulos amorosos transcendentalizam-se, graças ao torturante sofrimento interior que se segue à certeza da inútil súplica e da espera dum bem que nunca chega. É a *coita* (=sofrimento) de amor que, afinal, ele confessa (MOISÉS, 1986, p. 25).

No geral, o trovador coloca todos os seus sentimentos a serviço das leis do amor cômico. Ao realizá-lo ele enfrenta os desafios e dificuldades interpostas pelas convenções sociais que delimitam sua condição e a de sua amada. A confissão do sentimento se dá por meio da poesia, na qual os personagens compõem um quadro atípico dentro das mais diversas referências literárias conhecidas na Europa até o momento. Nesse amor submetido a regras cabia ao homem o papel de vassalo, refletindo, assim, a relação entre um vassalo e seu suserano.

As mais das vezes, quem usa da palavra é o próprio trovador, dirigindo-a em vassalagem e subserviência à dama de seus cuidados (*mia senhor* ou *mia dona* = minha senhora), e rendendo-lhe o culto que o serviço amoroso lhe impunha. E este se orienta de acordo com um rígido código de comportamento ético: as regras do “amor côrtes”, recebidas da Provença. Segundo elas, o trovador teria de mencionar comedidamente o seu sentimento (*mesura*), a fim de não incorrer no desagrado (*sanha*) da bem-amada; teria de ocultar o nome dela ou recorrer a um pseudônimo (*senhal*), e prestar-lhe uma vassalagem que apresentava quatro fases: a primeira correspondia à condição de *fenhedor*, de quem se consome em suspiros; a segunda é a de *precador*, de quem ousa declarar-se e pedir; *entendedor* é o namorado; *drut*, o amante. O lirismo trovadoresco português apenas conheceu as duas últimas fases, mas o *drut* (*drudo* em português) se encontra exclusivamente na cantiga de escárnio e maldizer (MOISÉS, 1986, p.26)

Podemos verificar que o amor nesta poesia é uma submissão de vontades no compromisso de serviços. De caráter aristocrático, marcado pela forma e pelo tom, esse amor não correspondido determina o elogio consistente e frequente da dama, os quais nunca devem ultrapassar os limites da cortesia e beirar a descrições corpóreas. Pelo contrário, concentram-se em adjetivações estéticas (*fremosa senhor*) e descrições totalizantes do *bon parecer* que elevam semanticamente a estirpe da dama. De acordo com a uniformidade lírica vinda da Provença, os trovadores galego-portugueses, privilegiaram o gênero das cantigas de amor em várias composições, dentre as quais destacamos a seguinte:

Quando mi-agora for'e mi alongar  
de voz senhor, e non poder veer  
esse vosso fremoso parecer,  
quero-vus ora por Deus preguntar:  
**Senhor fremosa, que farei enton?**  
**Dizerd' ay! Coita do meu coração!**

E dizede-me: em que vus fiz pesar,  
por que mi-assi mandades ir morrer?  
Ca me mandades ir alhur viver!  
E pois m'eu for e me sem von achar,  
**Senhor fremosa, que farei enton?**  
**Dizerd' ay! Coita do meu coração!**

E non sei eu como possa morar  
u non vir' vos, que me fez Deus querer  
bem, por meu mal; por em quero saber:  
e quando vus mon vir, nem vus falar,  
**Senhor fremosa, que farei enton?**  
**Dizerd' ay! Coita do meu coraçom**  
(CA 76)<sup>36</sup>

Nesta cantiga de Nuno Fernandez Torneol o afastamento preferido pela mulher amada causa enorme sofrimento ao trovador que encara tal situação como sinônimo da própria morte. De acordo com Spina (1996), a humildade, referência da virtude cavalheiresca, traduz-se nesta poesia pela obediência do homem apaixonado, que está disposto a cumprir os desígnios de sua *senhor*.

A cantiga é composta por três estrofes, sendo cada uma delas seguida pelo refrão (destacado em negrito) que garante a intensidade trágica do drama amoroso. O *alongar de vos* é insuportável para um coração que ama, pois a possibilidade de não mais poder contemplar o *fremoso parecer* de sua amada indica-lhe a morte. Privilegiando os pormenores sentimentais, o trovador constrói o clima aflitivo de sua cantiga colocando o eu-lírico a mercê do amor que lhe feriu o peito e que passou a significar sua própria existência. Percebemos que só a *senhor* por mais inatingível que seja, pode preencher sua vida e dar a resposta ao seu questionamento: *Senhor fremosa, que farei enton?*

Podemos entender que o amor *côrtés* torna-se a religião dos trovadores, um culto a mulher que prevê todo o respeito e observância de um ritual. Se para Ovídio amar era uma arte que implica no conhecimento de uma prática, o amor *côrtés* com todo seu código amoroso pode ser seu fiel representante no período medieval.

Em síntese, amor mais cerebral do que propriamente do coração, disse Gaston Paris<sup>37</sup>; um amor essencialmente convencional e mundano, diz Bossuat<sup>38</sup>. Aparentemente

<sup>36</sup> Numeração de referência ao Cancioneiro da Ajuda. SPINA, S. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 283.

<sup>37</sup> PARIS, G. *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*. Paris: Societé Amicale, 1912.

<sup>38</sup> BOSSUAT, R. *La poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles*. Paris: Les Cours de Sorbonne, 1948.

platônico, o sensualismo pulsa latente nas camadas subterrâneas da inspiração do trovador. A recompensa, a piedade da mulher, pode traduzir-se, às vezes, na união dos dois seres. Não poucos trovadores houve, todavia, que chegaram a pensar no perfeito amante, no *amor-purus*, sem compromisso algum com a realidade física (SPINA, 1996, p.363).

A lírica trovadoresca, que ainda nos oferece as cantigas de amigo, comprova que os trovadores tinham conhecimento não só da arte musical, mas da arte poética e da retórica, pois a multiplicidade de assuntos que envolviam as circunstâncias amorosas dos amantes demonstra uma singular capacidade de composição e desenvolvimento de seu tema: o amor. Neste gênero de cantigas a iniciativa parte da mulher que deixa de ser objeto de adoração longínqua. Os papéis são invertidos, pois a mulher passa a ser o sujeito ativo desse sentimento, ao passo que homem torna-se o objeto.

A importância que a mulher tem nessa poesia é responsável por uma nova concepção do amor, que até então era subjugado às vontades exclusivamente dos homens. Tal característica levou muitos estudiosos a relacionar esse tipo de lírica com outras mais antigas, também de transmissão oral, que igualmente apresentavam a mulher no centro do sentimento amoroso. Por isso, a cantiga de amigo também se chamou de cantiga de mulher. Entre suas modalidades líricas podemos incluir as pastorelas, pois apresentam elementos autóctones como a simplicidade e o recato da pastora juntamente com um cenário lírico em que ocorrem diversas citações e descrições da natureza.

No *corpus* de nosso trabalho, contemplamos oito registros escritos dessa modalidade, admitindo sua similaridade e inserção entre os cantares de amigo por apresentarem a mulher como personagem agente do conceito de amor. As breves referências históricas, filosóficas e literárias que neste capítulo contemplamos, na tentativa de visualizarmos uma parte do conceito de amor em abordagens literárias que esse sentimento conheceu, nos levam a percorrer um quadro básico, devido à amplitude incansável do tema, de algumas das principais referências de autores que se ocuparam consideravelmente da importante compreensão do que era o amor.

Considerando a religiosidade medieval, não poderíamos deixar de citar os textos bíblicos como o do *Cântico dos Cânticos*, e tão pouco das cartas apostólicas de algumas autoridades da Igreja que contribuíram para sua interpretação. Ressaltamos também as

obras doutrinárias de Santo Agostinho e de São Tomás de Aquino que, do ponto de vista filosófico, enxergaram no amor uma ação, primeiro, realizada por Deus e depois apresentada ao livre-arbítrio do homem. Da poesia greco-latina, serviu-nos de base a efervescência de poetas como Safo e Ovídio, que, por seus méritos, são considerados canônicos pela crítica. Nos séculos medievais, várias são as possibilidades de abordagem do tema do amor em diversos autores; no entanto, para melhor conduzirmos nosso trabalho à análise das pastorelas, optamos por realizar reflexões acerca do amor cortês e de alguns traços característicos do amor nas cantigas de amigo, de onde partimos para o capítulo seguinte que corresponde à análise do *corpus*.

#### 4. AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR NAS PASTORELAS GALEGO-PORTUGUESAS

*O mundo dos pastores é tão vasto quanto o da cavalaria. Na Idade Média ambos os mundos se encontram. Sim, no mundo dos pastores “enlaçam-se” todos os mundos (CURTIUS) <sup>39</sup>.*

Grande parte das cantigas de amigo passou por diversas classificações sociológicas e estéticas, tendo alcançado várias possibilidades de abordagem. Quanto à temática do amor, Spina (1996) lhes confere um saudosismo culturalmente típico, capaz de atingir uma confiança lírica de retoques muito mais realísticos do que as cantigas de amor.

Vale dizer que, nas cantigas de amigo, em que importância da mulher é indiscutível, a expressão dos sentimentos fora do convencionalismo cortês marca, segundo Ferreira ([s.d.]b, p. 21), “as reações femininas suscitadas pelo amor por meio de um realismo psicológico singular”, pelo qual se pode vislumbrar o encanto do namoro, a ira (*sanha*) diante da traição, o esquecimento e o abandono.

Sob tais ponderações, o amor é o motivo constante dessa poesia, cuja tendência foi a de ornamentar e doutrinar tal sentimento nas suas mais variadas formas de composição. Se às cantigas de amor se impôs os preceitos exigidos pela ideologia do amor cortês, às cantigas de amigo, com toda sua diversidade, coube revelar poeticamente os sentimentos que a mulher nutre pelo seu amado em uma poesia feminina por expressão, a qual se distingue da poesia de inspiração, visto que todas as composições desta espécie são atribuídas a poetas e não poetisas<sup>40</sup>.

Acerca das pastorelas, sabemos que possuem uma unidade narrativa capaz de informar, estilisticamente, que os estados sentimentais de seus personagens explicam-se em razões, para as quais os trovadores dispensam a ornamentação excessiva, preferindo a predominância dos valores sensoriais e o registro do cenário lírico. Quanto ao tema pastoril, são de exclusiva influência provençal as cantigas que registram o encontro de um cavaleiro com uma pastora num ambiente bucólico.

A Provença, antiga província romana, possivelmente adaptou e desenvolveu esse

---

<sup>39</sup> Cf CURTIUS, 1996, p.247.

<sup>40</sup> Cf PIMPÃO, 1947, p.99.

gênero de poesia cujas “raízes encontram-se com os poemas pastorais de Teócrito, que cerca de 200 anos antes de Cristo demonstrou inigualável naturalidade ao pintar a vida camponesa, principalmente a antiga vida campestre da Sicília” (FERREIRA, [s.d.], p. 44). Tal variedade temática, doze séculos depois, teve grande voga entre os provençais e no gosto de alguns poetas mais cultos do lirismo galego-português. Muito discutidas são as suas origens e a sua inclusão entre os cantares de amigo, uma vez que é o cavaleiro, ao iniciar o poema declarando sua admiração e o seu amor à pastora, que contraria o que preceitua a poética fragmentada do trovadorismo medieval.

Há, todavia, um recato e uma simplicidade por parte da moça, um realismo das situações apresentadas, um ambiente rústico, uma descrição da natureza que, por vezes, expressa a relação do homem com o meio de uma forma que muito difere dos modelos occitânicos. Nas pastorelas galego-portuguesas a narração dos acontecimentos é feita com base, unicamente, na experiência visual do eu-narrante, que pode se revelar ou não como o cavaleiro, que compõe a situação ideal do flagrante campesino.

Nas pastorelas dos trovadores goliardos<sup>41</sup>, compostas em língua latina nos séculos XI e XII, sobretudo na França e na Alemanha, a poesia é carregada de uma atmosfera sensual, na qual a conquista realiza-se por meio da posse física insistentemente requestada pelo cavaleiro. Nota-se que, na mesma temática, foi possível colocar em perspectiva tanto os sentimentos femininos quanto os masculinos. Todavia, o encanto e a inovação maior se realizaram em solo lusitano, cujas pastorelas apresentam um desfecho amoroso, no qual predomina um recato por parte das pastoras, principalmente nas que possuem diálogo.

Partindo da observação desses elementos, temos como propósito verificar a configuração do amor que nelas se constituiu. Não é nosso objetivo, porém, proceder a uma análise classificatória desse gênero, tendo em vista as divergentes classificações já citadas no capítulo dedicado às pastorelas. Elas não atingiram um consenso, apenas apontaram que o hibridismo<sup>42</sup> de elementos líricos desse gênero justifica-lhes o prestígio alcançado em praticamente todas as manifestações trovadoresca do período.

---

<sup>41</sup> De acordo com Spina (1996, p. 27), a poesia dos goliardos floresceu em língua latina com um ritmo acentual, satírico, lírico e confessional. Seus principais trovadores eram clérigos com uma imensa carga cultural resultante do contato com a cultura letrística, clássica e escolástica.

<sup>42</sup> Acerca desse hibridismo podemos tomar como exemplo as pastorelas de outros trovadores como Guiraut Riquier e Walther de Châtillon, cuja formação semiclássica, de acordo com Spina (1996), verifica-se pelos vestígios mitológicos e a preferência pelo diálogo.

Por outro lado, verificaremos mais adiante que a apropriação de termos e expressões da poesia pastoril garantiu a classificação de algumas cantigas como pastorelas na lírica galego-portuguesa.

Em nossa investigação destacamos oito textos geralmente definidos como pastorelas<sup>43</sup>, das quais três são de autoria do rei trovador D. Dinis (*Ua pastor se queixava,/ Ua pastor ben talhada, e Vi ojeu ua pastor cantar*), e os outros, respectivamente, a D. Joan D'Avoin (*Cavalgava noutro dia*), Airas Nunes (*Oi oj'eu ua pastor cantar*), Pedr'Amigo de Sevilha (*Quand'eu un dia fui em Compostela*), João Airas Burgalês de Santiago (*Pelo souto do Crexente*) e Lourenço Jograr (*Três moças cantavam d'amor*).

Cronologicamente, o primeiro texto de natureza pastoril entre as cantigas de amigo é o texto atribuído a D. Johan d'Avoin: *Cavalgava noutro dia*. De acordo com Ventura (*apud LANCIANI & TAVANI, 2000, p.355*) Johan Perez d'Avoin nasceu em uma família nobre portuguesa no início do século XIII. Conquistou poder e influência junto ao rei D. Afonso III, do qual passou a ser servo particular. Ainda na juventude esteve na França em companhia do rei onde testemunhou as mais ricas formas de se fazer poesia de seu tempo. O seu refinado modo de compor reflete imenso repertório lírico desenvolvido em terras lusitanas e fortalecido pelas influências diretas da poesia francesa, pois, de acordo com Spina (1996), os trovadores provençais, antes de irradiar para toda a Europa boa parte de sua tradição, conviveram no início do século XI com personalidades únicas como os clérigos vagantes, cuja cultura lírica prestigiava os nomes de Virgílio, Ovídio e Horácio.

A cantiga de D. Johan d'Avoin é composta por duas estrofes que se constituem de 10 versos cada. Sua estrutura, na opinião de D. Carolina de Michaelis (1904 *apud FERREIRA, [s.d], p. 105*), implica na possibilidade de ter possuído originalmente mais duas estrofes das quais participariam as demais pastoras. No entanto, na sua inclusão nos cancionários consta apenas a primeira estrofe que registra o flagrante campesino, momento em que cavaleiro/trovador observa o cantar saudosista de uma pastora e uma segunda estrofe, contendo o canto de outra pastora que a aconselha paciência para ouvir os argumentos de seu amado.

---

<sup>43</sup> Cf. LOURENÇO, *apud LANCIANI & TAVANI, 2000, p. 285.*

Cavalgava noutro dia  
per o caminho francês,  
e ua pastor siia  
cantando com outras três  
pastores, e, non vos pês,  
e direi-vos toda via  
o que a pastor dizia  
aas outras em castigo:  
**“Nunca molher crea per amigo<sup>44</sup>,  
pois s'o meu foi e non falou migo.”**

**“Pastor, non dizedes nada.”**  
diz ua d'elas enton,  
**“se se foi esta vegada,  
ar verrás' outra sazon  
e dirá-vos por que non  
falou vosc', ai ben talhada;  
e é cousa mais guisada  
de dizerdes, com' eu digo:  
“Deus, ora vees' o meu amigo  
e averia gran prazer migo.”**  
(NUNES, 1943, p.320)

Trata-se de uma cantiga de mestria por não possuir refrão, porém sua musicalidade reflete-se na composição de suas rimas em **ababbaaccc** e na forma com que o trovador desenvolve o caráter narrativo da cantiga, conduzindo verso a verso à formação de uma expectativa que envolva o drama sentimental de seus personagens, de forma que cada verso informe a necessidade de outro que lhe complete o sentido.

Na primeira parte da cantiga, o trovador confere ao cenário a referência ao espaço físico, presente também nas estruturas do imaginário literário: o caminho francês. Segundo Bédier (*apud* FERREIRA, [s.d], p.106), o caminho francês corresponde à estrada real de Bordéus (a cidade de Bordeaux, na França) a Santiago de Compostela, que ainda conserva e muitas regiões o nome de caminho francês pelo qual passavam inúmeros peregrinos destinados ao Santuário. O histórico trajeto que, de origem romana, também liga a cidade de Pamplona a Compostela, encontra na pastorela de Guiraut Riquier, trovador provençal, semelhante referência nos seguintes versos: *D'Astarac vênia/ l'autrier vas la Ylla/ pel camin romieu* (RIQUIER *apud* CUNHA 2006, p.89). De acordo com Pimpão (1947), a escolha do centro de peregrinações à Compostela a que recorrem D. Johan d'Avoin e Pedr'Amigo de Sevilha (*Quand'eu un*

---

<sup>44</sup> O grifo é nosso.

*dia fui em Compostela*) expressam a atmosfera religiosa da sociedade em que viviam e as influências literárias que recebiam da Provença.

Em conformidade com as regras gerais que se aplicavam às cantigas de caráter pastoril, dentre as quais se sobressaía o elemento narrativo e a abordagem por parte do cavaleiro, D. Johan d'Avoin, estilisticamente, identifica seu narrador como um cavaleiro pelo primeiro verso: *Cavalgava noutro dia*. No entanto, sua participação restringe-se à função expositiva inicial dos fatos e dos diálogos que se seguem na estrofe. A hipótese de se ter perdido outras duas estrofes dessa pastorela<sup>56</sup> leva-nos à possibilidade de imaginar uma participação mais efetiva do eu-narrante, personificado por um cavaleiro, nas palavras de julgamento e afetividade, denunciados pela caracterização das pastoras.

O traço estilístico que permite atribuir uma moldura descritiva ou um cenário ao desenvolvimento temático das pastorelas é recorrente em sete dos oito exemplares galego-portugueses. Somente Lourenço Jogra omite de sua cantiga qualquer descrição paisagística em função do encantamento do trovador ao ver sua amada cantando sua canção. Podemos perceber que D. Johan d'Avoin não desenvolve um extenso “prelúdio naturalístico” em sua cantiga, mas, implicitamente, podemos compreender se tratar de uma estação propícia às peregrinações e aos flagrantes sentimentais dos trovadores.

Do canto das pastoras, verificamos que toda composição se inspira na esperança fundada no amor que se presentifica na fala destacada em negrito na segunda estrofe. A desilusão cantada pela primeira pastora em forma de conselho (*castigo*) *nunca molher crea per amigo,/ pois s'o meu foi e non falou migo*, inspira a tonalidade emotiva que se configura nas palavras da segunda, que devota uma fiel e incansável credibilidade às razões do amigo que deixa de dar notícias à jovem enamorada.

D. Johan d'Avoin retrata as jovens como mulheres entregues às suas sentimentalidades até mesmo em meio a suas atividades cotidianas como uma peregrinação ou um pastorear pelos campos. Embora as descrições paisagísticas sejam mínimas (*caminho francês*), percebemos que as ações e os diálogos acontecem em meio à dinâmica dos quadros que nos sugerem a presença de um cavaleiro e de jovens pastoras em um mesmo cenário. Em um ambiente cultural cheio de efervescência, o trovador se destaca entre os seus na época de Afonso III pela requintada observação da tradição lírica ocitânica e provençal que vai se desenvolver de forma mais amadurecida na época de rei trovador D. Dinis.

A confiança amorosa entre as mulheres, as quais se apresentam em grupo na cantiga de D. Johan d'Avoin, *ua pastor siia/ cantando com outras três*, se repete na cantiga de Lourenço Jogradar: *Tres moças cantavam d'amor*. Lourenço, de acordo com Tavani (2002), é um poeta singular do período alfonsino e servo do trovador Johan Garcia de Guilhade, com o qual frequentou a Corte portuguesa de Afonso III e a castelhana de Alfonso X.

*Três moças cantavam d'amor* é uma cantiga é composta por quatro estrofes (quartetos) acompanhadas por um refrão dístico. Tanto os quartetos quanto o refrão denunciam o caráter popular e folclórico da cantiga por se constituírem em sua maioria em redondilha maior (versos heptassílabos), conferindo-lhe um caráter popular e folclórico. A predominância da redondilha maior também contribui à natureza musical dos versos, possibilitando fácil memorização e apresentação:

Três moças cantauam d'amor,  
mui fremosinhas pastores,  
mui coytadas dos amores,  
e diss'end ua, mha senhor;  
**“dized', amigas, comigo  
o cantar do meu amigo”.**

Todas três cantauam mui ben,  
come moças namoradas  
e dos amores coitadas,  
e diss' a por que perço o sen:  
**“dized', amigas, comigo  
o cantar do meu amigo”.**

Que gram sabor eu auya  
de as oyr cantar enton,  
e prougue-mi de coraçon  
quanto mha senhor dizia:  
**“dized', amigas, comigo  
o cantar do meu amigo”.**

E, sse as eu mays oysse,  
a que gran sabor estaua  
e que muyto me pagaua  
de como mha senhor disse:  
**“dized', amigas, comigo  
o cantar do meu amigo”.**  
(NUNES, 1943, p.330)

Além do refrão e da opção pelo uso da redondilha, traço de musicalidade é a alusão ao canto de três jovens que se individualiza na cantiga. Ela se encontra nos limites de classificação entre as pastorelas, porque não retrata especificamente o flagrante campesino mais evidente que caracteriza as demais composições, mas apresenta três jovens como pastoras, aproximando-se semanticamente do relacionamento amoroso e da atividade pastoril existente no universo literário das pastorelas.

De acordo com Spina (1996), a espionagem de amor que faz o poeta demonstra ser a composição de uma cantiga que privilegia mais a exaltação do tema amoroso e saudosista do que a identificação alegórica da poesia com as normas convencionais das pastorelas. Lourenço Jograr cria o cantar de seus personagens (o amigo e as pastoras), inspirado nos recursos líricos oferecidos pela temática pastoril e pelas cantigas de amor. Numa mesma cantiga temos o arrebatamento amoroso, com tons de uma sondagem do sentimento por parte do amigo, e os suspiros alegres e a vivacidade do canto da donzela expresso no refrão.

Na primeira estrofe uma das jovens enamoradas faz o convite para iniciar o canto do amado (“*dized', amigas, comigo/ o cantar do meu amigo*”). Apesar da nomeação de *mha senhor*, trata-se de uma mulher comum, uma vez que, nos códigos do amor cortês, a mulher que se dedicava à cantiga não correspondia à cortesia de seu admirador pelo fato de ser comprometida, casada. Na cantiga há um jogo aberto de palavras, dentre as quais o trovador resgata o vocabulário das cantigas de amor: a expressão '*mha senhor*' para indicar a sua preferida entre as três jovens. Do mesmo modo, o uso da expressão *fremosinhas pastores* é uma referência à beleza singular das moças, dentre as quais existe uma por quem ele perde o *sen*, ou seja, o juízo.

Na cantiga de amigo de Pero de Veer há também uma confissão amorosa da jovem que sofre com a partida de seu amigo, cantando sua saudade e as dores da separação: *Ali ouv'eu de mia morte pavor/ u eu fiquei mui coitada pastor,/ pequena e d'el namorada*. Desprende-se que, nos textos de Lourenço Jograr e Pero de Veer, o retrato da mulher apresentado como *pastor*, reprodução de um modelo de beleza e ingenuidade, é expressão considerada como tópica das pastorelas.

No plano lexical, tanto o termo *senhor* quanto o termo *pastor* apresentam uma

mesma função – a de acentuar as qualidades da mulher, que provocam no trovador *gran sabor* de a *oir* (grande prazer de a ouvir). Tavani (2002) afirma que um dos tópicos da cantiga de amor comum à de amigo é a equação de que o/a amado/a equivale à chama dos olhos daquele que ama. Sendo assim, nada interrompe esse êxtase de sentimento que perdurará por toda composição.

Quanto ao amor, os personagens estarão sempre envolvidos em sua *coita* amorosa, que, neste caso, pode ser traduzida como desejo e paixão<sup>45</sup>, conectados a uma aspiração natural de cada um e que os impelem a querer aproximar-se de uma felicidade total encontrada no outro. O drama passional sugerido pelo termo *coita*, que em outras composições alcança o extremismo do tormento amoroso que pode resultar na morte como solução, não se aplica à cantiga de Lourenço Jograr por não se tratar da exposição de um drama amoroso com todas suas tonalidades marcantes e expressões trágicas como o abandono, o desprezo, a mentira e a morte. Por outro lado, *Tres moças cantavam d'amor* reflete a sinceridade amorosa presente no espírito dos amantes, que encontram no canto o meio mais expressivo para comunicar as notas mais típicas de sua emoção.

Misto de pastorela e reminiscência de cantiga de amor, a canção de Lourenço Jograr denuncia seu empenho e esforço ao trabalhar com tantos elementos diferentes que provinham de um rígido sistema poético. O trovador, como tantos outros galego-portugueses, conferiu à sua produção a organização retórica e estilística dos trovadores de seu tempo que criavam e recriavam a partir do rígido sistema poético provençal

O poeta se refere às jovens *mui fremosinhas pastores*, o que nos remete a imagens semelhantes como a bailia de Airas Nunes *Bailemos nos ja todas tres, ai amigas* e a pastorela de D. Joan D'Avoin, *Cavalgava noutro dia/ (...) e ua pastor siia/ cantando com outras três*, que destacam o baile das moças em grupos de três. Depreende-se que o simbolismo do número três corresponde à manifestação perfeita de algo. Na concepção cristã<sup>46</sup>, de acordo com São Cesário de Arles (s/d), *Fides omnium christianorum in Trinitate consistit* – a fé de todos os cristãos consiste na Trindade, pois, se Deus cria tudo com sabedoria, e sendo a Unidade divina dogmaticamente Trina, logo podemos relacionar sua bondade e perfeição a sua existência Trina no Pai e no Filho e no Espírito Santo.

---

<sup>45</sup> Cf. NUNES, 1928, p. 597.

<sup>46</sup> Cf. Catecismo da Igreja Católica, 2000, p.76.

De acordo com Curtius (1996), a Antiguidade recebeu de Pitágoras e sua escola um simbolismo e um misticismo numérico que confluíram com o simbolismo e misticismo cristão. Se o número sete representará a criação, o três relacionado à Trindade representará a harmonia e a perfeição. Por outro lado, antes mesmo do simbolismo cristão, o número três nos remete a imagens pertencentes à mitologia grega, como as Cárites que também denotam harmonia e beleza. Mais conhecidas como as Três Graças, filhas de Zeus, foram sensivelmente representadas e assimiladas por pintores renascentistas como Sandro Botticelli (1445-1510), em sua conhecida tela *A Primavera* (1478) e Peter Paul Rubens (1577-1640), na tela *As Três Graças* (1639).

Assim, esboçam-se nas três cantigas citadas anteriormente as preferências poéticas de seus trovadores, as quais não prescindem de uma tradição cultural de referências líricas anteriores aos séculos trovadorescos.

Na pastorela de Airas Nunes, *Oi oj'eu ua pastor cantar,/ du cavalgada per ua ribeira*, temos a *amiga* num estado sentimental diferente das anteriores. O narrador, na figura do cavaleiro, ao passar por uma ribeira, flagra uma pastora que *parecia mui ben* (bonita, de muito boa aparência) a cantar *senlheyra* (sozinha) e resolve se aproximar para *ascuitar* as queixas de amor que ela cantava, enquanto fazia *ua guirlanda de flores*.

Oi oj'eu hũa pastor cantar,  
du cavalgava per hũa ribeira,  
e a pastor estava [i] senlheyra,  
e ascondi-me pola ascuytar  
e dizia muy ben este cantar:  
**“So lo ramo verde frolido  
vodas fazen a meu amigo  
[e] choran olhos d’amor.”**

E a pastor parecia muy ben  
e chorava e estava cantando  
e eu muy passo fuy-mh-achegando  
pola oyr e sol non faley ren,  
e dizia este cantar muy ben:  
**“Ay estorninho do avelanedo  
cantades vós e moyr[o] eu e pen[o]:  
e d’amores ey mal,”**

E eu oí-a sospirar enton,  
e queixava-s'estando com amores  
e fazi' [ũ]a guirlanda de flores,  
des y chorava muy de coraçõn

e dizia este cantar enton:  
**‘Que coyta ey tan grande de sofrer!  
amar amigu’e non [o] ousar veer!  
e pousarey so l’avelanal.’**

Poys que a guirlanda fez a pastor,  
foy-se cantand’, indo-ss’en manselinho,  
e torney-m’eu logo a meu caminho,  
ca de a noiar non ouvi sabor;  
e dizia este cantar ben a pastor:  
**“Pela ribeyra do ryo cantando  
ya la virgo d’amor: quem amores  
á como dormirá, ay bela frol !”**  
(NUNES, 1943, p.294)

Compõe-se a cantiga de 4 oitavas, dividindo-se cada uma em duas partes, uma quintilha seguida dum refrão em terceto. A quintilha se compõe propriamente de 4 versos, mais um verso que estabelece a ligação com o refrão, repetido nas 4 oitavas com ligeiras modificações, dentro da paralelística habitual da lírica tradicional galego-portuguesa. A rima ABBA, sendo A aguda e B grave, repete-se regularmente em todas as estrofes na quintilha inicial. O carácter narrativo e o esquema rítmico contam com o *dobre*, figura retórica galego-portuguesa baseada na repetição de palavras em diferentes pontos da cantiga (versos 1,5/ 9,13/ 17,21/ 25,29). Muito apreciada entre os trovadores, uma de suas funcionalidades consiste em uma repetição léxica sem flexão, seja qual for sua posição, contribuindo para a harmonia rítmica em sua execução.

Acerca do *dobre*, Beltran (2000)<sup>47</sup> afirma ser um elemento baseado na ornamentação poética, cuja referência provém das retóricas latinas que assinalem duas variedades elementares de figuras de repetição léxica: a *repetitio* e a *annominatio*. A primeira refere-se a uma repetição sem variação morfológica, tal como o *dobre* registrado na Arte de Trovar. A segunda leva em consideração a possível variação morfológica do termo que se repete no decorrer da composição. Em resumo, de acordo com Curtius (1996), estes elementos demonstram a abundância dos recursos e suas variações que completam os temas num padrão de tecitura de uma malha, ou um tapete, que, a partir do século XII, assinalará o novo caminho da poesia com o surgimento da *canzone* dos provençais, do *rondeau*, do soneto, entre outros.

---

<sup>47</sup> Cf. LANCIANI E TAVANI, 2000, p. 2468.

É evidente a tristeza da menina ao cantar que *So lo ramo verde frofido/ vodas fazem* a seu amigo. É de se notar que o enlace matrimonial ocorre, mas entre seu amado e outra mulher, o que justifica o penar e o morrer - resultado de sua *coita* amorosa de *amar amigu'e non 'ousar veer*. Podemos observar uma profunda comunhão da jovem donzela com a natureza na criação de um quadro bucólico comum às pastorelas, cujos fatos foram sensivelmente trabalhados pelo trovador, constituindo-se um dos mais belos exemplares do gênero.

Na primeira estrofe, após uma espécie de exórdio, o cantar da pastora revela seu sofrimento revelando que, sob os ramos verdes da primavera, considerados sagrados, acontece o casamento de seu amigo. Em seguida, há a bela presença do estorninho no avelanedo (ou avelaneira), pássaro que vive em Trás-os-Montes, que pode ser observado aos bandos, conhecido como um hábil imitador. Possui uma plumagem que difere entre o Verão e Inverno. No Inverno o peito negro enche-se de pintas esbranquiçadas e o bico amarelo escurece um pouco. Mede aproximadamente 20 cm e alimenta-se de insetos, sementes e frutos. Seu papel no texto é de confidente da donzela, pedindo-lhe que cante (*cantades vós*), enquanto ela sofre pelos amores mal sucedidos (*d'amores ey mal*).

Na terceira estrofe, após o cavaleiro ressaltar a veracidade dos sentimentos da jovem pela expressão *chorava mui de coraçõn*, a transcrição do canto aponta para sua *coita* amorosa num enquadramento paisagístico no qual se verifica a presença das aveleiras. Na quarta e última estrofe completa-se a beleza e graciosidade da cantiga no momento em que, terminada a guirlanda de flores, a pastora segue *Pela ribeira do rio* como *la virgo d'amor*, enquanto o cavaleiro, respeitando as regras da cortesia, prossegue seu caminho sem incomodar a pastora.

Uma leitura mais atenta nos leva a constatar que diversas são as imagens simbólicas que emanam do texto, constituindo um clima altamente místico e religioso, comum às cantigas de Airas Nunes. A influência da religiosidade revela-se pelo que representa simbolicamente a guirlanda de flores confeccionada pela donzela. Na concepção cristã, de acordo com Biedermann (1993), a guirlanda significa a vitória sobre as trevas do pecado, daí a íntima associação da Virgem Maria com as rosas, perfeitamente justificável pelo estado de *virgo* em que se revela a pastora. A ternura do desfecho também é de certa forma comovente, considerando-se a presença do rio e da

virgem em um mesmo quadro. O transcurso irreversível do rio, tal como a cortesia passageira do amigo, remete ao abandono e ao esquecimento da jovem que ficou à margem de seus sentimentos.

A cantiga ilustra bem a característica espiritual das descrições da natureza unidas ao estado de espírito da pastora, tendo em vista que o pousar, ou seja, a atitude de espera sob os ramos das aveleiras indicia a fidelidade pelo amado. À mesma conclusão se chega quando atentamos para o fato de que a “aveleira representa a fertilidade e a pureza feminina” (BIEDERMANN, 1993, p. 35).

Há nos versos de Airas Nunes uma recuperação da concepção de religiosidade que aponta para a natureza como uma forma de reconhecimento do sagrado. Acerca dessa prefiguração do divino, Eliade (2001) sustenta a ideia de que se trata de uma forma de se enxergar a presença do Criador nos múltiplos seres divinizados com os quais o eu-lírico estabelece uma íntima relação. Na pastorela em questão, os elementos que protagonizam a interação eu-lírico / cenário correspondem ao rio (*ribeira*), aos ramos verdes da primavera (*ramo verde frovido*), ao estorninho, à guirlanda de flores, às aveleiras (*avelanal*) e às flores (*frol*).

Ainda sobre o cenário das pastorelas há duas vertentes interpretativas. A primeira se refere ao cenário natural que, coerentemente, nos fornece dados significativos sobre a cultura portuguesa na Idade Média: o forte domínio da religiosidade no período; os estratos culturais representados pelas pastoras (os camponeses) e pelos cavaleiros (nobreza), além do universo musical baseado na transmissão oral, envolvendo as camadas sociais e populares da época. Em segundo lugar, o grande campo simbólico oferecido por essa modalidade poética que, por sua vez, carrega uma tradição ideológica intimamente ligada à religiosidade.

Sob tal perspectiva, os elementos que compõem o cenário pastoril galego-português apresentam imensa carga simbólica ligada aos períodos que antecedem o medieval; entretanto, a crescente religiosidade desse período esteve mais presente tanto no cotidiano quanto no imaginário. A cantiga de Airas Nunes, singular na poesia medieval portuguesa, revela-se como parte de um lirismo que apresentava um perfil feminino mais dinâmico, se for comparado ao das mulheres das cantigas de amor. Embora considerada como parte de uma lírica profana, a pastorela *Oi oj'eu hũa pastor cantar* corresponde a um texto poético cuja ligação entre o homem e a natureza

contempla uma experiência sacralizante do sentimento amoroso. De acordo com Eliade (2001), o homem desde sempre vivenciou a oposição entre o sagrado e o profano, relação direta entre o Céu e a Terra. Ao atribuir à natureza o significado de um lugar sagrado, o homem comunica seus sentimentos com o divino pela intermediação de elementos como as árvores, as flores, os pássaros etc. Se recorrermos às artes pictóricas fica evidente a influência da natureza na ornamentação dos impressionantes edifícios medievais e das catedrais góticas. A descrição da natureza na pastorela busca a exaltação de Deus em todos os aspectos da vida do homem medieval.

Entre os elementos da natureza, as flores são as que mais traduzem os sentimentos da *amiga*. Simbolicamente representam a beleza física, muito bem marcada pelo trovador na caracterização da jovem donzela, por meio de uma adjetivação expressiva (*parecia muy ben*), e da fugacidade das coisas representada pelas juras de amor (*preito*) passageiras feitas pelo *amigo*. A cortesia efêmera que ilude a jovem liga-se à honra temporária representada pela guirlanda de flores que se desgastará com o tempo, ao contrário das alianças que simbolizam o enlace matrimonial duradouro. Por outro lado, a guirlanda também sugere a vitória sobre o pecado, outro conceito muito frequente na literatura medieval.

Quanto à aveleira, de acordo com Biedermann (1993), a sua significação simbólica está relacionada à fertilidade, além do caráter sagrado, local de reuniões e de julgamentos. Na Idade Média, o avelanal continuou representando a fertilidade por se tornar um ponto de frequentes encontros dos namorados que tentavam fugir da vigilância constante das famílias. Ir para as aveleiras ou pousar sob elas significa, em muitas cantigas, encontrar-se com o *amigo* ou esperar por ele. Os pássaros exercem o papel de mediadores da vontade divina, o que explica a invocação do *estorninho* para cantar os sofrimentos da jovem, aliviando sua dor e sugerindo piedade.

A presença do cavaleiro poderia comprometer a pureza da imagem de uma jovem donzela que canta pelos campos enquanto pastoreia. Por outro lado, o flagrante campesino decorrente desse encontro ocorre singularmente sob os preceitos de mesura e de cortesia, enquanto “os outros autores de pastorelas introduzem na cena, seguindo o exemplo dos modelos além-pirenaicos, o diálogo entre o cavaleiro que oferece o seu amor e a pastorinha que o recusa desdenhosamente ou que acaba por aceitá-lo” (TAVANI, 1988, p. 212). Airas Nunes reelabora o esquema do gênero com criatividade

e técnica original, e o eu-narrante (cavaleiro) não aborda a pastora a fim de seduzi-la.

Historicamente, na tradição literária medieval os encontros entre cavaleiros e pastoras ocorriam com mais frequência por ocasião das festividades ligadas ao mês de maio. Segundo a tese folclórica, toda a poesia trovadoresca se reduzia à natural transformação literária de antigos temas populares ligados a um culto pagão específico do primeiro dia de maio<sup>48</sup>, no qual moços e moças viviam na natureza a celebração do amor decorrente da chegada da primavera. Com o cristianismo, essas festividades passaram a necessitar de uma justificativa doutrinária. Aos olhos da fé católica, tais festividades eram uma forma de prostituição justificada por rituais pagãos. Em outras palavras, inserem-se em um mesmo cenário a manifestação de vestígios de um folclore tradicional, ligado a um lirismo primaveril representado pela menina num quadro bucólico, aspectos de uma situação cotidiana como a ação de um cavaleiro e as expressões de religiosidade.

Diante do exposto, esse lirismo ligado ao universo musical, essencialmente baseado na transmissão oral, deixou-nos registros escritos de uma poesia que contempla uma profunda interpenetração do sagrado e do profano, espécie de um hino ao estado de *virgo* de uma jovem donzela, ao mesmo tempo em que, culturalmente enraizada, expõe “um feixe de observações do mais alto valor sobre o feito psicológico da mulher” (LAPA, 1973:159). Dentro desse contexto, a literatura galego-portuguesa soube representar os dramas da vida amorosa feminina, cujas pastorelas revelam-se documentos vivos do cotidiano da época, principalmente o das mulheres comuns.

Revela-se, assim, que, no desenrolar desse encontro em *Oi oj' eu hua pastor cantar/ du cavalgava per hua ribeyra*, o amor não é apenas um sentimento com características de ir e vir, capaz de inebriar os amantes e trazê-los bruscamente à realidade, mas corresponde a uma totalidade na vida do homem que perpassa por um amadurecimento do eros que, em várias circunstâncias, se relacionou com o amor conjugal.

Por outras palavras, o eu-lírico feminino da cantiga de Airas Nunes, representado pela jovem e bela pastora (*de bon parecer*), bem como sua íntima relação com a natureza sacralizada, assume seu sofrimento diante do abandono, vislumbrando uma esperança de se renascer para o amor e permanece continuamente em seu caminho

---

<sup>48</sup> Cf. TAVANI, 2002, p. 36

como *la virgo do amor*.

Além da habilidade do poeta de corte capaz de tratar com desenvoltura e com soluções originais os assuntos de interesse do príncipe, o clérigo-trovador revela assim um domínio invulgar da forma e a disposição de tratá-la com a maior liberdade, dentro e fora dos cânones da tradição. O mesmo anti-convencionalismo manifesta-se também na pastorela: o cavaleiro, em vez de a importunar com a sua oferta de amor, limita-se a escutar, sem ser visto, a pastora que “chorava e estava cantando”. (...) Poeta de corte, mas vivo e original – na medida, evidentemente, em que isto era admitido na Idade Média -, homem de letras bom conhecedor e apreciador da poesia trovadoresca galego-portuguesa e provençal, Airas Nunes manifesta-se possuidor duma técnica e duma cultura tradicional que ele sabia modificar e adaptar às exigências da expressão poética (TAVANI, apud LANCIANI E TAVANI, 2002, p.27-28).

Devemos ainda fixar nossa atenção no fato de o trovador Airas Nunes ser um clérigo. Obviamente, não se deixaria seduzir pela polêmica da maledicência e nem pelos defeitos morais que poderiam ser atribuídos aos seus personagens. Consciente da concepção cristã de amor, considerando sua pureza e gratuidade presentificada em uma aliança matrimonial, o trovador demonstra, de acordo com Tavani (1988), respeito pela função catártica da poesia por desenvolver motivos morais e estéticos em vez de simplesmente exercitar as modalidades líricas do trovadorismo.

A mesura observada pelo cavaleiro na pastorela de Airas Nunes aparece nitidamente na fala da pastora da cantiga de Johan Airas de Santiago, que, ao lado de D. Dinis, foi um dos mais fecundos trovadores pelo número de cantigas registradas em sua autoria. O ambiente harmônico a que nos referimos na cantiga anterior agora é quebrado pela insubordinação do cavaleiro diante dos riscos de difamar a jovem donzela:

Pelo Souto de Crexente  
hua pastor vi andar  
muyt'alongada de gente,  
alçando voz a cantar,  
apertando-sse na ssaya,

quando saya la rraia  
do ssol nas rribas do Sar.

E as aves que voavan,  
quando saya l'alvor,  
todas d'amores cantavan  
pelos rramos d'arredor,  
mays non sey tal qu' i' stevesse  
que en al cuidar podesse  
senon todo en amor.

Aly 'stivi eu muy quedo,  
quis falar e non ousey,  
empero dix'a gran medo:  
— **Mia senhor, falar-vos-ey  
hun pouco, se mh — ascuytardes  
e ir-m'ey, quando mandardes,  
mais aqui non [s] starey.**

— **Senhor, por Sancta Maria,  
non estedes mais aqui,  
"mais ide-vos vossa via;"  
faredes mesura y,  
ca os que aqui chegaren,  
pois que vos aqui acharen,  
ben dirán que mais ouv'i.  
(NUNES, 1943, p.334)**

Cantiga de mestria composta de quatro estrofes de sete versos cada uma, rimas em **ababccd** compõem o tom narrativo-descritivo apresentando um cenário lírico que reflete o estado de espírito da donzela nas duas primeiras estrofes. Pizzorusso (apud LANCIANI & TAVANI, 2000, p. 343) explica que as estrofes são dedicadas à orquestração musical, nas quais o canto dos pássaros acompanha o canto da mulher. Nas demais estrofes o trovador empregou um forte realismo ao diálogo entre a pastora e o cavaleiro, que não se identifica como tal, mas com o próprio poeta.

Embora a pastorela seja identificada como uma cantiga de amor nos manuscritos, a cantiga de Johan Airas remete à concepção provençal de pastorela pela presença da natureza e abordagem de um cavaleiro. Por outro lado, a conquista amorosa não se concretiza e nem ao menos se prolonga o debate. Para Spina (1996), a pastora da cantiga representa a mulher de postura mais elevada, digna da cortesia do trovador ao aconselhar, em defesa do pudor, que o cavaleiro se retire do lugar.

É importante observar que o enquadramento narrativo recebe um alargamento de

seus elementos, fazendo com que a referência ao alvorecer pelos primeiros raios do sol que aquecem as águas do rio Sar<sup>49</sup> possam ser identificados com o amor que surge no coração do cavaleiro ao vislumbrar a bela pastora digna de ser chamada de *senhor*.

A cantiga é extraordinária pela dinâmica dos quadros e pelas riquezas das notas na descrição da paisagem matutina: o souto do Crescente, os primeiros raios do sol nas margens do rio Sar, as aves a entoarem hinos de louvor à madrugada, cantando melodias amorosas por entre os ramos das árvores vizinhas. A pastorela de Airas Nunes é tida por todos e críticos e comentadores que a editaram como um das raras jóias da lírica trovadoresca (SPINA, 1996, P.344)

Na abordagem de quatro das oito pastorelas do cancionero galego-português (*corpus* do trabalho) configurou-se a forte presença da dimensão religiosa na concepção de amor nas cantigas trovadorescas. A diversidade de traços estilísticos que denunciam o hibridismo do gênero nos forneceu indícios de que, desde cedo, os trovadores galego-portugueses assumiram uma grande cumplicidade com a atmosfera poética que tomava conta de toda Europa dos séculos XII e XIII. Todas as reflexões até o momento tiveram como subsídio informações históricas e culturais do período medieval, bem como as características do gênero lírico, sua conceituação e seus primeiros registros indicadores de manifestação poética. Apresentaremos agora um dos maiores representantes da poesia galego-portuguesa: D. Dinis.

Considerado um dos mais fecundos trovadores galego-português e responsável por uma política cultural singular na literatura medieval portuguesa, Dom Dinis viveu entre 1261 e 1325, tendo reinado de 1267 até 1325. Com o cancionero composto por 137 cantigas, a produção lírica de D. Dinis revela sua influência provençal, a qual serve de estímulo para a leitura de sua poesia.

Na opinião de Gonçalves (2000), as sutilezas das composições de D. Dinis correspondem claramente aos motivos e temas trovadorescos que, associando-se às suas expressões de rei poeta, representam a síntese de suas experiências desenvolvidas, por exemplo, pela:

---

<sup>49</sup> Rio da Galiza., que nasce na freguesia de Bando (Santiago de Compostela) e corre pelas freguesias de Sar, Conxo e Laranho.

concepção do amor como um serviço feudal (*Praz-mi a min, senhor, de morrer*) e o conceito de justiça dentro das regras do código vassálico (*Non sei como me salv'a mia senhor*), a ideia de considerar a dona amada como digna de um rei (*Pois vos Deus fez, mia senhor*) ou a afirmação de que vale mais viver perto da *senhor* do que ser um rei ou infante (*Senhor, que de grad'oj'eu querria*) são convenções da poesia cortês, mas, quando o trovador é rei, podemos supor que, que ao dirigir-se à *senhor* para lhe dizer *erades boa pera rei*, a declaração assumiria o tom de invenção irônica. (...) Poeta em maneira provençal, D. Denis distingue-se também entre os outros trovadores por algumas características do seu provençalismo, já por outros assinalados com base em minuciosos confrontos. (...) Mas acerca de seu caráter indígena, ou mesmo popular destas cantigas de estrutura paralelística, convirá ter em conta que, sendo D. Denis um poeta-rei ostensivamente provençalizante, cuja atividade se situa numa época de síntese das experiências trovadorescas na área galego-portuguesa, algumas destas características, aparentemente populares, partem de sugestões cultas: tal é, quanto a nós, o caso das cantigas *Ai flores, ai flores do verde pino* (GONÇALVES, apud LANCIANI & TAVANI, 2000, p. 208-209).

Seguindo a teoria da Arte de Trovar, as três pastorelas de D. Dinis foram inseridas entre as cantigas de amor. Dentre elas, apenas a cantiga intitulada *Vi oj'eu cantar d'amor*, apresenta o elemento chave do gênero entre os provençais: o diálogo entre o cavaleiro e a pastora. Na cantiga em questão a proposta amorosa, pertinente neste gênero, desenrola-se logo nos primeiros versos, suprimindo qualquer outra descrição pictórica do cenário e da relação da pastora com o mesmo:

Vi oj'eu cantar d'amor  
en um freoso virgeu  
ũa freosa pastor,  
que ao parecer seu  
jamais nunca lhi par vi,  
e por en dixi-lh'assi.  
**“Senhor, por vosso vou eu”.**

Tornou sanhuda enton,  
quando m'est'oíu dizer,  
e diss': **“Ide-vos, varon!**  
**Quem vos foi aqui trager,**

**pera m,'irdes destorvar,  
du dig'aqueste cantar  
que fez quen sei ben querer?"**

**"Pois que me mandades ir,"  
dixi-lh'eu, "senhor, ir-m'ei,  
mais já vos ei de servir  
sempr'e por voss'andarei,  
ca voss'amor me forçou  
assi que por vosso vou,  
cujo sempr'eu já serei."**

Dix'ela: **"Non vos ten prol  
esso que dizedes, nen  
mi praz de o oír sol,  
ant'ei noj'e pesar en,  
ca meu coraçon non é,  
nen será, per bõa fé,  
se non do [que] quero ben."**  
(NUNES, 1943, p.338)

A pastorela é composta por quatro estrofes de sete versos heptassílabos e rimas seguindo o esquema **ababccd**. O texto destaca o flagrante campesino apresentado em circunstâncias que envolvem o canto de amor de uma pastora em um belo jardim, no qual se insere o cavaleiro, encantado pela beleza da jovem, provocando a quebra da harmonia do quadro que se observa.

A beleza da mulher é colocada em relevo pelo cavaleiro, que, ao se referir aos seus aspectos físicos, *que ao parecer seu/ Já mais nunca lhi par vi*, destaca-a como digna de cortesia, pois nenhuma outra no mundo a ela se assemelha. O cenário referente a este encontro concentra-se apenas na menção de um espaço correspondente ao belo jardim, *fremoso virgeu*, deixando subentendido uma atmosfera clara e límpida, a qual certamente se enquadra, coerentemente, à ternura e aos sentimentos despertados pela visão tida pelo cavaleiro.

A reação instantânea da pastora é a de ira (*Ide-vos, varon!*) pelo impecilho causado pelo cavaleiro que interrompe seu cantar e também pelo cuidado que ela apresenta em não desejar ser vista em companhia de um homem. Mesmo com a insistência do cavaleiro na terceira estrofe, quando declara sua incapacidade de resistir aos encantos e ao amor despertados pela beleza da pastora, irredutivelmente, ela confessa estar enamorada de outro que possui seu coração e todo seu amor.

*“Pois que me mandades ir,”  
dixi-lh’eu, “senhor, ir-m’ei,  
mais já vos ei de servir  
sempr’e por voss’andarei,  
ca voss’amor me forçou  
assi que por vosso vou,  
cujo sempr’eu já serei.”*

O breve desfecho da pastorela não apresenta nenhuma satisfação por parte do cavaleiro, que segue seu caminho sem ao menos lamentar sofredamente, como de regra, pelo amor incorrespondido. No que se refere aos sentimentos femininos, a pastora segue sozinha em seu formoso jardim cantando versos de amor pelo namorado, sem mostrar nenhum tipo de mudança no seu espírito pela presença perturbadora do cavaleiro.

A prática de um modelo provençal de composição se sobrepõe a qualquer intensidade lírica que buscasse expressar maiores indícios amorosos, tanto por parte do cavaleiro quanto por parte de donzela. O mais evidente na cantiga é a ira (*sanha*) que toma a jovem quando ela percebe a presença de um homem, que não seja seu amado, num lugar passível de ser flagrado por outras pessoas, podendo assim atrair comentários impróprios à sua reputação.

Outro ponto que se associa a isto é a conotação amorosa que o jardim adquire na pastorela, o mesmo em quase toda lírica medieval. O destaque para o *fremoso virgeu* possibilita a convergência para duas leituras; a primeira, alegórica, nos fornece indícios da pureza do quadro bucólico em que se encontra a pastora que, além de bela, também assume o papel de observadora dos preceitos morais e religiosas de sua sociedade, devido ao desconforto com a presença de um galanteador; a segunda, naturalista, oferece nos primeiros versos um cenário propício para o exercício da conquista amorosa, a qual entre os provençais poderia resultar também na posse física.

O formoso jardim para o cavaleiro pode, facilmente, representar o próprio corpo da pastora devido a sua beleza e singularidade. Acerca do *locus amoenus* desse tipo de composição, Brea ( apud BILLY, & CLEMENT. & COMBIES, 2006, p.103) esclarece que “Ce type de description contient presque tous les éléments distinctifs, destinés à

procurer du plaisir aux cinq sens”<sup>50</sup>.

No que se refere às pastorelas de D. Dinis:

Il semble évident que nous sommes en présence d'une de ces évocations des troubadours gallo-romans (em langue d'oc ou d'oïl) que D. Denis aimait beaucoup, bien qu'on ne puisse pas toujours proposer une source directe pour celles-ci. Em tout cas, cette composition présente un schéma métrique particulier, dont la combinaison des rimes (ababcbb) est assez commune, mais pas avec des vers heptasyllabes; il est du mois curieux de constater que seuls Gonçalo Garcia, marié avec une fille illégitime du roi lui-même, et Johan Airas de Santiago (un des troubadours galégo-portugais qui connaissaient le mieux la lyrique gallo-romane), dans une autre pastourelle (où la bergère allait “pelo souto de Crecente”), font usage de ce type de vers avec cette disposition des rimes; et tous les deux de D. Dinis, les rimes masculines et féminines (dans le texte de D. Denis, les rimes sont toujours masculines). Nous n'avons pas trouvé ce schéma chez les troubadours occitans et, em langue d'oïl, les seuls exemples connus concernent Gace Brulé et une chanson anonyme. La pastourelle de D. Denis présente un très grand intérêt pour nous: elle montre qu'il connaît bien l'importance du verger comme lieu de rencontre amoureuse, surtout dans ce genre poétique (BREA, 2006, p. 113-114)<sup>51</sup>.

Comprendemos que a imagem do jardim corresponde em parte à alegoria do *hortus conclusus* a qual se refere ao jardim fechado, o jardim das delícias. Com o advento do culto mariano, o jardim fechado adquire novas concepções relacionadas à figura da Virgem Maria denotando toda sua pureza, castidade, obediência e inviolável

---

<sup>50</sup> “Este tipo de descrição contém todos os elementos distintivos, destinados a proporcionar o prazer aos cinco sentidos.”

<sup>51</sup> Parece evidente que nós estamos em presença de uma dessas evocações dos trovadores galaico-românicos (na língua d'oc ou d'oïl) que D. Dinis valorizava muito, mesmo que jamais se pudesse apresentar uma fonte direta para elas. Em todo caso, essa composição apresenta um esquema métrico particular, cuja combinação das rimas (ababcbb) é muito comum, menos com os versos heptassílabos; é pelo menos interessante constatar que somente Gonçalo Garcia, casado com uma filha ilegítima do próprio rei, e Johan Airas de Santiago (um dos trovadores galego-português que conhecia melhor a lírica galaico-românica), em uma outra pastorela (onde a pastora vai “pelo souto de Crecente”), empregam esse tipo de verso com essa disposição das rimas; e todos os dois de D. Dinis, as rimas são masculinas e femininas (no texto de D. Dinis são rimas sempre masculinas). Não encontramos esse esquema com os trovadores occitanos e, na língua d'oïl, os únicos exemplos conhecidos um refere-se a Gace Brulé e uma canção anônima. A pastorela de D. Dinis é muito interessante para nós: ela mostra que ele conhecia bem a importância do pomar como lugar de encontro amoroso, sobretudo neste gênero poético.

humildade. A ideia de um jardim particular também se encontra em monastérios, que designam o local para o exercício de suas orações e meditações.

O jardim perfeito e recluso pode ser personificado em Maria, tal como o jardim espera o lírio (o próprio cristo) sem a perda da virgindade. Assim, o *fremoso virgeu* compartilha da referência cristã que se justifica na presença da pastora de beleza única à espera do amado. Não apontamos a relação direta entre os cenários, bem como não foi verificada uma diferença entre as concepções que ambos suportam, ao serem colocados em paralelo. A escolha do trovador, ao apresentar o cenário da disputa verbal entre seus personagens, não só atende aos requisitos estilísticos e retóricos das pastorelas provençais, como também confere à sua cantiga um tom religioso com evocações paradisíacas sugeridas pelo perfil sentimental feminino e pela mesura atendida pelo cavaleiro.

Em outra composição de Dom Dinis, a pastorela *Ua pastor se queixava*, o poeta, abordando os lugares comuns do gênero, como a coita amorosa, o cenário e a pastora, elabora o flagrante campesino, no qual o trovador surpreende as queixas de amor de uma jovem pelo campo.

Õa pastor se queixava  
muit' estando noutro dia,  
e sigo medês falava  
e chorava e dizia  
com amor que a forçava:  
**“par Deus, vi-t'en grave dia,  
ai amor!”**

Ela s' estava queixando,  
come molher con gram coita  
e que a pesar, des quando  
nacera, non fôra doita,  
por en dezia chorando!  
**“Tu non és se non mia coita,  
ai, amor!”**

Coitas lhi davam amores,  
que non lh' eran se non morte,  
e deitou-s' antr' ùas flores  
e disse con coita forte:  
**“Mal ti venha per u fores,  
ca non és se non mia morte,  
ai, amor!”**

(NUNES, 1943, p.218)

Estamos diante de uma cantiga de refrão, com versos predominantemente heptassílabos, que obedecem ao esquema rimático **abababc**. As três estrofes possuem os versos seguidos por um refrão monóstico - *ai amor* – colocado logo após aos versos que correspondem ao solilóquio feminino (destacados em negrito). Nos pares de versos 2/6, 9/13 e 16/20 verificamos a ocorrência do *dobre* com a repetição dos termos *dia*, *coita e morte*, respectivamente.

O recurso do *dobre*, novamente registrado entre as pastorelas, nos dá indícios de que D. Dinis fez de sua poesia um repertório que envolve influências cultas e populares, pois, como bom trovador, segundo Gonçalves (2000)<sup>52</sup>, teria composto os versos e também a música de suas cantigas, observando as expressões melódicas e os recursos estilísticos de metrificação, possibilitou a singular dinamização dos valores poéticos, expressivos das imagens e dos conteúdos da poesia pastoril.

A pastorela *Õa pastor se queixava* apresenta o contínuo solilóquio feminino introduzido a cada estrofe pela narração do trovador que a observa. Percebemos que não se trata de uma abordagem ou encantamento do trovador pela pastora, mas de uma descrição cuidadosa dos fatos que ele observa. Na primeira estrofe o trovador refere-se a uma mulher muito chorosa de seus sentimentos, a qual ele nomeia de *pastor*. Spina (1996) acredita não se tratar realmente de uma pastora, mas de uma mulher da cidade, devido ao seu tom extremamente triste e queixoso.

A intensidade de seus sentimentos é explicitamente denunciada pela ocorrência dos verbos *queixar* e *chorar* e pelos versos *chorava e dizia /con amor que a forçava*, os quais podem ser compreendidos como a síntese de um amplo sofrimento resultado de um amor que a domina completamente. Outro fator que nos leva a constatar o seu pesar é a insistente caracterização de seu estado de espírito observado e narrado pelo trovador na segunda estrofe pelos versos: *Ela s'estav quexando/ como molher com gran coita*.

A protagonista move-se num ambiente de murmúrios e lamentações, no qual tudo e todos são testemunhas de seus infortúnios, pois o termo *coita* neste contexto carrega o significado de intenso e terrível sofrimento. Sua conotação, tematicamente,

---

<sup>52</sup> Cf. LANCIANI E TAVANI, 2000, p. 211.

vai além de uma simples adjetivação de uma jovem enamorada, como ocorre na cantiga de Lourenço Jograr (*Três moças cantavan d'amor/ muy coygadas dos amores*). *Coita* na pastorela de Dom Dinis refere-se a um tormento amoroso de profunda complexidade, capaz de designar a identificação da mulher com uma desilusão que a priva de qualquer outra perspectiva que não incluía a morte como resultado ou fim desejado.

A ocorrência do vocábulo no plural (*Coitas*, verso 15), sugere a intensidade do sentimento de desgosto por ocasião de sua infelicidade amorosa. Saliente-se que o termo ganha especial relevo devido à inversão do verso que, na ordem direta, na opinião de Ferreira [s.d], resumir-se-ia a *Amores lhe davan coitas*, ao passo que na cantiga a ordem registrada é *Coitas lhe davan amores*.

De acordo com Spina (1996), os versos *des quando nacera, non fora doita* indicam um amor à primeira vista, pois a mulher declara que, desde seu nascimento, não tem conhecimento, ou experiência nenhuma do amor. A tradução do termo *doita*<sup>53</sup> refere-se a algo que já experimentado. No contexto da cantiga há um sentimento nunca experimentado pela donzela, mas que a faz ultrapassar os estágios suspirantes da paixão, para desejar a morte ao seu objeto de sofrimento.

Uma outra indicação do drama feminino pode ser observada no *dobre*, no emprego dos termos *coita* e *morte* os quais, além de auxiliar nos arranjos da musicalidade, retoricamente, intensificam a repetição da dramaticidade da situação. A grande habilidade técnica do Rei Trovador ainda contribui para que a parte narrativa da pastorela retome um de seus elementos essenciais: a referência a um dos elementos do *locus amoenus* no verso: *e deitou-s antr'uasflores*.

Como parte da ornamentação do discurso, a referência ao cenário em que se encontra a jovem desiludida adquire uma grande carga simbólica ao colocar a natureza como testemunha do amor incorrespondido, pois o divino (*Par Deus, vi-ti en grave dia*) e a natureza (*e deitou-s antr'uasflores*) são dignos de conhecer sua tristeza e anseios. Deus e as flores representam a continuidade de uma eterna perfeição e a beleza, respectivamente, comparada à efemeridade de sua felicidade que se inicia e, ao mesmo tempo, termina no dia em que conheceu seu amado.

As descrições da natureza, que verificamos nas cantigas de amigo, principalmente nas pastorelas, nos servem de exemplo da forma com que a retórica

---

<sup>53</sup> Cf. NUNES, 1928, p. 611. *Doito* (a): *adj. Ensinado, acostumado, experimentado, prático.*

elaborou a paisagem ideal da poesia. Compreendemos que *o fremoso virgeu, o antr'uas flores e a ribeira* das pastorelas não traduzem a realidade, mas servem de veículo e revestimento a uma paisagem ideal que participa do divino formando um microcosmo social que une a Natureza ao amor.

O caráter intelectual das cantigas de D. Dinis evidencia-se não só pelo seu perfeito desenvolvimento temático, como também pela adequação de todos os elementos típicos de cada gênero, e pelo aproveitamento pessoal do material retórico existente na criação de um cancionero capaz de expressar uma síntese das experiências trovadorescas de seu tempo.

Entre as cantigas mais representativas do cancionero dionisino encontra-se sua terceira pastorela, *Ûa pastor ben talhada*, a qual caracteriza bem a versatilidade do Rei Trovador por apresentar um diálogo cortês entre a pastora e um formoso confidente. Aproximando-se de um diálogo dramático que envolve adequadas referências espaço-temporais e indicações sobre os personagens e seus gestos D. Dinis compôs a seguinte pastorela:

Ûa pastor ben talhada  
cuidava en seu amigo  
e estava, ben vos digo,  
per quant'eu vi, mui coitada,  
diss': "**Oimais non é nada  
de fiar per namorado  
nunca molher namorada,  
poisque mi o meu á errado.**"

Ela tragia na mão  
um papagai mui fremoso,  
cantando mui saboroso,  
ca entrava o verão,  
e diss': "**Amigo loução,  
que faria per amores,  
pois m'errastes tan en vão?**"  
E caeu antr'ũas flores.

Ûa gran peça do dia  
jouv'alí, que non falava,  
e a vezes acordava,  
e a vezes esmorecia,  
e diss': "**Ai santa Maria,  
que será de min agora?**"  
E o papagai dizia:

**“Bem, por quant’eu sei, senhora.”**

**“Se me queres dar guarida”**

diss’a pastor, **“di verdade,  
papagai, por caridade,  
ca morte m’ é esta vida”**

Diss’el: **“Senhor [mui] comprida  
de ben, e non vos queixedes,  
ca o que vos á servida  
erged’olho e vee-lo-edes.”**  
(NUNES, 1943, p. 337)

Trata-se de uma pastorela composta de quatro estrofes com oito versos cada uma. Considerando sua composição temática e estrutural, podemos visualizar a construção de cada estrofe a partir da junção de dois quartetos, cujas rimas interpoladas **abba** unem-se às alternadas **acac**, formando uma longa estrutura rítmica, veículo da narrativa que apresenta o flagrante campesino e o diálogo entre uma pastora e um papagaio como confidente.

Na primeira estrofe ocorre a apresentação da mulher, *Ua pastor ben talhada*, com uma adjetivação típica de uma pastorela e digna de uma donzela cuja beleza é singular. Sua juventude anunciado pelo substantivo *pastor* une-se à expressão *ben talhada* que a caracteriza fisicamente como uma mulher cujo corpo é formoso aos olhos do trovador-observador. No que se refere ao seu estado de espírito, a expressão adjetiva *mui coitada* finaliza sua descrição introduzindo o saudosismo e o sofrimento amoroso. Os primeiros versos do canto da pastora denunciam a decepção frente aos versos em que afirma não devotar mais confiança, *Oimais – daqui em diante*<sup>54</sup>, ao seu amado, pois sofre intensamente com sua ausência.

A segunda estrofe apresenta estrutura semelhante, seguindo a fórmula de uma introdução narrativa que antecede o canto feminino. Na mesma introdução surge a incrível participação de um personagem inteiramente novo entre as pastorelas galego-portuguesas: o papagaio. Diferentemente do *estorninho* invocado na cantiga de Airas Nunes, o papagaio, na composição de D. Dinis, não só estabelece um diálogo com a pastora, como garante aspectos de encenação dramática passível de ser concebida na execução da cantiga.

---

<sup>54</sup> Cf. NUNES, 1928, p. 611. *Oimais: Adv. Desde hoje, daqui em diante, dora vante.*

Vale ressaltar que a descrição do pássaro garante ao texto a formação da imagem correspondente ao cenário primaveril, o qual sempre se destaca na poesia pastoril. Em uma primeira leitura, o papagaio pode ser interpretado como um verdadeiro elemento da natureza, ou seja, um pássaro *formoso*, bonito, cujo cantar *mui saboroso* (suave), é resultado da primavera, período propício na literatura aos relacionamentos amorosos. Por outro lado, a chegada do verão representa simbolicamente o encerramento desse período, no qual suspiram jovens pastoras enamoradas pelos campos. Daí o descontentamento da mulher ao cantar *Amigo loução,/ que faria per amores,/ pois m'errastes tan en vãõ?* O verbo errar neste contexto refere-se à falta aos deveres de uma pessoa para com outra, ou seja, indica a falta de comprometimento que o amigo não apresentou ao não cumprir com suas promessas.

Voltando às informações que compõem a segunda estrofe, ao referir-se ao amado como *amigo loução*, belo em relação à aparência, a pastora nos fornece argumentos que justificam os sentimentos que a faz *esmorecer* de amor (desmaiar). Na mesma estrofe verificamos o *locus amoenus* das pastorelas representado pelo *antr'ũas flores*, local em que a pastora expressa profunda comunhão com a natureza.

A religiosidade das cantigas de amigo e, especialmente, da pastorela de D. Dinis (terceira estrofe, uma invocação à Santa Maria: *Ai Santa Maria/ que será de min agora?*) pode ser interpretada como uma Providência divina, um anseio da pastora para solucionar o problema trágico do abandono do namorado.

Na estrofe final sente-se a mulher desprovida de qualquer halo de idealidade, ou expectativas ilusórias que possam ser suscitadas por sua paixão. Ela é muito mais humana do que no início da composição, cujo motivo é a exposição de seu pesar quando pede ao papagaio que a console somente com palavras de verdade, pois a ausência do amigo a faz começar a conceber a morte como solução para seus infortúnios.

Como desfecho são apresentadas as palavras finais do papagaio, que, ao elevar as qualidades da mulher adjetivando-a como uma pessoa completa de todas as boas qualidades (*Senhor mui comprida de ben*)<sup>55</sup>, pede a ela que erga os olhos e veja a implícita chegada (ou presença) de amado.

O encadeamento das ideias elaborado por D. Dinis, o tom dramático da composição e a escolha minuciosa do vocabulário, nos permitem visualizar a

---

<sup>55</sup> Cf. NUNES, 1928, p. 589. *Comprido (a) de ben: feliz ou dotado de todas as boas qualidades.*

ambiguidade que sugere o personagem do papagaio, pois a disposição dos diálogos e a sua elocução criativa nos remetem a uma encenação teatral, na qual o *amigo loução* poderia facilmente ser identificado com o próprio pássaro, tal como um disfarce a ser revelado na execução da pastorela. Em outra leitura, a participação do papagaio ainda completa os elementos identificadores da poesia pastoril.

As pastorelas de D. Dinis lembram-nos a delicadeza das descrições que Teócrito apresentava. O Rei Trovador expressou as paisagens líricas e seus componentes da poesia galego-portuguesa (*antr'as as flores, fremoso virgeu, estorninho, papagai, Souto do Crexente*), colocando em evidência a vivacidade dos diálogos entre os personagens (*Mia Senhor, falar-vos-ei/, Senhor, por Santa Maria/ não estedes mais aqui*) assim como o impulso de sentimentos comunicados ao mundo exterior por meio de reflexões (*ca os que aqui chegaren,/ pois que vos aqui acharen,/ bem diran que mais ouv'i.*), emoções (*Mal ti venha per u fores,/ ca non és se non mha morte*) e opiniões (*Eu non vos queria por entendedor/ ca nunca vos vi se non agora/ nen vos filharia*).

Tudo que destacamos nesta exposição contribui para observarmos a forma com que a retórica determinou entre os poetas galego-portugueses a paisagem ideal da poesia, tal como entre os seus predecessores gregos e latinos. Se a imagem do homem ideal correspondia a sua virtuosidade, lealdade e beleza, a natureza encontrará entre os poetas a correlação direta com o divino, servindo-os de uma rica variedade de possíveis descrições.

Nas pastorelas é entre as flores de um formoso jardim ou com a companhia das aves que a mulher encontra a paisagem agradável aos seus sentimentos e anseios, mesmo que por ora esteja sofrendo. É na campina de flores que ela espera por bem-aventuranças. De acordo com Curtius (1996, p.246-247), a natureza participa do divino entre os poetas da Antiguidade e Idade Média, transforma-se em um motivo poético indispensável aos adeptos de tais composições, os quais seguiram os passos do siracusano Teócrito – verdadeiro criador da poesia pastoril.

Foi o gênero poético que, depois da epopéia, maior influência exerceu, por várias razões. Em todas as épocas encontramos vida pastoril. É um modo fundamental da existência humana, representado também no cristianismo pela história do nascimento de Jesus, conforme o Evangelho segundo São Lucas. Aos pastores

corresponde – e isto é muito importante – um cenário especial, uma região própria, que veio a ser a Sicília e mais tarde a Arcádia. Conta igualmente com pessoal próprio, formando um microcosmo social: pastores de gado bovino (de onde vem o nome bucólica), pastores de cabra, pastoras etc. Enfim, a vida pastoril está ligada à Natureza e ao amor. (...) A elegia amorosa dos romanos sobreviveu poucas décadas. Não havia para ela continuação nem renovação possíveis. Mas a Arcádia revela-se sem cessar. Isso foi possível porque a temática pastoril não estava ligada a nenhum gênero e tampouco a alguma forma poética. Encontrou acesso ao romance grego (Longo), daí passando à Renascença. Do romance, a poesia pastoral podia voltar à écloga ou passar ao drama. O mundo dos pastores é tão vasto quanto o da cavalaria. Na Idade Média ambos os mundos se encontram. Sim, no mundo dos pastores “enlaçam-se” todos os mundos (CURTIUS, 1996, p. 246-247).

Acerca desse enlace que a poesia suscita nos homens, o tema do amor passa a ocupar o primeiro plano, tornando-se o princípio de uma busca divina, despertada em nós pelos aspectos da beleza do outro como um ímpeto inerente ao ser humano. Se o amor torna-se a medida das coisas na poesia, é oportuno salientarmos que ele é também o princípio de qualquer outro sentimento. No que diz respeito às pastorelas, o amor justifica o temor, a tristeza, o penar e o sofrer que diversas vezes atinge as jovens pastoras. Por conseguinte, precisamos considerar que no século XII a poesia dos trovadores, em sentido lato, desfrutava de um amadurecimento retórico e estilístico capaz de construir quadros picturais, nos quais o amor consagrava-se como princípio motor de tudo e de todos.

Um bom exemplo desse aspecto foi nos dado por Pedro Amigo de Sevilha ao compor a pastorela *Quand'eu un dia fui en Compostela*. Sendo a mais extensa do presente *corpus*, possui seis estrofes constituídas de seis versos cada, cujas rimas **ababba** formatam a cantiga sem a ocorrência de refrão, denominando-a como uma cantiga de mestria:

Quand'eu un dia fui en Compostela  
en romaria, vi ùa pastor  
que, pois fui nado, nunca vi tan bela,  
nen vi outra que falasse milhor  
e demandei-lhi logo seu amor  
e fiz por ela esta pastorela.

Dix[i-lh]' eu logo: **“Fremosa poncela,  
queredes vós min por entendedor,  
que vos darei boas toucas d’Estela  
e boas cintas de Rocamador  
e d’outras dōas, a vosso sabor  
e fremoso pano pera gonela?”**

E ela disse: **“Eu non vos queria  
por entendedor, ca nunca vos vi,  
se non agora, nen vos filharia  
dōas, que sei que non som pera mi,  
pero cuid’eu, se as filhass’assi,  
que tal á no mundo a que pesaria.**

E, se veess’outra, que lhi diria,  
se me dissesse **“ca per vós perdi  
meu amigu’e dōas que me tragia”?**  
**“Eu non sei rem que lhi dissess’ali;”**  
se non foss’esto de que me temi,  
non vos dig’ora que o non faria.”

"Dix’eu; **“Pastor, sodes bem razoada,”**  
**e pero creede, se vos non pesar,  
que non est oj’outra no mundo nada,  
se vós non sodes, que eu sábia amar,  
e por aquesto vos venho rogar  
que eu seja voss’ome esta vegada.”**

E diss’ela, come bem ensinada:  
**“Por entendedor vos quero filhar  
e, pois fôr a romaria acabada,  
aqui, du são natural, do Sar,  
cuido-[m’eu], se me queredes levar,  
ir m’ei vosqu’e fico vossa pagada.”**  
(NUNES, 1943, p. 327)

Pedro Amigo de Sevilha foi um jogral ligado à corte de Alfonso X, o Sábio. Juntamente com D. Dinis, figura entre os trovadores como um dos mais fecundos, pois seu cancionero constitui-se de trinta e seis cantigas. De acordo com Beltran (*apud* LANCIANI E TAVANI, 2000, p. 520), o trovador manifestou em seus textos forte influência dos modelos provençais, privilegiando a abordagem o tom cortês entre seus personagens.

Vale ressaltar que sua condição de jogral lhe atribui a qualidade de pertencer a um grupo de pessoas consideradas os agentes da cultura, cuja atividade já havia se diversificado na Península Ibérica nos séculos XII e XIII. O jogral, de acordo com as informações contidas nos cancioneros, desdobrou-se em múltiplas funções entre os galego-portugueses, as quais compreendiam o acompanhamento instrumental, a interpretação vocal, a interpretação teatral e a produção de novas composições. Pedro Amigo de Sevilha, embora não possua uma biografia mais detalhada e objetiva, encaixa-se entre o grupo de artistas que elevaram a cultura trovadores por onde passavam e viviam.

Sua pastorela apresenta traços específicos das cantigas de amor por conduzir em um tom cortês o diálogo que se estabelece entre a pastora e seu admirador. Spina (1996) menciona a ausência de traços populares na técnica de composição desta cantiga, devido à perfeita unidade narrativa que a domina. Por outro lado, a informação da romaria e o arrebatamento sentimental a que se refere o cavaleiro muito se assemelham aos traços estilísticos das pastorelas com elementos mais populares que elevam o sentimento amoroso aos extremos da vida de seus personagens. Como exemplo, citamos o chorar e o sofrer diante do impedimento de se viver ao lado do amado.

Na primeira estrofe, o trovador constrói uma narração perfeita de todo o quadro pictórico e das emoções que lhe afetam os sentidos. Trata-se de um evento ocorrido no passado, como nos informa o primeiro verso *Quand'eu un dia fui en Compostela*, durante uma atividade de peregrinação a que se dedicava o cavaleiro. Nesta romaria ele conhece uma jovem de beleza incomparável com qualquer outra no mundo, a qual arrebatava-lhe o coração com um amor à primeira vista. O verso *demandei-lhe logo seu amor* (pedi imediatamente o seu amor) e *fiz por ela esta pastorela* demonstram que o amor a que se refere o cavaleiro converte-se, em princípio, no motor de sua vida e, conseqüentemente, de sua poesia, motivo pelo qual ele empreenderá uma árdua ação de conquista.

Com a segunda estrofe visualizamos a abordagem do cavaleiro, na qual ele oferece à formosa donzela (*Fremosa poncela*) os mais belos presentes (*dõas*) que uma mulher desejaria: as bonitas toucas da cidade espanhola de Estela, as cintas da cidade francesa de Roncamador localizada ao sul do país, bons panos para a confecção de túnicas (*gonela*) e tudo o mais que ela viesse a desejar, se concedesse a ele a

possibilidade de se tornar o seu *entendedor* (namorado).

As estrofes seguintes, terceira e quarta, apresentam a resposta da pastora à cortesia oferecida. Seus argumentos são reflexivos e apresentam desenvoltura no falar. A jovem se coloca em uma posição que a priva do amor oferecido e enfatiza o desejo de não prejudicar uma outra mulher, que, possivelmente, pudesse ter compromisso com cavaleiro. Spina (1996) ressalta que a ponderação e o retraimento reflexivo da pastora devem-se ao fato de que o cavaleiro já possuísse as *doas* consigo e se destinassem para uma outra mulher. Caso aceitasse, estaria causando grande desgosto a alguém no mundo, tal como atestam os versos: *dōas, que sei que non som pera mi,/ pero cuid'eu, se as filhass'assi,/ que tal á no mundo a que pesaria*. Tal atitude significa o bom senso e a cautela da jovem em não aceitar objetos de pessoas desconhecidas.

Na quinta estrofe o cavaleiro intensifica seu apelo afirmando não haver no mundo outra que mereça o seu amor. Observe-se que mais uma vez ele ressalta a sabedoria e prudência de sua amada ao se referir a ela como *Pastor, sodes ben razoada*. O adjetivo autentica a atitude e a ponderação com que discorre a pastora. Somente após um intenso debate, no qual aflora no texto a consciência religiosa da mulher, é que ela se prontifica a aceitar a proposta do cavaleiro no término da romaria.

De acordo com Beltran (apud LANCIANI E TAVANI, 2000, p. 520):

a pastorela de Pedro Amigo de Sevilha é, provavelmente, a mais próxima dos modelos occitânicos e franceses devido ao tom cortês do diálogo, ao vocabulário (*entendedor*, vasto uso dos termos feudais), à complexidade do diálogo e do desenvolvimento argumental e a diversos pormenores da sua trama: a oferta de prendas e a aceitação final do cavaleiro por parte da pastora. No seu conjunto, é a menos influenciada pelos elementos habituais da cantiga de amigo. Em vários destes aspectos, assim como no situar do argumento em Santiago de Compostela, mais concretamente junto do rio Sar, aproxima-se da de Johan Airas de Santiago.

Verificamos a ausência dos motivos chorar e cantar, recorrentes nas outras composições. A cantiga de Pedro Amigo de Sevilha cede espaço considerável a vocabulário rico de formas que nos remetem às cantigas de amor e referências a lugares específicos como Santiago de Compostela, Estela, Roncamador e o rio Sar. É evidente que tais referências participam da intenção artística do trovador, principalmente pelo

fato de que na sua introdução narrativa ele informa, propositadamente, a composição da pastorela.

Por outro lado, se a cantiga reveste-se de exemplos que anunciam sua aproximação com gêneros mais cultos, é inegável a presença de elementos simbólicos que nos remetem a características autóctones. Um deles é a comunhão com a natureza, típico da poesia pastoril, que ocorre na última estrofe da pastorela, justamente no momento em que a pastora, após expressar seu recato, decide aceitar a cortesia do cavaleiro assumindo-o como entendedor no fim da romaria, numa espécie de encontro marcado às margens do rio Sar.

De acordo com Curtius (1996), o lugar ameno (*locus amoenus*) na poesia também compreende a presença e o simbolismo que a imagem ou descrição de um rio pode comportar. A sugestão de um curso constante e tranquilo que um rio pode apresentar, oferece a configuração perfeita de um cenário em que se concretizaria a aceitação do amor do cavaleiro.

A pastorela de Pedro Amigo de Sevilha, impulsionada pelo motivo amoroso e com todas as suas influências provençais, reflete todo o trajeto descritivo da configuração dos lugares, os quais abordam o percurso dos rios, a situação das cidades e os costumes dos povos. Quanto à menção ao rio Sar, lhe é atribuída a função de testemunha do comprometimento que o cavaleiro se propôs a fazer. Da situação das cidades, destacamos a dinâmica da vida em sociedade que nos sugerem o comércio das *dōas* oferecidas pelo cavaleiro. No que se refere aos costumes dos povos, nada mais representativo do que as romarias que se destinavam à Santiago de Compostela.

Com base na leitura que realizamos das pastorelas selecionadas, resulta que os trovadores galego-portugueses, que se dedicaram a expressar suas intenções artísticas por meio dos versos pastoris, concebiam a multiplicidade de recursos retóricos como instrumentos na expressão de sua arte, a qual, por sua vez, identificava no homem a ânsia por uma completude espiritual que via no amor do outro a possibilidade de elevar-se.

O amor nas pastorelas torna-se a medida das coisas, carregando consigo a ampla tradição poética e cultural do trovadorismo que envolve: o ambiente guerreiro, a religiosidade, a musicalidade e a paisagem ideal da poesia. Explica-se assim a presença do cavaleiro, as invocações a Deus e a Santa Maria, os recursos líricos de composição

como o *dobre* e as férteis descrições da natureza que carregam uma imensa carga simbólica.

Em sentido lato, todos estes elementos convergem para um personagem específico das pastorelas: a jovem pastora enamorada. É a ela a quem a natureza serve de confidente, é a ela a quem se dirige o serviço cavalheiresco e é à mulher que o amor causa uma imensa exaltação sentimental capaz de atingir um valor fundamentalmente transcendente (amor espiritual) e, ao mesmo tempo, com impregnações de valores humanos (amor físico).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas oito composições abordadas neste trabalho, comprometidas inteiramente com a retórica trovadoresca, encontra-se expressa a sinceridade intelectual de cada um dos trovadores que transportaram para as pastorelas diferentes situações que abordam a angústia passional, o surgimento do sentimento amoroso, o êxtase e também a sua frustração. A este comprometimento com o amor como tema de inspiração lírica Bernard de Ventadorn consagrou os seguintes versos:

Chantars no pot gaire valer,  
si d'ins dal cor no mou lo chans;  
ni chans no pot dal cor mover,  
si no i es fin'amors coraus.  
Per so es mos chantars cabaus  
qu'en joi d'amor ai et entendedorla boch'e.ls olhs e.l cor e.l sen.<sup>56</sup>  
(SPINA, 1996, p.24)

Nossos trovadores, D. Johan D'Avoin, Lourenço Jogram, Airas Nunes, Johan Airas de Santiago, D. Dinis e Pedro Amigo de Sevilha, souberam expressar com relevo nas pastorelas o aprendizado e o domínio da técnica que veiculava a mensagem poética permeada de situações ligadas à vida amorosa, que tinha por agente principal a mulher.

De acordo com Spina (1996), a origem dessa poesia, suas derivações técnicas e aperfeiçoamento encontram sua interpretação nos próprios ideais de vida dos poetas do século XII e XIII. Eles continham a lente e o conhecimento pelos quais o trovador e o homem medieval aprenderam a ver e a conceber a palavra poética como criação e comunicação.

Tendo em vista o objetivo proposto, no capítulo 1, discorreremos sobre as características do gênero lírico que se associa aos primeiros registros entre a literatura

---

<sup>56</sup> 'Pouco valor tem o cantar  
se o canto não brota de dentro do coração;  
mas o canto não pode surgir de dentro d'alma,  
se nele não existe amor leal e cordial.  
Por isso meu amor é perfeito,  
pois no gozo do amor eu tenho e emprego  
a boca, os olhos, o coração e a inteligência.'  
Cf. SPINA, 1996, p. 24.

grega e a latina. Apresentamos a capacidade da poesia lírica tem de expressar por meio de um simbolismo o transbordamento de conteúdos que atingem uma consciência íntima onde encontra espaço a experiência subjetiva e a manifestação dos sentimentos.

Quanto aos primeiros poetas, Alceu, Safo, Teócrito, Catulo, entre outros, refletiram em suas composições a autenticidade da poesia lírica enquanto um fenômeno criador capaz de transformar as emoções e os impulsos amorosos em linguagem. Da mesma forma, os nossos trovadores apresentaram a mesma conscientização artística, pois exploraram a atividade poética, com as faces do trovadorismo, expressando com um admirável realismo as situações sentimentais, quase sempre relacionadas com a alma feminina.

Destacamos a Retórica e a Estilística, cuja importância é relevante na análise das cantigas e na abstração de elementos simbólicos que promovem o sentido em cada composição. Discutimos, também, o papel da paisagem ideal na poesia, destacando não só os aspectos físicos como o cenário natural, mas também como estruturas de um imaginário repleto de simbolismo, idéia abordada por Curtius ao discorrer sobre as ocasiões retóricas para a descrição da natureza como configuração da paisagem ideal da poesia e por Brea, ao tratar do lugar ameno (*locus amoenus*) nas cantigas trovadorescas.

Dentre os elementos da Retórica a elocução, correspondente à clareza e a entoação adequada sem trivialidade, identifica-se nas pastorelas como o comprometimento dos trovadores ao considerarem o aspecto musical como um componente estruturador do próprio texto. Por conseguinte, o conceito de *ornatus* referente à elocução, que encontra na estilística espaço relevante, nos serviu de embasamento na leitura das pastorelas galego-portuguesas que apresentaram uma concepção singular diante dos modelos provençais.

No capítulo 2, apresentamos em um primeiro momento uma contextualização do panorama sócio-cultural das cantigas trovadorescas, incluindo aspectos mais abrangentes como a sociedade europeia em geral, até uma excursão mais específica na história e formação cultural de Portugal. Por fim, abordamos a lírica trovadoresca passando a observar também a ocorrência das cantigas de amor que, portadoras da concepção do amor cortês, exprimem a paixão infeliz e o amor não correspondido que se torna obsessão.

Como continuidade do segundo capítulo, exploramos as características do

gênero compreendido pelo *corpus* do trabalho: as pastorelas. Destacamos sua relação com o gênero pastoril criado por Teócrito, assim como sua ocorrência e seus traços mais marcantes na poesia medieval do século XII. As pastorelas nos permitiram visualizar imagens reais do cotidiano medieval da mulher, como o grupo de pastoras, os cantos de amor, as solicitações daquela que mais sofria e pedia que lhe cantassem os cantares de seu amigo. Notamos também as peculiaridades que a natureza apresentou na maioria das situações que circundam os personagens.

No terceiro capítulo, observamos alguns autores e excertos líricos que nos ofereceram uma ampla medida do que o homem entendeu e viveu, do que ele concebia da palavra amor. Dentre os autores que nos auxiliaram citamos Ovídio, Santo Agostinho, DUBY, RATZINGER, entre outros. Assim, mesmo que originalmente esparsos, separados por séculos eles se interligam pela coerência e pela busca do conhecimento do sentimento amoroso. Vale ressaltar que o amor tornou-se o motivo principal das pastorelas galego-portuguesa, identificando cada personagem do drama amoroso apresentado com os tons mais realísticos da tradição poética medieval.

Considerando também a religiosidade medieval, não poderíamos deixar de citar as referências aos textos bíblicos do *Cântico dos Cânticos*, e algumas das cartas apostólicas da Igreja que contribuíram para sua interpretação. Ressaltamos também obras de Santo Agostinho e de São Tomás de Aquino que, do ponto de vista filosófico, enxergaram no amor uma ação, primeiro, realizada por Deus e depois apresentada ao livre-arbítrio do homem. Da poesia greco-latina, poetas como Safo e Ovídio, representaram os primeiros passos na construção de uma história da poesia lírica de tema amoroso.

No quarto capítulo, procedemos à leitura do *corpus* do trabalho, contemplando os oito registros escritos dessa modalidade, admitindo sua similaridade e inserção entre os cantares de amigo, cujo motivo é apresentar a mulher como personagem agente do conceito de amor. Verificamos que o amor nas pastorelas não se limitou a expressar-se somente como um sentimento elevado com a desassociação dos sentidos, mas encontramos uma poesia que enlaça o amor puro e o da carne, permeando a alegria da razão e dos sentidos na criação de um amor integral, no qual sobrevivem os mais sinceros anseios da natureza humana. Se na opinião de Curtius (1996), no mundo dos pastores se enlaçam todos os mundos, nas pastorelas verificam-se os ideais de vida,

expressos por uma poesia que apresentam homens e mulheres envolvidos por uma sinceridade amorosa que leva em consideração muito da tradição religiosa.

Do saudosismo das jovens pastoras, do seu recato e observação da religiosidade compreendemos as esferas de um universo lírico que concebe o amor como um sentimento elevado capaz de fazer com seu agente principal, a mulher, veja no outro, ou seja, a inspiração da sua própria vida. Diante disso, a desilusão amorosa causa, no eu-lírico feminino a perda de sua razão, tal como ocorre nas cantigas de D. Johan d'Avoin (*Cavalgava noutro dia*) e de D. Dinis (*Ua pastor se queixava*), nas quais a mulher chorosa queixa-se de seu amado e lamenta-se de sua própria condição de abandono. Nesse aspecto trágico dos sentimentos a morte aparece na cantiga de D. Dinis como solução do drama amoroso.

Por outro lado, a descrição da natureza e a sua relação com o humano apresenta uma experiência mística nas pastorelas, pois sua condição de confidente ilustra o estado de espírito da mulher que encontra entre as flores refúgio e consolo, como ocorre na Cantiga de Airas Nunes de influência compostelana, *Oi oj'eu ua pastor cantar*.

A aproximação entre o cenário e a pastora solitária (*senlheira*), encontrará nas cantigas de D. Joan D'Avoin e Lourenço Jograr uma composição técnica diferente, na qual os trovadores substituem as margens de um rio e as flores pela companhia de outras pastoras. Pelo *Caminho Francês*, D. Joan D'Avoin apresenta sua pastora cantando com outras três e Lourenço Jograr, em um lugar indeterminado, refere-se ao canto em grupo de três.

A intensidade dos diálogos revela-se nas cantigas pelo *Souto do Crexente*, *Vi oj'eu ua pastor cantar* e *Quand'eu un dia fui en Compostela*, nas quais verificamos as perspectivas do cavaleiro e da pastora com relação ao amor. Na primeira cantiga, um curto debate revela que as perspectivas masculinas com relação ao sentimento amoroso são maiores que as femininas, tendo em vista que é o cavaleiro que ao ser tomado pelo sentimento, descreve o alvorecer como se fosse a própria imagem da pastora aquecendo o seu coração. Na segunda cantiga, ambos os personagens encontram-se envolvidos pelo amor, mas suspiram por pessoas diferentes até o desfecho da cantiga, na qual, o cavaleiro atraído instantaneamente pela beleza da pastora apresenta seu amor, no entanto, a jovem o repreende reafirmando sua fidelidade ao amado. Na terceira cantiga, muito próxima dos modelos ocitânicos, o jogo amoroso como intenção do autor

revelada no verso E fiz por ela esta pastorela, completa-se com a cortesia amorosa imposta pela donzela e pelo arrebatamento amoroso sofrido pelo cavaleiro ao ver pela primeira vez a jovem.

Na cantiga de D. Dinis *Ua pastor ben talhada* a confiança amorosa reata sua aproximação com elementos da natureza, como o papagaio, embora pareça se tratar de um recurso estilístico, cujo resultado é a semelhança com uma encenação dramática. Em todo caso, o amor pelo qual suspira a pastora encontra antes da simbólica chegada do verão uma resposta para seu sofrimento.

Conclui-se assim, que o amor como motivo principal nas pastorelas é configurado pela representação lírica dos dramas amorosos que envolvem principalmente o universo feminino, cuja comunicação com o mundo exterior não se restringe a simples menção aos elementos da natureza, mas predominam várias imagens dotadas de simbolismo que refletem a religiosidade e uma cumplicidade intensa com o eu-lírico.

## REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. *Lírica e Lugar-Comum*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- AGUIAR & SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Vol. 1. 8. ed. Coimbra: Almirante, 1993
- COSTA, M.R.N. ; ANDRADE, T.T.V. *Deus – Finalidade Teológica do homem, segundo Tomás de Aquino*. Ágora Filosófica, 2007.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus Editora, 2002
- BIEDERMANN, H. *Dicionário Ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BILLY, D. ; CLEMENT, F. ; COMBIES, A. *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Age*. Toulouse: Universitaires du Mirail. 2006.
- BRAGA, T. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Nova Liv. Inter. Editora, 1885.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOSSUAT, R. *La poésie lyrique en France aux XIIIe et XIIIe siècles*. Paris: Les Cours de Sorbonne, 1948.
- BUESCO, M. L. *Literatura Portuguesa Medieval*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- CAMOES, L.V. *Obra Completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2002.
- CARA, S. A. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1998.
- CARDOSO, Z. A. *A literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CAVALCANTI, G.H. *O Cântico dos Cânticos*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COELHO, N. N. *Literatura e linguagem*. São Paulo: Quíron, 1980.
- CUNHA, A.G. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- CURTIUS, E.R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- DUBY, Georges. *O Tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- ELIADE, M. *O Sagrado e Profano*. Trad: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- FERREIRA, M.E.T. *Antologia Literária Comentada: Idade Média*. Editora Ulisséia, [s.d].  
 \_\_\_\_\_. *Poesia e Prosa Medievais*. Editora Ulisséia, s/d.
- FRANCO JR. H. *A Idade Média: O Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. Porto: Mestre Jou, 1972.
- HEGEL, G.W.F. *Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editora, 1964.
- INÁCIO, I. C. ; LUCCA, T. R. *O Pensamento Medieval*. São Paulo: Ática, 1994.
- JEANROY, A. *La poésie lyrique des troubadours*. Paris: Didier, 1934.
- LANCIANI, G. ; TAVANI, G. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- LAPA, M.R. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.
- LE GOFF, J. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LESSER, A T. *La pastorela medieval hispanica*. Galixia: Editorial Galixia, 1970.
- LOPES, O ; SARAIVA, A.J. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, 1996.
- MANFRED, K. *Observations sur genres de la poésie lyrique*, 1940.
- MARTINS, N. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 2008.
- MATTOSO, J. *História de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa, 1939.  
 \_\_\_\_\_. *Religião e Cultura na Idade Média*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.
- MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.  
 \_\_\_\_\_. *A Literatura Portuguesa*. 5º ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- MONTAGNA, L. A. *Ética como Elemento de Harmonia Social em Santo Agostinho*. Sarandi: Humanitas Vivens, 2009.
- NAGEL, L.H. *Dançando com os textos gregos*. Maringá: EDUEM, 2006.
- NUNES, J.J. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928.  
 \_\_\_\_\_. *Crestomatia Arcaica*. Lisboa: Clássica Editora, 1943.

- PAES, J.P. *Poemas da Antologia Grega, ou Palatina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PARIS, G. *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*. Paris: Societé Amicale, 1912.
- PAZ, O. *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.  
\_\_\_\_\_. *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PEREIRA, I.S.J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Porto: Livraria do Apostolado da Imprensa, 1984.
- PEREIRA, M.H.R. *Poesia Grega Arcaica*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1994.
- PERRONE-MOISES, L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- PIMPÃO, A.J.C. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Quadrantes: 1947.
- RATZINGER, J. *Carta Encíclica: Deus Caritas Est*. São Paulo: Edições Loyola, 2006
- REBOUL, O. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Ed. 2004.
- REDONDO, F.G. *El Lenguaje Literário*. Madri: Editorial EDAF, 1994.
- RIBEIRO, M.L.M. *A poesia pastoril: as Bucolicas de Virgílio*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2005.
- ROBERT, E. *A Literatura Grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SARAIVA, A J. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1988.  
\_\_\_\_\_. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Europa América, 1968.
- SKINNER, Q. *Razão e retórica na filosofia de Skinner*. São Paulo: UNESP, 1999.
- SNELL, B. *A Descoberta do Espírito*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- SOURIAU, E. *A Correspondência das Artes – Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1956.
- SPINA, S. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- STALLONI, Y. *Os Gêneros Literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

TAVANI, G. *Ensaio Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.  
\_\_\_\_\_. *Trovadores e Jograis*. Lisboa: Ed. Caminho, 2002.

UNGARETTI, G. *Razões de uma Poesia*. São Paulo: EDUSP, 1994.

VERDON, J. *El Amor em la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2008.