

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

NÁGELA NEVES DA COSTA

**DAS CANTIGAS TROVADORESCAS ÀS REDONDILHAS CAMONIANAS: A
INFLUÊNCIA DOS CANCIONEIROS NA RENOVAÇÃO DA PAISAGEM E DO
RETRATO FEMININO**

MARINGÁ – PR

2018

NÁGELA NEVES DA COSTA

**DAS CANTIGAS TROVADORESCAS ÀS REDONDILHAS CAMONIANAS: A
INFLUÊNCIA DOS CANCIONEIROS NA RENOVAÇÃO DA PAISAGEM E DO
RETRATO FEMININO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Costa, Nágela Neves da

C837c Da cantigas trovadorescas às redondilhas camonianas: a influência dos cancioneiros na renovação da paisagem e do retrato feminino/ Nágela Neves da Costa. -- Maringá, 2018.
142 f. : , tabs

Orientadora: Prof.a. Dr.a. Clarice Zamonaro Cortez.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, 2018.

1. Cantigas Trovadorescas. 2. Medida velha de Camões. 3. Estudos literários. 4. Literatura e historicidade. 5. Redondilhas Camonianas. 6. Retrato feminino. 7. Natureza. I. Cortez, Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ED.869.1

Jane Lessa Monção CRB 1173

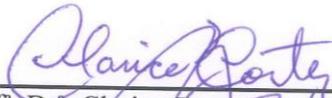
NÁGELA NEVES DA COSTA

**DAS CANTIGAS TROVADORESICAS ÀS REDONDILHAS CAMONIANAS: A
INFLUÊNCIA DOS CANCIONEIROS NA RENOVAÇÃO DA PAISAGEM E DO
RETRATO FEMININO**

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

Aprovada em 24 de setembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a. Dr.^a. Clarice Zamorano Cortez
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof.^a. Dr.^a. Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca
Universidade Federal de Goiás - UFG

Assim como Camões e os trovadores, dedico este trabalho às mulheres mais importantes da minha vida:

Elsa Neves do Nascimento da Costa, mãe; amiga; companheira; protetora, a quem devo inestimável amor, carinho e admiração, hoje e sempre.

Ignez Hellmann do Nascimento e Maria de Lourdes Souza Costa, minhas queridas avós. Mulheres guerreiras, que não se sujeitaram às restrições impostas pelo momento. Meu carinho e respeito. Suas histórias me inspiram.

Clarice Zamonaro Cortez, amiga; orientadora, a quem devo o conhecimento e o amor à Literatura Portuguesa. Com carinho e paciência, guia-me pelos caminhos tortuosos da pesquisa acadêmica.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de sabedoria, que com sua graça me iluminou esse caminho. Sua presença constante, embora não vista, serviu-me de consolo e incentivo.

Aos meus pais, Elsa Neves do Nascimento da Costa e Valdecir da Costa, pelo amor, carinho e dedicação. Quantas lágrimas enxugaram? Quantas noites sem dormir? Quantos machucados para curar?... “Valeu a pena?”... Seus conselhos clareiam meu caminho.

Ao meu irmão Naum Neves da Costa, que, com seu jeito simpático e único de enxergar a vida, deixou essa estrada muito mais leve.

À professora doutora Clarice Zamonaro Cortez, paciente leitora e orientadora, cuja presença foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

À professora doutora Luzia Aparecida Berloffia Tofalini (UEM/PLE) e ao professor doutor Pedro Carlos Lousada Fonseca (UFG-Goiânia-GO), membros da banca examinadora do Exame de Qualificação e da Defesa pública, cujas sugestões e apontamentos muito contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Aos professores da Universidade Estadual de Maringá, que colaboraram com as valiosas aulas à minha formação intelectual.

À Universidade Estadual de Maringá pela oportunidade de crescimento intelectual e pessoal e, em especial, à Secretária de Pós-graduação em Letras (PLE) e à Biblioteca pela assessoria prestada.

Aos meus queridos amigos Aline Gonçalves de Lima, Maicon Santos da Costa e Izaac da Silva, que, mesmo a distância, prestaram apoio, torcendo pelo sucesso do meu trabalho.

À CAPES pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa.

Enfim, aos meus amigos e familiares, meus sinceros agradecimentos.

ESPARSA (1598)

sua ao desconcerto do mundo:

Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, para mais m' espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mal, mas fui castigado:
Assi que, só para mim
anda o mundo concertado".
(Camões, 1994, p.102)

"Todalas cousas eu vejo partir
do mund' en como soían seer,
e vej' as gentes partir de fazer
ben que soían, tal tempo vos ven,
mais non se pod'o coraçon partir
do meu amigo de mi querer ben.
[...]
Todalas cousas eu vejo mudar,
Mudan s'os tempos e muda s'o al,
muda s'a gente en fazer ben ou mal,
mudan s'os ventos e tod' outra ren,
mais non se pod'o coraçon mudar
do meu amigo de mi querer bem".
**(Johan Airas de Santiago (B963/
V550))¹**

¹ Todas as coisas eu vejo partir / do mundo como elas costumavam ser / e vejo as gentes partir de azer / o bem que costumavam, esse tempo vos vem, / mais não se pode o coração partir / do meu amigo me querer bem. // Todas as coisas eu vejo mudar, / mudam-se os tempos e muda-se tudo o mais / muda-se as pessoas em fazer o bem ou o mal, / mudam-se os ventos e todas as outras coisas, / mais não se pode o coração mudar / do meu amigo de me querer bem. (Tradução nossa).

RESUMO

A dissertação intitulada *Das cantigas trovadorescas às redondilhas camonianas: a influência dos cancioneiros na renovação da paisagem e do retrato feminino* objetiva apresentar uma leitura das marcas das cantigas trovadorescas lírico-amorosas na reconstituição da natureza e do retrato feminino, em textos escritos em *medida velha*, por Luís Vaz de Camões, considerando seus aspectos formais e temáticos. O Renascimento constituiu-se em um movimento de cultura e civilização no século XVI, iniciando um novo mundo graças às descobertas, às invenções e à liberdade de pensamento, entre outros fatores. Apesar de toda essa revolução no âmbito da Europa Ocidental, esse novo mundo não conseguiu excluir todos os preceitos medievais, sendo a arte, inclusive, muito influenciada pela dicção medieval. Muitas línguas e, conseqüentemente, a literatura dos países ocidentais europeus definiram-se nessa época e, juntamente, com a cultura clerical, a cultura popular adquiriu grande importância. Camões, poeta que viveu e compôs no século XVI, em seus versos evidencia as marcas desse momento histórico e cultural. Ao retomar as raízes da tradição portuguesa, apreende a beleza feminina, a jovem do povo e seu trabalho diário, registrando-os em versos redondilhos maiores e menores, de indiscutível beleza lírica. Paisagens semelhantes às descrições trovadorescas também se encontram diluídas em seus versos, além do cromatismo, dos trocadilhos e do humor. Com efeito, para esse estudo, o *corpus* compõe-se de textos selecionados das cantigas trovadorescas galego-portuguesas (de amor e de amigo) e das redondilhas camonianas. A dissertação apresenta um breve estudo histórico com base em textos de Saraiva e Lopes (s.d.), Spina (1971), Franco Jr. (1986), Duby (1990), Moisés (1984, 1993 e 2002), Le Goff (2008), entre outros autores. Para compreender a presença da natureza (a paisagem), recorreremos aos autores Blanchot (1987), Santos e Oliveira (2001), Alves e Feitosa (2010), Collot (2010), entre outros. A dissertação objetiva, finalmente, contribuir com a fortuna crítica dos estudos medievais e renascentistas e com a linha de pesquisa Literatura e Historicidade.

Palavras-chave: Cantigas Trovadorescas; Redondilhas Camonianas; Retrato Feminino; Natureza.

ABSTRACT

The dissertation entitled *Das cantigas trovadorescas às redondilhas camonianas: a influência dos cancioneiros na renovação da natureza e do retrato feminino* has the goal to present a reading of the marks of medieval lyric songs on reconstitution of the nature and of the female portrait, in texts written in old measure (*medida velha*), by Luís Vaz de Camões, considering their formal and thematic aspects. The Renaissance is a movement of culture and civilization in the 16th century, starting a new world thanks to the discoveries, inventions and to freedom of thought, among other factors. Despite all this revolution in the Western Europe ambit, this new world could not remove all medieval precepts, remaining the art very influenced by the medieval diction. Many languages and, consequently, the literature of Western European countries were defined in this period and, along with the clerical culture, popular culture has acquired great importance. Camões, poet who lived and composed in the 16th century, clearly shows in his verses the marks of this historical and cultural moment. When retaking the Portuguese tradition roots, perceives the feminine beauty, the young girl of the general and her daily work, registering them in major and minor verses (“versos redondilhos”), of irrefutable lyric beauty. Landscapes similar to the descriptions of troubadour also can be found diluted in his verses, in addition to the chromaticism, jokes and humor. Indeed, for this study, the *corpus* consists of selected texts of the Galician-Portuguese songs (of love and friend) and Camões compositions. The dissertation presents a brief historical study based on texts by Saraiva e Lopes (s.d.), Spina (1971), Franco Júnior (1986), Duby (1990), Moisés (1984, 1993 and 2002), Le Goff (2008), among other authors. To understand the presence of nature (the landscape), we referred to the authors Blanchot (1987), Santos e Oliveira (2001), Alves e Feitosa (2010) and Collot (2010). The dissertation at last aims to contribute to the critical fortune of medieval and Renaissance Studies and with the Literature and Historicity line of research.

Key Words: Medieval Songs; *Redondilhas Camonianas*; Female Portrait; Nature.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Das cantigas de amor às rondilhas camonianas: o retrato da dama	83
Quadro 2	Das cantigas de amigo às rondilhas camonianas: o retrato da donzela	107
Quadro 3	Representação lírica dos olhos, nas cantigas e rondilhas: a simbologia do verde	120
Quadro 4	A influência dos cancioneiros e a renovação da paisagem em rondilhas camonianas	134

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2. OS GÊNEROS LITERÁRIOS EM PERSPECTIVA: UM ESTUDO DA POESIA E DA COMPOSIÇÃO POÉTICA	19
2.1. Considerações sobre o estudo dos gêneros	19
2.2. A poesia lírica e suas formas	25
2.3. A revelação poética e a compreensão do eu	27
2.4. A materialidade da poesia lírica: o poema	28
2.5. A linguagem e a imagem poética	32
3. A IDADE MÉDIA EM DISCUSSÃO: HISTÓRIA, CULTURA E LITERATURA	36
3.1. A idade média à luz da historiografia: trevas e luz	36
3.1.1. Mil anos de <i>media tempestas</i>	38
3.2. Portugal no período medieval	41
3.3. Produção literária da idade média: o desenvolvimento da poesia lírica	43
3.3.1. A floração da poesia trovadoresca em Portugal	46
4. RENASCIMENTO, CULTURAL E LITERATURA	61
4.1. O homem do século XVI e o pensamento humanista	61
4.2. A expressão literária do renascimento: o classicismo em Portugal	64
4.3. Luís Vaz de camões – o homem e o poeta	71
5. OS VESTÍGIOS DAS CANTIGAS TROVADORESICAS NA RENOVAÇÃO DA PAISAGEM E DO RETRATO FEMININO CAMONIANO	75
5.1. A projeção da lírica tradicional: o retrato da dama	76
5.2. A projeção da lírica tradicional: a configuração da donzela	84
5.3. Janela da alma, adorno do corpo: olhos	107
5.4. Retratos distintos: Helena, Maria, Joana, Catarina	120
5.5. A presença da natureza e a configuração do espaço, aliados as situações sentimentais	125
5.5.1. Leitura interpretativa: a presença da natureza	127
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	138

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A dissertação, intitulada *Das cantigas trovadorescas às rondelhas camonianas: a influência dos cancioneiros na renovação da paisagem e do retrato feminino*, objetiva apresentar uma leitura dos vestígios das cantigas trovadorescas lírico-amorosas na reconstituição do retrato feminino e da natureza, em textos escritos por Camões em *medida velha*, a partir das influências histórico-literárias e dos contrastes da realidade histórico-social da mulher refletidos na poesia lírica medieval e na poesia camoniana do século XVI, que retoma aspectos da poética tradicional portuguesa, inspirando-se nos Cancioneiros.

As mulheres foram motivo de inspiração e tema de inúmeros poetas e artistas de todas as épocas da História e não podia ser diferente na Renascença. O retrato da figura feminina foi traçado com ênfase à sua beleza, apesar do seu papel social estar ligado à questão da maternidade. Musa inspiradora, ela foi cantada, esculpida, retratada e escrita. Bela senhora e possuidora de alegria nos gestos e no olhar, repleta de graciosas e delicadas formas, de acordo com as considerações de Duby (1990).

Cortez (2009, p.356) registra que “Vênus foi uma manifestação das facetas femininas para a cultura grega clássica: deusa do amor, da beleza, da reprodução, da proteção, da sedução, da pureza e do erotismo”. No medievo, critérios morais e religiosos determinaram a descoberta de outros aspectos femininos, modificando substancialmente a imagem da mulher. A interpretação do modelo bíblico de Eva, a pecadora, contribuiu para a construção da imagem de uma mulher astuta, audaciosa, vaidosa, ambiciosa, ingrata e traiçoeira. Esse perfil, no entanto, não ofuscou a representação de Maria, a redentora, manifestando-se na sublimação da donzela casta e virtuosa, a personificação da salvação. Segundo Araújo e Carvalho (2017, p.128):

Maria representa a mulher doce, submissa, amiga, amada, casta, a mulher simples aquela que podemos ver no dia a dia, trabalhando fazendo parte de uma dada sociedade. Ou seja, Ela dá uma nova versão para as mulheres que, muitas vezes marginalizadas, esquecidas, julgadas por situações adversas que envolviam a imagem da mulher quando remetida a Eva, a mãe dos “homens”, a matriarca de tudo que se refere à mulher.

Os trovadores dos séculos XII ao XIV compuseram cantigas líricas, descrevendo a mulher de diversas formas. Na cantiga de amor, de origem provençal, o trovador sofre com a indiferença da *dona* (a *coita* amorosa), assumindo a posição de vassalo (a vassalagem amorosa). A mulher era casada e pertencente ao mais alto nível social (*mha senhor*), perfeita de caráter, espiritualidade e de elevada beleza. O trovador, ao confessar o seu sofrimento pela senhora, deveria obedecer a um rígido código de comportamento ético, as regras do “amor cortês”, sendo que a principal delas era nunca revelar o seu nome, preservando a sua integridade moral e social.

As cantigas de amigo, autóctones, representam os mais antigos textos literários escritos em língua portuguesa. Essas composições em verso foram compiladas em cancionários, do final do século XIII ao século XIV, e classificadas de acordo com o lugar geográfico e as circunstâncias em que ocorriam os fatos, geralmente, acompanhadas de um cenário, de uma paisagem. São elas as serranilhas, pastorelas, barcarolas, bailadas (ou *ballias*), romarias, alvas ou alvoradas, dentre outras. Nessa modalidade lírica, o trovador expressa os sentimentos femininos (eu lírico feminino), interpretando a psicologia, as ansiedades, tristezas e alegrias da jovem. A cantiga de amigo reflete o sofrimento amoroso da moça do povo, a saudade de seu namorado (o amigo) decorrente da angústia sentida pela ausência e incerteza de sua volta.

Mais tarde, no século XV, os artistas se voltam para as sugestões da arte clássica e reconstituem a figura de Vênus, somando a ela valores medievais e renascentistas. O poeta Francesco Petrarca (1304-1374) foi uma personalidade dominante e influenciadora desse lirismo. De forma seletiva, modaliza sua lírica de uma nova maneira: “apresenta a mulher como um ser angelicado, com qualidades espirituais de exceção [...], da mesma forma, sua presença física é intensa, sem que haja conciliação possível entre as duas formas de amar” (MARNOTO, 2011, p.672, A).

Essa abordagem do drama amoroso e da constituição do retrato feminino renascentista foi o ponto inicial da lírica camoniana. Segundo António José Saraiva (1997, p.54), “as diversas inspiradoras são monotonamente concebidas como Beatriz e Lauras [...]”. Marnoto (2011, B) também defende essa ideia, ao afirmar

que a figura da mulher na lírica camoniana tem sua caracterização com base na retórica petrarquista, como nas palavras da autora:

Em alguns casos, é apresentada com recurso ao aparato estilístico-retórico petrarquista, cujo elenco de metáforas e imagens codificadas a aproxima da natureza: cabelos/ouro; olhos/sol; faces/rosas; lábio/coral, etc. [...], porém, algumas variações na escolha dos atributos e alterando a ordem de *effictio*.

Noutras situações, sua caracterização é feita a partir de uma seleção de elementos que privilegia dotes espirituais. Decorrem de um neoplatonismo rarefeito, que retoma elementos de proveniência stilnovista, assimilados, porém, através de Petrarca e dos poetas petrarquistas. A mulher é envolvida por um halo angelicado, que dela faz uma presença serena e gratificante. (MARNOTO, 2011, p. 682, B).

O lirismo petrarquista não impediu, todavia, que Camões valorizasse os cancioneiros tradicionais. Em suas composições em *medida velha*, o poeta retoma aspectos da poesia trovadoresca, ao apresentar o tema do amor e da mulher, “no conceito de mulher como ser superior, de natureza divina, que o amante contempla, e no tema do amor-paixão e no da morte por amor” (PASCOAL, s.d., p.27). Essa premissa nos permitiu o levantamento das seguintes perguntas de pesquisa: (1) Marcam presença nos relatos históricos, os diferentes tratamentos da mulher, no cotidiano social medieval e renascentista, configurados nos discursos poéticos? (2) O retrato da mulher, nas cantigas medievais e na medida velha camoniana, obedece ao mesmo cânone?

Na elaboração do retrato feminino camoniano, como aponta Pascoal (s.d., p.28-9), a “mulher tem um cenário próprio: uma paisagem amena, colorida e perfumada, ornada de frutos e flores [...] se trata de uma natureza idílica, lugar de mansidão, da harmonia e da luminosidade”. A presença da natureza na literatura está presente desde os textos literários dos antigos gregos. A fauna e a flora, que se manifestam na poesia medieval e, por conseguinte, na poética camoniana, têm suas origens na poesia e na retórica antigas. Segundo Curtius (1996, p.243), a retórica foi responsável pela construção da imagem do homem ideal, bem como pela paisagem imaginada da poesia. É com Homero que, rejeitando o trágico – “aspecto fundamental de existência, tal como se manifesta na tragédia ática”, inicia-se a “glorificação no Ocidente do mundo, da terra e do homem”. O poeta, ao construir o

cenário em que se desenvolve o drama de suas narrativas, opta pela descrição de paisagens agradáveis, árvores, bosques com águas correntes e campinas viçosas:

Lá vivem as ninfas (*Ilíada*, XX, 8; *Odisseia*, VI, 124 e XVII, 205), ou Atena (Ode VI, 291). Encantador quadro desse gênero oferece a desabitada ilha das Cabras, na plaga dos Cíclopes (Ode IX, 132) [...] Aqui a fertilidade se transfunde na paisagem ideal. A mais rica variedade de aspectos encontra-se no jardim de Alcino (Ode VII, 112), onde há frutas de diferentes espécies: romãs, maçãs, figos, azeitonas e uvas. As árvores dão frutos durante todo o ano, pois reina eterna primavera e sopra eterno Zéfiro – a ilha dos feácios é de fato uma terra maravilhosa. (CURTIUS, 1996, p.244).

A natureza foi habitada por homens e por deuses, descrição adotada por diversos poetas posteriores a Homero. À sombra das frondosas árvores, sob a relva e próximos a uma fonte, os homens escreviam, compunham versos e filosofavam. No Trovadorismo, a paisagem bucólica atraiu motivos eróticos, ligando a natureza ao amor. Nas cantigas de amigo, as fontes são locais de trabalho e de encontros amorosos, as avelaneiras floridas na primavera eram um belo cenário para a jovem e suas amigas (*ermanas*) dançarem diante dos namorados (*amigo*). Nas pastorelas, a paisagem é descrita com a relva verde, flores, pássaros e os pequenos animais que corroboram a beleza da pastora e os seus anseios amorosos. Nas composições renascentistas, essa paisagem campestre e primaveril é reconstruída nos versos camonianos e de outros poetas do Classicismo português.

Para nortear o nosso estudo a respeito da paisagem (natureza), formulamos as perguntas: (1) Quais as principais diferenças que se destacam na reconstrução da paisagem nos textos camonianos em relação à poesia trovadoresca? (2) A reconstituição da natureza no espaço ficcional da poesia pode revelar aspectos caracterizadores da figura da mulher medieval e renascentista? (3) A paisagem pode ser considerada como forma de revelação lírica, um reflexo do estado de espírito do poeta?

A partir de uma pesquisa de caráter bibliográfico, na reconstituição da historiografia medieval e renascentista, e da análise interpretativa² dos textos

² Adotamos o sentido de “análise interpretativa”, segundo o conceito de Arnaldo Franco Junior (2009, p. 34), que consiste na “compreensão das possíveis relações de sentido que se estabelecem entre tais elementos que constituem o todo textual [...] também diz respeito às relações entre o texto e o seu leitor, o texto e o seu autor, o texto e a escola literária à qual se vincula e com a qual dialoga, o texto e a sociedade, o texto e a história etc”.

poéticos selecionados, buscamos responder as questões de pesquisa levantadas no início da investigação. Essa proposta determinou a organização da dissertação, que se estruturou em quatro capítulos³. No primeiro capítulo, **Os gêneros literários em perspectiva: um estudo da poesia e da composição poética**, tratou-se dos elementos estruturais e linguísticos que configuram a materialidade estética do gênero lírico, a poesia e composição poética. Este estudo teórico permitiu, na análise, verificarmos as características específicas que constituem o discurso literário, na construção da mensagem poética, bem como a possibilidade de relacionar as estruturas do texto com o investimento semântico, ampliando os horizontes para as próximas leituras (retrospectiva e histórica). Contribuíram para o embasamento teórico crítico deste capítulo os estudos de Platão (1997), Aristóteles (1973), Spina (1973), Frye (1973), Moisés (1984), Aguiar e Silva (1993), Soares (1993), Aragão (2000), Bosi (1983 e 2015), Abaurre e Pontara (2010), Fraga (2011), Octavio Paz (2009 e 2014), Friedrich (s.d.), Candido (2006), Staiger (1997), Azevedo Filho (2011) e Júdice (1998).

O segundo capítulo, **A Idade Média em discussão: história, cultura e literatura** debate, pela ótica historiográfica, as ideologias que determinaram a configuração das estruturas medievais (política, econômica e social), marcadamente teocêntricas. A poesia portuguesa medieval também ganhou importância pela inserção da temática saudosista, das paisagens naturais e da configuração da mulher solteira, simples do povo nos cantares de amigo. Estudo necessário à leitura interpretativa dos textos líricos galego-portugueses e para compreender o contexto e a estrutura das cantigas, fundamental nesse processo, com apoio nos historiadores e teóricos Franco Jr. (1986), Zumthor (2009), Le Goff (diversas publicações 2006, 2008, s.d.), Spina (1971 e 1973), Saraiva e Lopes (s.d.), Inácio e Luca (1991), Abaurre e Pontara (2010), Moisés (2012) e Ferreira (1988 e s.d.).

Do mesmo modo, configurou-se o terceiro capítulo, **Renascimento, cultura e literatura, na abordagem do período renascentista**. Foi estudado o pensamento humanista, responsável pelas modificações que ocorreram em toda Europa, a partir do século XIV, e a conseqüente manifestação literária, que se originou nessa

³ Os capítulos não seguem o indicativo numérico correlato, pois as considerações iniciais, bem como as considerações finais, são enumeradas, conforme previsto nas *Normas e padrões para a elaboração de trabalho acadêmico*, de Bruhmer Cesar Forone Canonice (2013). Desse modo, o primeiro capítulo apresenta a indicação 2 e, assim, sucessivamente.

ocasião. Sobre Luís Vaz de Camões e sua poesia lírica, escrita em *medida velha*, apreender o momento de sua produção e a sua perspectiva adotada foi essencial para a construção dos objetivos traçados, inicialmente. Para a edificação das ideias desse capítulo foram consultados Duby (1990), Letts (1981), Nascimento (2011), Moisés (1993 e 1997), Saraiva e Lopes (s.d.), Franco Jr. (1990), Spina (1971), Silveira (1988), Matos (2011), Rita Marnoto (1996), Amora (s.d.), Gotlib (1980), Pascoal (s.d.), Cortez (2007), Cidade (1992) e Cabral (1994).

O quarto capítulo, **Os vestígios das cantigas trovadorescas na renovação da paisagem e do retrato feminino camoniano**, dá início à leitura interpretativa dos textos trovadorescos e camonianos, segundo a proposta de Jauss (2002), anteriormente, apresentada. Desse modo, os conhecimentos estruturais do gênero lírico e o histórico dos períodos medieval e renascentista auxiliaram na busca pela conceituação e pela distinção da mulher e da paisagem nas cantigas medievais e na medida velha de Camões. O *corpus* de análise, nesse capítulo, compõe-se de:

- a. Textos camonianos escritos em medida velha: *Esconjuro-te, Domingas; Vós, Senhora, tudo tendes; Pastora da Serra; Descalça vai pola neve; Descalça vai para a fonte; Na fonte está Leanor; Falso cavaleiro ingrato; Não sei se me engana Helena; Catarina bem promete; Verdes são os campos; Se Helena apartar; Menina dos olhos verdes; Verdes são as hortas; Campos bem-aventurados;*
- b. Cantigas de amor: *Senhor, eu vivo coitada*, do rei trovador D. Dinis; *Amigos, non poss' eu negar* de autoria de Johan Garcia de Guilhade.
- c. Cantigas amigo: e *Ai flores, ai flores do verde pino*, de D. Dinis; *Pelo souto de Crexente*, de Johan Airas de Santiago; *Oí oj' ãa pastor cantar*, de Airas Nunes; *Ondas do mar de Vigo*, de Martin Codax; *Par Deus coitada vivo*, de Pero Gonçalves de Portocarreiro; *Fui eu fremosa fazer oraçon*, de Alfonso Lopez de Baian; *Quando meu amigo souber/que m' assanhei por el tardar*, de Roi Queimado; de autoria de Johan Garcia de Guilhade, a caniga: *Por Deus, amigas, que será?* e de Pero Meogo, *Enas verdes ervas*.

A presente dissertação se justifica pelo nosso desejo de continuar as pesquisas iniciadas no curso de Graduação em Letras, durante as aulas de Literatura Portuguesa, no segundo ano e no Programa de Iniciação Científica (PIC), da

Universidade Estadual de Maringá. Esse anseio soma-se ao nosso real interesse pelo estudo da poesia dos períodos Medieval e Clássico, em Portugal e na Galiza, suas identidades e diferenças. Dada a relevância literária e cultural atribuída ao poema épico *Os Lusíadas*, poucos estudos têm-se debruçado sobre a lírica camoniana, as *Rimas*, especialmente ao que concerne à medida velha. Segundo José Augusto Cardoso Bernardes (2011, p.579), “com poucas oscilações, a tendência para menosprezar a poesia tradicional no conjunto da lírica de Camões viria a manter-se até os nossos dias”.

Quanto ao estado da questão, o nosso trabalho distingue a riqueza retórica, estilística e temática desenvolvida nessas composições. Sobre a temática – a mulher e a paisagem – identificamos um número significativo de pesquisadores no Brasil, em Portugal e em outras partes da Europa. Sobre a mulher no medievo encontramos, recentemente, o projeto *Mulher difamada e mulher defendida no pensamento medieval: textos fundadores*, coordenado pelo pesquisador, Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca (UFG), subsidiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás. A respeito da paisagem, o grupo de pesquisa *Estudos da Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coordenado pela pesquisadora Doutora Ida Maria Ferreira Alves, da Universidade Federal Fluminense. Do mesmo modo, os livros publicados pelos pesquisadores Maria do Amparo Tavares Maleval (UERJ), Márcia Melo de Araújo (UEG), dissertações e artigos publicados sobre a poesia trovadoresca, sob a orientação da Professora Clarice Zamonaro Cortez (UEM).

Diversos trabalhos sobre as cantigas trovadorescas foram desenvolvidos nos últimos anos, bem como a respeito da poesia camoniana, apresentando teorias distintas e livros publicados por autores portugueses de renome internacional como Maria Vitalina Leal de Matos, Hernâni Cidade, Vasco Graça Moura, Vitor Manuel Aguiar e Silva, Jorge de Sena, entre outros. No Brasil, Segismundo Spina, Massaud Moisés, Maria do Amparo Tavares Maleval, Pedro Fonseca e Márcia Melo Araújo e Rita Marnoto, recentemente. Nesse contexto, a dissertação se destaca pela abordagem desses temas, conjuntamente. Metodologicamente, iniciamos nossa leitura pelas redondilhas camonianas, em versos de *medida velha*, para identificar as influências das cantigas trovadorescas, abordagem não encontrada em pesquisas

realizadas nos bancos de teses e dissertações brasileiras, bem como as de autorias estrangeiras.

A dissertação visa, finalmente, a contribuir à fortuna crítica dos estudos da poesia medieval e renascentista, bem como à linha de pesquisa Literatura e Historicidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM.

2 OS GÊNEROS LITERÁRIOS EM PERSPECTIVA: UM ESTUDO DA POESIA E DA COMPOSIÇÃO POÉTICA

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.*
Camões⁴

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

A divisão das obras literárias de acordo com determinados critérios tem sido uma das preocupações mais antigas da teoria literária. Desde a Antiguidade greco-romana, a problemática dos gêneros encontra-se em pauta nas discussões de diversos pesquisadores e críticos literários. Isso se deve a uma característica singular da literatura: a universalidade. Em cada época da história, novas modalidades literárias se originam e, por conseguinte, novas categorias de gêneros são elaboradas. Como afirma Spina (1973, p. 26), “consoante as modificações do gosto, dos ideais de vida, as formas literárias transformam-se derivando, ou melhor, diluindo-se em outras modalidade expressivas”. Por isso, o debate sobre gêneros é bastante amplo e suscita a discussão de outros conceitos, entre eles, “tradição e mudanças literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas, entre classes de textos e classes de leitores, [...]” (AGUIAR E SILVA, 1993, p.339-340). Para compreender melhor essa classificação das obras e os conceitos relacionados a elas, traçaremos, nas próximas linhas, um breve percurso historiográfico da teoria dos gêneros literários. O caminho discursivo que escolhemos refere-se ao Classicismo (século XVI), que fundamentou suas bases teóricas no período clássico greco-romano.

A primeira referência do pensamento ocidental a respeito dos gêneros, encontramos no livro III de *A República*⁵ (494 a. C.), onde Platão (cerca de 428 a.C.

⁴ CAMÕES, L. V. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

– cerca de 347 a. C.) propõe uma divisão tripartida dos gêneros literários, distinguindo a comédia e a tragédia como gêneros de natureza “inteiramente imitativa”; os ditirambos como *narrativas simples*, “de narração pelo próprio poeta”, sem imitação e a epopeia, formada pela “combinação das duas precedentes” (PLATÃO, 1997, p.86). Essa classificação apoia-se no conceito de imitação atribuído pelo filósofo à poesia. Para Platão, a realidade humana constitui-se pela imitação, distante da essência do ser e presente apenas no mundo das ideias.

Esse pensamento, segundo Angélica Soares, “serviria de base à condenação que faz aos poetas que, ao concederem autonomia à voz das personagens, em nada contribuía para o projeto político de edificação de uma *pólis* ideal” (1993, p.9). Isso se confirma no diálogo: “Palavras iguais a estas e outras do mesmo tipo, pediremos licença a Homero e aos demais poetas para que não se ofendam se as eliminarmos” (PLATÃO, 1997, p.76). Esclarece Aguiar e Silva (1993, p.341) que essa estética de Platão “tende a não dar relevância à arte como *poikilia*, isto é, como diversidade e multiplicidade”.

Desse aspecto, a poética aristotélica se diferencia. Recusando a hierarquia platônica, Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.) apresenta em sua *Poética* uma percepção diferente do processo de constituição da mimese poética. Para ele, imitar “é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES⁶, 1973, p.443). Distinguimos, à vista disso, duas funções atribuídas à mimese, uma de cunho pedagógico e a outra está relacionada ao prazer. Nesse sentido, a imitação poética, na visão do estagirita, é o princípio unificador e diferenciador dos textos literários, pois ocorre por *meios*; *objetos* e *modos* diversos. Esses fundamentos aristotélicos se manifestam nos textos líricos camonianos.

Camões, em sua “medida velha”, apresenta o princípio unificador e diferenciador ao imitar e reconstruir por meio de seus versos a realidade, presente em sua relação com o contexto social e a influência que recebeu de outros poetas. Como exemplo, podemos citar a influência das pastorelas, gênero importado, que

⁵ Utilizamos a tradução desse diálogo platônico de Enrico Corvisieri, da Col. *Os Pensadores*, publicado pela Editora Nova Cultura (1997).

⁶ Tradução e comentários de Eudoro de Souza, edição publicada por Victor Civita – Abril Cultura. Coleção *Os Pensadores*.

apresenta um diálogo entre uma pastora e um cavaleiro. Geralmente, é o cavaleiro que inicia a cantiga ao declarar o seu amor à pastora e admirar a sua beleza, a natureza está presente nos versos, o recato da moça solteira e sua simplicidade. No texto camoniano, o mote se refere à figura de uma pastora e a sua beleza: “Pastora da Serra/ Da Serra da Estrela, / Perco-me por ela”. Nas Voltas (ou Glosas), os versos reiteram a beleza da pastora, principalmente os olhos e os cabelos, configurando o princípio unificador e diferenciador dos textos originais dos trovadores: “Quand’ eu um dia fui en Compostela / em romaria, vi ua pastor/ que, pois fui nado, nunca vi tan bela”. (Pedro Amigo de Sevilha, CV 689; CBN 1031). Camões, ao se referir à paixão amorosa desencadeada pela beleza da pastora, constrói os seguintes versos:

Nos seus olhos belos
Tanto amor se atreve,
Que abrasa entre a neve
Quantos ousam vê-los
Não solta os cabelos
Aurora mais bela:
Perco-me por ela.
(CAMÕES, 1994, p. 6)

Fica evidente que Camões se inspirou em uma pastorela medieval, unificando e diferenciando o tema (da pastora da Serra), ao trazer o petrarquismo na idealização da beleza feminina, os olhos e os cabelos, por quem o sujeito lírico se apaixonou. A figura da pastora da Serra da Estrela, no texto camoniano, é uma recriação da figura feminina presente nas pastorelas medievais.

A reconstrução dessa figura, bem como da paisagem natural, presente nos versos do poeta renascentista, relaciona-se também ao momento histórico que viveu o poeta. A figura de Leonor, no tríptico *Descalça vai pola neve; Descalça vai para a fonte e Na fonte está Leonor*, corresponde à mulher camponesa referida por Macedo (2015), que cuidava dos afazeres domésticos, participava do trabalho rural, da fiação, da tecelagem e da lavagem de roupas, como no Mote do terceiro tríptico:

Na fonte está Leonor
lavando a talha e chorando
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?
(CAMÕES, 1994, p.56)

A paisagem (neve, relva, fonte) configura o ambiente campestre em que vive a mulher camponesa, representada na figura simples de Leonor. Esta, aparece na primeira cantiga, caminhando descalça pela neve, num ato de submissão ao amor. Na segunda cantiga, pertencente ao tríptico, Leonor caminha pela relva, mostrando o seu porte altivo, beleza e graça, que encantam o mundo, apesar da simplicidade de sua origem. Ao dirigir-se à fonte para lavar as roupas ou os cabelos, na terceira cantiga, Leonor chora e confidencia às amigas a dor sentida pela ausência do amado. O poeta constrói, assim, em seus versos a imagem da mulher camponesa e da paisagem por *meios* e *modos* próprios, referentes ao discurso camoniano. (grifo nosso)

Meios e *modos* e sua diferença foram conceituados por Aristóteles e explicados com precisão por Aguiar e Silva (1993). Os *meios* constituem a mimese e referem-se aos caracteres formais de cada gênero, permitindo a possibilidade de distinguir, como exemplifica o autor, a poesia ditirâmbica e os momos – canto acompanhado de instrumento como a cítara ou a flauta – pelo uso do ritmo, do canto e do verso; na comédia e na tragédia, por outro lado, o canto é utilizado apenas nas partes líricas. Desse modo, os elementos que aparecem naqueles dois gêneros, nesses se apresentam parcialmente. Nesse sentido, os *meios* são um traço de unificação e distinção da mimese poética. Nos textos acima referidos, as cantigas, Camões unifica os traços e atitudes de Leonor à jovem da cantiga de amigo, bem como sua projeção num fundo de “verdura”, a caminho da fonte, com evocação de outro cenário não menos simbólico, “a neve pura”.

Quanto aos *modos*, pelos quais se processa a imitação, importantes diferenciações podem ser feitas, pois “o poeta pode imitar os mesmos objetos e utilizar idênticos meios, mas adoptar modos distintos de mimese” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 343). Desse modo, contrapõe Aristóteles o modo narrativo ao modo dramático, sendo que o primeiro ocorre de duas formas: quando o poeta narra utilizando-se da voz de um personagem; ou quando, diretamente, nesse caso, o enunciador do texto se identifica com a pessoa do autor. Nas *Rimas*, Camões se utiliza das duas formas narrativas. Em algumas composições, o poeta cede a voz à personagem feminina, semelhante aos cantares trovadorescos, como nas redondilhas: “Ando cega e louca/ por ti, meu Joane;/ tu, pelo beirame” (CAMÕES,

s.d., p. 70). Noutras, a própria voz do poeta se faz ouvir: “Perdigão perdeu a pena/ não há mal que lhe não venha” (CAMÕES, s.d., p. 87).

No que se refere ao *objeto* de imitação, as ações humanas, os gêneros literários se diversificam segundo uma perspectiva moral. Assim, a representação poética do homem é classificada como superior, inferior ou semelhante em relação à média humana, “a tragédia tende a imitar os homens melhores do que os homens reais e a comédia tende a imitá-los piores; a epopeia assemelha-se à tragédia por ser uma <<imitação de homens superiores>>” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 343).

A classificação da poesia, portanto, no período clássico, fundamenta-se a partir de elementos relativos ao seu conteúdo, em que se distingue a poesia elevada e nobre, representada pela tragédia e pela epopeia, imitadoras do homem superior, e a poesia jocosa, nos gêneros comédia e paródia, que imitam o homem inferior e o risível da ação humana. Vale ressaltar, finalmente, o que sublinha Aguiar e Silva sobre o esquema classificatório de Aristóteles que, diferentemente de Platão, o estagirita não comporta uma divisão triádica dos gêneros, reconhece, porém, a poesia lírica como uma modalidade equivalente à poesia narrativa e à poesia dramática.

A doutrina horaciana sobre os gêneros mergulha suas raízes na poética aristotélica, isso se dá “pela mediação de várias influências assimiladas pelo poeta latino, em particular a influência de Neoptólemo de Pário, teorizador da época helenística vinculado ao magistério de Aristóteles e da escola peripatética sobre matérias de estética literárias” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 345). Horácio (65 a. C. – 8 a. C.), assim, compreendia os gêneros literários como entidades diferenciadas entre si, caracterizadas por temáticas e formas distintas. Nessa doutrina, prezava-se a separação rígida dos gêneros e o poeta deveria evitar qualquer hibridismo entre eles, respeitando o tom adequado de cada gênero literário.

A Idade Média não acrescentou, segundo Massaud Moisés (1984, p. 49), novas teorias ao estudo dos gêneros, todavia desenvolveu “novas modalidades formais”, as quais viriam mais tarde ao contribuir com o desenvolvimento dos gêneros literários. Segismundo Spina (1973, p. 34), explica que “na Idade Média não vigora, como nos períodos clássicos, aquele conceito rígido de gêneros literários como realidades objetivas, preexistentes à criação artística, distintos e independentes do poeta”, o que permitiu a liberdade de criação poética,

possibilitando o aparecimento de infinitas formas literárias. A lírica trovadoresca e o romance cortês constituíram, segundo Spina (1973, p.23), “os dois maiores acontecimentos literários do século XII”. De acordo com a forma e o conteúdo, o romance medieval, bem como a poesia lírica, acomodou um número significativo de “espécies poéticas”. Entre elas, distinguem-se:

A cansó (amorosa), o sirventês (político, satírico e moral), a alba, a pastorela, a danza e a tensó. Inúmeras são as outras modalidades criadas pelos trovadores: a cobla esparsa, o planh, a sextina, o partimen, o joc partit; a balada (com suas espécies: cansó redonda, cansó encadeada, retroncha), a romanza, a carta de amor, o comjat, a devinalh, o escondig, o enueg, a gilozescha, a estampida. [...] Na Galiza e em Portugal floresce entre fins do século XII e meados do século XIV, uma lírica de tipo provençal, ao lado de uma corrente de inspiração autóctone representada pelas cantigas d'amigo, extraordinária sobrevivência de uma lírica românica primitiva e desaparecida, em que a mulher era o principal agente. Como tal, a cantiga d'amigo comporta modalidades características: o cantar de romaria, as bailadas, as barcarolas. (SPINA, 1973, p.23).

Desse modo, a Idade Média configurou-se como um verdadeiro “laboratório onde se preparavam algumas formas modernas” (MOISÉS, 1984, p. 49). Tem como resultado dessas criações, atualmente, a poesia lírica; o romance em prosa e o teatro moderno. Ao que concerne à poesia lírica, a partir do século XVI, progressivamente, tem-se a sua inclusão no sistema de classificação dos gêneros. Isso se deu por dois motivos. Primeiro, pela releitura da *Poética* aristotélica. Segundo, pelo movimento trovadoresco, o qual “desembocou para um virtuosismo poético de baixo fôlego, na Itália as modificações formais e temáticas dessa lírica geraram o *dolce still nuovo* que, aperfeiçoado na lírica amorosa de Petrarca, se tornou um agente criador da poesia erótica do Renascimento” (SPINA, 1973, p.24). Nessa época, a poesia lírica de Petrarca e dos poetas petrarquistas e petrarquizantes ocupava um lugar de prestígio na escala de valores estéticos do público leitor, o que tornou imprescindível aos críticos e teóricos literários fundamentar e caracterizar de forma adequada a existência do gênero lírico. Assim, ocorreu a transformação do esquema de classificação triádica, que resultou no reconhecimento da lírica como um dos gêneros literários fundamentais.

O classicismo renascentista, de acordo com Aguiar e Silva, passou a conceber os gêneros literários como “uma entidade substantiva, autônoma e

normativa” (1993, p. 353). Nesse sentido, tornaram-se elementos imutáveis, constituídos por regras definidas e “rigorosamente articuladas entre si”. Essas normas determinavam os aspectos formais, estilísticos e temáticos de cada gênero, “extraídas quer dos teorizadores e preceptistas literários mais autorizados – sobretudo Aristóteles e Horácio -, quer das grandes obras da antiguidade greco-latina, elevadas pelo humanismo renascentista a modelos ideais das modernas literaturas europeias” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 353).

Entre essas regras impostas para a composição da obra, destaca-se a “unidade de tom”. Deviam-se manter, rigorosamente, distintos os gêneros, pois “cada um possuía seus temas próprios, o seu estilo, a sua forma e os seus objetivos peculiares, devendo o escritor esforçar-se por respeitar estes elementos configuradores de cada gênero em toda a sua pureza” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 354). Nesse caso, os gêneros híbridos, constituídos da junção de aspectos de gêneros distintos, foram duramente degradados, o que marcou o declínio de alguns gêneros. Na França, por exemplo, a tragicomédia.

Camões, seguindo as grandes correntes literárias e as linhas de força de seu tempo, cultivou os chamados três gêneros maiores: o épico, o lírico e o dramático, respeitando, rigorosamente, as singularidades de cada um. Como poeta épico legou-nos o poema *Os Lusíadas*, como dramaturgo compôs três peças *Anfitriões*, *El-Rei*, *Seleuco e Filodemo*, como poeta lírico são numerosas as composições de sua autoria. Desse último gênero escreveu textos em “medida velha”, tais como cantigas, redondilhas, vilancetes e, em “medida nova”, compôs canções, sonetos, odes, elegias, entre outras.

O poema lírico é um gênero que, insubmisso a critérios teóricos, existiu “durante milênios e, certamente, muito antes da invenção da escrita” (BOSI, 2015, p.9). Na história da literatura, a poesia é uma das formas mais antigas de expressão literária que o homem encontrou, “identificando-se com a linguagem dos primeiros homens, a poesia lhes deu o abrigo da memória, os tons e as modulações do afeto, o jogo da imaginação e os estímulos para refletir, às vezes agir” (BOSI, 2015, p.9).

Na próxima seção, dedicamos, mais aprofundadamente, à poesia lírica.

2.2 A POESIA LÍRICA E SUAS FORMAS

Iniciamos nossa discussão acerca da poesia lírica, lembrando que a palavra lírica deriva do vocábulo lira (do Latim *lira*, do grego *lyra*). Esse termo tem sua origem na Grécia Antiga, onde, segundo Moisés (1984, p.230), os poetas recitavam e cantavam seus versos ao som da lira, instrumento musical composto de quatro cordas, cuja melodia criava uma atmosfera apropriada à transmissão da poesia. Esclarece Aragão (1985, p.73) que, nesse período, ela “era associada aos principais atos da vida: cantigas de ninar, lamentos de pesar pela morte de alguém, cantos de pastores e hinos de vitória ou de adoração, himeneus e cantigas de amor, manifestações coletivas”. Esses fatos mostram os vestígios de uma subjetividade que, ainda hoje, permeia o gênero lírico, favorecendo o aparecimento da expressão individual, bem como a intensificação de sentimentos e emoções.

No período alexandrino e em Roma, com os poetas Horácio, Catulo e Tibulo, a poesia lírica perde a forma de transmissão oral, como identificado em suas origens, e passa a ser lida. Para os gregos, como para os latinos, a poesia lírica, conforme Moisés (1984, p.230), “era entendida como um esquema estrófico (a palavra “estrofe” vem do grego *strophé*, “ação de voltar”), dependente do ritmo imposto pela música e pela dança”, o que justifica a musicalidade impressa nas formas líricas, *ode* e *elegia*, retomadas por Camões.

Na Idade Média, séculos XI ao XIV, com a presença dos trovadores, a poesia voltou a ser cantada, porém, ao som de outros instrumentos musicais, como o alaúde, a guitarra, a flauta, o saltério e a viola. Nuno Júdice, em prefácio ao *Cancioneiro*, de D. Dinis (1998), descreve essa tradição poética:

[...] o Cancioneiro da Ajuda tem iluminuras que mostram a execução das cantigas, com espaço reservado para a música, que não chegou a ser copiada. Chegou até nós [...], a música das <<Cantigas de Santa Maria>>; um documento da transição do séc. XIII para o XIV, o pergaminho Vindel, transcreve sete cantigas de Martim Codax, seis das quais conservam a música; e mais recentemente, em 1990, na Torre do Tombo, foi descoberto pelo professor Harvey L. Sharrer um pergaminho contendo sete cantigas de D. Dinis acompanhadas da respectiva notação musical (JÚDICE, 1998, p. 8).

Ligada à música e à escrita, essa poesia evidencia o princípio de que: “o elemento musical deve ser intrínseco ao próprio trato com as palavras” (CARA, 1985, p.19). De fato, essas expressões literárias denunciam a preocupação e a valorização dos trovadores com as propriedades musicais do som e do ritmo das

palavras, ligadas aos significados que expressam. Esse período da arte provençal irá influenciar a poesia lírica de Dante Alighieri e de Petrarca, que por sua vez exerce forte influência sobre a poética de Camões.

No século XV, no entanto, novamente, a poesia abandona a instrumentalização e o canto, passando a ser recitada, no entanto, não impediu sua relação com a música. Os recursos formais, como a rima, a métrica e o ritmo, encontram-se especialmente ligados a esse gênero, favorecendo sua sonoridade e sua expressividade. Camões é considerado o maior poeta português e sua produção poética lírica sintetiza a propriedade acima descrita. O poeta em suas composições explora a sonoridade das palavras e os recursos estilísticos de forma a provocar os sentidos do leitor, que se tornam sensíveis à beleza e à musicalidade dos versos.

2.3 A REVELAÇÃO POÉTICA E A COMPREENSÃO DO EU

A poesia lírica, além de sua origem relacionada à música, apresenta outras características que a definem e a distinguem dos demais gêneros poéticos. De acordo com Aguiar e Silva (1993, p.584), o poema lírico “tem como função predominante evocar uma atitude e um estado íntimo, revelar o conteúdo de uma subjectividade”. Para Emil Staiger (1997, p.57), “a lírica deve mostrar o reflexo das coisas e de acontecimentos na consciência individual. [...] a criação lírica é íntima”. Desse modo, a poesia lírica não se preocupa em representar o mundo exterior e objetivo, o real empírico, físico e social ou, como explica Aguiar e Silva (1993, p.583) em “contar uma acção em que se opunham o mundo e o homem ou os homens entre si”, mas ocupa-se na “revelação e no aprofundamento do eu-lírico”. Na perspectiva do teórico, o mundo exterior é válido “somente enquanto se projeta na interioridade do poeta” isto é,

O acontecimento exterior, quando está presente num texto lírico, permanece sempre literalmente como um *pretexto* em relação à estrutura e o significado desse texto: o episódio e a circunstância exteriores podem funcionar como elementos impulsionadores e caóticos da produção textual, mas a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjectividade do poeta. (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 584),

Concernente à visão de Aguiar e Silva e Moisés, que definem a poesia lírica como “expressão do eu”, Octavio Paz a considera um “método de libertação interior” (2014, p.21). Ambas as definições relacionam-na, diretamente, à subjetividade e interioridade do “eu”. Para compreendermos melhor sobre esse estado íntimo da criação poética, faz-se necessário um retorno ao “eu” que fala e revela sua individualidade, por meio das palavras impressas no texto lírico, ou que serve de filtro para expressão da realidade externa.

O “eu” poético ou o “sujeito lírico”, portanto, ou, ainda, “a voz interior que dirige e ordena o ato criador” da poesia lírica (Moisés, 1984, p.137), não pode ser confundido com eu biográfico, “porque este está comprometido com fatos, com o mundo, com a lógica, com a compreensão de si mesmo, enquanto aquele não se descreve porque não se compreende, não toma posição, apenas se deixa levar pela corrente da existência” (ARAGÃO, 2000, p.75). Nesse sentido, é válida a afirmação de Staiger que “o poeta não produz coisa alguma. Ele abandona-se [...] à inspiração” (1997, p.28).

Desse modo, “ao alinhar na brancura do papel uma sucessão de versos ou de períodos, o poeta está cedendo a outrem a direção do ato criador” (Moisés, 1984, p.135). Como expressa o poeta e teórico Octavio Paz (2014, p.164), “a voz do poeta é e não é dele”. Isso significa que o poeta deixa de atuar como pessoa física, tornando-se, na concepção de Friedrich (1987, p.17), “inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu mundo irreal”, ao criar uma poesia autossuficiente, agente de múltiplo significado e capaz de nos encaminhar para o não familiar, tornando o conteúdo – das coisas e dos homens – em elementos estranhos, deformando-os de modo a exprimirem sentidos diversos do seu sentido literal. Essa transfiguração ocorre pelo processo de seleção e combinação das palavras, que resultam na harmonia de sons, ritmos e imagens, configurando, assim, a materialidade da poesia: o poema.

2.4 A MATERIALIDADE DA POESIA LÍRICA: O POEMA

Consideramos, aqui, o poema como o elemento concreto da poesia lírica, partindo da afirmação de Octavio Paz (2014, p.22): “só no poema a poesia se isola e

se revela plenamente”. Moisés (1984) corrobora essa declaração, ao registrar que “o vocábulo “poema” tem sido empregado histórica e universalmente para designar o texto em que o fenômeno poético se realiza” (p.129). Para o crítico, no entanto, o poema não é a única forma literária que apresenta poesia. Esta pode abrigar-se também em outros espaços e o poema, por sua vez, poderá ou não conter poesia, dependerá da revelação do “eu”. Para nosso estudo e análise dos textos poéticos selecionados, entendemos o poema como veículo de manifestação da poesia lírica. Por isso, nesta seção, tomaremos como objeto de estudo o poema, a fim de compreendermos o modo como a poesia se expressa nessa estrutura. Conforme Paz (2014, p.22), “desviamos os olhos do poético para fixá-los no poema”.

“Todo poema”, afirma Antonio Candido (2006, p.37), “é basicamente uma estrutura sonora”. Os fonemas, as vogais, as consoantes, os hiatos e, principalmente, as rimas são utilizadas e combinadas pelo poeta, formando um sistema de sonoridade expressiva. Por meio dos sons, ideias, sensações, emoções e imagens as rimas e a sonoridade são construídas. Isso confere a cada criação poética individualidade e autenticidade. De cada nova combinação feita pelo poeta, tem-se o nascimento de novos poemas. Essas combinações, no entanto, jamais se repetirão. Como nas palavras do poeta Octavio Paz, “cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no momento exato da criação” (2014, p. 25).

A unidade sonora é apenas um dos aspectos que constitui o poema. Junto dela, outros elementos corroboram para criação dessa forma literária. Segundo Candido (2006, p. 44), a camada sonora “é na poesia elemento dependente de outras, e sobretudo do próprio sentido das palavras, que são o elemento diretor”. Nessa perspectiva, Staiger (1997, p.21-22) também explica que “a indicação das relações sonoras isoladas está fadada a decepcionar”, assim, “o valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música”. Esses conceitos podem ser verificados nos versos de Camões:

A esta cantiga alheia:
*Na fonte está Leonor
lavando a talha e chorando
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?*

VOLTAS

Posto o pensamento nele,
porque a tudo o Amor a obriga,
cantava, mas a cantiga
eram suspiro por eles.
nisto estava Leonor
o seu desejo enganando,
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?

O rosto sobre ûa mão,
os olhos no chão pregados,
que, do chorar já cansados,
algum descanso lhe dão.
Desta sorte Leonor
suspende de quando em quando
sua dor; e, em si tornando,
mais pesada sente a dor.

Não deita dos olhos agua,
que não quer que a dor se abrande
Amor, porque em mágoa grande
seca as lágrimas a magoa.
Que depois de seu amor
soube novas perguntando,
d' improviso a vi chorando.
Olhai que extremos de dor!
(CAMÕES, 1994, p.56).

Nas rimas do poeta lusitano, observamos que a sonoridade dos versos traduzem os sentimentos da jovem Leonor. O seu sofrimento é expresso pelo uso dos sons fechados (ô e ê) e nasais (on, na, em) que causam a sensação de dor e mágoa. Associado a esses recursos, o uso frequente da forma nominal gerúndio: “levando”; “chorando”; “perguntando”, bem como a repetição de palavras: “Cantava/cantiga”; “de quando em quando”; “mágoa” e “dor” criam uma camada fônica que traduz o tema da cantiga camoniana: a dor da não correspondência amorosa.

Entre as possibilidades de recursos fônicos explorados pelos poetas, encontramos a rima como elemento principal. Sua função, segundo Antonio Candido (2006, p.62; 63), “é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível”. O autor distingue as rimas consoantes e toantes e “há concordância das vogais tônicas, ou das vogais tônicas e outra, ou outras vogais átonas que a seguem”. Nos versos camonianos, “Coifa de

beirame / Namorou Joane” há concordância de todos os fonemas a partir da vogal tônica:

De Amor e seus **danos**
Me fiz lavrador;
Semeava amor
E colhia engan**os**;
Não vi, em meus **anos**,
Homem que apanh**asse**
O que seme**asse**.
(CAMÕES, 1997, p.45 – grifos nossos).

Quanto ao ritmo, recorremos à definição de Paz (2014, p.63), “O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo” e a ele subordinam-se todos os elementos sonoros. Pelo ritmo, de acordo com Candido (2006, p.67), tem-se “uma forma de combinar as sonoridades das sílabas do poema”, relaciona-se à “cadência regular definida por um compasso” e advém a ideia de tempo e regularidade, ligando-se, intimamente à “disposição das linhas de uma paisagem”. Desse modo, ritmo é “uma alternância de sons” que se apresenta na música, no poema, ou, ainda, pode ser definido como “uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas” perceptível nas artes plásticas (CANDIDO, 2006, p.67-68). Dessa ideia também compartilha Said Ali, ao confirmar que “o ritmo é o que nos impressiona quer a vista, quer o ouvido, pela sua repetição frequente com intervalos regulares” (1949, p.11). Seu valor na arte, no entanto, não se refere somente ao aspecto estético, mas também ao semântico. “Todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido” (PAZ, 2014, p. 64).

Ligado ao ritmo encontra-se o metro que, em poucas palavras, pode ser definido como o número de sílabas poéticas que compõem o verso. Essa simples definição, no entanto, pouco ou nada demonstra o verdadeiro valor estético e semântico do metro para a construção do ritmo. Segundo Candido (2006, p.93), na poesia metrificada, observa-se “um efeito do ritmo variado na unidade do metro”. Além disso, ele fornece ao ritmo limites e apoio, a fim de que este possa criar a modulação necessária para a construção da expressividade do verso. Na poética de Camões diversos são os tipos de metros explorados pelo poeta, nos textos escritos em *medida velha*, por exemplo, têm-se os versos em redondilha maior (sete sílabas

métricas) e redondilha menor (cinco sílabas métricas), porém, nos textos em *medida nova*, o poeta dá a preferência aos versos decassílabos e suas variações.

Nos sonetos predominam os versos decassílabos, acentuados na sexta e décima sílabas. Nas canções, além dos versos decassílabos, “o poeta combina ainda versos de seis sílabas com os dez, [...], apresentando os versos hexassílabos com acentuação dominante na segunda e sexta sílaba” (AZEVEDO FILHO, 2011, p.593). Nas odes, ajusta novamente versos decassílabos e hexassílabos. Nas oitavas líricas, prevalecem os versos decassílabos heroicos e sáficos. As elegias, bem como as élogas, o poeta as cultiva em *terza rima italiana*, com o uso dos versos decassílabos. Nas redondilhas, no entanto, nas quais se inserem cantigas; vilancete, cartas, motes, voltas, esparsas e trovas, Camões explorou os versos de cinco e sete sílabas, com variável esquema de rimas.

Cabe ressaltar, ainda, que o verso se apresenta no poema como unidade sonora e musical, responsável pela significação. Candido (2006, p.26) esclarece que “No entanto, o verso, considerado como experiência de leitor ou auditor, não se compõe de fonemas nem de sílabas, nem de segmentos rítmicos, mas de palavras”. As palavras, por sua vez, são “seres equívocos que, se são cor, são também significado” (PAZ, 2014, p. 26), é a unidade expressiva da linguagem poética e, portanto, “a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso” (CANDIDO, 2006, p. 95). Dada à relevância da palavra poética, faz-se necessário uma atenção maior sobre a linguagem e os fenômenos que a compõem, assunto do próximo item.

2.5 A LINGUAGEM E A IMAGEM POÉTICA

Iniciamos nossa discussão sobre a linguagem, destacando, de acordo com Júdice (1988, p.11) que é a palavra que “transporta consigo a característica poética a partir do instante em que produz efeitos ligados à conotação, musicalidade, sinonímia, figuração”. O poema é resultado da capacidade do poeta, um experimentador que combina e transfigura os elementos linguísticos no poema. Por esse jogo com as palavras é que a poesia torna-se “algo de escondido, de oculto, que implica um esforço para ser encontrado” (JÚDICE, 1998, p.16). Esse encontro, no entanto, é possível por meio da analogia. Por ela “o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem” (BOSI, 1983, p.29). As imagens, por sua vez, são

“todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopeia à comparação” (BOSI, 1983, p.29).

O conceito de imagem é, ainda, bastante amplo e sujeito a diversas discussões. Na conceituação de Octavio Paz, pode ser definida como um vulto, uma representação, uma figura real ou irreal, produzida ou evocada por meio da imaginação. Nesse aspecto, a palavra alcança um valor psicológico, pois as imagens revelam produtos imaginários e pode ser definida como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frase, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (PAZ, 2009, p.37).

Dotadas de significados contrários e de realidades opostas que são aproximadas pelo processo analógico, cria-se uma nova imagem, conforme esclarece Paz (2009, p.39), as “imagens se juntam aos três tempos do processo: a pedra é um momento da realidade; a pluma, outro; e de seu choque surge à imagem, a nova realidade”. Vale ressaltar que em cada momento tem-se o princípio da contradição, responsável pela afirmação e negação disto ou daquilo, resultando na busca pela correspondência dos opostos, obtendo-se a descoberta dos sentidos ocultos das palavras.

O valor das palavras, segundo Paz (p.43), está no sentido que ocultam. “Este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras”, daí a necessidade do poeta de recorrer à criação de imagens, pois nelas reside o caráter de plurissignificação. Logo, continua Paz (2009, p.45), “a imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários”. Alcançam significados em diferentes níveis, primeiro, possuem autenticidade resultante da visão e experiências de mundo vivenciadas pelo poeta, verdades de ordem psicológica. Em segundo lugar, “essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras”. Nesse sentido, sua verdade estética só é válida dentro de seu próprio universo. Ao mesmo tempo em que reproduz a pluralidade da realidade, a imagem poética lhe outorga a unidade.

Todas as formas de percepção do real, como silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática, entre outros, limitam-se a representá-la ou descrevê-la, todavia, a imagem, segundo Paz (2009, p.46),

“reproduz o momento de percepção e força do leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria”.

A imagem também é essencial para a “reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade” (PAZ, 2009, p. 48), que resulta na pluralidade de significado, o primeiro ato da operação poética. O segundo reside no fato de que a imagem só pode ser explicada por si mesma, porque as palavras são meios. Ao contrário, ela é “sustentada em si mesma, é seu sentido” (*idem*). Isso significa que as palavras podem ser explicadas por outras palavras, ou ainda, podem-se mudar as palavras de um texto sem comprometer o seu sentido. Com as imagens isso não é possível, só existe uma maneira de dizer algo em poesia, “a imagem faz com que as palavras percam sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. [...] a linguagem tocada pela poesia cessa imediatamente de ser linguagem” (PAZ, 2009, p. 48).

As imagens podem ser suscitadas no texto poético por meio de diversos recursos linguísticos. Pelo emprego de comparações e símiles, em que a transferência de sentido é explícita, ou também, pela construção de metáforas, quando o elemento de comparação é suprimido e a transferência de significado ocorre pela aproximação, como nos versos a seguir:

Não teve esta serra
No meio d’altura
Mais que a fermosura
Que nela se encerra.
Bem no céu fica a terra
Que tem tal estrela:
Perco-me por ela.
(CAMÕES, 1994, p.6).

Nesses versos de Camões, o eu-lírico, apaixonado pela pastora da serra, compara a beleza da jovem aos elementos da natureza, os quais sugerem pureza e formosura: “Bem no céu fica a terra / Que tem tal estrela”. Observamos que a significação desses versos se dá pela aproximação de sentido da beleza da pastora comparada à estrela.

A transposição de sentido, que corrobora para a construção das imagens poéticas, pode-se manifestar, ainda, por meio de símbolos ou alegorias. “Quando há um sentido possível que o poeta não quer deixar claro, ou quando a representação

figurada é breve, sem caráter narrativo, afastando a ideia de fábula, temos o símbolo” (CANDIDO, 2006, p.125). Quando ocorre um elemento narrativo, uma representação descritiva e a intenção consciente do poeta de tornar evidente ao leitor têm-se a alegoria. Se considerarmos a retórica tradicional, como aponta o crítico, além desses, observaremos outros recursos discursivos que podem facilitar o processo de construção das imagens mentais, como os tropos e as figuras - alguns desses recursos puderam ser identificados nas rimas de Camões. Os tropos podem adquirir a função de significar, ou apenas ornar. Na classe dos tropos temos como primeira função as metáforas (“[...] a linda cor das tranças belas/mudada de ouro fino em bela prata”), alegorias, ironias, metonímias, metalepses, antonomásias, onomatopeias (“Armei minha funda então/e pus os meus olhos nela:/trepe! Quebro-lhe a janela”), hipérboles (“Se Helena apartar/do campo seus olhos, /Nascerão abrolhos”); na segunda função: sinédoque (“Que de Homero para eles a cítara só cobiço”) e epíteto, e na terceira: perífrase e hipérbato (“D’Amor e seus danos/me fiz lavrador”). As figuras podem ser de pensamento ou de palavras. As primeiras destinam-se a provar, mover ou recrear; as figuras de palavras acrescentam, diminuem, estabelecem consonância, simetria ou, ainda, contraposição. Nas figuras de pensamento, para mover, encontramos a prosopopeia ou personificação (“que a neve lhe jura/que trocara a cor”); parrésia ou licença, apóstrofe (“Chorai, Ninfas, os Fados poderosos/daquela soberana fermosura”), hipotipose, aposiopese ou reticência. As figuras de palavras para acrescentar, a anáfora e o polissíndeto. Para diminuir, elipse, zeugma e assíndeto.

Esses recursos são explorados pelo poeta com o objetivo de promover o efeito sentido, sendo assim, “a linguagem [...] é como um manto que recobre e vivifica o sentido banal das palavras” (2006, p.105). A criação poética, no entanto, não obedece a regras ou convenções, mas condiciona-se a capacidade criadora do poeta, que possui liberdade de fantasia e realidade, ou ainda, “de uma possível fusão da fantasia com a força de seu pensamento” (FRIEDRICH, 1988, p. 28). A fantasia relaciona-se à habilidade de construção do poema, pois no encantamento das palavras que se encontra a magia da poesia. Logo, o poeta é capaz de induzir o leitor “a ver, crer e sentir uma coisa tal” como deseja (NOVALIS, *apud*, FRIEDRICH, 1988, p. 28), embora, esta ação “esteja condicionada à subjetividade e à imaginação do receptor do discurso” (JÚDICE, 1998, p. 11).

3 A IDADE MÉDIA EM DISCUSSÃO: HISTÓRIA, CULTURA E LITERATURA

*Cantigas de portuguesas
São como barcos no mar,
Vão de uma alma para outra
Com riscos de naufragar.
Fernando Pessoa⁷*

3.1 A IDADE MÉDIA À LUZ DA HISTORIOGRAFIA: TREVAS E LUZ

Pesquisas historiográficas apontam para uma visão comum sobre a Idade Média: período “envolto numa aura em que a razão não se fazia soberana, sendo quase que completamente eclipsada por outras fontes de conhecimento menos universalizantes como a religião, a magia, a bruxaria [...]” (BORGES, 2017, p.67). Essa suposta condição, segundo Borges (2017), teria promovido uma ideia equivocada sobre o medieval, permitindo a associação com vocábulos de sentido negativo como treva, escuridão, caos. O termo que hoje atribuímos aos séculos que transcorreram entre a Antiguidade e o século XV, firmado pelos homens do século XVI, carrega uma carga significativa de depreciação, que expressa, literalmente, “tempo médio”, e, figurativamente, “flagelo” e “ruína” (FRANCO JR., 1986). Para eles, esse contexto histórico carregado de ignorância e superstição teria promovido a interrupção no progresso humano, o que justifica essa escolha lexical, “usada com o objetivo de marcar uma diferenciação entre o pensar medieval e aquele solar centrado na limpidez racional grega antiga”. (BORGES, 2017, p. 67).

O historiador Hilário Franco Júnior, em sua obra *A Idade Média: nascimento do Ocidente*, discute esses “(pre)conceitos” demonstrados pelos períodos históricos subsequentes ao período medieval. Segundo ele, no século XVII:

Os protestantes criticavam-nos como época de supremacia da Igreja Católica. Os homens ligados a poderosas monarquias absolutistas lamentavam aquele período de reis fracos, de fragmentação política. Os burgueses capitalistas desprezavam tais séculos de limitada atividade comercial. Os intelectuais racionalistas deploravam aquela cultura muito ligada a valores espirituais.

O século XVIII, antiaristocrático e anticlerical, acentuou o menosprezo à Idade Média, vista como momento áureo da nobreza e do clero. A filosofia da época, chamada iluminista por guiar pela luz da Razão, censurava, sobretudo, a forte religiosidade medieval, o

⁷ PESSOA, F. *Quadras ao Gosto Popular*. (Texto estabelecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1965.

pouco apego da Idade Média a um estrito racionalismo e o peso político de que a Igreja então desfrutara (FRANCO JÚNIOR, 1986, p.18).

No século XIX, no entanto, esse pensamento tende a modificar-se. O Romantismo, que surge na primeira metade do século, passa a compreender a Idade Média como o “momento de origem das nacionalidades” (FRANCO JR., 1986, p.19), ou ainda, como “a época mais importante na formação da civilização europeia” (FERREIRA, 1988, p. 7). Esse pensamento é alimentado pelas conquistas de Napoleão, cuja pretensão residia na unificação da Europa, “despertando em cada região dominada ou ameaçada uma valorização de suas especificidades, de sua personalidade, enfim, de sua história” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p.19). Além disso, o racionalismo exagerado, disseminado no século anterior, contribuiu para um contexto de revoluções e guerras. Desse modo, explica o autor (p.19) “vista como época de fé, autoridade e tradição, a Idade Média oferecia um remédio à insegurança e aos problemas decorrentes de um culto exagerado ao cientificismo”. Essa visão romântica, porém, não se mostrou menos preconceituosa, na perspectiva de Franco Júnior, pois, apesar de ter motivado a formação de sociedades históricas, edição de textos e organização de documentos, como a *Monumenta* alemã e *Patrologia* francesa, criou-se uma Idade Média idealizada, longe de ser compreendida.

No século XX, pesquisadores se voltam para o estudo desse longo período, beneficiados pelas conquistas dos estudos antropológicos, apresentando “uma renovação” (ZUMTHOR, 2009, p.15) dos conceitos pré-concebidos, os medievalistas atuais veem a “Modernidade da Idade Média⁸”. Nesse sentido, reconhecem que

A Idade Média criou, com elementos heterogêneos, as línguas que falamos hoje. Forjou, no essencial, os discursos que mantemos e que formalizam nossas pulsões e nosso pensamento: falamos já há muito e de maneira insuficientemente matizada de nosso discurso amoroso; é preciso dizê-lo de nosso discurso político, econômico (ZUMTHOR, 2009, p.21).

Resquícios desse período encontram-se enraizados no homem moderno, tais como a língua que falamos, a intensa religiosidade, as peregrinações, o gosto pela

⁸ Esse termo deu título, segundo Zumthor (2009), a uma série de conferências sobre a Idade Média, em 1979, no Centro Georges Pompidou.

música e a dança, entre outros, justificam a relevância dos estudos para melhor compreendê-los.

3.1.1 Mil anos de *Media Tempestas*

A Idade Média transcorreu num período de aproximadamente dez séculos, porém não se sabe, ainda, com precisão o exato momento de seu início ou de seu término. Foram levantadas, hipoteticamente, segundo Franco Júnior (1986), diversas datas para seu início, a saber: o ano de 476 (queda do Império Romano), 392 (oficialização do cristianismo) e 330 (liberdade aos cristãos de praticarem o seu culto) e para seu término, 1453 (queda de Constantinopla), 1492 (descobrimiento da América) ou 1517 (início da Reforma Protestante).

É comum historiadores associarem o fim da Idade Média ao movimento renascentista surgido na Itália, por volta do século XIV. Para o historiador Jacques Le Goff (2008), no entanto, a Idade Média se estende até o fim do século XVIII, período em que aconteceram a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Segundo o autor, é a partir desse momento que o Ocidente caminha para o limiar de novos tempos – a Modernidade. Le Goff justifica sua concepção, ao afirmar que o Renascimento “não é a ruptura absoluta que pretendeu ser” (2008, p. 32). Apesar das grandes conquistas e transformações provocadas pelo homem europeu, esse momento traz consigo vestígios do período antecedente, ponto de partida para suas aspirações. Além disso, a Idade Média conheceu outros “renascimentos”, entre eles o renascimento carolíngio, com o reinado de Carlos Magno, no ano 800, que desencadeou um renascer político e cultural; o renascimento intelectual do século XII, representando também uma “renovação social e ideológica nascida de um grande avanço econômico” (LE GOFF, 2008, p.32).

Diante desse impasse, Franco Júnior (1986, p. 11) esclarece que “sendo a História um processo, deve-se renunciar à busca de um fato que terá inaugurado ou encerrado um determinado período”. Nesse sentido, nosso interesse restringe-se à compreensão desse período para melhor abranger as manifestações cultural e artística ocorridas, em especial, a literária. Para isso, transcrevemos a proposta do autor, de dividir em quatro fases distintas o período medieval: “Primeira Idade Média”, “Alta Idade Média”, “Idade Média Central” e “Baixa Idade Média”, etapas que serão tratadas, a seguir.

A “Primeira Idade Média”, período que se estende do século IV ao VIII, caracteriza-se pelo início da relação de três elementos históricos, “que comporiam todo o período medieval” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p.12). São eles: Roma, os Germanos e a Igreja. Após a profunda crise que abalou o Império Romano, no século III, Roma buscou reconstruir-se, adotando novas estruturas que aceleraram sua decadência. “Foi o caso [...] do caráter sagrado da monarquia, da aceitação dos germanos no exército imperial, da petrificação da hierarquia social, do crescente fiscalismo sobre o campo, do desenvolvimento de uma nova espiritualidade” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p.12).

A penetração dos Germanos na sociedade romana trouxe diversas mudanças para essa civilização, como a pluralização política; as concepções referentes às obrigações de chefes e guerreiros e o deslocamento para o Norte. A Igreja, por sua vez, foi responsável por estabelecer o vínculo entre os romanos e os germanos. Ao ignorar os aspectos da civilização romana, falsificou uma unidade espiritual, elegendo o cristianismo como religião do Estado. Isso permitiu à Igreja estender seus domínios, utilizando-se do latim e do evangelho às regiões até então inatingidas.

No século VIII, época em que marca o início da “Alta Idade Média”, fase que chega ao século X, tem-se o surgimento de uma nova unidade política, marcada pelo império de Carlos Magno. Este, legitimado pela Igreja, concede em troca a doação de um vasto território italiano como dízimo, possibilitando a instituição vincular-se à economia agrária da época. Desse encontro de interesses, resultou “uma certa recuperação econômica” e a retomada demográfica, por meio da expansão territorial cristã sobre regiões pagãs (FRANCO JR, 1986, p.13). Isso procedeu na reformulação do mapa da civilização europeia e na transformação do latim nos idiomas neolatinos. Surgem, nesse período – fins do século X – os primeiros textos literários em língua vulgar. Essa fase, de acordo com o referido historiador, chega ao fim com as “contradições do Estado Carolíngio e uma nova onda de invasões”. Trata-se, portanto, “de uma época de obscurantismo, de ignorância e de miséria, abalada pela monarquia que sucedeu à morte do imperador Carlos Magno” (SPINA, 1973, p.15).

Foi preciso uma reorganização da estrutura social que levou ao feudalismo, no início do século X e se intensificou nos séculos XI a XIII, fase em que se

configura a “Idade Média Central”. Reorganizada a sociedade cristã, instala-se uma forte expansão territorial e populacional, com as cruzadas revigorando e diversificando a economia, motivada pela procura de mercadoria e mão-de-obra. A produção cultural acompanhou essa tendência. A Idade Média Central foi, em todos os sentidos, a fase mais rica da história medieval. Junto de uma sociedade feudal estratificada, desenvolvia-se um segmento urbano, mercantil, que buscava outros valores, os quais marcaram as transformações da própria estrutura feudal. Dessa sociedade feudo-burguesa surgem as cidades e as universidades, a literatura laica, a filosofia racionalista, a ciência empírica e as monarquias nacionais, anunciando os novos tempos. Saraiva e Lopes explicitam esse momento:

É nesta época que verdadeiramente se inicia o renascimento geral da cultura que virá a dar os seus melhores frutos na grande Renascença do século XVI. Ao mesmo tempo que o feudalismo declina e as cidades se multiplicam, desenvolvem-se as universidades, traduzem-se as obras desconhecidas de Aristóteles, no meio de agitadas polémicas; surgem e alastram heresias, quer de origem universitária [...], quer de expressão popular[.]. Através dos Valdenses e de outros, divulga-se entre os leigos a leitura da Bíblia. Os franciscanos e outras ordens adaptam às camadas laicas certas preocupações religiosas, que, até então, quase só existiam nos conventos. Na, arte, à austeridade maciça e guerreira do estilo românico sucede a riqueza, diversidade e graça do estilo gótico, possibilitado pelo progresso do artesanato e pela riqueza da burguesia urbana (SARAIVA; LOPES, s.d., p.37).

A “Baixa Idade Média”, última fase do medievo, ocorreu entre os séculos XIV e XVI. Em meio a crises e arranjos, esta etapa representou o nascimento da Modernidade. “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 levava o sistema aos limites possíveis de seu funcionamento” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p.14). A recuperação que se dá a partir do século XV acontece por meio de novas estruturas, estas, no entanto, “assentadas sobre elementos medievais” (*idem*): Descobrimientos, Renascimento, Protestantismo e Absolutismo.

Muitos são os estudos sobre o período medieval, porém, pouco se sabe ainda sobre a sua verdadeira história, sua infância e adolescência, que se estenderam por boa parte entre os séculos IV e X. Sua maturidade e senilidade, no entanto, ocorridas entre os séculos XI e XII e os séculos XIV e XVI, respectivamente,

deixaram-nos uma abundante documentação. O século XI foi o ponto de partida para uma fase de expansão e da crise final, mas não para retroceder aos velhos tempos e, sim, para um direcionamento ao novo. Isso posto, cabe lembrar, as palavras de Le Goff (2006, p. 15), “como todo período da história, ela é feita de sombras e luzes”. Apesar de vivenciar um momento de violência, Inquisição e tortura, a Idade Média apresenta uma produção intelectual (ensino, ciência, filosofia, teologia, arte e literatura) “rica e original” (INÁCIO E LUCA, 1991, p. 45).

3.2 PORTUGAL NO PERÍODO MEDIEVAL

Em meados do século XII, Portugal torna-se Estado independente, separando-se do reino de Leão e Castela. Nesse período, a Europa passa por diversas transformações influenciadas pelo desenvolvimento da economia mercantil. O espaço rural que, até então, caracterizava geograficamente a Europa, cede lugar às vilas e às cidades. Essa mudança de cenário refletiu, diretamente, na economia ocidental. Os produtos naturais cultivados no campo passam a ser comercializados nos centros urbanos, o que favorece o aparecimento de novas classes sociais. Explicam Saraiva e Lopes:

Entre o senhor, que usufrui do rendimento da terra, e o servo, que o produz, novas classes se instituem, quer ligadas ao trabalho rural, como os pequenos proprietários e os rendeiros livres, quer as novas atividades econômicas, como os mesterais, mercadores e negociantes de dinheiro (SARAIVA; LOPES, s.d., p.33).

A separação política entre Portugal e o reino de Leão e Castela “não rompeu seus profundos laços econômicos, sociais e culturais com o resto da Península Ibérica” (ABOURRE; PONTARA, 2010, p.92). As mudanças ocorridas na Europa chegam também a Portugal e com elas novas atividades comerciais se desenvolvem, como a navegação costeira que, segundo Saraiva e Lopes (s.d., p.34), “activava portos marítimos, como Lisboa e Porto, e portos fluviais de acesso ao interior, como Coimbra e Santarém”. Essa atividade mercantil permitiu aos lusitanos estabelecer relações comerciais com outros países da Europa, com distinção à “burguesia judaica, que se dedicava, predominantemente ao comércio do dinheiro e desempenhava um papel activo na administração financeira da casa real

e das grandes casas senhoriais” (p.34). Nas produções portuguesas para exportação predominava o azeite, o vinho, o mel, o peixe salgado e os couros. Outros produtos eram recebidos em troca como os cereais e os têxteis.

A aristocracia feudal, no entanto, constituída pela nobreza e pelo clero, cuja economia era sustentada pela prestação de dinheiro e pelo trabalho dos agricultores, permaneceu em sua posição dominante. A nobreza, por sua vez, de acordo com Saraiva e Lopes (s.d. p.34) também contava com os “despojos da guerra contra os Árabes, concluída em 1250 com a conquista do Algarve”. Sobre a classe clerical, a divisão obedecia a duas classes distintas, o clero secular (arcebispo, bispos, párocos) e o clero regular, que desempenhou um papel significativo na história cultural da Idade Média.

Anteriores à invenção da imprensa, as obras eram reproduzidas, lentamente, por meio de cópias manuscritas e em folhas de pergaminho. Além de ser um processo lento, essas produções eram muito caras, tornando sua circulação extremamente reduzida. Inicialmente, esses manuscritos eram feitos nos conventos e após o século XIII, pelas corporações de escribas profissionais, que gerou muitas discussões sobre a questão da autoria das obras. Vários eram os copiadore e diversas as interpretações, assemelhando-se, segundo Saraiva e Lopes, à reprodução por via oral e por esse motivo, existem textos considerados de autoria coletiva. Em Portugal, alguns conventos dedicaram-se a oficinas de manuscritos, como os de Lorvão, Santa Cruz, de Coimbra e Alcobaça. Neste, segundo os autores, reuniu-se a maior livraria medieval. A escrita constituía uma forma de transmissão e acesso à cultura, bem como a oralidade por meio dos “jograis-recitadores, cantores e músicos ambulantes que divulgavam nas feiras e cidades um repertório musical e literário estimulado diretamente pelos ouvintes” (SARAIVA; LOPES, s.d., p.36).

Essas duas literaturas, porém, apresentavam características distintas. As obras reproduzidas nos conventos objetivavam a disseminação de uma cultura literária e científica, restrita, durante muito tempo, à formação dos clérigos e ao serviço religioso. Por isso, o vocábulo clérigo (do francês *clero*) tornou-se sinônimo de letrado. A literatura disseminada pelos jograis, por sua vez, propunha uma cultura tradicional, popular, sugerindo padrões de vida, visões de mundo, valores morais e sabedoria prática. Esse “patrimônio literário oral” visava a

[...] um público iletrado de vilões, burgueses ou nobres, servia-se das línguas locais, inspirava-se na vida e interesses desse público e consistia sobretudo em poemas e narrativas versificadas. É com os jograis que nascem as literaturas românicas e os géneros modernos de ficção, tais como o poema lírico e o romance. (SARAIVA; LOPES, idem, p. 36).

No século XII, o ambiente cultural e científico da Europa passou por uma renovação, a partir do desenvolvimento das universidades, das escolas de Direito, de Teologia e de Filosofia Aristotélica. Essas instituições tinham o objetivo de preparar teólogos e letrados a serviço da Igreja e do Estado. Em Portugal, esse movimento aconteceu em 1290, no reinado de D. Dinis, do *Studium Generale* de Lisboa. O programa da Universidade portuguesa contemplava o estudo de Gramática e Lógica; Medicina; Direito Canônico e Civil e, a partir do século XIV, incluiu-se a Filosofia Natural, com base na *Física* de Aristóteles. Os estudos teológicos, no entanto, reservavam-se ao convento dos mendicantes. Em 1377, a Universidade fixou-se em Lisboa e permanece até a reforma promovida por D. João III, em 1536. Essa fase, na perspectiva de Saraiva e Lopes, não foi bem sucedida, o que levou estudiosos portugueses optarem por universidades estrangeiras.

3.3 PRODUÇÃO LITERÁRIA DA IDADE MÉDIA: O DESENVOLVIMENTO DA POESIA LÍRICA

Por motivos que envolvem fatores históricos, econômicos, sociais e genéticos, influenciadores das atividades literárias durante o período que sucedeu a Idade Média, tornou-se quase impossível uma classificação nítida dos gêneros literários.

Num primeiro momento, segundo Franco Jr (1986), a literatura medieval tem a preocupação de preservar e cristianizar as obras antigas. É possível, conforme Spina (1973), identificar no período que transcorreu o fim da Antiguidade Clássica até meados do século XI, uma produção literária que se diverge em forma e espírito da literatura que se apresentará, posteriormente, entres os séculos XII e XV. A primeira produção literária foi desenvolvida no período designado “Alta Idade Média” e caracteriza-se como uma literatura monástica, reduzida a narrativas hagiográficas

e poemas litúrgicos, representados pelos hinos religiosos. Essa literatura, devido às dificuldades na produção escrita, era divulgada, sobretudo, oralmente.

A produção escrita, como vimos, era, inicialmente, privilégio dos mosteiros e compreendia “uma literatura especulativa, historiográfica (biografias e anais) hagiográfica e predicatória [que] formava o conjunto dos gêneros históricos pelo seu caráter objetivo” (SPINA, 1973, p. 14). O florescimento de uma literatura subjetiva de semificção, que permanece até o século XV, distinguindo-se as tragédias, as comédias, as sátiras e as elegias.

A produção oral, por sua vez, condenada pela Igreja, compreendia em cantos, canções amorosas, cantos blasfematórios, luto e histriônicos (*spetacula, joca, scenica*). Seus interpretes eram conhecidos como farsistas, comediantes, bufões, atores antigos que representavam farsas grosseiras com acompanhamento de flauta. Não se criaram, de acordo com Spina (1973), no século VIII, novas formas literárias, apenas permaneceu o cultivo das formas existentes. As mais veiculadas foram, conforme Spina (1973, p.15), “os *carmina figurata* (poemas cujos versos ou letras formavam desenhos figurativos) e as *altercationes* (contestações entre personagens reais ou fictícias)”. Essas modalidades, entretanto, não influenciaram a produção literária que se segue.

A segunda produção desenvolveu-se na “Baixa Idade Média”, cujo destaque era marcado pela consciência estética e pelo interesse histórico presentes em suas criações formais e temáticas. Spina (1973) propõe dividi-la em três tipos, a partir de um critério estético: literatura *empenhada*, literatura *semi-empenhada* e literatura de *ficção* (grifos do autor). A literatura *empenhada* foi elaborada para fins didáticos, representada pelos lapidários e bestiários⁹, sendo, sobretudo, uma literatura de moral religiosa, cujas formas fundamentais eram hinos, hagiografias, poemas sacros, dramas litúrgicos e suas modalidades posteriores: os milagres, os mistérios, os autos e as moralidades. A literatura *semi-empenhada*, por sua vez, caracterizava-se como produção intermediária, com propósitos artísticos e intenções satíricas,

⁹ No medievo, o poder divino era simbolicamente representado pela natureza e, por meio dela, o homem alcançava conhecimento e virtude. De fato, nos lapidários, os clérigos medievais descrevem dos espécimes minerais, atribuindo “a eles um sentido simbólico-alegórico [...] e por meio dessa caracterização objetivavam retratar modelos de conduta que os medievais deveriam seguir, a fim de alcançar a salvação no Dia do Juízo Final” (FRANCA; SOUZA, 2017, p.192). Do mesmo modo, segundo Franca e Fonseca (2017, p.161), os bestiários apresentavam um “modelo de ensinamento moral”, neles se “compilavam informações a respeito de animais reais e imaginárias, apresentavam capítulos com a descrição física, comportamental e do *habitat* das criaturas por eles elencados [...] geralmente, um clérigo, acrescentava uma lição de teor moral ou teológico”.

sendo em sua maioria sátira política e anticlerical, cujas formas foram representadas pelos poemas líricos dos goliardos (frequentadores de tabernas), a poesia alegórica, os *fabliaux* (fábulas) e o teatro cômico. Por fim, a literatura de *ficção*, desinteressada e com intuítos estéticos, representou a poesia épica, a lírica trovadoresca, a poesia narrativa romancista e as narrativas novelescas.

Dessa vasta criação literária, de acordo com Spina (1973), destacam-se duas grandes produções, no século XII: o romance cortês e a lírica trovadoresca. Baseada numa concepção nova sobre o amor, essa literatura originou-se na Provença, região localizada no Sul da França. Saraiva e Lopes (s.d. p. 37) a definem “marcadamente individualista, suprime as distâncias sociais com o salvo-conduto do amor, transpõe a ideia de vassalagem ao plano da submissão do amante, e canta o que há de delicado, sutil e suave na mulher e na Primavera”.

Denominada *cantares d’amor*, essa poesia retratava o ambiente refinado da corte, atentando-se ao convencionalismo da vida palaciana, com vestígios da cultura clássica. O tema recorrente nesses cantares é o sofrimento amoroso (*coita*) ou *amor cortês*, cuja definição é expressa por Ferreira (1988, p.10) como um “sentimento convencional e platônico, que consiste em fundamentalmente no culto à mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impõe ao perfeito apaixonado um código”, no qual se preza a “cortesia” e a “mesura”. Assim, complementa Spina (1971, p.16), que o “trovador se compraz, então, em viver de um amor insatisfeito, ocasionado pela incorrespondência da mulher, e em analisar nos seus pormenores de causa e efeito o seu drama passional”. A mulher a quem o trovador dedicava suas canções era, geralmente, casada e pertencente à mais alta classe social. A dama ou a senhora não podia ser identificada, usava-se um pseudônimo para que sua honra não viesse a ser comprometida. Por esse mesmo motivo, o trovador só podia apresentar um retrato idealizado da sua senhora (*senhor*). Na configuração desse perfil idealizado, a mulher chegava, muitas vezes, a “atingir a abstração” (SPINA, 1971, p.16).

Segundo Ferreira (1988, p.11), outra característica da poesia provençal refere-se à transferência do sistema econômico ao domínio sentimental, como explica a autora:

[...] a semelhança da vassalagem feudal e do serviço de cavalaria, para significar o respeito que lhes merecia a <<senhor>>, comparada a um suserano. Tal como o vassalo, o trovador provençal presta

homenagem a dona, ajoelhado perante ela, e compromete-se a servi-la e a honrá-la.

Com efeito, ao elogiar sua dama, ressaltando a beleza e suas virtudes, era costume o trovador receber “dádivas econômicas” (presentes). Na Provença, a mulher, além de possuir igualdade jurídica em relação ao homem, era detentora de bens próprios e os dispunha conforme desejava. Há registros na poesia, como na Cantiga da Ribeirinha, do trovador Paio Soares de Taveirós, os versos: *e vós, filha de dom Paai / Moniz, e ben vos semelha/ d’haver eu por vós garvaia, pois eu, mia senhor, d’alfaia / nunca de vós houve nem hei / valia d’ua correa*. Podem ser encontradas várias ilustrações com a senhora, muito bem trajada, acompanhada de suas aias, segurando nas mãos um cofre para entregar ao trovador, que se encontra ajoelhado diante dela. Ou ainda, em outra ilustração, a senhora está posicionada na janela do palácio, ao lado de suas damas de companhia, oferece um presente ao trovador, que desce do seu cavalo e ajoelha-se para receber sua dádiva.

3.3.1 A floração da poesia trovadoresca em Portugal

As primeiras manifestações literárias ocorreram em versos. Isso se explica pelo fato de que, “nas civilizações do passado, a mais corrente forma de comunicação e de transmissão da obra literária não é a escrita, mas sim a oral” (SARAIVA; LOPES, s.d., p.41). O verso, nesse contexto, em sua forma rítmica, foi o modo que o homem encontrou de facilitar sua memorização. Dessa tradição nasceram os mais antigos textos literários em língua portuguesa, os quais, mais tarde, foram compilados em grandes livros denominados de *Cancioneiros*.

Os *Cancioneiros* ou coletâneas reúnem poemas produzidos em língua galego-portuguesa, de diversos autores. São registrados, segundo Saraiva e Lopes (s.d., p.42), três coletâneas de cópias dos originais que datam, possivelmente, do século XIV: o Cancioneiro da Ajuda, copiado, provavelmente, na corte portuguesa, em fins do século XIII; o Cancioneiro da Biblioteca Nacional e o Cancioneiro da Vaticana, os quais foram produzidos na Itália, no século XVI.

Sobre o Cancioneiro da Ajuda, os autores afirmam ser o menos completo, pois se restringe a apresentar composições anteriores ao reinado de D. Dinis,

excluindo “a vasta produção deste rei”, bem como “os géneros menos palacianos”, como as *cantigas de amigo* e as de *escárnio* ou *maldizer*. Por outro lado,

[...] tem o seu interesse especial de o seu manuscrito pertencer à própria época da maioria dos poetas seus colaboradores, e é um documento valioso, pela grafia, pela decoração e sobretudo pelas iluminuras, que testemunham o carácter cantado, instrumental e até coreográfico de, pelo menos, uma parte das suas poesias, integrando-as no conjunto do espetáculo jogralesco a que se destinavam (SARAIVA; LOPES, s.d., p.42-43).

Os Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Vaticana, compilados posteriormente à morte de D. Dinis, “abarcam um espaço de tempo maior, isto é, não só os poetas contemporâneos de D. Afonso III e anteriores, mas, ainda, os contemporâneos de D. Dinis e de seus filhos” (SARAIVA; LOPES, s.d., p.43), bem como todos os géneros de composições.

Diversos são os géneros poéticos retratados nos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Vaticana. Naquele, incluiu-se “um tratado poético truncado do século XIV (perdeu-se todo o texto anterior ao cap. IV da 3ª Parte), [...] com certa influência francesa, que pretende classificar aqueles géneros e dar as suas regras” (*idem*). Nesse tratado, distinguem-se dois géneros: o lírico, que compreende as *cantigas de amor* e as de *amigo* e o género satírico, as *cantigas de escárnio* e *maldizer*.

A diferença entre *cantigas de amor* e as *cantigas de amigo* reside, segundo esse tratado, conforme Saraiva e Lopes, no fato de que

[...] nestas se supõe que fala uma mulher, ao passo que naquelas o trovador fala em seu próprio nome. As *cantigas de amigo* são portanto, quanto ao tema, *cantigas de mulher*, e o nome por que são conhecidas designa o seu objeto, o *amigo* ou namorado, geralmente referido logo no primeiro verso (SARAIVA; LOPES, s.d., p.44).

As *cantigas de escárnio* e *maldizer* são de conteúdo satírico. Denominam-se “de *escárnio* se o poeta se exprime ironicamente, sugerindo uma apreciação oposta à que parece fazer, ou, simplesmente, se abstêm de nomear o satirizado; de *maldizer* se o poeta apoda ou acusa diretamente e nomeadamente” (SARAIVA; LOPES, s.d., p.44-5). Tal classificação deu-se como parecia aos poetas palacianos do século XIV, período que esses géneros já haviam sofrido diversas transformações,

“partindo de origens diferentes, antes que viessem a alinhar lado a lado na poesia da corte, como modalidades diversas de uma mesma arte”.

As cantigas de amor são originárias da Provença e diferem-se dos cantares de amigo, provenientes da Galiza e de Portugal. As cantigas de amor provençais chegaram a Portugal através dos trovadores que vinham da Galiza e de outros países vizinhos. A história literária atribui à cantiga de amor do trovador Paio Soares de Taveirós, dedicada a Maria Pais Ribeiro, a Ribeirinha, amante de D. Sancho I, em 1198, o título da mais antiga composição literária portuguesa:

*No mundo non me sei parelha
Mentre me foi como me vai,
Ca já moiro por vós – e ai
Mia senhor branca e vermelha,
Quererdes que vos retraia
Quando vos eu vi en saia!
Mao dia me levantei,
Que vos enton non vi fea!*

*E, mia senhor, des aquel di', ai!
Me foi a mi mui mal,
E vós, filha de dom Paai
Moniz, e ben vos semelha
D' haver eu por vós garvaia,
Pois eu, mia senhor, d' alfaia
Nunca de vós houve nen hei
Valia d'ua correa. (C.A. 38)¹⁰.*

Nessa cantiga, segundo o modelo provençal, concretiza-se a vassalagem amorosa, na medida em que o amante, num ato de submissão, dispõe-se a exaltar em seus versos a beleza da dama: *Mia senhor branca e vermelha, / (...) quando vos eu vi en saia / Mao dia me levantei, / Que vos enton non vi fea!* E, ao final, como de costume, o trovador reclama um presente: *Nunca de vós houve nem hei / Valia d'ua correa*. Estruturalmente, configura-se como uma cantiga de maestria, constituída de duas oitavas, sem estribilho ou refrão. Essa cantiga, no entanto, mostra certo desequilíbrio aos aspectos gerais das cantigas líricas trovadorescas, ao apresentar, sincronicamente, aspectos lírico-amorosos e satíricos, conforme Moisés:

¹⁰ No mundo ninguém se assemelha a mim/ Enquanto a minha vida continua como vai, / Porque morro por vós, e ai/ Minha senhora de pele alva e faces rosadas/ Queredes que vos retrate / Quando vos vi sem o manto! / Maldito o dia que eu me levantei, / Quando então não vos vi feia/ (porém mais bela) / E, minha senhora, desde aquele dia, ai! / Tudo me ocorreu muito mal, / E vós, filha de dom Paai/ Moniz, bem vos parece/ de ter eu por vós uma roupa luxuosa, / Pois, eu minha senhora, como prova de amor/ Nunca de vós recebi e nem tenho / Algo, mesmo que sem valor (tradução nossa).

O caráter plangente, sobretudo dos primeiros versos, evidencia desde logo que se trata de um cantar de amor. Mas a indiscrição do trovador ao revelar que a dama se lhe mostra “en saia”, e a alusão à “guarvaia” (através da qual o apaixonado parece recriminar a dona, ainda que veladamente, o seu desejo de ser pago pelos favores concedidos) permitem supor um à-vontade próximo da ironia ou do desrespeito que, além de patentear o grau de intimidade entre o trovador e a dama, não se compadece com as estritas normas do amor cortês. Este, postulava o máximo de subserviência e veneração, e o emprego duma linguagem sutil que antes disfarçasse que escancarasse os conflitos sentimentais do trovador. Em suma, seria um *escárnio de amor* (MOISÉS, 2012, p.22).

A “primeira grande escola de poesia românica”, esclarecem Saraiva e Lopes (s.d. p.55), desenvolveu-se nas cortes feudais occitânicas, elaborada numa língua que viria a ser mais tarde “eclipsada pelo Francês do Norte”, Discute-se, ainda, segundo os historiadores, sobre a rápida evolução do lirismo provençal, explicando que “parte da cultura latina clássica deve ter sido transmitida até os trovadores por intermédio da literatura eclesiástica medieval [...] já impregnada pelo espírito profano”. Os provençais tornaram-se “os mestres e iniciadores da poesia moderna”, disseminando sua arte por todas as cortes da Europa.

Diversas notícias documentam as suas estádias na Península Ibérica, e a corte de Afonso X, o Sábio, foi um dos refúgios dos trovadores dispersos pela matança dos Albigenses. A moda de trovar à maneira provençal introduziu-se, pois, nas cortes peninsulares, incluindo a corte portuguesa, onde já se manifestava sob a corte de D. Sancho I. [...] muitos portugueses frequentavam a peregrinação a Santa Maria de Rocamadour, no sul da França, e muitos trovadores occitânicos vieram peregrinar a Santiago de Compostela; e diversas vagas de emigração, como a provocada pelas lutas civis do tempo de D. Afonso II, levaram senhores portugueses à França, destacando-se entre elas, pelas influencias literárias bem conhecidas que trouxe, a que acompanhou na sua juventude o futuro Afonso III. Os casamentos de D. Afonso Henriques, D. Sancho I e de D. Afonso III com princesas criadas em cortes cultural e até politicamente ligadas à Provença, Respectivamente Sabóia, Aragão (unida com Catalunha) e Bolonha, devem também ter facilitado a influência occitânica (SARAIVA; LOPES, s.d., p.56).

É inegável, portanto, a forte influência provençal recebida pelas Cantigas de Amor galego-portuguesas, como declara o trovador, nos versos de D. Dinis: *Quer’ eu en maneira de proençal / fazer agora un cantar d’amor* (Quero eu ao modo de

provençal/ fazer agora uma cantiga de amor). A linguagem desses cantares de amor apresentam resquícios provençais: *sen* (senso); *cor* (coração); *prez* (caráter, juízo); *gréu* (grave). Quanto aos temas, é o ideal do amor cortês que está presente nos versos. Trata-se de “uma aspiração, sem correspondência a um objeto inatingível, de um estado de tensão que, para se manter, nunca pode chegar ao final do desejo” (SARAIVA; LOPES, s.d., p.57). Ligado a esse conceito de amor ideal, tem-se um tipo ideal de mulher, o qual se concretiza nas figuras de Beatriz, de Dante; e Laura, de Petrarca, damas de cabelos loiros, olhar sereno e luminoso, mansidão e dignidade nos gestos, discrição e sutileza ao sorrir.

Quanto à objetivação da paisagem, os Cancioneiros peninsulares também aprenderam com os provençais, “descrição das flores de Maio, da brisa excitante da Primavera, do cantar malicioso dos rouxinóis” (SARAIVA; LOPES, s.d., p. 58). A figura do cavaleiro, por exemplo, que caminha por uma vegetação florida e se encontra de amores por uma pastora é tema recorrente nesses cantares. Este gênero foi cultivado por alguns poetas galego-portugueses e entre eles esses versos denominavam-se *pastorelas*.

Do ponto de vista estético, segundo Spina (1971, p. 14), a influência provençal tende a estimular e aperfeiçoar a criação poética primitiva, denominada cantares d’amigo, “cujo tipo rudimentar, folclórico, é de estrutura coral, como versos emparelhados na forma e no conteúdo, seguidos de refrão”. Insere-se, nessa modalidade, a cantiga de D. Dinis, cuja estrutura paralelística, com versos emparelhados, seguidos de refrão (aa’R, bb’R,etc) ao final de cada *cobla* (termo técnico para estrofe) enfatiza a musicalidade dos versos:

*Ai flores, ai flores do verde pinho,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?*

*Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ai Deus, e u é?*

*Se sabedes novas do meu amigo,
aque’ que mentiu do que pôs comigo?
Ai Deus, e u é?*

Se sabedes novas do meu amado,

*aquel' que mentiu do que mi 'á jurado?
Ai Deus, e u é?*

*Vós me preguntardes polo voss'amigo,
e eu ben vos digo que é sã'e vivo.
Ai Deus, e u é?*

*Vós me preguntardes polo voss'amado,
e eu ben vos digo que é viv'e são.
Ai Deus, e u é?*

*E eu ben vos digo que é sã'e vivo
e seera vosc'ant'ó prazo saído.
Ai Deus, e u é?*

*E eu ben vos digo que é viv' e são
e seera vosc'ant'ó prazo pasado.
Ai Deus, e u é?*

(CV 171, CBN 533, COHEN, 2003, p.601)¹¹

O refrão, segundo Hernâni Cidade (1957, p.27), “é o vestígio da primitiva natureza musical da poesia”. Nessa cantiga, o refrão, além do seu valor expressivamente musical (entoado pelo coro), define o sentido geral da cantiga, a saudade do namorado: *e u é?* – e onde está? A menção aos elementos da natureza, “ramo”, “pino”, “flores”, atribuem à cantiga um sentimento folclórico, rústico, próprio dos cantares de amigo.

Essa modalidade de cantiga surgiu entre fins do século XII e meados do século XIV, na Galiza e em Portugal. Esse gênero narra a angústia e as incertezas da donzela, causadas pela separação do amigo (namorado), que foi para a guerra combater os mouros, ou que permanece a serviço do rei, ou ainda, que perdeu a vida nas batalhas, o que reforça o tema da saudade. Na cantiga de D. Dinis, o eu-lírico, num diálogo com as flores, questiona a ausência do namorado: *Ai flores, ai flores do verde ramo, / se sabeis novas do meu amado? / Ai Deus, e u é?* Como afirma Spina (1971, p.15), “a saudade galego-portuguesa, impregna os cantares

¹¹ *Ai flores, ai flores, do verde pinheiro/ se sabeis notícias do meu amigo? / Ai, Deus, e onde ele está? / Ai flores, ai flores do ramo verde / se sabeis notícias do meu amado? / Ai Deus, e onde ele está? / Se sabeis notícias do meu amigo? / Aquele que mentiu do que combinou comigo? / Ai Deus, e onde ele está? / se sabeis notícias do meu amado? / Aquele que mentiu do que me jurou? / Ai Deus, e onde ele está? / Vós me perguntais pelo vosso amigo / e eu bem vos digo que está vivo e são / ai Deus.../Vós me perguntais pelo vosso amado, / e eu bem vos digo que está são e vivo. / Ai Deus... / E eu bem vos digo que está vivo e são, / e estará convosco antes do prazo pasado / Ai Deus... / E eu bem vos digo que está são e vivo, / e estará convosco antes do prazo combinado. / Ai Deus, e onde ele está? (Tradução nossa).*

d'amigo de calor humano, confirmando-lhe uma autenticidade que nos cantares d'amor é menos evidente”.

Agente e tema, a mulher é a voz dessas cantigas. Apesar de serem transmitidas, em sua maioria, por trovadores masculinos, o eu-lírico caracteriza-se pela fala da mulher, exibindo dramas e situações amorosas da vida das donzelas. Na concepção de Ferreira (1988, p.14),

O poeta, ao compor cantigas de amigo, imagina o estado de alma de uma jovem e as suas reacções sentimentais, dando expressão estética a um lirismo popular muito antigo, criado por mulheres e para mulheres; por isso estas cantigas se distinguem pelo predomínio dos valores fônicos e pelo ritmo apropriado ao canto e à dança.

O ambiente campestre, burguês e doméstico ilustra esse quadro singelo, que caracteriza a poesia feminina, de acordo com Spina.

As árvores, as fontes, os cervos do monte, os rios e o mar, as despedidas e encontros de regresso com o amigo (namorado), a mãe com sua severa vigilância, o desabafo amoroso com as amigas, as mil e umas conjeturas sobre do amado [...], as reuniões festivas à frente das igrejas, as romarias, os presentes (*doãs*) oferecidos pelo namorado, entram em cheio nessa poesia da terra, que os outros povos irmãos não conservaram (SPINA, 1971, p.15).

As cantigas, ou os cantares de amigo estão subdivididas, obedecendo às variedades temáticas. São elas: cantigas de romaria, barcarolas ou marinhas, bailias ou bailadas, albas ou alvas e as pastorelas. As cantigas de **romaria**, originárias do Ocidente da Península, refletem o modo de vida do povo da região. Quando voltadas para o mar, registram a luta contra os mouros e a forte religiosidade da população. Enquanto as mães dedicavam-se às práticas religiosas, as meninas permaneciam no adro para dançar, escolher ou encontrar os namorados. Essas cantigas conciliam a religiosidade ao tema sentimental. Porém, para as meninas, a religião é um pressuposto para sair de casa e dançar:

*Pois nossas madres vam a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d' andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.*

*Nossos amigos todos lá irán
por nos veer, e andaremos nós
bailand' ant' eles, fremosas [en] cós,
e nossas madres, pois que alá van,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.*

*Nossos amigos irán por cousir
como bailamos, e podem veer
bailar moças de bon parecer,
e nossas madres pois lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.*
(CV 336, CBN 698, COHEN, 2003, p.223)¹²

De autoria do jogral galego Pedro de Viviãez¹³, cantiga de três estrofes, com refrão e versos decassílabos. Há uma intensa alegria das meninas pelo fato de saírem de casa, mesmo acompanhadas da mãe, que vai participar das rezas em “San Simon/ de Val de Prados”, região situada em Trás-os-Montes, norte de Portugal ou na Espanha. A alegria é explicada pelo fato de que no local, “os amigos todos lá irán / por nos veer [...]”. As mães, no entanto, diferentemente das filhas, vão por motivos estritamente religiosos, para rezar, acender velas, fazer ou cumprir promessas: “e nossas madres pois lá queren ir, / queimen candeas por nós e por si / e nós, meninas, bailaremos i” (e nossas mães lá querem ir/ fazer promessas por nós e por si/ e nós, meninas, bailaremos ali). Portanto, nesse exemplar, a religiosidade das jovens é apenas um pretexto para o encontro amoroso.

Nas **barcarolas ou marinhas** também são desenvolvidas duas temáticas, a marítima e a amorosa. Nessas composições, a menina demonstra seu descontentamento pela partida do namorado, o orgulho pelo amigo combater os

¹² Porque nossas mães vão a São Simão / do Vale dos Prados acender velas, / e nós, as meninas, vamos andar / com nossas mães, e elas então / acendam velas por nós e por si / e nós, meninas, dançaremos aí. / Nossos amigos todos lá irão / para nos ver, e nós estaremos / dançando diante deles, belas sem o manto, / e nossas mães, porque vão lá, / acendam velas por nós e por si q e nós, meninas, dançaremos aí. / Nossos amigos irão escolher / como dançamos e podem ver / as moças de boa aparência dançar, / e nossas mães porque querem ir lá, / acendam velas por nós e por si / e nós, meninas, dançaremos aí (Tradução nossa).

¹³ “[...] cultivou os três géneros poéticos e que revela profundo conhecimento na técnica provençal, a par de fina sensibilidade estética no aproveitamento dos géneros tradicionais, razão pela qual o incluímos no período áureo da nossa poesia, pois desconhece-se a época em que viveu” (FERREIRA, s.d., p.94).

mouros por ela, ou ainda, as emoções e as incertezas que precedem a sua chegada. Essa situação aparece na cantiga de Martin Codax¹⁴:

*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,
por que hei gran cuidado!
E ai Deus, se verrá cedo!*
(CV 884, CBN 127, COHEN, 2003, p.513)¹⁵.

A cantiga composta de quatro estrofes estrutura-se em dois grupos. No primeiro, constituído da primeira e segunda estrofes, predomina o tema marítimo, com a invocação do eu-lírico às ondas: “Ondas do mar de Vigo”, “Ondas do mar levado”. As “ondas” são, nesta cantiga, “seres amigos para quem se apela, com quem se convive” (CIDADE, 1957, p.45). Neste tipo de cantiga, não é rara a personificação da paisagem, que assume o papel de confidente do eu-lírico. No segundo grupo, terceira e quarta estrofes, desenvolve-se a temática amorosa: “Se vistes meu amigo”, “Se vistes meu amado”. Spina (1971, p.16) explica que essa modalidade de cantiga pertence às “criações nacionais, sem correspondentes em outras literaturas, as barcarolas exprimem com todo o encanto a experiência de um povo criado à beira mar”. Cenário das barcarolas, o mar, juntamente, com suas ondas amparam a jovem e suas queixas saudosas.

¹⁴ “Jogral da época de Afonso III, [...] parece ter participado, segundo hipótese de José Joaquim Nunes, das campanhas guerreiras de D. Fernando, rei de Castela. Dêle só nos restam sete cantigas d’amigo, que se caracterizam por um delicioso primitivismo poético [...]” (SPINA, 1971, p.25).

¹⁵ Ondas do mar de Vigo, / se vistes o meu amigo! / ai Deus, ele virá logo? / Ondas do mar agitado, / se vistes o meu amado / E ai Deus, ele virá logo? / se vistes o meu amigo, / por quem eu suspiro! E ai Deus, ele virá logo? / se vistes o meu amigo! / por quem eu suspiro! / E ai Deus, ele virá logo? (Tradução nossa).

As **bailadas** ou **bailias**, por sua vez, são cantigas de inspiração folclórica, derivadas das primeiras canções europeias e destinadas às danças festivas do mês de Maio. A menina demonstra seu contentamento, dançando alegremente com as amigas, sob as árvores floridas ou no adro das igrejas, com a intenção mostrar sua beleza para atrair ou conquistar os namorados. Essa situação é retratada na cantiga de Airas Nunes de Santiago¹⁶:

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

*Bailemos nós, já, todas três, ai irmanas,
so aqueste ramo destas avelanas,
e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar,
so aqueste ramo destas avelanas
verrá bailar.*

*Por Deus, ai amigas, mentr'al non fazemos,
so aqueste ramo frolido bailemos,
e quen ben parecer como nós parecemos,
se amigo amar,
so aqueste ramo so'l que nós bailemos
verrá bailar.*
(CV 462, CBN 818, COHEN, 2003, p.317)¹⁷

Composta de três estrofes com versos hendecassílabos, acompanhadas de refrão (versos quadrissílabos), apresentam um convite à dança: “Bailemos nós, já, todas três, ai amigas”, aliado à temática sentimental, “se amigo amar”. Segundo Ferreira (1988), o costume de dançar nas festividades do mês de Maio é muito antigo, data da Antiguidade, quando jovens enfeitavam os carros com folhas de palmeiras e flores para saudar a nova e mais alegre estação do ano, a Primavera.

¹⁶ “Clérigo compostelano, contemporâneo de D. Afonso X e seu colaborador *nas Cantigas de Santa Maria*. Cultivou todos os gêneros poéticos do tempo, em que mostra conhecimento profundo da poesia provençal, cuja língua empregou em duas cantigas. (1.ª metade do século XIII)” (FERREIRA, s.d., p.91).

¹⁷ Dancemos nós, já, todas três, ai amigas / debaixo destas avelaneiras floridas / e quem for bonita como nós, bonitas / se amar o amigo / debaixo destas avelaneiras floridas / virá dançar. / Dancemos nós, já todas três, ai irmãs / debaixo deste ramos das avelãs / e quem for bonita, como nós, bonitas/ se amar o amigo, / debaixo do ramos destas avelãs /virá dançar./ Por Deus, ai amigas, enquanto nada fazemos debaixo deste ramo florido, dancemos / e quem tiver boa aparência como nós / se amar o amigo / debaixo deste ramo que dançamos / virá dançar (Tradução nossa).

Em Portugal, bastava um iniciar a dança, era seguido por todos os presentes. A paisagem, que caracteriza o cenário das *baillias*, é suscitada por meio das “avelaneiras frolidas” e do “ramo frolido”. Estes elementos naturais evidenciam a Primavera e refletem o estado de alma da donzela, que dança e a celebra, alegremente. Desse modo, as cantigas “versam o tema da dança e os incidentes sentimentais que ela suscita” (SPINA, 1971, p.16).

Finalmente, os subgêneros cultos, **alba**, **alva ou alvorada** e as **pastorelas** são de influência provençal, sofrem modificações quanto ao ritmo e ao tema.

Assim, as albas que, na poesia provençal, indicam a separação dos amantes, ao romper do dia, avisados pelas sentinelas dos castelos, perdem entre nós¹⁸ conotações eróticas e reduzem-se a cantigas sobre o tema da alvorada, segundo o esquema rítmico da paralelística pura, o lhes empresta grande musicalidade e um cunho popular. Em algumas albas persiste a animização da paisagem (...), assim como os elementos característicos de todas as cantigas de amigos (FERREIRA, 1988, p.20 -21).

Exemplo dessa modalidade, a cantiga de Nuno Fernandez Torneol¹⁹:

*Levad', amigo, que dormides as manhanas frías;
toda-las aves do mundo d'amor dizían.
Leda m'and'eu.*

*Levad', amigo, que dormide-las frías manhanas;
toda-las aves do mundo d'amor cantavan.
Leda m'and'eu.*

*Toda-las aves do mundo d'amor dizían;
do meu amor e do voss'en ment'havía.
Leda m'and'eu.*

*Toda-las aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan.
Leda m'and'eu.*

*Do meu amor e do voss'en ment'havía;
vós lhe tolhestes os ramos en que siían.
Leda m'and'eu.*

¹⁸ A autora, de origem portuguesa, utiliza do pronome “nós” para referir-se aos lusitanos.

¹⁹ “[...] se identifica como cavaleiro ou homem de armas ao serviço de um rico-homem de Castela. Cultivou os três gêneros poéticos. (1.ª metade do século XIII)” (FERREIRA, s.d., p.103). Segundo Spina (1971, p.23), esse trovador “deixou-nos belíssimas composições, sobretudo as d’amigo, nas quais os temas populares estão impregnados de um delicioso e vago simbolismo. Dos trovadores mais inteligíveis, sua poesia caracteriza-se pela naturalidade por um sabor de atualidade”.

*Do meu amor e do voss'i enmentavan;
vós lhe tolhestes os ramos en que pousavan.
Leda m'and'eu.*

*Vós lhe tolhestes os ramos en que siían
e lhes secastes as fontes en que bevían.
Leda m'and'eu.*

*Vós lhe tolhestes os ramos en que pousavan
e lhes secastes as fontes u se banhavan.
Leda m'and'eu.
(CV 242, CBN 604, COHEN, 2003, p. 126)²⁰*

Cantiga paralelística perfeita, composta em dísticos monorrimos, versos dodecassílabos graves e refrão monóstico, de quadrissílabo agudo – tem-se a imagem de uma menina despertada pelos gorjeios das aves e que convida o amigo (namorado) também a se levantar. Além da temática amorosa, o alvorecer e a paisagem primaveril conferem beleza aos versos da cantiga. As aves substituem as sentinelas dos castelos da Provença, que anunciavam o amanhecer: “Levad’ amigo, que dormide’ las frias manhãs:/ Tôda-las aves do mundo d’amor cantavan: / Leda mh’and’eu”. As cantigas albas apresentam um comportamento diferenciado da mulher mais livre em suas atitudes, porém, desprezada pela sociedade conservadora.

As **pastorelas**, originárias da Provença, iniciam-se com a chegada de um cavaleiro que está a caminho de Compostela, em peregrinação, e avista uma jovem pastora cantando e cuidando de pequenos animais. Encantado com a beleza da jovem, ocorre um diálogo entre eles, com ofertas de presentes e promessas de casamento, no retorno. Nas composições lusitanas, as pastorelas estruturam-se em narrativas que comportam o solilóquio e o canto da moça, que ora dialoga com o cavaleiro, ora desabafa com o papagaio a sua *coita* amorosa. A simplicidade da pastora, o ambiente rústico do campo, a descrição da Natureza, a retomada de versos das cantigas de amigo e o realismo psicológico caracterizam essa

²⁰ Levante (acorde) amigo que dormistes nestas manhãs frias / todas as aves do mundo falavam de amor / Eu estou (sinto-me) alegre. / Todas as aves do mundo cantavam de amor / do meu amor e do vosso comentavam / Eu estou (sinto-me) alegre, / Do meu amor e do vosso ali comentavam / vós cortastes os galhos que eles (os pássaros) pousavam / Eu estou (sinto-me) alegre. / Vós cortastes os ramos que pousavam / e secastes as fontes em que bebiam. / [...] e lhes secastes as fontes onde se banhavam, Eu estou (sinto-me) muito alegre. (Tradução nossa).

modalidade de cantiga. Na composição de Pedro Amigo de Sevilha²¹, por exemplo, o cavaleiro fica deslumbrado com a beleza da pastora e declara: “[...] vi ua pastor / que, pois fui nado, nunca vi tan bela,” (eu vi uma pastora / que, desde que nasci, nunca vi tão bela). Declara-lhe amor e compõe essa pastorela:

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

*Dixi-lh'eu logo: «Fremosa poncela,
queredes vós min por entendedor,
que vos darei boas toucas d'Estela
e boas cintas de Rocamador
e doutras dōas, a vosso sabor
e fremoso pano pera gonela?».*

*E ela disse: «Eu non vos quería
por entendedor, ca nunca vos vi,
senón agora, nen vos filharía
dōas, que sei que non son pera min,
pero cuid'eu, se as filhass'assí,
que tal ha no mundo a que pesaría.*

*E, se veess'outra, que lhi diría,
se me dissesse "ca per vós perdí
meu amigu'e dōas que me tragía?".
Eu non sei ren que lhi dissess'alí;
se non foss'esto de que me tem'i,
non vos dig'ora que o non faría».*

*Dix'eu: «Pastor, sodes ben razoada,
e pero creede, se vos non pesar,
que non ést'hoj'outra no mundo nada,
se vós non sodes, que eu sabia amar,
e por aquesto vos venho rogar
que eu seja voss'home esta vegada».*

²¹ “Segrel galego da corte de D. Afonso X, foi clérigo e um dos poetas mais fecundos dos Cancioneiros, tendo-se evidenciado sobretudo como autor de pastorelas. O apelido parece ser alcunha, proveniente de ter vivido algum tempo em Sevilha [...]. (Última metade do século XIII)” (FERREIRA, s.d., p.109).

*E diss'ela, come ben ensinada:
«Por entendedor vos quero filhar
e, pois for a romaria acabada,
aqui, d'u são natural, do Sar,
cuido-m'eu, se me queredes levar,
ir-m'-ei vosqu'e fico vossa pagada».*
(CV 689, CBN 1031, COHEN, 2003, p. 455)²²

Nessa modalidade lírica, segundo Spina (1971, p.16), “as peripécias sentimentais, bem como a diversidade da expressão linguística, colocam em diametral oposição duas classes sociais diferentes: a do cavaleiro e a da pastora”. Isso se confirma, pois, segundo Le Goff (s. d., p. 15), a sociedade cristã que precede ao ano mil, organizava-se a partir de três componentes: *os oratores*, *os belatores* e *os labatores*, isto é, “os que rezam, os que combatem e os que trabalham”, formando um esquema “trifuncional”. Nessa hierarquia, o cavaleiro se encontra na categoria dos guerreiros, constituindo um “novo estrato social dos que combatem a cavalo e que virá a transformar-se numa nova nobreza, a *cavalaria*” (p.15). De acordo com o historiador, na literatura e no imaginário do homem medieval, a figura do cavaleiro “torna-se um místico e a aventura cavalheiresca transforma-se na busca religiosa do Graal” (p.15). Nas pastorelas, o cavaleiro é protagonista e trovador, buscando a correspondência amorosa da pastora, que ora o despreza e ora o aceita. Na cantiga de Sevilha, a moça rejeita os presentes e os galanteios: “eu non vos queria/por entendedor, ca nunca vos vi [...] dõas, que sei que non son pera mi,” (eu não o quero por namorado, por aqui eu nunca o vi [...] os presentes, sei que não são para mim).

Na base dessa organização social medieval, situa-se “o mundo do trabalho, representado essencialmente pelos camponeses, cujas condições jurídicas e sociais tendem a unificar-se e que, com o produto do seu trabalho, possibilitam a vida das

²² Quando eu fui um dia a Campostela / em romaria, vi uma pastora / que, desde que nasci, nunca vi tão bela, / nem vi outra que falasse melhor / e pedi logo o seu amor / e fiz por ela esta pastorela. / Disse-lhe logo: “Formosa jovem (menina) / quereis-me vós por seu namorado, / que vos darei boas toucas d'Estela / e boas cintas de Rocamador / e outros presentes à sua escolha / e um belo tecido para vestir?” / E ela disse “Eu não vos queria / por namorado, porque nunca vos vi, / senão agora, nem receberia / os presentes, que sei não são para mim / mas eu penso que se os recebesse / que há no mundo alguém que isso pesaria. / E outra vez, o que lhe diria / se me dissesse “por vós perdi meu namorado e os presentes que me trazia?”[...] / E disse-lhe eu “Pastora, sois bem ajuizada” q E creia, se não vos pesar, / que hoje não há outra no mundo nascida / se vós não sois, que eu saiba amar, / por isso venho-vos rogar / que eu seja o seu homem desta vez”. / E ela disse/ como bem ensinada: / e quando a romaria terminar, / aqui, de onde sou natural do Sar, / penso eu, se me quereis levar / irei convosco e fico sua namorada” (Tradução nossa).

outras duas classes” (LE GOFF, s.d., p. 15), o clero (*oratores*) e a nobreza (*belatores*). No extrato dos trabalhadores, a mulher camponesa, segundo Macedo (2015), era responsável por plantar ervilhas e feijão; pescar; colher e bater o trigo; ordenhar as vacas e tosquiar os carneiros. A figura da pastora envolta pelo ambiente campesino, apascentando pequenos animais corresponde à idealização da mulher simples, honesta, que se dedica ao trabalho no campo.

Dessa forma, criou-se na alma do povo da região da Galiza e de Portugal um sentimentalismo que originou uma poesia espontânea e afetiva, envolta por amores puros e consentidos, “reveladora de costumes e relações familiares” (CORTEZ, 2017, p.29). Nos anos seguintes, inicia-se a prosa medieval, a historiografia e a crônica. A grande figura desse período foi Fernão Lopes, nomeado, primeiramente, o guarda-mor da Torre do Tombo e anos depois, o cronista-mor do Reino. De suas obras, restaram-nos três: *Crônica d’El-Rei D. Pedro*, *Crônica d’Rei D. Fernando* e *Crônica d’El-Rei D. João I*.

4 RENASCIMENTO, CULTURA E LITERATURA

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
Fernando Pessoa²³

4.1 O HOMEM DO SÉCULO XVI E O PENSAMENTO HUMANISTA

Georges Duby (1990) registra que o fim da Idade Média gerou uma grande mudança no mundo, tanto na maneira de ser como na de pensar. A consciência e a valorização da sua inteligência deram ao homem deste novo mundo poderes para enfrentar e questionar as coisas terrenas, objetivando conhecer mais a si mesmo. A busca pelo poder e as conquistas tecnológicas possibilitaram ao artista da época um maior questionamento metafísico e, conseqüentemente, uma maior potencialidade no intuito de criar. Esse novo mundo, motivado por vários desenvolvimentos, veio a se caracterizar como humanista, isto é, o homem conquistando e procurando desvendar sua potencialidade como ser central do mundo.

A palavra *humanista* designou-se no século XVI e, em princípio, nomeava os intelectuais que se dedicavam aos estudos liberais, como Cícero os chamara, os “*studia humanitatis*”. Esses estudos eram considerados, nas épocas grega e romana, essenciais a um homem livre. Tratava-se dos conhecimentos da gramática, da retórica, da história, da poesia e da filosofia moral, que “permitiam a uma pessoa falar, ler e escrever como indivíduo culto” (LETTS, 1981, p.8). Esses saberes proporcionaram ao homem do século XV uma revolução cultural, que, em língua portuguesa, nos finais do século XIX, os historiadores denominaram: *Humanismo* (LETTS, 1981, p.8). Este fenômeno, como explica Nascimento, compreende:

[...] uma forma de cultura que tem o homem como centro de referência, como fonte de inspiração e como destino, como objeto de conhecimento nas suas atividades de espírito e como promotor de comunidade cívica e <<inventor>> (descobridor) e configurador do seu mundo (interior e exterior), que, como indivíduo de uma comunidade, se intenta renovar tanto no plano intelectual como ético e cívico (NASCIMENTO, 2011, p. 421).

²³ Fernando Pessoa. **Mensagem**. São Paulo: Abril, 2010 – (Clássicos Abril Coleções; V. 24).

Essa definição apresentada por Nascimento sintetiza o pensamento que dominou o homem do século XVI. O interesse pelos saberes científico o levou “ao conhecimento de sua verdadeira natureza, dava-lhe a consciência de sua integração na comunidade, e de viver em plena liberdade de espírito” (MOISÉS, 1993, p.12), com a capacidade de moldar a si mesmo e ao mundo.

Essa mentalidade humanista se personificou nas conquistas científicas e ultramarinas que desmascararam muito do que pensavam os que viviam naquela época. As grandes navegações, por exemplo, mostraram ao homem que ele podia vencer algumas das forças naturais e que os mares não eram, na verdade, compostos por animais ferozes e imensos, mas, sim, por águas possíveis de serem conquistadas. O descobrimento de novas terras e de novos caminhos marítimos possibilitou uma imensa troca cultural entre os povos da Europa com os povos contatados. De acordo com Saraiva e Lopes (s.d., p.169), “ao mesmo tempo que se ampliava o espaço geográfico pelos descobrimentos marítimos, navegava-se pelo tempo trazendo para a cultura europeia riquezas novas”. De fato, esse novo conhecimento significou uma espécie de tempestade para o homem que ainda acreditava no pagamento de tributo para conquistar o paraíso celeste, ocorrendo, assim, uma grande inversão de valores.

Segundo Duby, contrário ao teocentrismo medieval, o pensamento do novo mundo baseou-se nas doutrinas greco-latinas, retomando valores clássicos e criando um novo movimento, o Renascimento. O movimento renascentista, surgido na Itália do século XIV, não foi apenas de ordem artística, mas principalmente de ordem cultural, política, ideológica e intelectual. Essa culminância de fatores veio de encontro com os valores vigentes até então, isto é, os clericais, possibilitando uma importantíssima e única renovação cultural. Para um mundo – Europa Ocidental - que até poucos séculos vivia sob o comando do poder papal, estudar conceitos e teorias “pagãs” deu um novo ânimo aos movimentos artístico e cultural da Europa. Platão e Aristóteles foram relidos, influenciando o movimento humanista-renascentista de forma ímpar. O uso da mitologia e o universalismo – valores gregos – presentificaram-se em grande parte das obras renascentistas, o que não quer dizer que os conceitos cristãos não estivessem presentes; pelo contrário, essa dicotomia só engrandeceu o Renascimento.

Conforme Saraiva e Lopes (1973), foi no Renascimento que a Igreja perdeu o monopólio que detinha sobre a explicação das coisas do mundo. A busca experimental passou a ser o principal meio de se alcançar o saber científico da realidade, pois, para o homem renascentista, a verdade racional tinha que se comprovar na prática. Apesar de a Reforma e a Contra Reforma terem, de certa forma, limitado o progresso renascentista, as bases desse fundamento se impuseram a tomar o lugar da escolástica, o que gerou uma fuga do misticismo e ascetismo medieval. O homem renascentista substituiu o medo religioso que lhe fora imposto no período medieval pela crença na racionalidade.

O sistema econômico feudal medieval, governado por senhores, reis e a Igreja, no Renascimento, dá lugar a um novo modelo de subsistência. Após a expulsão dos mouros que haviam dominado a Espanha e Portugal, os antigos feudos e pequenos reinos passaram a se juntar, criando um único reino, governado por um único rei. Como a maioria era católica, a Igreja não perdeu toda sua força, mas, como já mencionado, não mais detinha o monopólio sobre a doutrina cristã.

Em Portugal, registrou-se um grande poderio ultramarino na época, o comércio e as grandes navegações propiciaram um maior contato com outros povos e com diferentes culturas. Da Itália, grandes artistas como Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio foram lidos nas terras lusitanas, graças à criação e a chegada da imprensa. Dentre os escritores portugueses, Sá de Miranda, Antônio Ferreira, João de Barros e Camões são referências pelo forte tom humanista, marca do período renascentista. Desse modo, a filosofia e os pensamentos clássicos chegaram por meio de contestações e punições, muitas vezes levando pessoas à morte, mas com o objetivo único de conquistar a liberdade de conhecimento e de expressão.

Apesar de toda essa revolução no âmbito da Europa Ocidental, esse novo mundo não conseguiu excluir todos os preceitos medievais, sendo a arte, inclusive, muito influenciada por essa dicção medieval. Chamada de “idade das trevas”, a Idade Média é muitas vezes vista como um período em que nada do que se produziu pode ser absorvido, o que não é verdade. Muitas das línguas e, conseqüentemente, a literatura dos países ocidentais europeus definiram-se nessa época e, juntamente, com a cultura clerical, a cultura popular adquiriu grande importância, conforme afirma Franco Jr. (1990, p. 140-41) que

[...] para passar sua mensagem, a arte clerical precisava incorporar elementos familiares à cultura popular. Isso naturalmente ocorreu de maneiras e com intensidade diferentes [...] especialmente na escultura e na pintura, motivos caros aos camponeses. Por isso elas eram verdadeiros “bestiários de pedra”, com inúmeros animais, reais e imaginários, retratados em suas colunas e paredes.

A mudança de um período artístico-filosófico para outro requer séculos. A Idade Média sobreviveu por aproximadamente mil anos e não conseguiria ter suas características isoladas pelos renascentistas tão facilmente, considerando que as pessoas eram cristãs e muito católicas. A religiosidade, por isso, é um dos traços que marca a arte renascentista, manifestando-se por meio de representações do Cristo e da Virgem Maria. Nas obras do artista florentino, Sandro Botticelli, a imagem de Madona, junto ao Menino; o retrato de doutores da Igreja; bem como cenas de representações de narrativas bíblicas são recorrentes. Outro exemplo de artista renascentista que sofreu grande influência de obras e pensamentos medievais foi Camões. O poeta português escreveu inúmeras cantigas e trovas com temática e estrutura medievais, semelhantes às cantigas de trovadores do Cancioneiro Geral. A poesia subjetiva de temática amorosa, que se revela em suas composições, não é uma criação de seu tempo, na verdade, “é a própria poesia medieval, enriquecida nos seus processos de sondagem do drama amoroso” (SPINA, 1971, p.17).

Compreendemos, portanto, que a “escuridão medieval” deu brilho às obras de muitos outros artistas, não apenas na literatura e na filosofia, mas, principalmente, nas artes plásticas. Por outro lado, a grande diferença na ideia de fé e consciência coletiva que se formou no Renascimento contribuiu para a construção das bases da sociedade (em parte) democrática que temos hoje.

4.2 A EXPRESSÃO LITERÁRIA DO RENASCIMENTO: O CLASSICISMO EM PORTUGAL

Em Portugal, o Renascimento apresenta duas facetas: de um lado, o italiano e o clássico, a mercê da corrente humanista; de outro, o ibérico, nacionalista, devido ao orgulho consequente dos descobrimentos marítimos, da evolução das técnicas de navegação e os conhecimentos inovadores que proporcionaram à época. Logo, a expressão literária que emerge nesse período, denominada classicismo, busca

conciliar, no plano formal e temático, uma dialética coexistente do velho e do novo, como justifica Silveira (1988, p.16):

De um lado, a permanência de uma corrente poética tradicional cujas raízes estão na lírica trovadoresca e na poesia palaciana do século XVI – “a medida velha”. De outro, as fôrmas poéticas, a tópica (temas e assuntos) e as fórmulas-feitas (expressões ou modos de dizer) importados da Itália ou da Antiguidade greco-latina – a “medida nova”. Dois veios – um ibérico e medievalizante, outro “moderno” e classicizante – constituem, pois, a riqueza poética do Quinhentismo português, explorada concomitantemente por quase todos os principais poetas do período.

A partir do segundo quartel do século XVI, Portugal abre-se às sugestões da arte clássica, o *dolce stil nuovo* (o doce estilo novo) ou estilnovismo, o qual já havia inspirado Petrarca, este “a influência predominante do novo gosto e moda poética” (MATOS, 2011, p.888), como ressalva Rita Marnoto (1996, p.55):

[...] a renovação da poesia portuguesa quinhentista se processa através da introdução de novos temas e de novas formas de proveniência italianizante. O petrarquismo assume, neste sentido, um papel fulcral, enquanto código cuja modelação pauta as grandes linhas de força da poesia de tema amoroso. Mas não só. Também os poetas que inspiraram Petrarca (com relevo para os poetas do *stil novo*) e os poetas que o imitaram (com relevo para os poetas petrarquistas italianos) desempenham um importante papel.

A introdução dessas novidades literárias, cujas bases encontravam-se na recuperação da estética clássica, em Portugal, deveu-se a Sá de Miranda. O poeta, em 1521, viaja a Itália e depara-se com o florescimento dos estudos acerca da literatura grega e latina. Ao regressar a Portugal, cinco anos depois, viu a oportunidade de compartilhar as novas formas assimiladas, uma vez que os portugueses estavam ansiosos e participantes das mudanças que se operavam por toda Europa nesse momento (MOISÉS, 1993). Assim, juntamente com Sá de Miranda, homens como Antônio Ferreira, Damião de Góis, João de Barros e, posteriormente, Camões são o que há de melhor na expressão artística da cultura portuguesa, nesse momento. Se o papel introdutor foi exercido por Sá de Miranda, a divulgação e a teorização dessas formas couberam a Antonio Ferreira, que compondo a versão lusitana da *Epistola aos Pisões*, disseminou suas ideias acerca

do novo fazer poético na *Carta VIII a Pero de Andrade*, na *Carta X a D. Simão da Silveira*, na *Carta XII a Vasco da Silveira* e na *Carta XII a Diogo Bernardes*.

Ao se incorporar ao classicismo europeu, a literatura portuguesa experimentou profundas modificações. Em relação aos gêneros, novas formas foram integradas, como o soneto; a ode; a epístola; a elegia; a égloga; a epopeia; a tragédia e a comédia. As mudanças também se manifestaram no trato rigoroso da escrita poética, “pautada pela disciplina gramatical, poética e retórica dos Antigos, particularmente dos latinos, a cuja língua era naturalmente fácil adequar às línguas românticas como o português” (AMORA, s.d., p.16). Por isso, simulando os preceitos horácianos, Antonio Ferreira, na epístola dirigida a Pero de Andrade, declara: “Doutrina, arte, trabalho, tempo e lima/ fizeram aqueles nomes tão famosos,/ Por quem a Antiguidade se honra e estima”. Na perspectiva do poeta, o fazer poético “consiste no trabalho artesanal do texto, cabendo à tarefa a uma “lima dirigente”” (SILVEIRA, 1988, p.20), manejada de forma a polir os versos e extinguir todos os defeitos e deformações. Sendo assim, no processo da escrita, o artista preza pela “clareza que evita obscuridades e rebuscamentos, a metáfora adequada, o fugir a ornamentação exagerada” (SILVEIRA, 1988, p.21).

Modificações também ocorreram no conteúdo da literatura. Ao voltar-se para a tradição ibérica ou para a Antiguidade greco-latina, a poesia classicista revela certa nostalgia pelo tempo perdido, transpondo para o plano temático o sentimento de insatisfação com a realidade (“Oh mar! oh céu! Oh minha escura sorte!” – Camões, *Lírica*, 1997, p.136), o saudosismo (Lembranças saudosas, se cuidais/ de me acabar a vida neste estado, / não vivo com meu mal tão enganado/ que não espere dele muito mais” – Camões, *Lírica*, 1997, p.113), o desconcerto do mundo (“Os bons vi sempre passar/ no mundo graves tormentos;/ e para mais me espantar/ os maus vi sempre nadar/ em mar de contentamentos” – Camões, *Lírica*, 1997, 90). Diante das circunstâncias, “uma época em que se desestrutura a crença num Universo que se concebia perfeito e harmônico, sem conflitos de ordem moral ou natural” (SILVEIRA, 1988, p.23), os artistas assumem uma postura racionalista, como explica Moisés (1997, p.30):

A razão, considerada a faculdade motriz e capaz de gerar uma cosmovisão em equilíbrio e serenidade, comandava os fluxos do sentimento, da emoção e da imaginação. Através dela se filtra tudo

quanto pudesse trazer desarmonia ou desequilíbrio; as manifestações sentimentais, emocionais e imaginativas.

Essa concepção racional não impediu, todavia, a manifestação dos sentimentos e da imaginação na poesia clássica. De fato, influenciados pela filosofia neoplatônica, os poetas renascentistas continuaram a tradição medieval, com relação à conduta amorosa e ao tratamento feminino. Isso nos afirma Nádia Battella Gotlib (1980, p.102):

[...] a amada era considerada superior, devendo ser homenageada como fontes de virtudes e caminho para a purificação do amante. A beleza feminina era, assim, um caminho para se chegar a atingir a ideia suprema do Bem, da Beleza e de Deus. Portanto já sublimada pelo lirismo da Idade Média, a mulher é elevada uma vez mais: torna-se elemento necessário ao processo de purificação da alma do poeta. E a saudade, proveniente da ausência e da perda, estimula o amor. Por vezes, esta insatisfação torna-se condição para que o amor puro possa existir. O desconcerto vira concerto: o amor platônico, espiritualizado, produto da insatisfação carnal, é justamente o amor que pode dar satisfação espiritual ao poeta, e que por isso deve ser cultivado.

Nesse período, desenvolvia-se também, como dito anteriormente, outro fazer poético. Este de origem Ibérica, fundamentado na lírica trovadoresca e na poesia palaciana do século XV – a *medida velha*, denominada assim após a introdução do novo estilo. Era um modo de composição utilizado no *Cancioneiro Geral*²⁴, de Garcia de Resende e em cantos litúrgicos por sua textura musical, tornando mais fácil a memorização de cantos, pelo uso dos versos em redondilha menor e maior (cinco e sete sílabas métricas). Camões, no século XVI, um poeta representante da arte e do pensamento renascentista e um poeta da terra, ao compor cantigas e trovas em medida velha, utilizou dessa métrica simples para poetizar temas bucólicos em suas *Rimas*:

Dotou em vós Natureza
o sumo da perfeição,
que, o que em vós é senão,
é em outras gentileza:
o verde não se despreza,

²⁴ Coletânea publicada em 1516, que reúne cerca de mil trovas e cantares escritos em Português e Castelhana por mais de trezentos autores, entre meados do século XV e a data de sua publicação, em 1516. Sua organização deve-se a Garcia de Resende (c. 1470-1536), “que, na corte, serviu, como moço de câmara, secretário e escrivão, o príncipe D. Afonso e os reis D. João II e D. Manuel I” (FIGUEIREDO, 2011, p.201).

que, agora que vós o tendes,
são belos os olhos verdes.

Ouro e azul é a melhor
Cor por que a gente se perde;
Mas, a graça desse verde
Tira a graça a toda a cor.
Fica agora sendo a flor
A cor que nos olhos tendes,
Porque são vossos ... e verdes!
(CAMÕES, 1994, p. 12-13)

Embora “com tão escassos recursos”, tolhido pelo esquema rítmico e o pelo metro “pentassilábico” e “septissilábico”, “e tendo em vista uma temática não raro preocupada com o pitoresco, o anedótico, o paisagístico” (MOISÉS, 1997, p.21), o poeta compõe, como nos versos transcritos, um quadro de beleza vivido, ultrapassando as limitações formais próprias da redondilha. Com efeito, Camões explora os diversos sentidos da palavra, a riqueza fônica, a expressividade e a musicalidade. Nesse sentido, o uso de redondilhas empresta ao texto “uma grande beleza estilística, pelo manejo hábil da alternância semântica e rítmica, pelo jogo das sonoridades, pela ambiguidade que propositadamente se explora” (PASCOAL, s.d., p.26).

Além desse esquema rítmico e métrico, que vigora na poesia quinhentista, segundo Silveira (1988, p.17), os poetas herdaram da *medida velha* outras tendências e atitudes, como “o cunho aristocratizante, a concepção amorosa e o vezo formalista”.

De origem cortesã, esta literatura destinava-se a um público restrito – a corte. “Produzida na corte e para o entretenimento da corte” (SILVEIRA, 1988, p. 17), revela um ambiente refinado, que se reflete no plano temático e formal das composições. No plano temático, a *medida velha* resgata a “coita amorosa”, a influência da poesia provençal e do romance cortês, concepção vigente no *Cancioneiro Geral*. Desse modo, o tratamento à mulher se dá de modo respeitoso. Como expõe Spina (1971, p.17-8):

Muitos dos caracteres formais e psicológicos esboçados na lírica trovadoresca encontram-se alargados e modificados na poesia lírica do século XVI: o amor inabordável (e a inconsequente incorrespondência da mulher), a vassalagem amorosa, a sensação de que amor é uma prisão, de que o objeto amado é uma fortaleza que deve ser assediada para rendição, de que o drama sentimental

tem causa e consequências mediatas e imediatas, um conjunto de fórmulas estilísticas e outros aspectos da concepção amorosa. Camões fala, ainda, em “servir de gíolhos”; fala na esperança do “favor” da mulher amada, na sua beleza incomparável (porque formada das melhores partes de que dispõe a natureza); afirma que Amor é um templo sem saída, que o rosto da mulher é rosa a enrubescer a encarnação da neve; que promete continuar, para além da morte, o seu serviço amoroso; que Amor é um veículo de purificação do homem, enfim, um conjunto de atividades, de ideias, de motivos e fórmulas expressivas que deitam raízes nesta poesia dos primeiros tempos. É lembrar a domnei, a vassalagem feudal – pedra angular da romântica trovadoresca; é lembrar o tema do “elogio impossível” da mulher (“a mais freiosa que Deus fêz”) o da mulher “branca e vermelha” (faces rosadas e o rosto de neve), o do amante que em face do objeto amado treme “como treme a folha ao vento” e sente presa a língua: é lembrar, enfim, outros tantos conceitos que, já previstos na preceptiva erótica dos trovadores, mantêm sua vitalidade na poesia subjetiva do século XVI.

No plano formal, o processo estético de composição dessa modalidade lírica acontece por meio dos jogos verbais e conceptuais, que enchem as páginas do *Cancioneiro Geral* (SARAIVA; LOPES, s.d.). É característico também da *medida velha* o uso de certos moldes peninsulares (vilancete, esparsas, cantigas) constituídos por um mote e respectivas glosas. Seguindo essa tradição, Camões, em suas redondilhas, insere versos de outros poetas, na forma de *mote* ou *versos alheios*, versos emprestados de outro poeta, em que define o tema que será desenvolvido nos versos seguintes. Contudo, o poeta não se limita a imitar, mas recriar os textos nas *voltas* ou *glosas*, desenvolvendo a ideia, a partir do tema presente no mote.

Esse modelo de composição segue algumas regras vigentes no século XVI, a saber: a *imitatio*, conforme nos esclarece Rita Marnoto:

Todo labor do escritor renascentista tem por pedra-de-toque a questão da *imitatio*. Qualquer obra de arte deve ser modelada a partir de outras obras, de reconhecido mérito. Como tal, a originalidade não é interpretada com invenção espontânea, mas como capacidade de fazer próprios os modelos instituídos, que é dizer, de reorganizar uma nova síntese, através de um estilo apropriado e pessoal. (MARNOTO, 1996, p.49).

De acordo com a autora, a teoria da *imitatio* foi interpretada de forma distinta à luz do Renascimento e à moda maneirista. Nesta, entendia-se “imitação no sentido de transformação”, naquele, “imitação com o intuito de fidelidade em relação à fonte” (MARNOTO, 1996, p.54).

Com efeito, no Renascimento, “o seu fulcro é [...] uma arte de repetição, e o seu objetivo não é, propriamente, o de dizer coisas novas, mas o de representar o já dito, a partir da recriação de exemplos escolhidos em função do seu valor modelar” (MARNOTO, 1996, p.51). Os perfis femininos na obra poética camoniana confirmam esse princípio. Seus textos apresentam uma cadeia de imagens metafóricas e comparativas, que tem como matriz a representação de Laura, tal como nas páginas do cancionero de Petrarca. Leanor, Helena, Catarina, Barbara, todas apresentam traços idênticos à Senhora idealizada pelo poeta italiano. Como confirmam os estudos de Cortez²⁵ (2007):

A linguagem, o cenário, o morrer de amor, os locais dos encontros amorosos e a mulher despojada de ornamentos e das metáforas ornamentais maneiristas, ajustam-se a uma postura poética encontrada na *medida velha*, onde está presente a mulher portuguesa campesina. A Leanor não tem pérolas no lugar dos dentes, nem rubis nos lábios, rosas nas faces, neve na pele e ouro reluzente nos cabelos. Trata-se da mulher que anda descalça pela neve e pela relva, levando um pote na cabeça em direção à fonte, o seu lugar de trabalho e dos encontros amorosos.

Desse modo, ao analisarmos a *Lírica* camoniana, no que concernem as redondilhas, redigidas em *Medida Velha*, com tendências petrarquistas e medievais, com raras exceções (como nas trovas Bárbara escrava), observamos a ascendência da visão renascentista em relação à teoria da *imitatio*.

Camões, homem de grandes horizontes literários, não ignorou a tendência maneirista. São frequentes nas *Rimas*, “composições em que imita os bons autores, adaptando a letra dos seus textos à sua sensibilidade lírica. [...]. À fiel imitação dos modelos considerados de valor exemplar, prefere a sua transformação” (MARNOTO, 1996, p.54). De fato,

[...] a Senhora, de idealização clássica e petrarquista, enfocada, platonicamente, apresenta-se como um conjunto de metáforas visuais. Junta-se a matéria: rubi, *perlas*, ouro, neve e rosas, além do

²⁵ Esta referência bibliográfica concerne a um estudo realizado pela Profa. Doutora Clarice Zamonaro Cortez, intitulado *Uma leitura dos retratos na poesia e na pintura do século XVI*, e apresentado no 3º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, em 2007 (<http://www.ple.uem.br/3celli/index.html>). Este trabalho não foi divulgado em sua modalidade escrita, logo, utilizamos nesta dissertação o manuscrito concedido pela autora. Discussões semelhantes ao tema abordado, neste trabalho, encontram-se diluídas em artigos e capítulos de livro, a saber: *Retratos plurais e contornos imprecisos nas imagens femininas camonianas* (2006); *A construção do retrato verbal camoniano: duas leituras do tríptico de Leanor* (2010).

espírito e do desejo – esse é o retrato psicológico com tratamento maneirista, pertencente a medida nova (CORTEZ, 2007, s.p.).

As duas facetas se intercalam na poética camoniana. A conjunção delas “origina uma poesia em que o lirismo medieval brilha em sua típica formosura e espontaneidade, ganhando afeição que só o talento e a cultura de Camões poderiam oferecer” (MOISÉS, 1997, p.20).

Para melhor compreendermos a essência dos textos literários de Camões, nosso objeto de estudos, vale o conhecimento do homem que existiu no poeta. Dedicamos, na próxima seção, uma breve biografia do poeta.

4.3 LUÍS VAZ DE CAMÕES – O HOMEM E O POETA

No que diz respeito à vida de Camões, o caminho inicial é incerto. “Afora algumas datas mais ou menos assentes, todo o resto é conjectura e fantasia” (MOISÉS, 1997, p.11). Desse modo, o que sabemos sobre sua vida foi possível a escassos documentos encontrados e analisados posteriormente a sua morte. Segundo Hernâni Cidade (1992), apenas os reis tinham o privilégio de terem, entre seus contemporâneos, um biógrafo, pois se tratava de uma função oficialmente remunerada. Cidade nos apresenta dois documentos, cujas informações foram divulgadas em *Vida do Poeta*, nas *Rimas Várias*, em 1685, por Faria e Souza:

É o primeiro um registro da casa da Índia, de Lisboa, de to todas as pessoas que passaram a servir na Índia, e onde, na lista relativa a 1550, afirma encontrar-se: << Luís de Camões, filho de Simão Vaz e Ana de Sá, moradores em Lisboa, à mouraria; escudeiro; de 25 anos; trouxe por fiador a seu pai; vai na nau de S. Pedro dos Burgueses>>. É o segundo outro registro, relativo a 1553. Entre a Gente de Guerra, diz ter visto este assento:<<Fernando Casado, filho de Manuel Casado e de Branca Queimada, moradores em Lisboa, escudeiro. Foi em seu lugar Luís de Camões, folhe de Simão e de Ana de Sá, escudeiro, e recebeu 2\$400 réis, como os demais (CIDADE, 1992, p.16).

Com base nesses documentos, presume-se que o poeta nasceu em Lisboa, por volta de 1525, em dia e mês ignorados, filho de Simão Vaz de Camões e de Ana de Sá. Não se sabe ao certo onde teria passado a infância e adolescência, e como adquiriu um vasto conhecimento cultural e literário, revelado em suas obras. De acordo com Cidade,

[...] a familiaridade minuciosa com os cronistas portugueses e autores de história geral; as precisas e múltiplas noções de cosmografia; o convívio com os escritores clássicos – Lívio, Eutrópio e Justino, Ptolomeu, Plínio, Cícero e Plutarco; sobretudo com os poetas como Homero, Virgílio, Horácio, Lucano e Ovídio, além dos modernos, como Petrarca, Bembo, Sannazzaro, Ariosto, Garcilaso e Boscan – são prova de uma atenta e saboreada leitura, de longa assiduidade (*idem*, 1992, p.23).

Em seus textos percebe-se a influência desses autores, como Virgílio, na apreciação da natureza e na relação com os sentimentos do eu; Ovídio, por meio das *Metamorfoses*; Horácio, com o tema da *aurea mediocritas* em poemas sobre o desconcerto do mundo; Petrarca e os poetas petrarquistas, que apresentam o tema do amor e a visão da mulher. Como também, a influência da poesia provençal e do romance cortês, “no conceito de mulher como ser superior, de natureza divina, que o amante contempla e venera, e no tema do amor-paixão e no da morte por amor” (PASCOAL, s.d., p.27). Supõe-se, portanto, que o tio, D. Bento Camões, prior do mosteiro de Santa Cruz e cancelário²⁶ da Universidade de Coimbra, ao tempo de seus estudos, o tenha orientado, proporcionando-lhe um período de sossego e de muitas leituras.

Já adulto, pertencia à pequena nobreza, como atesta a carta de perdão, datada de 1553, ao referir-lhe como “Cavaleiro Fidalgo”. O título, no entanto, não lhe garantiu uma vida confortável, mas lhe permitiu acesso aos espaços e salões da nobreza. Em combate com os mouros, 1550-1553, acaba por perder um olho. Assim, regressa a Lisboa, onde leva uma vida boemia, entre a corte e as ruas, fato documentado em cartas escritas em Lisboa e na Índia.

Outro incidente comprova a vida turbulenta do poeta, o perdão do rei, devido a uma arruaça em que um arrieiro do rei foi ferido, sendo Camões levado à prisão, em 1552, no Tronco; e em 1553 à Índia ao serviço do rei, como forma de perdão.

Em 1553 e 1555, foi soldado e participou de expedições militares ao Malabar e ao estreito de Meca. Depois, viaja para Macau e, em seguida, regressa à Índia. Na viagem, sofre um naufrágio, conseguindo salvar-se a si e Os Lusíadas. Ao chegar a Goa é preso pelo governador Francisco Barreto, acusado de ter desviado bens em seu proveito. Mais tarde, volta a ser preso por dívidas.

²⁶ “Cancelário” significa a antiga dignidade da universidade de Coimbra, que equivalente à do atual reitor.

Os anos de 1561 a 1564 são de relativo bem estar, porém, em 1568, encontra-se em Moçambique, em busca de uma vida melhor. Depois, 1568 ou 1569, regressa a Portugal, com a ajuda de amigos que lhe pagam a viagem.

Um desses amigos é o historiador Diogo do Couto, que o encontra na miséria, em vias de concluir *Os Lusíadas* e preparando a publicação de suas obras líricas, sob o nome de Parnaso. Porém, a obra foi-lhe roubada: e de certo modo isto explica que a lírica não tenha sido publicada em vida (PASCOAL, s.d., p.9).

Em 1569, retorna a Lisboa e publica *Os Lusíadas*, em 1572, como recompensa pelos serviços prestados na Índia e como prêmio pelo poema épico dedicado ao rei D. Sebastião, o poeta passa a receber uma tença de 15 000 réis anuais. Vem a falecer em 10 de junho de 1580, tendo vivido, seus últimos anos, na mais completa miséria: “Erros meus, má fortuna, amor ardente/ em minha perdição se conjuraram” (*Lírica*, 1997, p.129).

Sua biografia incompleta e escassa, juntamente com os ecos autobiográficos das suas obras, contribuiu para uma imagem lendária de Camões, caracterizando-o como “o poeta maldito, vítima de um destino inexorável, incompreendido e invejado pelos contemporâneos, abandonado no amor, morrendo na solidão e na miséria” (PASCOAL, s.d., p. 10).

Por outro lado, tem-se a descoberta de outras facetas,

a de humanista, de pensador, de homem viajado, aventureiro e experiente, deslumbrado perante a descoberta de novos mundo, e de constante instabilidade e errância. A culminar tudo isso, a consciência da sua superioridade enquanto homem e da sua genialidade enquanto poeta (PASCOAL, s.d., p.10).

No texto lírico, Camões exprime o mundo interior, as emoções, alegrias e tristezas, as preocupações do sujeito lírico, isto é, a subjetividade do poeta. Como se trata da composição de um texto literário, o “fingimento” e a verossimilhança são originalmente a expressão metafórica do “eu”. Camões é considerado o maior poeta português e sua produção poética lírica sintetiza as propriedades acima descritas, além de seguir as grandes correntes literárias e as linhas de força do seu tempo, tais como o petrarquismo, neoplatonismo, a influência clássica de Virgílio, Horácio, Ovídio, entre outros. Verdadeira síntese do antigo e do novo, tanto nos temas, como nas formas, constituindo um dos momentos mais altos na evolução da lírica portuguesa.

De vasta cultura e de um talento raro, o poeta soube completar com sua experiência de vida, seus amores, ilusões e desenganos, as frustrações, cansaço e recordações, além da observação da natureza e da realidade. Refletiu sobre os grandes problemas da humanidade de maneira inquieta, interrogando o tempo, a mudança, a vida e o Destino, sofrendo a ingratidão dos homens e os desconcertos do mundo que atinge o pessimismo numa autêntica afirmação humana (CABRAL, 1994, p. 18).

5 OS VESTÍGIOS DAS CANTIGAS TROVADORESCAS NA RENOVAÇÃO DA PAISAGEM E DO RETRATO FEMININO CAMONIANO

*¡Quem ora soubesse
Onde o Amor nasce,
Que o semeasse!
Camões²⁷*

A mulher na Idade Média é representada nas imagens e iluminuras dos manuscritos, afrescos, baixos e altos-relevos, na arquitetura das igrejas. De acordo com Macedo (2015, p. 65) são várias as manifestações cotidianas em que aparecem “sozinhas ou ao lado dos maridos, dos clérigos, dos filhos, dos santos, orando, ajoelhadas, tentadas pelo Demônio, trabalhando no campo, nas oficinas, nas casas, divertindo-se na corte ou no campo, grávidas”. Nas cantigas trovadorescas lírico-amorosas, a figura feminina está associada aos valores e às funções a elas atribuídas no seio da sociedade. Diversos são os retratos femininos e os tipos de figuras idealizadas presentes nas cantigas, a dama, a senhora, a camponesa, a donzela, entre outras.

No Renascimento, a visão dos artistas sobre a figura feminina resultou em verdadeiros retratos poéticos. Diversas foram as singularidades femininas exaltadas, retratadas e idealizadas pelos poetas. O emprego de comparações e metáforas, a expressividade verbal e a sugestão fônica das palavras fizeram dos textos poéticos obras de arte, que revelam ao leitor imagens, quadros, visões ilustrativas da beleza e graciosidade da mulher, bem como a exuberância da paisagem natural que se constrói ao longo dos versos, apontando para a ideia “de uma “poesia que pinta” (CORTEZ, 2009, p.358).

Nesse sentido, diante do que foi exposto nos capítulos teóricos e concretizado na leitura dos textos, os traços de idealização da figura feminina presentes nos discursos poéticos correspondem ao imaginário cultural do medieval e do Renascimento. Os trovadores que compuseram entre os séculos XII e XIV, numa atitude de humilde contemplação, louvam de modo respeitoso, segundo o código do amor cortês, a mulher inatingível, consolidando um tratado comportamental sobre as relações amorosas da Corte medieval. As cantigas de amigo, por sua vez, refletem “uma tradição oral muita antiga e reveladora de costumes e relações familiares”

²⁷ CAMÕES, L. V. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

(CORTEZ, 2017, p.29). Camões, nos textos escritos em medida velha, valorizou os cancioneiros tradicionais, reconstituindo a figura da dama, presente nas cantigas de amor, e a jovem do povo, descrita nas cantigas de amigo, acrescentando-lhes, todavia, os valores renascentistas.

Dessa forma, considerando os textos selecionados das cantigas trovadorescas e das redondilhas camonianas, apresentamos, primeiramente, a leitura dos retratos poéticos femininos, reconstituídos da lírica tradicional, observando os seus traços similares e distintivos de idealização da figura da mulher, os quais apontam para evolução da lírica camoniana. Em seguida, as paisagens e o cenário de configurações simbólicas e reveladoras de caracteres culturais e sociais femininos.

5.1 A PROJEÇÃO DA LÍRICA TRADICIONAL: O RETRATO DA DAMA

Camões, em suas redondilhas, apresenta um repertório de retratos idealizadores da mulher amada de diferentes maneiras. A figura da dama, presente nas cantigas de amor, é reconstituída e tratada com uma extraordinária sensibilidade lírica, conforme o estado de espírito do poeta, no momento da elaboração lírica. O modo como concebe a imagem da mulher determina a construção dos caracteres que a representam. Como afirma Matos (1980, p.61), todos os retratos correspondem a um ideal de beleza, o que os diferenciam “é a atitude do amante, umas vezes ansioso de posse física, outras renunciando a tudo, até mesmo a vê-la, para obter outra forma de união-mística pela contemplação do invisível”, identificados nos textos do poeta.

Iniciamos com a leitura dos seguintes versos:

a este moto:

*Esconjuro-te, Domingas,
pois me dás tanto cuidado,
que me digas se te vingas:
viverei menos penado.*

VOLTAS

Juravas-me que outras cabras
folgavas de apascentar;
eu, por não me magoar,
fingia que eram palavras.
Agora d'arte te vingas
d'algum meu doudo pecado,

qu'inda [que] queiras, Domingas,
não posso ser enganado.

Qualquer cousa busca o seu;
a fonte vai para o Tejo,
e tu para o teu desejo
por te vingares do meu.
De mi te esqueces, Domingas,
como eu faço do meu gado.
Praza a Deus que, se te vingas,
que moura desesperado.

Na fantasia te pinto;
falo-te, responde o monte;
busco o rio, busco a fonte,
endoudeço, e não o sinto.
Domingas! No vale brado;
responde o eco: - Domingas!
e tu ainda te não vingas
de me ver doudo tornado?
(CAMÕES, 1994, p.58).

Na poesia de Camões, a mulher tem uma aparição “extremamente intensa e marcante, mesmo quando descrita à distância ou evocada” (MARNOTO, 2011, p.682, B). Na composição acima, escrita em redondilha maior, com rimas intercaladas e emparelhadas, segundo o esquema: ABAB/cddcABAB, a figura feminina (“Domingas”) é evocada na imaginação do eu-lírico (“Na fantasia te pinto”), manifestando-se como ecos na mente do poeta. Embora o sujeito se dirija à segunda pessoa (“te pinto”; “Falo-te”; “E tu ainda te não vingas”), a ausência da presença física da mulher é evidente, seu nome sai da voz do eu-lírico para ressoar no vale (“responde o monte”; “Responde o eco”), conferindo um distanciamento espacial e temporal entre o poeta e a amada. Marnoto (2011, p.683, B) defende que esse distanciamento “gera uma atmosfera de fantasia que põe em evidência a impossibilidade de aproximação entre o sonho e a realidade, vida terrena e mundo do Além”. Esse traço da poética camoniana é de cunho platônico. O neoplatonismo, assimilado de Petrarca e dos poetas petrarquistas, não admitiu uma conciliação entre o terreno e o divino, por não ver no primeiro a possibilidade de se alcançar o segundo. Nesse sentido, a mulher, por suas qualidades espirituais, aproxima-se da divindade, é “a função de guia até Deus que o *dolce stil nuovo* atribuiu a mulher-anjo” (MARNOTO, 2011, p.672, A).

Por outro lado, segundo Matos (1980), a ausência da mulher é necessária, pois impõe ao amante o gosto do sofrimento, forma indispensável para manter a

paixão. Isso “nos dá a perceber que a mulher, mesmo quando é ardentemente desejada e corresponde ao desejo masculino, não deixa de ser considerada um ser de eleição que provoca no amante a mesma paixão deslumbrada” (MATOS, 1980, p.50-1). De fato, na poética de Camões, a mulher, como registra Marnoto (2011, p.682, B), “é o centro descentrado de uma existência cujo verdadeiro centro é o poeta”. O tema fulcral de sua produção lírica é o amor, e o sujeito, o amante. A mulher, nesse caso, serve apenas de referência e inspiração ao *eu* apaixonado, que sente, sofre e suporta a *coita* amorosa, como sugerem os vocábulos “penado”, “cuidado”, “magoar”, “vingas”, “esqueces”, “moura”. Essa acepção amorosa tem raízes profundas na poética primitiva dos cancioneiros. Os trovadores que compuseram entre os séculos XII e XIII destacaram o amor como tema, seguindo o ideal da cortesia na exaltação e adoração da mulher. O historiador José Rivair Macedo (2015) explica essa concepção amorosa:

O “amor cortês”, presente no gênero mais refinado do trovadorismo provençal – a *chanson* (canção, cantiga) – integrou a imagem da dama no jogo intelectual dos poetas. A *chanson* é sempre uma mensagem endereçada a mulher amada ou um monólogo sobre o estado de espírito do trovador apaixonado. Trata-se invariavelmente de uma convenção amorosa. Um poeta, via de regra – um “jovem”, isto é, um cavaleiro de condição humilde ou solteiro, dirige-se a uma mulher de alta linhagem, algumas vezes a esposa de seu senhor. O poeta canta o “bom amor”, que em geral é estéril, inacabado, impossível, canta a mulher distante, a mulher inacessível e inatingível, a *dame sans merci* (dama indiferente) (MACEDO, 2015, p. 75).

No texto lírico em análise, Camões retoma o “jogo intelectual” dos trovadores e dá voz a um pastor, que “preso nos enganos do sentimento” (MARTINS, 1981, p.61), dirige-se à amada para queixar-se de seu sofrimento (“e tu ainda te não vingas / de me ver doudo tornado?”). Essa forma de abordagem do drama lírico corrobora para criação do retrato da dama, como nas cantigas de amor, na composição camoniana, o eu-lírico louva a uma mulher inatingível, que o castiga com sua indiferença (“por te vingares [...] / De mi te esqueces, Domingas”). Situação semelhante D. Dinis apresenta em uma cantiga de refrão (constituída de *coplas* singulares, de setessílabos graves e octossílabos agudos, acompanhadas de *finda* – abbaCC/ /cc):

*Senhor, eu vivo coitada
vida des quando vós non vi;
mais pois vós queredes assi,*

*por Deus, senhor ben talhada,
querede-vos de mim doer
ou ar leixade-m' ir morrer.*

*Vós sodes tam poderosa
de min que meu mal e meu ben
en vós é todo; [e] por en,
por Deus, mia senhor fremosa,
querede-vos de mim doer
ou ar leixade-m' ir morrer.*

*Eu vivo por vós tal vida
que nunca estes olhos meus
dormem, mha senhor; e por Deus,
que vos fez de ben comprida,
querede-vos de mim doer
ou ar leixade-m' ir morrer.*

*Ca, senhor, todo m' é prazer
quant' i vós quiserdes fazer.
(D. DINIS, 1998, p.148).²⁸*

Nessa cantiga de amor, o trovador expõe seu sofrimento à senhora, lamentando por tê-la conhecido, pois, desde então, não consegue conciliar o sono (“*nunca estes olhos meus/dormem*”), vivendo dolorosamente (“*coitada*”). O sujeito suplica sua piedade (“*querede-vos de min doer*”) ou o deixe morrer (“*leixade-m' ir morrer*”). A mulher tem total poder sobre ele, seja para lhe infligir o bem, seja para o mal (“*Vós sodes tam poderosa/de min que meu mal e meu bem*”). Essa confiança do trovador está congregada à referência e aos aspectos físicos da senhora (“*ben talhada, fremosa, tam poderosa, ben comprida*” (perfeita)) concedendo-lhe valorização.

Para Macedo (2015), esse valor foi criado pelo ideário cortês (código de ética da nobreza, cujo trato à mulher lhe confere certa evidência) não coincide com a realidade, pois, se restringe ao grupo particular das damas e mulheres nobres. Além disso, a relevância da imagem feminina sobrepõe-se à mulher em si. Como justifica o historiador, “a dama não era personificada pelos trovadores, mas, sim, estilizada. Tornou-se um modelo, um fantasma nas brumas do delírio do poeta” (*idem*, p.75). O sujeito lírico da cantiga de D. Dinis sente-se vulnerável aos caprichos do amor, não

²⁸ Senhora, eu vivo sofrida / vida desde quando não vos vi / mas, porque vós quereis assim / por Deus, senhora bela, / Quereis vós ter de mim piedade / Ou deixar-me novamente morrer (refrão). Vós sois tão poderosa / que, de mim, meu mal e meu bem/ é todo em vós/ e por isso / minha senhora formosa Querei-vos (refrão). Eu vivo por vós tal vida / que nunca estes olhos meus / dormem, minha senhora e por Deus / que vos fez bem ajuizada / querei-vos (refrão). Pois, tudo será um prazer/ o quanto vós quereis fazer (Tradução nossa).

se submete à amada, mas ao seu amor por ela. Na composição camonianiana, essa ideia fica explícita, quando o pastor afirma: “qu'inda [que] queiras, Domingas, / não posso ser enganado”.

Desse modo, o drama amoroso que se constitui nessas composições é resultado da vulnerabilidade ao sentimento amoroso declarada pelo trovador, motivado pelo encantamento dos atributos físicos e espirituais da mulher. Isso nos revela que um dos aspectos femininos ressaltados na lírica trovadoresca e, conseqüentemente, na poética de Camões, reside na influência que ela exerce sobre a criação poética. Musa inspiradora, manifesta-se na imaginação do poeta, desencadeando emoções conturbadas no íntimo do sujeito: “viverei [...] penado, moura desesperado” (Camões), “*vivo coitada, min doer, ir morrer*” (D. Dinis).

Camões não apresenta um retrato concreto da amada, sua caracterização se apresenta de modo sugestivo. A atitude do sujeito em relação à mulher, que na cantiga de amor se traduz na vassalagem amorosa, revela a acepção idealizada da dama intocável, perfeita de caráter e espiritualidade. Matos (1980, p.64) esclarece que a mulher é “desfocada numa visão que só se torna precisa e aguda para se focar na alma do amante, na análise dos efeitos da paixão”. Esse, no entanto, não é o único modo de retratar a figura da dama. O poeta, em outras composições, prefere o pincel e a tinta, dando cores à figura de uma mulher que se assemelhe às pinturas de Botticelli, pintor italiano do século XVI, na precisão de detalhes, os olhos, as mãos, os cabelos e os lábios são “pintados” nos versos com perfeição:

a este cantar velho:

*Sois ferosa e tudo tendes,
senão que tendes os olhos verdes.*

VOLTAS

Ninguém vos pode tirar
[o] serdes bem assombrada;
mas heis-me de perdoar,
que os olhos não valem nada.
Fostes mal aconselhada
em querer que fossem verdes:
trabalhai de os esconderdes.

A vossa testa é jardim,
onde Amor se desenfada;
é branca e bem talhada,
que parece de marfim.

Assim é; e, quanto a mim,
isso nasce de a terdes
tão perto dos olhos verdes.

Os cabelos desatados
o mesmo Sol escurecem;
senão que, por serem ondados,
algum tanto desmerecem:
mas, à fé, que se parecem
a furto dos olhos verdes,
não vos pese de os terdes.

As pestanas têm mostrado
ser raios que abrasam vidas;
se não foram tão compridas
tudo o mais era pintado:
elas me tinham levado
já sem o vós saberdes,
se não foram os olhos verdes.

O mimo desse carão
nem pôr-lhe os olhos consente:
e ser liso e transparente
rouba todo o coração.
Inda assim achareis gente
que lhe não pese de o terdes;
mas não seja cos olhos verdes.

Esse riso é composto
de quantas graças nasceram;
senão que alguns me disseram
vos faz covinhas no rosto.
Na vontade tenho posto
dar-vos a alma, se quiserdes,
a troco dos olhos verdes.

Nunca se viu, nem se escreve
boca nem graça igual,
se não fora de coral
e os dentes de cor de neve.
Dou-me a Deus, que me leve!
Sofrerei quanto tiverdes,
não me tenhais os olhos verdes.

Essa garganta merece
outras palavras, não minhas,
senão que é feita em rosquinhas
de alfenim, o que parece.
Eu sei quem se oferece
a tomar tudo o que tendes,
e também os olhos verdes.

Essas mãos são ferropéias,
só o vê-las, enfeitiça;

senão que são alvas e cheias.
e têm a feição roliça,
com que apelais por justiça,
pera com elas prenderdes
quem vê vossos olhos verdes.

A vossa galantaria
matará a quem falardes;
tendes uns desdêns e tardes
que eu logo vos roubaria.
Dou-me a Santa Maria!
Sou cujo de quanto tendes,
também desses olhos verdes.
(CAMÕES, 1994, p.13-15).

Redondilha constituída de sete sílabas métricas, apresenta rimas intercaladas e emparelhadas, conforme o esquema: AB/cdcddAB. Nos versos, o poeta constrói o retrato físico da dama: os olhos são verdes; a testa é “branca” e “bem talhada”; os cabelos soltos e ondulados (“ondados”), as pestanas compridas como “raios que abrasam vidas”; a face (“carão”) é lisa e transparente; o riso faz covinha no rosto; a boca semelhante ao coral e os dentes “cor de neve”; a garganta, “rosquinhas de alfenim”; as mãos, “alvas e cheias” e a sua graça (“galanteria”) “matará a quem falardes”.

Nesse retrato, a imagem da mulher possui contornos definidos, parecendo estar à frente do poeta no momento da composição. Essa representação Camões herdou da literatura clássica e dos italianos do Renascimento. Segundos Letts (1981, p,7), os renascentistas “estudaram particularmente a literatura da Grécia e de Roma, e nela encontraram uma valorização da natureza, do corpo humano e do mérito pessoal. Isso levou a um novo respeito pelo homem e pela natureza”, entendidos como criação divina. Assim, a representação desses elementos foi, cuidadosamente, elaborada, em fiel imitação à obra do Criador, a fim de persuadir o espectador da realidade do objeto descrito. Esse modo de reprodução, no entanto, difere, na riqueza de detalhes, dos cantares de amor. Como identificamos nos versos de D. Dinis, o trovador restringiu-se ao uso dos adjetivos: “*ben talhada*”; “*poderosa*” e “*fremosa*” para qualificar os atributos físicos da mulher. A redondilha camoniana apresenta uma inovação dessa tradição, ao descrever, fisicamente, a dama. Por outro lado, cuida por olhar apenas as partes consideradas nobres do corpo humano, a cabeça e o busto (SARAIVA, 1997), mantendo a delicadeza e a cortesia das cantigas de amor.

Outras voltas ao mesmo mote:

Tudo tendes singular,
com que os corações rendeis,
senão que rindo fazeis
covichas para enterrar;
e para ressuscitar
tem força a graça que tendes;
senão que tendes os olhos verdes.

Tudo, Senhora, alcanças,
quanto ser formosa alcança;
senão com que matais.
Se acaso os alevantais,
[é para as almas renderdes;
senão que tendes os olhos verdes].
(CAMÕES, 1994, p.15).

Nesses versos, seguindo a mesma estrutura da composição anterior, segundo o modelo proposto no mote, o eu-lírico declara os efeitos da beleza (exposta com riqueza de detalhes nos versos da cantiga anterior) da Senhora: “corações rendeis”; “tudo, [...], alcanças”; “[...] fazeis/ covinhas para enterrar”. Nessa redondilha evidencia-se também um traço significativo da poesia tradicional: a morte por amor (“senão com que matais”), já declarada na composição, *Esconjuro-te, Domingas*, em que o eu-lírico declara “mouro desesperado”. Há vestígio, portanto, da cantiga de D. Dinis que o trovador revela: “ou ar leixade-m’ir morrer”.

Da leitura dos textos, *Esconjuro-te, Domingas*; das voltas ao mote *Sois formosa e tudo tendes* e *Senhor eu vivo coitado* comprovamos a influência dos cancioneiros na renovação do retrato feminino camoniano, como mostra o quadro a seguir:

Quadro 1. Das cantigas de amor às redondilhas camonianas: o retrato da dama

Cantiga de amor (D. Dinis)	Redondilha camoniana
Distante, reconstituída pela memória do sujeito apaixonado (“[...] <i>des quando vos non ví</i> ”);	Distante, evocada na imaginação do eu-lírico (“Na fantasia te pinto”);
Inacessível pela impossibilidade de realização plena dos sentidos, encontra-se num plano físico e espiritual superior ao sujeito;	Inacessível pela impossibilidade de realização plena dos sentidos, encontra-se num plano físico e espiritual superior ao sujeito;

Ausência de detalhes físicos, sua caracterização limita-se aos adjetivos: “ <i>ben talhada</i> ”; “ <i>poderosa</i> ”; “ <i>fremosa</i> ”;	Pode não apresentar caracterização física (<i>Esconjuro-te, Domingas</i>) ou ser ricamente descrita (olhos, mãos, cabelos etc.);
Causa do sofrimento do trovador (“ <i>min doe</i> ”, “ <i>morrer</i> ”), o desejo de morrer de amor.	A mulher é ainda responsável pelo sofrimento do eu-lírico (“ <i>moura desesperado</i> ”, “ <i>douto tornado</i> ”), que deseja morrer de amor.

5.2 A PROJEÇÃO DA LÍRICA TRADICIONAL: A CONFIGURAÇÃO DA DONZELA

A figura da jovem se destaca nas cantigas de amigo por sua simplicidade e beleza. Dessa maneira, interpretando a psicologia feminina, o trovador dessa modalidade lírica, idealiza a menina simples, que trabalha, canta, dança sob os ramos de avelaneiras, chora e sofre com a ausência do namorado (amigo) e confia o seu drama amoroso à mãe, às amigas ou à natureza. Esse retrato da personagem feminina não foi ignorado por Camões, está presente nas cantigas: *Pastora da Serra; Descalça vai pola neve; Descalça vai para a fonte; Na fonte esta Leanor; Falso cavaleiro ingrato*. Nossa leitura se inicia pela seguinte composição:

Moto

*Pastora da serra,
da serra da Estrela,
perco-me por ela.*

VOLTAS

Nos seus olhos belos
tanto Amor se atreve
que abrasa entre a neve
quantos ousam vê-los.
Não solta os cabelos
Aurora mais bela:
perco-me por ela.

Não teve esta serra,
no meio da altura,
mais que a fermosura
que nela se encerra.
Bem céu fica a terra
que tem tal estrela:
perco-me por ela.

Sendo entre pastores

causa de mil males,
não se ouvem nos vales
senão seus louvores.
Eu só por amores
não sei falar nela:
sei morrer por ela.

De alguns que, sentindo,
seu mal vão mostrando,
se ri, não cuidando
que inda paga, rindo.
Eu, triste, encobrimo
só meus males dela,
perco-me por ela.

Se flores deseja,
(por ventura delas)
das que colhe, belas,
mil morrem de inveja.
Não há quem não veja
todo o melhor nela:
perco-me por ela.

Se na água corrente
seus olhos inclina,
faz luz cristalina
parar a corrente.
Tal se vê que sente
por ver-se água nela:
perco-me por ela.
(CAMÕES, 1994, p.6)

O tema da cantiga é a paixão amorosa desencadeada pela beleza viva da pastora. Trata-se de um vilancete composto em redondilha menor, com um *moto* de três versos e uma glosa de seis estrofes de sete versos. O esquema rítmico ABB/cddccBB está organizado de forma a realçar a formosura da donzela e a sedução que esta exerce sobre o sujeito lírico (“perco-me por ela”, “sei morrer por ela”); o Amor (“nos seus olhos belos/tanto Amor se atreve”), a Natureza ([as flores] “mil morrem de inveja”; [faz] “parar corrente”) e os pastores (“causa mil males”). Isso fica evidente no processo retórico utilizado pelo poeta, que escolhe o discurso figurado.

Identificamos a personificação do Amor (“Nos seus olhos belos/tanto Amor se atreve”), da Aurora (resgata-se a mitologia, cujo amanhecer era representado, simbolicamente pelos cabelos louros da Aurora, das flores (“mil morrem de inveja”) e da água (“Tal se vê, que sente, / por ver-se, água nela”). Do mesmo modo, a

hipérbole: “abrsa entre a neve/quantos ousam vê-los”; “Não solta os cabelos/Aurora mais bela”; “Não teve esta serra [...] /mais que a fermosura /que nela se encerra”; “Bem céu fica a terra/que tem tal estrela”; “Causa de mil males,/não se ouve nos vales/ senão seu louvores”; “mil morrem de inveja”; “Não há quem não veja/o melhor nela”; “Faz luz cristalina/ parar a corrente”. A *metáfora*: “perco-me por ela”; “Bem céu fica a terra/que tem tal estrela”; “sei morrer por ela”; “seu mal vão mostrando”. A *antítese*: “Bem seu fica a terra”; “Não sei falar nela:/sei morrer por ela”.

Esses recursos discursivos são empregados com o objetivo de realçar a beleza da Pastora, aproximando a imagem da donzela à natureza, revelando-nos um retrato lúcido da figura feminina. Na primeira *glosa*, os cabelos da jovem refletem a luz do alvorecer sob a colina da serra, os “cabelos da Aurora mais bela”, sugerindo-nos a cor dourada dos cabelos. Na última *Volta*, os luminosos “olhos belos”, que se inclinam para as águas cristalinas fazem “parar a corrente/ [...] / por ver-se água nela”. Nesses versos, identificamos a visível influência petrarquista na idealização da mulher, possuidora de qualidade e poderes sobre-humanos, que pela magia de seus olhos sujeita o fluxo das águas (“se na água corrente/ seus olhos inclina, / faz luz cristalina/ parar a corrente”).

Dessa forma, sob a influência petrarquista na idealização da mulher, delineia-se o retrato da jovem pastora, de olhos claros e cabelos louros, cujo canto ressoa pelos vales (“não se ouvem nos vales/senão seus louvores”) e o riso seduz quem a vê (“se ri, / perco-me por ela”). De rara beleza (“Não há quem não veja / todo o melhor nela”), faz inveja às flores (“Se flores deseja, / [...] /das que colhe, belas, /mil morrem de enveja”). Essa superioridade da mulher em relação à natureza decorre da ideia, de origem neoplatônica e decorrências petrarquistas, de que a mulher ocupa o centro do universo (MARNOTO, 1996). Outras referências da beleza aos elementos naturais também são referentes à pureza e à formosura, como a serra, as flores e a luz cristalina. Há, ainda, a diferença de comportamento do sujeito lírico e dos pastores face à essa beleza: o sujeito limita-se ao silêncio, sabe apenas morrer por ela (“Eu só por amores/não sei falar nela:/sei morrer por ela”). Os demais pastores, apesar da indiferença da jovem, não cessam de elevar a sua beleza e de exprimir o sofrimento resultante da *coita* de amor (“Sendo entre pastores/causa de mil males”).

Fica evidente que o poeta se inspirou numa pastorela medieval, desde o ambiente pastoril (serra, pastores, vales, água corrente), a *coita* de amor (“sei morrer por ela”), identificando-se com as cantigas de Johan Airas de Santiago, *Pelo Souto de Crexente*, e de Airas Nunes, *Oí oj’ eu ãa pastor cantar*.

Seguindo a norma usual desse gênero de composição (*pastorela*), Johan Airas de Santiago constrói, em coplas singulares de redondilha maior (sete sílabas), com rimas intercaladas e emparelhadas (ababccb), um quadro propício para o encontro entre um cavaleiro e uma pastora (*ũa pastor*):

*Pelo souto de Crexente
ũa pastor vi andar
muit' alongada de gente,
alçando voz a cantar,
apertando-se na saia,
quando saía la raia
do sol, nas ribas do Sar.*

*E as aves que voavan,
quando saía l'alvor,
todas d'amores cantavan
pelos ramos d'arredor;
mais non sei tal qu<e> 'stevesse,
que en al cuidar podesse
se non todo en amor.*

*Ali 'stivi eu mui quedo,
quis falar e non ousei,
empero dix' a gran medo:
“Mha senhor, falar vos ei
un pouco, se mh ascuitardes,
e ir m' ei, quando mandardes,
mais aqui non <e>starei”.*

*“Senhor, por Santa Maria,
non estedes mais aqui,
mais ide vos vossa via,
faredes mesura i;
ca os que aqui chegaren,
pois que vos aqui acharen,
ben dirán que máis ouv' i”.*
(COHEN, 2003, 585)²⁹.

²⁹ Pelo caminho de Crexente / vi uma pastora andar / distante das pessoas / elevando a voz a cantar / cingindo-se na saia / quando saíam os raios do sol / nas ribeiras do Sar. / E as aves que voavam / quando surgia o alvorecer / todas cantavam de amores / nos ramos ao redor / mas não se tal estivesse / se tudo pudesse cuidar / senão do amor. Ali eu estive muito quieto / quis falar e não ousei / mas com grande medo (respeito) eu disse: / “Minha senhora, quero vos falar / um pouco, se me escutais / e irei quando vós me mandares / não estarei mais aqui”. “Senhor, por Santa Maria / não

A pastorela estrutura-se em duas partes. A primeira corresponde às duas estrofes iniciais, que apresentam a imagem da jovem solitária (*“muit' alongada de gente”*), caminhando pelas margens do rio Sar (localizado na região da Galiza), *“apertando-se na saia”*³⁰. Completa o quadro, a rica descrição da paisagem matutina, que, segundo Ferreira (s.d., p.106), *“reflecte o estado de alma do poeta”*. O detalhe descritivo da cena nos remete a um amanhecer repleto de luminosidade, decorrente dos primeiros reflexos dos raios solares que coincidem sobre as águas (*“saía la raia/do sol, nas ribas do Sar”*). As aves, com seus cantos *“d’amores”*, conferem à cena uma harmonia que se ajusta à figura da donzela, antecipando o encontro e o subsequente diálogo com o cavaleiro, na segunda parte da cantiga (terceira e quarta estrofes).

O canto da pastora une-se ao das aves (*“alçando voz a cantar”*), prendendo a atenção do cavaleiro que se aproxima receoso (*“Ali 'stivi eu mui quedo, / quis falar e non ousei, / empero dix' a gran medo”*) e dá início a um diálogo respeitoso. Se reconstituirmos a história das cantigas, alçaremos nossa compreensão sobre as relações amorosas na Idade Média. Segundo Silva e Fonseca (2017, p.15), são dois tratados comportamentais:

No primeiro caso, o cavaleiro deveria fazer a corte à dama, manter o segredo amoroso, conceder-lhe o seu direito ao dom (atender aos seus pedidos) e, principalmente, honrar o seu desejo. No segundo caso, as normas da cavalaria ditavam, entre outros aspectos, a proteção às mulheres, seres frágeis e incautos por natureza. Quando falamos ideia de segurança, nos referimos a uma tênue confiança na atitude do cavaleiro [...].

Ao que concerne à cantiga de Johan Aires, o cavaleiro, respeitando o código de honra da corte, dirige-se à pastora, propondo-lhe um diálogo (*“Mha senhor, falar vos ei /un pouco, se mh ascuitardes, /e ir m' ei, quando mandardes, /mais aqui non <e>starei”*). A jovem, no entanto, receosa pelo perigo que o encontro pode significar para sua reputação, dispensa as investidas amorosas do cavaleiro (*“Senhor, por Santa Maria, /non estedes mais aqui, /mais ide vos vossa via, /faredes mesura i;/ca*

estejais mais aqui / mas tome o seu caminho / fareis reverência aí / porque os que o acharem aqui / dirão mais do que eu ouvi aqui” (Tradução nossa).

³⁰ Segundo Ferreira (s.d., p.106), esse verso apresenta um sentido duvidoso: *“apertando os cordões da saia? Ou cobrindo-se com a saia, à laia de capa ou manto?”*.

os que aqui chegaren, /pois que vos aqui acharen, /ben dirán que máis ouv' i"). Essa atitude corresponde ao comportamento de uma mulher de elevado caráter, segundo os valores morais e religiosos compreendidos na época, aproximando-se da imagem de Maria, "a mulher doce, submissa, amiga, amada, casta, a mulher simples aquela que podemos ver no dia a dia, trabalhando fazendo parte de uma sociedade" (ARAÚJO; CARVALHO, 2017, p.128).

Situação semelhante é apresentada por Airas Nunes, numa composição de quatro quintilhas acompanhadas de refrão de três versos cada. O trovador coloca em evidência, nesses versos, a mesma cortesia exigida pela donzela da cantiga de Johan Airas de Santiago. Ao passar por uma ribeira, o cavaleiro avista uma pastora "senlheira" (sozinha), revelando no canto o seu sofrimento amoroso.

*Oí oj' eu ãa pastor cantar,
du cavalgava per ãa ribeira,
e a pastor estav' a senlheira,
e ascondi me pola ascuitar
e dizia mui ben este cantar:*

*"So lo ramo verd' frofido
vodas fazem a meu amigo
e choran olhos d'amor".*

*E a pastor parecia mui ben
e chorava e estava cantando
e eu mui passo fui me achegando
pola oír e sol non falei ren,
e dizia este cantar mui ben:*

*"Ai estorninho do avelanedo
cantades vós e moir' eu e pen<o>:
e d'amores ei mal",*

*E eu oí a sospirar enton,
e queixava se estando con amores
e fazi' <ũ>a guirlanda de flores,
des i chorava mui de coraçon
e dizia este cantar enton:*

*"Que coita ei tan grande de sofrer!
amar amig' e non ousar veer!
e pousarei so lo avelanal".*

*Pois que a guirlanda fez a pastor,
Foi se cantando, indo s' en manselinho,
e tornei m' eu logo a meu caminho,
ca de a noiar non ouve sabor;
e dizia este cantar ben a pastor:*

*“Pela ribeira do rio cantando ia la virgo
d’amor: <<quem amores á
como dormirá, ai bela frol?>>”*
(COHEN, 2003, p. 319)³¹.

As quintilhas apresentam paralelismo no último verso, com ligeiras modificações que se concretizam ao longo do texto (*“e dizia mui ben este cantar”*; *“e dizia este cantar mui bem”*; *“e dizia este cantar enton”*; *“e dizia este cantar ben a pastor”*), estabelecendo uma ligação com o refrão. Este, por sua vez, comporta o solilóquio da donzela, que exprime chorosa sua *coita* de amor (*“Que coita ei tan grande de sofrer!/amar amig’ e non ousar veer!/e pousarei so lo avelanal”*). Com predominância de rimas emparelhadas, nos tons agudo (A) e grave (B), a cantiga segue o esquema rimático: ABBA. Identifica-se, ainda, outra ornamentação estilística no texto, uma figura retórica galego-portuguesa muito apreciada pelos trovadores: o *dobre*, que consiste na repetição de palavras em diferentes momentos da cantiga (*“cantar”*, versos 1,5,13,21,29; *“mui bem”*, versos 5,9,13; *“enton”*, versos 17,21; *“pastor”*, versos 1,3,9,25,29), corroborando para a harmonia rítmica da cantiga.

Airas Nunes distingue sua composição das demais pastorelas, eliminando o diálogo entre as personagens. Como mencionado no primeiro capítulo, o diálogo entre a pastora e o cavaleiro caracteriza essa modalidade lírica. No entanto, na cantiga em análise, observamos que o trovador opta por reelaborar o esquema do gênero, excluindo a abordagem do cavaleiro (*“e eu mui passo fui me achegando /pola oír e sol non falei ren”*) e o subsequente diálogo (*“pola oír e sol non falei ren”*), a fim de conservar a integridade moral da donzela, como aponta Apolinário (2010, p. 103), *“a presença do cavaleiro poderia comprometer a pureza da imagem de uma jovem”*. Assim, ele se aproxima, discretamente, para ouvir suas queixas (*“e ascondi me pola ascuitar”*), mas não lhe dirige a palavra.

³¹ Hoje eu vi uma pastora cantar / quando cavalgava por uma ribeira / e a pastora ali estava sozinha / e escondi-me para escutar / e dizia em seu cantar: / “Debaixo do ramo verde florido / meu amigo celebra suas núpcias / e choram meus olhos de amor”. / A pastora tinha muito boa aparência / chorava e estava cantando/ e eu cheguei passo a passo / para ouvir e não falei nada / mas ela cantava assim: “Ai estorninho do avelanal/ vós cantardes e eu morro e peno / estou mal de amores”. E eu a vi suspirar e então / se queixava estando apaixonada / e tecia uma guirlanda de flores / chorava muito e de coração / e cantava esses versos:/ “Que grande sentimento de dor eu tenho / amar o amigo e não arriscar-se para vê-lo / o verei só no avelanal”./ Depois que a pastora fez sua guirlanda/ Foi-se indo de mansinho e cantando / e eu tomei logo o meu caminho / e a pastora dizia este cantar / “ Pela margens do rio ia a virgem cantando / de amor: quem tem amores / como dormirá, ai bela flor?” (Tradução nossa).

A pastora descrita por Airas Nunes é caracterizada também pela sua beleza (“*parecia mui ben*”) e por sua nobreza de caráter, reafirmada na sua atitude de espera sob os ramos da avelaneira, que pode ser interpretada como fidelidade ao amado, bem como a simbologia de fertilidade e de pureza associadas à avelaneira. Explica Apolinário (2010, p. 105) que “Consciente da concepção cristã de amor que vigorou no período medieval e se personificou na aliança matrimonial, o *segrel* extingue a personagem feminina de defeitos morais”, o que confirma o modelo de conduta imposto pela Igreja. É possível que o fato de Airas Nunes ter sido um clérigo, tenha influenciado a escolha da representação feminina, como esclarece José Rivair Macedo (2015, p.65): “Por se tratar de uma atividade realizada quase sempre por homens e para homens, a literatura medieval constitui testemunho fundamental não das mulheres, mas de estereótipos elaborados por clérigos e artistas [...]”.

A pastorela contempla, assim, o drama de amor e o abandono sofrido pela donzela que, abrigada pela natureza, encontra na figura de um estorninho³² um confidente, papel exercido pelas amigas em outros exemplares, (“*Pero m’eu leda semelho/nom me sei dar conselho/amigas, que farei*”, Pero Golçalves de Porto Carreiro)³³ ou pela mãe (“*Madre, passou per aqui um cavaleiro/e leixou-me namorad’ e com marteiro! /Ai, madre, os seus amores*”, de Fernão Rodrigues de Calheiros)³⁴ da donzela.

No estudo comparado das pastorelas medievais (*Pelo Souto de Crexente e Oí oj’ eu ãa pastor cantar*) e da composição do poeta renascentista (*Pastora da serra*), algumas modificações foram encontradas. O texto camoniano perde o recurso teatral, o diálogo (*Pelo Souto de Crexente*) e o solilóquio (*Oí oj’ eu ãa pastor cantar*), cuja função é fazer com “que a própria moça fale de seu drama de amor e abandono” (MOISÉS, 1997, p.20). A voz feminina é silenciada e o que se ouve são o retrato idealizado da mulher e a idealização do amor, que refletem o estado de espírito do poeta (“Nos seus olhos belos/tanto Amor se atreve/que abrasa entre a neve/quantos ousam vê-los”). Como defende Matos (1980, p.56), “estes textos são

³² Ave conhecida pela habilidade de imitar, que habita em Trás-os-Montes, sua plumagem se difere entre o verão e o inverno. Neste período do ano, seu peito negro adquire pintas esbranquiçadas e o amarelo do bico, um tom mais escuro.

³³ COHEN, 2003, p.321.

³⁴ COHEN, 2003, p.117.

afinal mais atentos à análise da interioridade do sujeito do que à enunciação do seu objeto (a mulher)". Nesse sentido, o retrato da pastora delinea-se a partir dos efeitos provocados no eu-lírico ("Não solta os cabelos/Aurora mais bela:/perco-me por ela"). O amante assume, diante da mulher, uma atitude de "humilde contemplação" (Matos, 1980, p.56). Posta em um pedestal, o sujeito a observa, mas jamais se aproxima. Assim, a imagem mental concretiza-se nas retinas do poeta e submerge nos versos do poema, refere-se à idealização de uma mulher angelical e, portanto, intocável. Para Saraiva (1997, p.52), essa representação trata-se de uma manifestação:

[...] do ideal, isto é, do não-real (no sentido de não existente atualmente no sujeito). Este tipo de objeto mental é simultaneamente afirmação e negação do sujeito: negação, porque manifesta o que ele não é atualmente; afirmação, porque exprime o de que ele sente a falta, o que seria num mundo de liberdade.

Compreendemos, a partir das ideias de Saraiva (1997), que a mulher "pintada" nos versos do poeta é uma interpretação das concepções apreendidas pelo homem, na figura do artista, "revelando-nos apenas muito raramente uma ou outra silhueta do que elas eram na realidade" (MACEDO, 2015, p.65). Como Laura, a mulher apresentada na lírica camoniana é um ser sem corpo, "é um gesto e um resplandecimento. Algo, ao mesmo tempo, fixo e permanentemente mutável, como um estado da atmosfera" (SARAIVA, 1997, p.53). Essa mutabilidade que comporta a representação feminina permite uma variedade de perfis, que, no entanto, não podem ser identificados. O repertório de retratos não permite a identificação de um único modelo, que se possa ligar a uma única personagem, segundo Matos (1980, p.64):

Angelical ou cruel, deusa ou fera, supra ou infra-humana, ser ambíguo, celeste ou demoníaco, mas nunca próxima. E nunca descrita em si. Ou evocada através de lugares-comuns, de modelos mais ou menos estereotipados (ainda que muito belos, poeticamente), ou desfocada numa visão que só se torna precisa e aguda para se forçar na alma do amante, na análise dos efeitos da paixão. Nunca o famoso <<realismo>> de Camões – que é real! – se exerce na descrição da mulher – isto se exceptuarmos as descrições de deusas. Não falo só de retratos físicos, porque os morais são igualmente desfocados. Quantas figuras se distinguem na *Lírica*? Tirando a pobre D. Catarina por quem intercede nas Oitavas IV (que não é descrita, mas cujas circunstâncias existenciais individualizam), a que pertence à categoria das <<lobas isentas que amor vendem>> (também não descritas) e a Bárbara escrava, o que resta senão a

evocação – comovida ou cheia de raiva – de mulheres a quem não vemos a cara?

Depreendemos que as manifestações representativas da personagem feminina, nos textos medieval e renascentista, não coincidem com o verdadeiro retrato da mulher. Desenhada a partir de um processo que se diverge (o recurso teatral e a insinuação da voz lírica feminina) da poética camoniana, a mulher na literatura medieval é uma tradução dos preceitos e concepções do homem desse período. Lembramos que a literatura, nesse momento, cumpria a finalidade de “propor modelos de conduta e condenar aquilo que, na perspectiva dos autores, era considerado vício” (MACEDO, 2015, p.65). Mesmo as composições profanas, desenvolvidas nas cortes portuguesas, como as cantigas de amor e de amigo, não puderam fugir desse intento, o retrato da figura feminina foi traçado a partir de modelos rígidos de beleza e comportamento. Identificamos, ainda, por meio da leitura comparativa dos textos poéticos, que a conjugação do lirismo bucólico tradicional, como expresso nos textos de Johan Airas de Santiago e de Airas Nunes, aliada à poética petrarquista resultou na inspiração da beleza feminina e do amor, num ambiente pastoril.

Na busca pelo processo retórico e estilístico configurado no retrato da mulher medieval e renascentista, seguimos com a leitura do tríptico de Leonor, uma sequência narrativa que apresenta a personagem em três momentos distintos: andando sobre a neve, sobre a relva e na fonte: *Descalça vai pola neve; Descalça vai para a fonte; Na fonte esta Leonor.*

Na sequência tradicional da lírica trovadoresca, o poeta privilegia, nessas composições, os enganos do amor (“privilégio que os Reis / não podem dar”), expondo a donzela (“Leonor”) nos versos de um vilancete constituído de um *mote* de dois versos e três *voltas* de sete versos, com rimas intercaladas e emparelhadas (AA/bccbbAA) – aos caprichos do sentimento:

A este mote seu
Descalça vai pola neve
Assi faz quem amor serve

VOLTAS

Os privilégios que os Reis
não podem dar, pode Amor,
que faz qualquer amador

livre das humanas leis.
Mortes e guerras cruéis,
ferro, frio, fogo e neve,
tudo sofre que o serve.

Moça fermosa despreza
todo o frio e toda a dor,
(Olhai quanto pode Amor
mais que a própria natureza);
medo nem delicadeza
lhe impede que passe a neve;
assi faz quem Amor serve.

Por mais trabalhos que leve,
a tudo se ofereceria;
passa pela neve fria,
mais alva que a própria neve,
com tudo o frio se atreve;
vede em que fogo ferve
o triste que o Amor serve.
(CAMÕES, 1994, p. 54)

A moça descalça caminha “pela neve fria” em direção à fonte, desprezando todo o frio e toda a dor. Sua atitude impensada deve-se à comoção interna que lhe acomete, resultante do ato de amar, justificada e reforçada ao final de cada Volta: “assi faz quem Amor serve”; “tudo sofre que o serve”; “o triste que o Amor serve”³⁵. Aguiar e Silva (1994, p.172) explica que “o amor é muitas vezes sentido e concebido por Camões como uma monstruosa entidade geradora de desconcerto e desastres cósmicos, míticos e históricos, de insânias, crimes e agonias individuais”. Nesse sentido, a paixão avassaladora, que ferve no íntimo da personagem (“vede em que fogo ferve /o triste que o Amor serve”), lhe afugenta a luz da razão (“medo nem delicadeza/lhe impede que passe a neve”) e “a liberdade e a dignidade do homem são destruídas” (idem, p.173): “Mortes e guerras cruéis, /ferro, frio, fogo e neve, / tudo sofre que o serve”.

Essa representação do amor contrapõe-se à percepção neoplatônica (amor ideal) revelando-nos, explicitamente, uma mundividência: (“Olhai quanto pode Amor/mais que a própria natureza”), ilustrada “pelo conflito entre uma teoria, aprendida nos livros, talvez bebida na escola, captada na atmosfera cultural da época – o neoplatonismo –, e a <<verdade>> irreprimível e espontaneamente

³⁵ Observemos que o poeta empregou um paralelismo imperfeito, como identificado na composição de Airas Nunes, *Oí oj' eu ãa pastor cantar*, e em outras cantigas trovadorescas.

nascida dos factos da vida pessoal e quotidiana [...]” (AGUIAR E SILVA, 1994, p.171).

Quanto à descrição imagética da personagem, na cantiga “Descalça vai pola neve”, esta se dá com ênfase no retrato espiritual: donzela destemida, sem “medo nem delicadeza”, caminha pela neve e “por mais trabalho que leve, / a tudo se ofereceria”. Também ao aspecto físico, a personagem é caracterizada como bela (“fermosa”), sua pele é “mais alva que própria neve”, exaltada e acentuada pelo uso do cromatismo, a cor branca, metaforicamente representada pela “neve”, antítese dos seus conflitos internos, simbolizado pelo vermelho do “fogo”. Para a Pascoal (s.d., p.30), a imagem do fogo remete a “um desejo exaltado” (“Vede em que fogo ferve”), que realça o sentimento da menina e seu estado de espírito.

A primeira *volta* se configura como uma introdução, em que o sujeito lírico apresenta as eventualidades do Amor (“faz qualquer amador/ livre das humanas leis, mortes e guerras cruéis, tudo sofre quem o serve”), bem como o poder avassalador desse sentimento: “morte, guerra, privilégios”. Esses apontamentos servem de introdução para a apresentação da personagem, na segunda *volta*, que acometida pelo Amor apresenta uma atitude desajustada de andar descalça sobre a neve “[...] despreza / todo frio e toda dor [...] / medo nem delicadeza / lhe impede que passe a neve; / assi faz quem Amor serve”. O poeta emite sua opinião diante do caráter exposto: (“Olhai quanto pode Amor / mais que a própria natureza”). O sujeito introduz, ainda, um adjetivo que caracteriza o perfil físico da donzela (“fermosa”) para que em seguida possa deter-se na descrição e reflexão dos seus sentimentos. Na última *volta*, outra faceta de seu caráter é exposta, “Por mais trabalhos que leve, / a tudo se ofereceria / passa pela neve fria / mais alva do que a própria neve; / com todo o frio se atreve;” são mostradas a força do trabalho e sua disposição para ainda mais, sua coragem de “passar” pela neve fria descalça, além da beleza e brancura de sua pele (mais alva).

Essa primeira cantiga introduz um conjunto de quadros pictóricos e escultóricos, que se formam na sequência do tríptico, contextualizando e preparando o leitor para os fatos que vão se desdobrando nos textos *Descalça vai para a fonte* e *Na fonte está Leanor*.

A segunda cantiga desenvolve-se também a partir de um *mote* de três versos e de duas *voltas*, com sete versos cada e a figura feminina agora é nomeada – *Leonor* - caminhando sobre a relva (“verdura”) em direção à fonte:

A este mote:
Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
vai fermosa e não segura

VOLTAS

Leva na cabeça o pote,
o testo na mão de prata,
cinta de fina escarlata,
saínho de chamalote;
traz a vasquinha de cote,
mais branca que a neve pura;
vai fermosa, e não segura,

Descobre a touca a garganta,
cabelos d’ouro o trançado,
fita de cor d’encarnado,
tão linda que o mundo espanta;
chove nela graça tanta
que dá graça à fermosura;
vai fermosa, e não segura.
(CAMÕES, 1994, p.55)

O texto é escrito em redondilha maior, com rimas intercaladas e emparelhadas, segundo o esquema ABB/cddccBB. O tema concentra-se na exaltação da beleza de Leonor, contrastando-se com a insegurança ressaltada num paralelismo perfeito, ao final do *mote* e das *voltas* (“vai fermosa, e não segura”).

Cabral (1994) assegura que a descrição da beleza e da graciosidade de Leonor se manifestam no poema de diversas maneiras e em vários níveis. No nível fônico, o emprego de sons abertos (o, a), fechados (ô e u) e nasais (on, na) sugere vitalidade. Nos níveis morfológico e sintático, a cuidadosa escolha dos vocábulos, a utilização de figuras e outros recursos retóricos e estilísticos, que resultam na combinação de imagens que compõem o retrato de Leonor. Exemplificamos com o uso da hipérbole, nos versos: “mais branca que a neve pura”; “tão linda que o mundo espanta”; “chove nela graça tanta/que dá graça à fermosura”); da metáfora: “chove nela graça tanta”; “o texto nas mãos de prata”; “cabelos de ouro”, ressaltando duas singularidades que contemplam o retrato clássico da mulher: o loiro dos cabelos e alvura das mãos; da personificação, “tão linda que o mundo espanta”; da adjetivação

expressiva “fermosa”; “branca”; “linda”; “pura”; bem como o emprego de palavras diminutivas “sainho”; “vasquinha”, que traduzem o encantamento do sujeito ante a graciosidade de Leonor. Outro aspecto a ser observado na retórica camoniana é a associação de cores – o vermelho do vestuário, o branco da pele e o loiro dos cabelos – que remete à alegria, à pureza e à perfeição da donzela.

Em síntese, esses recursos discursivos constroem o retrato de uma jovem camponesa que caminha descalça pela relva, em direção à fonte, levando na cabeça um pote e a tampa na mão muito branca, semelhante à prata. Identificando-se com a menina da cantiga de amigo, Leonor veste uma saia longa, que lhe cobre as pernas, adornando a cintura com um cinto vermelho. Sua pele é alva e deixa à mostra a garganta (o toque renascentista de Camões). Seus cabelos são loiros, trançados e presos por uma fita vermelha. A descrição imagética é feita por meio de metáforas e hipérbolos, “Mais branca que a neve pura / Tão linda que o mundo espanta”, realçando sua beleza, que se contrasta com a insegurança: “vai fermosa, e não segura” (verso do *mote*, que se repete no final de cada estrofe). Esse é o modelo petrarquista de mulher e a expressão “não segura” revela que por estar descalça, encontra-se vulnerável e arrisca-se às tentações do amor, exatamente por ir e ser “fermosa”.

A terceira e última cantiga que compõe o tríptico, *Na fonte está Leonor*, em redondilha maior, com rimas intercaladas e emparelhadas, segundo o esquema rimático ABBA/cddcABBA, apresenta Leonor na fonte, trabalhando e chorando a ausência do seu amado:

A esta cantiga alheia:

*Na fonte está Leonor
lavando a talha e chorando
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?*

VOLTAS

Posto o pensamento nele,
porque a tudo o Amor a obriga,
cantava, mas a cantiga
eram suspiros por ele.
Nisto estava Leonor
o seu desejo enganando,
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?

O rosto sobre ùa mão,
os olhos no chão pregados,
que, do chorar já cansados,
algum descanso lhe dão.
Desta sorte Leonor
suspende de quando em quando
sua dor; e, em si tornando,
mais pesada sente a dor.

Não deita dos olhos água,
que não quer que a dor se abrande
Amor, porque em mágoa grande
seca as lágrimas a mágoa.
Que depois de seu amor
soube novas perguntando,
d' improviso a vi chorando.
Olhai que extremos de dor!
(CAMÕES, 1994, p.56).

Essa cantiga concentra-se na dor da incorrespondência amorosa, o amado não aparece, sinal de que, provavelmente, não a ama. O *mote* do texto é constituído de quatro versos e anuncia o tema, cujo desenvolvimento ocorre na *glosa*, por meio da descrição imagética de Leonor, que se encontra na fonte, local de trabalho, de confidências e encontros amorosos. Queixa-se às amigas sobre a ausência do namorado, perguntando: “vistes lá o meu amor?”.

A *glosa*, composta por três oitavas, se desenrola a partir de três momentos: na introdução, que corresponde aos quatro primeiros versos da primeira estrofe, tem-se o prenúncio dos efeitos do Amor “[...] porque a tudo o Amor a obriga”. No desenvolvimento, nos dezesseis versos seguintes, a jovem está sentada com “o rosto sobre ùa mão, / os olhos no chão pregados”, chora pela ausência do namorado. Por fim, no desenlace, nos quatro últimos versos, sobrevém a mudança de atitude de Leonor, ao saber notícias do amigo, “soube novas perguntando, /d' improviso a vi chorando. / Olhai que extremos de dor!”.

O sofrimento de Leonor se configura na cantiga pela escolha de vocábulos com sons fechados (ô e ê) e nasais (on, an, en), que expressam os *extremos de dor* de que a protagonista está sujeita, associada à recorrência de verbos no gerúndio (“levando”, “chorando”, “perguntando”, “enganando”, “tornando”), que traduzem continuidade. Os termos conotativos apontam para a dor da personagem: *chorando*; *suspiros*; *dor*; *mágoa*; *lágrima*, realçada pelas repetições “cantava” / “cantiga”, “de quando em quando”, “mágoa”, “cansados” / “descanso”, “dor”, “Amor” / “amor”.

Os sentimentos da donzela são ressaltados por meio de uma gradação ascendente. A dor emocional, que, inicialmente, aparece como *suspiros por ele* (primeira estrofe), intensifica-se ao longo da cantiga, vindo a culminar com os “extremos de dor” dos quatro últimos versos, sendo que o último verso de cada estrofe denuncia essa gradação. A repetição é observada apenas na primeira estrofe, no último verso do *mote* (“Vistes lá o meu amor?”). O oitavo verso das outras duas estrofes apenas rima com o quarto verso do *mote*: “mais pesada sente a dor”; “Olhai que extremos de dor!”.

Importante ainda é verificar que a ausência de cor corrobora para a construção do retrato escultórico, bem como a falta de movimentos, o estatismo (“está”, “estava”), confirmado nos versos “O rosto sobre ùa mão, / os olhos no chão pregados” acentuam a dor e o movimento interno. Essa Leonor infeliz, primeiro melancólica e depois chorosa contrasta-se com a Leonor despreocupada, “formosa e não segura”, presente nos quadros pictóricos dos textos anteriores. Essa melancolia que assombra o espírito da donzela e reflete nos versos do poema é resultado, segundo Aguiar e Silva (1994, p.216), da “perda do objeto do amado”. Isto se observa na terceira *volta* da cantiga, momento em que as *novas* do amado são reveladas. Algumas expressões empregadas pelo poeta, nessa estrofe, tornam visíveis ao leitor o estado de melancolia que se encontra a jovem: “não quer que a dor se abrande”, “mágoa grande”, “chorando”, “extremos de dor”. Para Amaral (2011, p.583), “a melancolia surge induzida pelo *amor*, que no lirismo camoniano se apresenta muitas vezes associado a estados disfóricos, mostrando como o eu lírico sofre os efeitos violentos e contraditórios das pulsões amorosas”. Ao apresentarmos o tríptico, identificamos atos que evidenciam os estados contraditórios do amor: “Descalça vai pola neve / Assi faz quem amor serve”, “faz qualquer amator/livre das humanas leis/Mortes e guerras cruéis, / ferro, frio, fogo e neve/tudo sofre que o serve, com tudo o frio se atreve, vai fermosa e não segura”.

Situação semelhante é encontrada nos cantares de amigo dos trovadores: Martin Codax (*Ondas do mar de Vigo*); D. Dinis (*Ai flores, ai flores do verde pino*); Pero Gonçalves de Portocarreiro (*Par Deus coitada vivo*); Alfonso Lopez de Baian (*Fui eu fremosa fazer oraçon*) e Roi Queimado (*Quando meu amigo souber/que m’ assanhei por el tardar*). Nessas composições, a desilusão amorosa, a saudade e a melancolia são motivos para a criação poética. O desabafo amoroso é refrigério para

a alma apaixonada da personagem, que chora e sofre os efeitos do sentimento, provocados pelo atraso do amigo.

Na cantiga de Martin Codax, segundo Ferreira (s.d., p.101), “a contemplação da Natureza suscita a emoção amorosa e a saudade”, pretexto para a personificação e o dialogo com a Natureza. A donzela diante das *ondas do mar de Vigo* pede notícias de seu amigo: “*Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo! // Ondas do mar levado, / se vistes meu amado!*”.

A cantiga é composta por quatro dísticos monórrimos, acompanhados de refrão heptassílabo, seguindo o esquema: aa’R// bb’R// aa’R// bb’R’. A angústia e a incerteza da ausência do namorado são sentidas no refrão de cada estrofe, que apresenta um paralelismo perfeito: “*E ai Deus, se verrá cedo!*” (Deus, que venha logo!). Diferentemente do texto camoniano, em que os sentimentos se intensificam a cada verso, o ritmo fácil e o refrão, expressivamente musical, contribuem para o abrandamento das emoções da donzela, reduzindo a uma dolorosa, mas contida saudade (“*Se vistes meu amigo, / o por que eu sospiro! // Se vistes meu amado, / por que hei gran cuidado!*”).

De igual modo, põe-se a jovem da cantiga de D. Dinis. Num dialogo com a Natureza (“*verde pinho*”, “*verde ramo*”), a menina pede ao pinheiro que lhe dê *novas* de seu “*amigo*” (“*Ai flores, ai flores do verde ramo, / se sabedes novas do meu amado?*”), que lhe prometeu que viria encontrá-la, mas seu retardo significa que mentiu: “*Se sabedes novas do meu amigo, / aquel’ que mentiu do que pôs comigo? // Se sabedes novas do meu amado, / aquel’ que mentiu do que mi ‘á jurado?*”.

A cantiga – constituída de oito dísticos monórrimos, de decassílabos e hendecassílabos graves, e refrão monóstico em pentassílabo agudo (aa’R// bb’R// aa’R/ /...) – divide-se em dois momentos. As quatro primeiras estrofes apresentam a imagem da menina preocupada, indagando às flores sobre o paradeiro de seu amigo (“*Ai flores, ai flores do verde pino, / se sabedes novas do meu amigo?*”). Nas quatro últimas estrofes, a Natureza, no papel de confidente, responde e tranquiliza a jovem com as boas notícias, o amigo está vivo e com saúde (“*Vós me preguntades polo voss’amigo, / e eu ben vos digo que é sã’e vivo*”). Observamos, nestes versos, que a dor, resultante da separação do amigo, expressa na indagação insistente dos primeiros versos, é logo substituída por uma feliz expectativa, pois avisos agradáveis do retorno do namorado lhe dão as flores.

Outra cantiga que trata do mesmo conteúdo é a de Pero Gonçalves de Portocarreiro.

*Par Deus, coitada vivo
pois non ven meu amigo;
pois non ven, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei*

*Pois non ven de Castela
non é viv', ai mesela,
ou mho deten el rei;
mhas toucas da Estela,
eu non vos tragerei*

*Pero m' eu leda semelho,
non me sei dar conselho;
amigas, que farei?
en vós, ai meu espelho,
eu non me veerei
Estas doas mui belas,
el mh-as deu, ai donzelas,
non volas negarei;
mhas cintas das fivelas,
eu non vos cingerei
(COHEN, 2003, p.321)³⁶.*

Cantiga de mestria, composta em quintilhas de versos hexassílabos graves e agudos, com rimas em **AABAB**. A protagonista sente-se infeliz com o desaparecimento do amigo, “*Par Deus, coitada vivo / pois non ven meu amigo*”, recusa-se a usar os presentes (fitas de seda, toucas, cintas) recebidos do namorado, as “*doãs*”, símbolos do compromisso amoroso com o amigo, que não envia notícias e pode ter morrido na guerra ou permanecido no castelo a serviço do rei “*Pois non ven de Castela / non é viv', ai mesela / ou mho deten el rei*”. A ausência provoca saudade e a necessidade de revê-lo. A jovem pede conselhos às amigas de como proceder (“*amigas, que farei?*”), pois, embora pareça alegre, encontra-se desorientada, “*Pero m' eu leda semelho, / non me sei dar conselho*”.

³⁶ Por Deus, eu vivo sofrida / porque o meu amigo não vem / por que não vem, o que farei? / meus cabelos, com seda eu não vos amarrarei / Porque não vem de Castela / não está vivo, ai que desgraça! / onde o rei o detém / minhas toucas de Estela / eu não vos trarei / embora eu pareço alegre / porém não sei dar conselho; / amigas, o que farei? / em vós, ai meu espelho / eu não me verei! / Estes presentes muito bonitos / ele me deu, ai donzelas, / não vou negá-los / minhas cintas com fivelas / eu não as abotoarei (Tradução nossa).

Outro exemplo encontra-se em cantigas de romaria, quando a jovem se dirige a uma ermida, geralmente, acompanha da mãe e das amigas, não por devoção, mas com intenção de ver ou encontrar o amigo: “*Fui eu fremosa fazer oraçon / non por mha alma, mais que viss’ eu i, mas para ver o amigo*”. De autoria de Afonso Lopez de Baian, o encontro não ocorre, pois o amigo não aparece. Repete-se o mesmo motivo das cantigas anteriores, a ausência do amado que aborrece e frustra a donzela, que busca consolo e desabafa o seu descontentamento com a mãe ou com as amigas:

*Fui eu fremosa fazer oraçon
non por mha alma, mais que viss’ eu i
o meu amigo, e, poilo non vi,
vedes, amigas, se Deus mi perdon,
gran dereit’ é de lazerar por en,
pois el non vëo, nen aver meu ben.*

*Ca fui eu <i> chorar dos olhos meus,
mhas amigas, e candeas queimar
non por mha alma, mais polo achar,
e, pois non vëo nen o dusse Deus,
gran dereit’ é de lazerar <por en,
pois el non vëo, nen aver meu ben.*

*Fui eu rogar muit’ a Nostro Senhor
non por mha alma, <e> candeas queimei,
mais por veer o que eu muit’ amei
sempr’, e non vëo o meu traedor:
gran dereit’ é de lazerar <por en,
pois el non vëo, nen aver meu ben>
(COHEN, 2003, p.226)³⁷.*

Trata-se de uma cantiga composta por três quadras, seguidas de refrão, com rimas intercaladas e emparelhadas (abba/CC). O trovador opta pela inserção de versos paralelísticos com algumas modificações “*Fui eu fremosa fazer oraçon*”, “*Fui eu rogar muit’ a Nostro Senhor*”, que juntamente com o refrão emprestam ao texto um tom ligeiro, quebrando com a densidade dos sentimentos expostos. A menina considera-se traída ‘(*mais por veer o que eu muit’ amei/sempr’, e non vëo o meu traedor*)’, pois o amigo não lhe foi ao encontro, desse modo considera justo fazê-lo sofrer e recusar-lhe doravante qualquer recompensa, como reafirma em cada refrão (“*gran dereit’ é de lazerar <por en,/pois el non vëo, nen aver meu ben>*”). A donzela

³⁷ Fui eu formosa fazer oração / não por minha alma, / mas para que eu visse ali / o meu amigo, mas não o vi (...) o sentido e a tradução da cantiga encontra-se no corpo do texto da dissertação. (Tradução nossa).

desta cantiga, em situação semelhante à “Leonor”, apresenta uma postura distinta. Sua raiva e desagrado pelo comportamento do amigo são evidentes, por isso deseja vingar-se, fazendo-o sofrer com sua indiferença. Quanto ao sofrimento amoroso da jovem, na cantiga, faz-se uma única vez: “*Ca fui eu <i> chorar dos olhos meus*”, enquanto que no texto camoniano este sentimento se constrói gradativamente.

A postura dessa moça se repete na cantiga do trovador Roi Queimado, composta por quatro quadras, seguidas de um dístico, o refrão:

*Quando meu amigo souber
que m' assanhei por el tardar
tan muito, quand' aqui chegar
e que lh' eu falar non quiser,
muito terrá <que baratou
mal, por que tan muito tardou>*

*Nen ten agora el en ren
mui gran sanha que eu del ej;
quando el veer, com' eu serei
sanhuda, parecendo ben,
muito terrá <que baratou
mal, por que tan muito tardou>*

*E quand' el vir os olhos meus
e vir o meu bon semelhar
e o eu non quiser catar
nen m' ousar el catar dos seus,
muito terrá <que baratou
mal, por que tan muito tardou>*

*Quando m' el vir ben parecer
com' oj' eu sei que m' el verá
e da coita que por min á
non m' ousar nulha ren dizer,
muito terrá <que baratou
mal, por que tan muito tardou>*
(COHEN, 2003, p. 201)³⁸.

A moça apresenta-se triste com a demora de seu amigo e declara que quando ele vier, perceberá que agiu mal por fazê-la esperar, pois não lhe dirigirá a palavra: “*tan muito, quand' aqui chegar/e que lh' eu falar non quiser, /muito terrá <que baratou / mal, por que tan muito tardou>*”. A donzela, voz lírica dessa cantiga, descreve-se como bela, sua boa aparência e seus lindos olhos provocarão

³⁸ Quando o meu amigo souber / que me irritei por ele demorar/ tanto, quando aqui chegar / e ele não quisera falar / não lhe dirigirei a palavra, / porque demorou demais (...). O restante da tradução encontra-se no corpo do texto da dissertação (Tradução nossa).

aborrecimento (*coita*) ao amado, “*Quando m’ el vir ben parecer/com’ oj’ eu sei que m’ el verá/e da coita que por min á*”. Fica evidente que a jovem não demonstra sofrimento ou angústia pela demora do amigo, apenas um descontentamento que se anuncia a cada refrão: “*muito terrá <que baratou / mal, por que tan muito tardou*”. Interpretamos essa atitude como uma reação à ausência do amigo, que nos versos de Camões revela-se no estado melancólico e estático de Leonor. Ambas personagens apresentam reações opostas à mesma situação, confirmando o que registra Macedo (2015, p.30): “[...] naquele tempo, como hoje, havia mulheres com posturas distintas: algumas mais ativas outras menos”.

Na leitura de outra composição camoniana, identificamos que a personagem feminina apresenta uma atitude idêntica à menina da cantiga *Roi Queimado*, revoltando-se com a indiferença do amado e o seu falso jogo de amor:

a esta cantiga velha:

*Falso cavaleiro ingrato,
enganais-me:
vós dizeis que eu vos mato,
e vós matais-me.*

VOLTAS

Costumadas artes são
para enganar inocências,
piadosas aparências
sobre isento coração.
Eu vos amo, e vós, ingrato,
magoais-me,
dizendo que eu vos mato,
e vós matais-me.

Vede agora qual de nós
anda mais perto do fim,
que a justiça faz-se em mim
e o pregão diz que sois vós.
Quando mais verdade trato,
levantais-me
que vos desamo e vos mato,
e vós matais-me.
(CAMÕES, 1994, p. 65).

O tema da composição é o amor não correspondido de uma donzela por um cavaleiro que a despreza, porém, a faz acreditar que ele morre de amor por ela. A cantiga é composta de um mote de quatro versos e duas voltas de oito versos

setissílabos (alguns quebrados) e rimas cruzadas, emparelhadas e interpoladas, segundo o esquema rimático: ABAB/CDDCABAB.

A dor da não correspondência amorosa se constrói no texto pelo ardiloso jogo de palavras: “Dizendo que vos eu mato, / e vós matai-me”, / “Que vos desamo e vos mato / e vós matai-me”; pela denúncia da falsidade do cavaleiro e de suas artimanhas para enganar a donzela: “Que a justiça faz-se em mim / E o pregão diz que sois vós”, bem como pela insistente adjetivação que caracteriza a falta de sinceridade do cavaleiro “falso”, “ingrato” (duas vezes), “piadosas”, “isento”.

Nessa composição camoniana, tal como nas cantigas de amigo, o sujeito feminino (a donzela) assume o discurso poético, revelando suas frustrações e mágoas por amar e ser enganada: “Eu vos amo, e vós, ingrato, / magoais-me”. Antítese da figura masculina (“falso”, “ingrato”, conhecedor das “costumadas artes” para “enganar”), a mulher, nesse texto, configura-se como um ser inocente, sujeita aos enganos do cavaleiro que, se fazendo passar por vítima, evita assumir as responsabilidades da ruptura. Isso fica evidente pelo jogo de significado do verbo “matar” (de amor): “mato”, “matais-me”.

Notamos, na leitura dos textos trovadorescos e camonianos, um discurso retórico e estilístico elaborado, segundo o rígido código da cortesia amorosa, advindo da “ética das relações sociais próprias do feudalismo” (MACEDO, 2015, p.22). Daí o tratamento “*mha senhor*”, decorrente da sublimação da mulher, nas cantigas de amor (*Senhor, eu vivo coitada*, de D. Dinis). A cultura refinada e brilhante que floresceu no Ocidente, entre os séculos XII e XIII, aristocrática, profana e cortês, resultou numa arte que representou os hábitos e os costumes da época. Nas cortes, a vida intelectual e literária ganhou importância. Macedo (2015, p.73) registra que “os cavaleiros e as damas empenhavam-se no aprendizado de como ser bem sucedidos nas respostas, sutis na sátira, desenvoltos nas alusões ou nas frases de múltiplos sentidos, elegantes nos jogos de palavras”.

Nesse período, a voz lírica feminina ganha destaque na literatura trovadoresca e a psicologia feminina se revela com clareza nas cantigas de amigo (*Pelo Souto de Crexente* – Johan Airas de Santiago; *Ondas do mar de Vigo* – Martin Codax; *Ai flores, ai flores do verde pino* – D. Dinis; *Par Deus coitada vivo* – Pero Gonçalves de Portocarreiro; *Fui eu fremosa fazer oraçon* – Alfonso Lopez de Baian e *Quando meu amigo souber/que m’ assanhei por el tardar* – Roi Queimado). Para

Macedo, na Idade Média, a literatura é “o único campo em que se pode com segurança perceber traços do pensamento feminino” (2015, p.89). A mulher teve um papel significativo no patrocínio da criação e reprodução da lírica amorosa nos séculos XII e XIII. Escreve o historiador:

Leonor de Aquitânia (1122-1204) esteve entre as mais importantes patrocinadoras de poetas e obras. Rainha da França e depois da Inglaterra, Leonor era pessoa muitíssimo influente, tendo prestígio aumentado ao estimular a criação artística. Além dela, outras aristocratas do norte e do sul da França tomaram poetas sob sua proteção (*idem*, p. 90).

No que concerne à criação literária feminina, esta foi escassa. Pouquíssimas mulheres conseguiram penetrar nesse ambiente favorável aos homens. Entre os poetas do Sul da França, a única que figura em todas as antologias, junto dos principais trovadores, foi a Condessa de Die, ou Beatriz de Die (final do século XII a meados do século XIII) foi uma trovadora provençal, filha do Conde Isoardo II de Die, uma cidade junto ao rio Drôme, localizado no condado da Provença. Foi esposa de Guillem de Poitiers, conde de Viennois. A sua canção "*A chantar m'er de so qu'eu no volria*", é a única peça trovadoresca de autoria feminina cuja música sobrevive intacta. Desse modo, a voz feminina que identificamos nesses cantares não é confissão do pensamento feminino, na verdade, é o “fingimento” e a verossimilhança, originalmente, a expressão do “eu”, empregada pelos poetas no processo de composição dos textos literários.

Camões não se distancia dessa tradição, apresenta em sua poesia tanto a voz lírica masculina, como nos cantares de amor quanto a voz lírica feminina, do mesmo modo que fizeram os trovadores das cantigas de amigo. O poeta, no entanto, inova ao apresentar uma voz que se diferencia no tom, conservando, ainda, a métrica simples da redondilha. Trata-se de um tom narrativo, como no tríptico, em que a voz lírica não poetiza sobre os próprios sentimentos, mas consulta as emoções alheias, emitindo opiniões como se fosse o próprio poeta. Esse modo de escrever poesia confere ao texto uma criação que se aproxima da realidade viva, pois a descrição da personagem, “Descobre a touca a garganta, / cabelos d’ouro o trançado, / fita de cor d’encarnado, / tão linda que o mundo espanta, assemelha-se a um verdadeiro retrato. Segundo Hernani Cidade (1992, p.163), o retrato físico “é uma criação literária relativamente recente [...]. Os *cancioneiros*, que se contentam

com dois traços – a *ben talhada*, a do *corpo delgado*, e do *bon parecer* – não conhecem”. O próprio Petrarca, por quem Camões recebeu grande influência, “não dera de Laura mais do que uma silhueta hierática”, ou seja, traços da idealização do poeta, sem formas de um ser concreto. Nesse sentido, Camões se distingue como um poeta pintor.

Podemos visualizar a renovação da poesia camoniana e os resquícios da lírica trovadoresca, a partir da leitura comparada dos textos, no quadro abaixo:

Quadro 2: Das cantigas de amigo às redondilhas camonianas: o retrato da donzela

Cantigas de amigo	Redondilhas
A voz lírica feminina é interpretada pelo trovador, evidenciando sua psicologia.	Não se limita a voz da personagem feminina, antes dá voz a um sujeito lírico masculino que observa e interpreta a psicologia feminina.
A menina confia o seu drama amoroso à mãe, às amigas e à Natureza.	A donzela confia seu drama amoroso às amigas.
Destaca o estado psicológico da jovem, com raras menções aos aspectos físicos (cabelos, olhos). Quando apresentados são qualificados pelos adjetivos <i>belos</i> , <i>fremosa</i> .	O sujeito lírico revela a descrição física (olhos, cabelos, mãos), sem desconsiderar o estado psicológico da donzela.
Ambiente primaveril	Ambiente primaveril
Nas pastorelas, o trovador insere o diálogo entre o cavaleiro e a pastora e o solilóquio.	Na reconstituição das pastorelas, a <i>redondilha</i> camoniana perde o recurso teatral.

5.3 JANELA DA ALMA, ADORNO DO CORPO: OLHOS

Na lírica tradicional, nas suas várias formas, a temática dos olhos e o amor sensível foram especialmente tratados. No retrato da figura feminina, sedutor pela sublimação renascentista da sua beleza, acima da natureza onde se integra e se interage, os olhos e o olhar ocupam um lugar de destaque na comunicação humana. Reservamos esta seção para tratarmos notadamente da temática dos olhos verdes. Camões, em sua lírica, privilegia os olhos da mulher, apresentando a cor verde como alusiva à beleza feminina:

a este moto alheio:

*Vós, Senhora, tudo tendes,
senão que tendes os olhos verdes.*

VOLTAS

Dotou em vós Natureza
o sumo da perfeição,
que, o que em vós é senão,
é em outras gentileza:
o verde não se despreza,
que, agora que vós o tendes,
são belos os olhos verdes.

Ouro e azul é a melhor
cor por que a gente se perde;
mas, a graça desse verde
tira a graça a toda a cor.
Fica agora sendo a flor
a cor que nos olhos tendes,
porque são vossos... e verdes!
(CAMÕES, 1994, p.12-3).

Os versos apresentam-se em redondilha maior e as rimas são intercaladas e emparelhadas, segundo o esquema: AB/cdccAB. Compõe-se de um *mote* e duas *voltas*. Os versos pertencentes ao “mote” alheio, que propõe a temática dos olhos verdes, “Vós, Senhora, tudo tendes, / senão que tendes os olhos verdes”, desenvolvida nas *voltas* que completam o texto. Identificamos o reconhecimento do modelo de beleza exaltado, a mulher de cabelos loiros e de olhos azuis (“Ouro e azul é a melhor / cor por que a gente se perde”). Todavia, o azul comparado aos olhos verdes, perde sua beleza, a “graça”, ou melhor, “[...] a graça desse verde/ tira a graça a toda a cor”. Fica evidente que a cor verde, por ser dos olhos da mulher amada, ganha valor para o eu-lírico, como revelado nos versos: “o verde não se despreza, / que, agora que vós o tendes, / são belos os olhos verdes”. A Natureza deu sua cor aos olhos da mulher, permitindo-lhe atingir “o sumo da perfeição”. A adjetivação expressiva realça a opinião do poeta sobre a cor dos olhos (“belos”; “graça”), bem como o uso da metáfora na associação dos olhos à flor, elemento natural que nos encanta por sua delicadeza e beleza, nos versos, “Fica agora sendo a flor/ a cor que nos olhos tendes”. No final da cantiga, o sujeito conclui a exaltação aos olhos da amada, justificando sua existência e a cor, “porque são vossos... e verdes!”.

Do mesmo modo, outros textos camonianos tratam também do tema dos olhos verdes, como nas redondilhas *Verdes são os campos*, cujo mote alheio apresenta a comparação entre a “cor do limão” e a dos “olhos / do meu coração”:

A este moto alheio:

*Verdes são os campos
de côr do limão:
assi são os olhos
do meu coração.*

VOLTAS

Campos, que te estendes
com verdura bela;
ovelhas, que nela
vosso pasto tendes,
d' ervas vos mantendes
que traz o Verão,
e eu das lembranças
do meu coração.

Gados, que pasceis
co contentamento,
vosso mantimento
não o entendeis:
isso que comeis
não são ervas, não:
são graças dos olhos
do meu coração.
(CAMÕES, 1994, p.17)

Repete-se o elogio aos olhos da amada, cuja cor e a beleza são representadas pelos encantos e pela verdura do campo. Cantiga composta de um mote com quatro versos e duas estrofes de oito versos cada, que formam as Voltas, em redondilha menor. Apresenta o esquema rimático ABCB (o mote) e DEEDDBFB nas estrofes, que ampliam o tema anunciado no mote.

Com efeito, a comparação nos versos “Verdes são os campos/ de côr do limão:/ assi são os olhos/ do meu coração” desenvolve-se nas estrofes e se confirma nos últimos versos, encerrando o texto: “não são ervas, não:/são graças dos olhos/do meu coração”.

Nos três últimos versos da segunda volta, as rimas “**não**”, “**olhos**”, “**coração**” são reiteradas do mote “**limão**”, “**olhos**”, “**coração**”. No desenvolvimento do tema, identificamos a evolução que passa da comparação no mote – campos verdes/ olhos verdes – à identificação (metáfora) – ervas verdes / graças dos olhos nos três versos finais. A aproximação de dois objetos de categorias distintas, “olhos” e “campos” aponta para elementos caracterizadores semelhantes, como a cor (“do limão”), a beleza (“verdura bela”) e o encanto (“graça”).

Desse modo, as duas voltas se constroem a partir de três momentos, que correspondem às três apóstrofes dirigidas aos animais (“ovelhas”, “gado”) e ao campo, destinatários do discurso poético. Na configuração de sua retórica metafórica (“campos” / “ervas” e “olhos”), o poeta recria um ambiente pastoril, que se transforma na projeção da verdura dos olhos da mulher, objeto de seu amor, (“não são ervas, não:/ são graças dos olhos / do meu coração”). Os elementos naturais “campo” e “ervas” estão para as ovelhas e os gados do mesmo modo que as recordações da mulher amada estão para o sujeito lírico. Em ambos os casos, a natureza funciona como “alimento”, sentido próprio, no caso dos animais, e simbólico para o poeta: “vosso mantimento / não no entendeis:/ isso que comeis / não são ervas, não”.

A transfiguração adjetiva dos olhos para natureza demonstra uma visão platônica, “segundo a qual as coisas sensíveis são o reflexo dos arquétipos que só existem no mundo inteligível” (CABRAL, 1994, p.28). Depreende-se, logo, que a verdura dos campos e das ervas provêm dos olhos (o verde original, essencial), que suscitam no sujeito as memórias, as reminiscências do ser amado (“e eu das lembranças/do meu coração”). Isso se confirma no emprego repetido do advérbio “não”, presente na segunda volta (“não o entendeis; não são ervas, não”), com a finalidade de esclarecer, na conclusão da cantiga, que todo elemento verde (“ervas”, “campo”) é, na verdade, “graças dos olhos” da amada. A sugestão fônica da aliteração em “v” (“verdura”, “ovelhas”, “vossos”, “ervas”, “vos”, “Verão”) também reitera essa significação, pois remete à cor dos olhos.

A beleza da cor verde estabelece o traço comum com a natureza. Do mesmo modo, no vilancete *Se Helena apartar*, a relação é estabelecida entre a figura feminina e a natureza: “Se Helena apartar / do campo seus olhos, / nascerão abrolhos”. Entendemos, nesse caso, que há uma metamorfose da realidade pela vivência subjetiva, ou seja, a cor verde não é fruto de um fenômeno físico, mas da irradiação do olhar de Helena: “sabeis que a deveis/ aos olhos de Helena”, fulgor divino da luz dos seus olhos.

A este moto seu:

*Se Helena apartar
do campo seus olhos,
nacerão abrolhos.*

VOLTAS

A verdura amena,
gados, que pasceis,
sabei que a deveis
aos olhos d'Helena.
Os ventos serena,
faz flores d'abrolhos
o ar de seus olhos.

Faz serras floridas,
faz claras as fontes:
se isto faz nos montes,
que fará nas vidas?
Trá-las suspendidas
como ervas em molhos,
na luz de seus olhos.

Os corações prende
com graça inhumana;
de cada pestana
ũ' alma lhe pende.
Amor se lhe rende,
e, posto em gíolhos,
pasma nos seus olhos.
(CAMÕES, 1994, p.19).

Vilancete em redondilha menor, com um mote de três versos, desenvolvido em três voltas de sete versos, segundo o esquema rimático ABB/CDDCCBB (rimas emparelhadas e interpoladas), apresenta como tema a exaltação dos olhos de Helena, cuja beleza abrandando os ventos (“os ventos serena”), embeleza a paisagem (“Faz serras floridas,/faz claras as fontes”) e enleva todos que a veem (“Os corações prende/com graça inhumana/de cada pestana”), incluindo o próprio deus do amor, o Cupido (“Amor se lhe rende/ e, posto em geolhos”).

O tema se apresenta em dois momentos: o primeiro é composto de doze versos, incluindo o mote e evidencia os efeitos dos olhos de Helena na Natureza: a verdura dos campos (“A verdura amena”), a serenidade dos ventos (“os ventos serena”), a transformação dos abrolhos em flores (“faz flores de abrolhos”), o florescimento das serras e claridade das fontes (“Faz serras floridas, / faz claras as fontes”). O segundo (últimos doze versos) trata dos efeitos provocados pelos olhos de Helena em todos que a veem: trazem suas vidas suspensas e os corações presos (“de cada pestana/ũ' alma lhe pende”) e o próprio Amor (Cupido) ajoelhado, se rende à magia do seu olhar (“Amor se lhe rende, / e, posto em geolhos,/ pasma nos seus olhos”).

Toda estrutura do texto está organizada de forma a realçar a sedução do olhar de Helena: a adjetivação expressiva (“a verdura **amena**”, “graça **inumana, suspendidas**”, “serras **floridas**”, “**claras** as fontes”); o emprego de verbos no presente do indicativo, emprestando aos efeitos dos olhos de Helena veracidade (“os ventos **serena**, os corações **prende**, Amor se lhe **rende** [...] **pasma** nos seus olhos”), bem como o aproveitamento da expressividade do Futuro, como entende Cabral (1994, p.27), “para exprimir os efeitos desastrosos do eventual afastamento dos olhos de Helena” (“Se Helena apartar do/campo seus olhos,/nascirão abrolhos”) ou “para sugerir de uma forma dubitativa os seus efeitos nos homens” (“se isto faz nos montes,/que fará nas vidas?”); o emprego da hipérbole (“de cada pestana/ü alma lhe pende; A verdura amena,/ gados, que pasceis / sabeis que a deveis / aos olhos de Helena”), o uso da comparação (“Trá-las suspendidas/como ervas em molhos”); a representação do próprio Amor (Cupido) em atitude de vassalagem (“Amor se lhe rende,/e, posto em geolhos, / pasma nos seus olhos”).

O texto “Menina dos olhos verdes/ porque me não vedes?” completa o ciclo, ao apresentar a delicada e amorosa censura da indiferença da jovem de olhos verdes, que se desenvolve ao longo das quatro voltas que compõem o texto com a graça aliada à musicalidade do verso e da rima:

a este moto alheio;

*Minina dos olhos verdes,
Porque me não vedes?*

VOLTAS

Eles verdes são,
e têm por usança
na cor, esperança
e nas obras, não.
Vossa condição
não é de olhos verdes,
porque me não vêdes.

Isenção a molhos
que eles dizem terdes,
não são de olhos verdes,
nem de verdes olhos.
Sirvo de giolhos
e vos não me credes,
porque me não vêdes.

Haviam de ser,
porque possa vê-los,

que uns olhos tão belos
não se hão de esconder;
mas fazeis-me crer
que já não são verdes,
porque me não vedes.

Verdes não o são
no que alcanço deles;
verdes são aqueles
que esperança dão.
Se na condição
está serem verdes,
porque me não vedes?
(CAMÕES, 1994, p. 17).

Na leitura completa do poema, os aspectos estruturais podem ser observados, trata-se de um vilancete, forma fixa, com um mote de dois versos e quatro voltas ou glosas, estrofes de sete versos. Esteticamente, o verso possui cinco sílabas (redondilha menor), com exceção do primeiro verso do mote com sete. Quanto às rimas, apresenta o seguinte esquema: AB/CDDCCAB, exceto na segunda volta que é em CAACCBB, havendo, portanto, rima interpolada e emparelhada.

Dando sequência à leitura, observamos que a unidade forma/conteúdo apresenta um jogo de homônimos (verdes/verbo e verdes/adjetivo) e um jogo de parônimos (verdes/cor e verdes/verbo ver; vê-los/ verbo ver e belos/adjetivo). O contraste entre a cor verde dos olhos da menina e o desencanto da não correspondência amorosa é traduzido, no vilancete do seguinte modo: (1) pelo jogo, já referido, de parônimos e homônimos; (2) pela insistência na oposição aparência/realidade: a “cor” verde dos olhos que sugere esperança *versus* “as obras” que são reveladoras da indiferença “isenção” da amada. Nos versos, “Eles verdes são,/ E têm por usança / Na cor esperança /E nas obras, não / vossa condição/ não é de olhos verdes,/ por que me não vedes”; (3) pelo realce do sofrimento do sujeito lírico, que serve a menina “de gíolhos”, numa atitude de adoração petrarquista, que lembra as cantigas de amor; (4) pela posição de superioridade e indiferença da mulher, nos versos, “Isenção a molhos/Que eles dizem terdes,/ Não são de olhos verdes,/Nem de verdes olhos./ Sirvo de gíolhos/ E vos não me credes,/Porque me não vedes”; (5) pelo uso da interrogativa, que realça o drama e a inquietação do sujeito lírico: “Por que me não vedes”, o segundo verso do mote repetido no fim de cada volta, ou seja, quatro vezes; (6) pela reiteração obsessiva da ideia de recusa pelas palavras de sentido negativo: onze vezes a

palavra “não” seguida de “nem”, “isenção” e “esconder”, bem como (7) pelas expressões metafóricas: “sirvo de gíolhos”; “por que não me vedes”.

Comprovamos que, a partir do levantamento apresentado, o sofrimento do sujeito lírico pela não correspondência amorosa resulta do contraste da cor verde dos olhos não concretizar a esperança do seu amor. Nesse caso, não significa esperança, mas uma sensível indiferença (“isenção a molhos”). O sofrimento do eu-lírico também se justifica pelo levantamento das expressões negativas e sua posição de inferioridade “sirvo de gíolhos”, que se contrasta com a indiferença da menina que se coloca num nível superior.

Na primeira estrofe, o poeta nos apresenta os olhos verdes e sua esperança frustrada: “Eles verdes são,/ E têm por usança/ Na cor esperança/ E nas obras, não./ Vossa condição/ Não é de olhos verdes, /Porque me não vedes”. O poeta distingue a “esperança” simbolizada pela cor verde da decepção resultante do comportamento indiferente da menina, o que nos leva a concluir que os seus olhos não são verdes porque não prendem o seu amado.

Na segunda volta, o argumento para explicar esse comportamento perante um coração que se rende de joelhos, novamente, a cor verde desmente o direito ao uso da liberdade: “Isenções a molhos”, conceito de liberdade que no texto significa desprezo e não acolhimento. “Isenção a molhos/ Que eles dizem terdes,/Não são de olhos verdes,/Nem de verdes olhos./ Sirvo de gíolhos/ E vos não me credes,/ Porque me não vedes”. Nesse conflito entre os valores do amor e da liberdade, para o poeta o primeiro é que deveria vencer.

Na terceira volta, há a insistência entre o *ver* e o *verde*, que surge a partir do equívoco da paronímia, brincando o poeta agora com desmentido de os olhos serem verdes e de não o notar, ou interessar-se por ele. Nos versos “Havia de ser, / Por que possa vê-los, /Que uns olhos tão belos/ Não se hão de esconder./ Mas fazeis-me crer/ Que já não são verdes, /Por que me não vedes”. Entendemos que não se trata de uma forte imposição, mas de uma insistência, da parte do eu-lírico, argumentativa e jocosa, expressa pelo combate amoroso e pelo elogio a “uns olhos tão belos/ [...] que não se hão-de esconder”. Esse argumento nos leva a acreditar que os olhos não são verdes.

A última volta confirma a linha de pensamento e as conclusões acima expostas. Partindo-se do símbolo cromático do verde, termina o texto com uma

interrogação interpelativa que se repete ao longo de todo o poema, que tem incluída uma chama de esperança: “Verdes não o são / No que alcanço deles;/ Verdes são aqueles / Que esperança dão. / Se na condição/ Está serem verdes, / Por que me não vedes?”. O vilancete apresentou, assim, a sutileza do jogo paronímico e polissêmico entre o adjetivo *verdes* e o forma da segunda pessoa do presente do indicativo do verbo *ver* (*vedes*), que não deixa o leitor indiferente, mas sensibilizado à beleza dos versos camonianos.

Finalmente, resta-nos apresentar um breve retrato da mulher petrarquista, que pode ser identificado pelo leitor a partir da tomada de conhecimento dos aspectos que envolvem a produção poética de Camões. Esse retrato foi herdado do convencionalismo cortesão da lírica provençal (Cantigas de Amor) e do desenvolvimento da poesia italiana do *dolce stil nuovo* (o doce estilo novo), chegando aos poetas da Península Ibérica através de influências de poetas petrarquistas dos séculos XV e XVI, originando uma imitação rigorosa (a mimese e a verossimilhança) da teoria que exaltava os dotes femininos, seguindo o modelo de Laura (a mulher amada de Petrarca). A menina dos olhos verdes representa a beleza que vai dos olhos à alma, numa espécie de tensão dialética reinterpretada por Petrarca e seus discípulos, retomada pelos poetas renascentistas, dentre eles, Camões, explica-nos Moniz (1998, p. 24).

O Renascimento, como discutido no terceiro capítulo, foi um período de grandes transformações, principalmente no que diz respeito à ciência, à tecnologia, às artes e à literatura. Contudo, a obra *História das Mulheres no Ocidente*, sob a direção Georges Duby e Michelle Perrot (1991), comprova que a concepção do perfil feminino e as liberdades e os deveres da mulher ligam-se ao pensamento medieval, que se encontra enraizado no homem renascentista. No Renascimento, a mulher era ainda dependente do homem, conforme esclarece Hufton (1991, p.23) “a partir do momento em que nascesse de um casamento legítimo, qualquer rapariga passava a ser definida pela sua relação com um homem” (pai, marido, irmão, filho), independente da classe social a que pertencesse – seus direitos e deveres estavam registrados no seguinte modelo:

O dever de um pai, segundo o modelo, era sustentar a filha até ela se casar, altura que ele mesmo, ou alguém em seu nome, negociava com o noivo o casamento de sua filha. No momento do casamento, o marido esperava ser recompensado pelo facto de tomar como

esposa uma dada mulher e o contributo desta era decisivo para o estabelecimento do novo lar. A partir de então, porém, o marido era responsável pelo bem-estar da mulher. (HUFTON, 1991, p.23- 4).

Em sua maioria, as mulheres contraíam matrimônio, segundo o modelo dominante, por meio de um dote, porém, haviam aquelas que não se casavam, o que acontecia em maior proporção na aristocracia. No século XVIII, mais de um terço dessas mulheres permaneciam solteiras, o que era conveniente às famílias, permitindo-lhes o acúmulo de bens, uma vez que não precisavam se desfazer das filhas em prol do casamento. Segundo Hufton (1991, p. 44), “casava-se uma ou duas filhas para criar laços e posições, mas as outras filhas da família ficavam em casa ou, mais tarde, instalavam-se em propriedades modestas que, após sua morte, revertiam de novo para a família”. O autor explica que os homens de ascendência nobre poderiam casar com mulheres plebeias ricas, já para as mulheres era uma desonra, para si mesma e sua família, casar-se com homens de classe inferior, pois a mulher adquiria o estatuto social do marido.

A situação social e familiar da mulher renascentista permite-nos deduzir que, no texto em análise, a indiferença da menina também pode ser explicada além da questão amorosa do eu-lírico, que revela a cor de seus olhos como cor da esperança que não se confirma. Se para a mulher e sua família era uma desonra casar-se com homens de classe inferior, pois a mulher adquiria o estatuto social do marido, a menina dos olhos verdes ou poderia pertencer à nobreza, daí sua indiferença e desprezo pelo eu-lírico, um poeta que não era nobre ou a tensão existente entre o verde e o não ver restringiu-se ao imaginar, o desejo e o amor do poeta.

O tema dos olhos é também cantado pelos trovadores Johan Garcia de Guilhade³⁹, Johan Zorro, Julião Bolseiro. Para a nossa investigação selecionamos duas cantigas, “*Amigos, non poss’eu negar*” e “*Por Deus, amigas, que será?*”, de amor e de amigo, respectivamente, daquele trovador. Iniciamos nossa análise, portanto, com leitura da cantiga:

Amigos, non poss’eu negar

³⁹ Trovador galego, que pertenceu à pequena nobreza. Segundo Spina (1971, p.42), “chegou a ser dos mais fecundos e originais trovadores, tendo deixado 54 composições (21 cantigas d’amigo, 16 d’amos, 15 de maldizer e tenções)”. Em seus versos, buscou “[...] suplantar o estreito formalismo poético da época, criando imagens e situações novas, cultivando com encanto o tema popular dos olhos verdes” (*idem*).

*A gran coita que d'amor ei,
Ca me vejo sandeu andar,
E com sandece o direi:
Os olhos verdes que eu vi
Me fazen or' andar assi.*

*Pero quem x'entenderá
Aquestes olhos quaes son,
E d'est' alguen se queixará,
Mais eu, já quer moira, quer non:
Os olhos verde que eu vi
Me fazen or' andar assi.*

*Pero non devi' a perder
Ome que já o sem não á,
De com sandece digu' eu já:
Os olhos verde que eu vi
Me fazen or' andar assi.
(FERREIRA, s.d., p.24)*

Nessa cantiga de refrão, em coplas singulares, de octossílabos agudos (ababCC), Johan Garcia de Guilhade exalta os olhos verdes da senhora, cuja cor associa-se à identidade da *dona*, nunca revelada, por ser casada e pertencente a mais alta nobreza e, por essa razão, sua individualidade deveria ser sempre resguardada. No entanto, o trovador, nos versos da cantiga, encontra-se apaixonado e sofrendo por amor: *A gran coita que d'amor ei, / Ca me vejo sandeu andar*. Porém, ele se atreve a mostrar um traço físico, os olhos verdes, que podem, facilmente, denunciá-la: “*Os olhos verdes que eu vi/ Me fazen or' andar assi*”. Versos que são repetidos nas estrofes seguintes, reiterando os efeitos dos olhos da amada sobre ele. Num rastro de lucidez, na segunda estrofe, o trovador percebe que qualquer pessoa entenderá de quem se tratam esses olhos verdes e que, possivelmente, a dama se queixará por isso: “*d'est' alguen*” / “*Pero quem x'entenderá/ Aquestes olhos quaes son,/ E d'est' alguen se queixar*”.

Na terceira estrofe, ele se justifica e procura se redimir, alegando que os homens sem juízo como ele (“*que já o sen não á*”) não podem se responsabilizar por seus atos, “*Pero non devi' a perder/ Ome que já o sen não á,/ De com sandece digu' eu já:/ Os olhos verdes que eu vi/ Me fazen or' andar assi*”.

Nessa cantiga, o amor se manifesta como “a perda da razão e das energias intelectuais do sujeito” (CORTEZ, 1999, p. 146), que, indiferente à morte (“*Mais eu, já quer moira, quer non*”), sofre os tormentos da loucura, causados pela beleza de uns olhos verdes (“*Os olhos verdes que eu vi/ Me fazen or' andar assi*”). A figura

feminina, sem dúvida, foi o pretexto da criação poética, causadora do estado psicológico do sujeito lírico.

Johan Garcia de Guilhade também versa sobre os olhos verdes, em uma cantiga de amigo:

*Por Deus, amigas, que será?
pois <j>a o mundo non é ren
nen quer amig' a senhor ben,
e este mundo que é ja?
pois i amor non á poder,
que presta seu bon parecer
nen seu bon talh' a quen o á?*

*Vedes por que o dig' assi:
por que non á no mundo rei
que viss' o talho que eu ei
que xe non morresse por min;
si quer meus olhos verdes son,
e meu amig' agora non
me viu, e passou per aqui*

*Mais dona que amig' ouver
des oje mais (crea per Deus)
non s' esforç' enos olhos seus,
ca des oi mais non lh' é mester,
ca ja meus olhos viu alguen
e meu bon talh', e ora ven
e vai se tanto que s' ir quer*

*E, pois que non á de valer
bon talho nen bon parecer,
parescamos ja como quer
(COHEN, 2003, p.231)⁴⁰.*

Cantiga composta de três estrofes de sete versos octossílabos, acompanhados de uma *finda* de três versos, com rimas interpoladas e emparelhadas, segundo o esquema ABBACCA. O trovador explora de modo diverso a temática dos olhos verdes. A jovem formosa de “*bon parecer*” e “*bon talho*”, distingue-se pelos olhos verdes. Esses atributos não chamam a atenção do amigo que, indiferente, ignora a sua beleza. Essa atitude do cavaleiro não agrada a donzela que se queixa às amigas, interrogando: “*Por Deus amigas, que será? /pois já o mundo non é ren / nen quer amig' a senhor ben*” (Por Deus, amigas, o que será? / porque o mundo não é nada / nem o amigo quer bem a senhora). Valendo-se da

⁴⁰ A tradução da cantiga encontra-se no corpo do texto, na interpretação dos versos.

descrição de sua beleza, o eu-lírico revela às amigas que não há rei no mundo que, se visse sua elegância, não morreria por ela, porque “até” tem olhos verdes, mas seu amigo, mesmo estando presente, não a notou: *Vedes por que o dig’ assi:/ por que non á no mundo rei / que viss’ o talho que eu ei/ que xe non morresse por min; / si quer meus olhos verdes son, / e meu amig’ agora non/ me viu, e passou per aqui.*

Vale comentar, ainda, que os olhos verdes obedecem a um padrão de beleza, refutado ao final da cantiga. Na primeira estrofe, a donzela interroga as amigas o motivo da indiferença do namorado diante de sua beleza. Na segunda estrofe, descreve-se, reafirmando sua boa aparência e por possuir os olhos verdes. Na terceira estrofe, ela começa a se convencer de que beleza e os olhos verdes não são características suficientes para atrair o amigo. Por fim, na *finda*, conclui que não valerá o corpo bonito e nem a boa aparência, se parecemos como queremos: “*E, pois que non á de valer/ bon talho nen bon parecer, / parescamos ja como quer*”.

Na leitura desses textos, comprovamos que a temática dos olhos é recorrente na lírica trovadoresca, nas cantigas de amor (apesar de o trovador omitir e preservar a identidade da senhora) e também em cantigas de amigo. Essas composições restringem-se ao uso de adjetivos para descrever os aspectos físicos da figura feminina (boca, mãos, cabelos), exceto à cor dos olhos.

Camões, ao eleger a cor verde para os olhos da donzela ou da senhora, valorizou os cancioneiros e retomou a beleza da figura feminina, no entanto, estabeleceu algumas diferenciações, atribuindo aos textos o toque renascentista e o desejo de ser amado. A voz lírica masculina impregna os versos de Camões, concentrando-se nos efeitos dos olhos da mulher sobre o amante, como nos cantares de amor. Na cantiga de amigo, a psicologia feminina se revela frente à indiferença do amigo aos seus belos olhos; nas redondilhas, além da adjetivação expressiva, faz o uso constante das metáforas associadas à natureza (“flor”, “campo”, “limão”, “ervas”).

A poesia trovadoresca apresenta pouca adjetivação, mas ressalta a beleza dos olhos e os efeitos que exercem sobre o trovador. Nos textos camonianos, além dessas características, há o acréscimo dos traços petrarquista e pictóricos renascentistas como a luminosidade dos olhos comparada à beleza e a luz do sol: “a luz de seus olhos”, [...] “seus olhos inclina/ faz luz cristalina”. Marnoto (2011, p.674, A) complementa a herança de Petrarca: “[...] os olhos caracterizam-se,

primordialmente, pela luminosidade [...]. Contudo, a haver referências de cor, as tonalidades são escuras”. Nos versos camonianos, os elementos petrarquistas misturam-se aos dos trovadores, conferindo aos olhos da mulher uma caracterização singular. Num quadro comparativo, entre as redondilhas e as cantigas trovadorescas, comprovamos:

Quadro 3. Representação lírica dos olhos, nas cantigas e redondilhas: a simbologia do verde

Cantigas trovadorescas	Redondilhas Camonianas
Apresentam pouca adjetivação para descrever os olhos, apenas a menção à cor (verde).	Os olhos são descritos poeticamente por meio de adjetivos “belos”, “graça”; de locuções adjetivas, “olhos/ do meu coração”, e de metáforas naturais “campos”, “limão”, “ervas”, os quais realçam a cor (verde).
Os olhos têm efeitos desastrosos sobre o trovador: a loucura.	Os olhos têm efeitos significativos sobre as pessoas que os veem: vidas suspensas, corações presos.
Os olhos verdes são elementos distintivos da beleza feminina, “sequer meus olhos verdes son”.	Os olhos verdes são elementos distintivos da beleza feminina, “a graça desse verde/ tira a graça a toda cor”.
A representação simbólica dos olhos verdes transita entre dois polos: atração e indiferença.	A representação simbólica dos olhos verdes transita entre dois polos: esperança e indiferença.

5.4 RETRATOS DISTINTOS: HELENA, MARIA, JOANA, CATARINA

Nos finais da Idade Média, séculos XIV e XV, a imagem da mulher passou por modificações significativas. A ética cortês, responsável pela sublimação da mulher expressa nos cantares de amor, continuou a ser apreciada. No entanto, no meio urbano, desenvolveram-se outros gêneros literários “expressando uma concepção de mundo orientada pelo modo de vida “burguês”, quer dizer, pelo modo de vida dos grupos urbanos. Isso ocasionou uma mudança considerável na imagem feminina: a misoginia, antes subjacente, tornou-se explícita” (MACEDO, 2015, p.79). Borges (2017, p.70), explica que “o discurso misógino tão presente na cultura grega também foi expresso e perpassado” pelo contexto medieval. “Na coletividade popular, há um empenho de silenciar e de difamar a imagem feminina” (*idem*, p.72).

Na literatura, os vícios eram considerados próprios do sexo feminino e eram colocados em evidência. As cantigas de escárnio, cujo tema é o reverso do

convencionalismo do amor cortês, no século XIII e XIV, já mostravam indícios desse novo modo de representação da mulher. Numa imitação irônica das cantigas de amor, Joan Garcia de Guilhade, em sua composição de escárnio *Ai, dona fea, fostes vos queixar*, faz uma paródia ao elogio cortês da *senhor*, que se queixa de nunca ter sido “*loada*” pelo trovador, que o faz à sua maneira, denominando-a de “*dona fea, velha e sandia*” (feia, velha e louca). Essa descrição feminina destoa da imagem preservada pelos trovadores dos cantares de amor e de amigo (“*fermosa*”, “*ben talhada*”, “*de bon parecer*”).

Recentemente, de acordo com Sodré (2010), em sua obra *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*, artigos esclarecedores “têm alertado os críticos [...] sobre o caráter retórico e lúdico da sátira medieval produzida na Península Ibérica entre os séculos XIII e XIV” (SODRÉ, 2010, p. 15). As leis que regiam o *fablar en gasaiado* (o canto artístico dos trovadores com a corte) estão fundamentadas nas *Partidas* de Afonso X, especificamente na *Partida Segunda*, que apresenta a relação entre “injuriar” e “brincar”, cortesmente. Na lírica camoniana, já no século XVI, há vestígios dessa retórica satírica e mordaz presentes na configuração de alguns retratos femininos, como afirma Cidade (1992, p.104): “era natural mais de uma vez não fosse o mel da galanteria, senão o ferr o da sátira. Sátira, é claro, sem os grosseiros excessos dos cancioneiros, incluindo o de Resende”. É o caso de composições como *Não sei se me engana Helena e Catarina bem promete*. Na primeira, o eu-lírico se queixa por ser enganado por três mulheres, cujos nomes identificamos logo no mote:

*a três Damas que lhe diziam
que o amavam*

Moto

*Não sei se me engana Helena,
se Maria, se Joana,
não sei qual delas me engana.*

VOLTAS

 a diz que me quer bem,
outra jura que mo quer;
mas, em jura de mulher
quem crer , se elas não cr m?
Não posso não crer a Helena,
a Maria, nem Joana,
mas não sei qual mais me engana.

Ôa faz-me juramentos
que só meu amor estima;
a outra diz que se fina;
Joana, que bebe os ventos.
Se cuida que mente Helena,
também mentirá Joana;
mas quem mente, não me engana.
(CAMÕES, 1994, p.70-71).

Nesse vilancete composto de um mote de três versos e duas Voltas de sete versos cada, o humor se exprime no jogo dos nomes, “Helena”; “Maria”; “Joana”, rimam com “engana” e culmina nos versos: “mas, em jura de mulher / quem crerá, se elas não crêm?”. Esse humor, no entanto, não esconde a injúria do sujeito face à infidelidade, à palavra e ao juramento feminino, que termina por relativizar-se, porque “quem mente não me engana”. Hernâni Cidade (1992, p.103) explica que “não é raro que o poeta tente esta espécie de alquimia espiritual de transformar em ouro de bom humor toda a cinzenta escória de mágoas, aborrecimentos, contrariedades que lhe fica das espontâneas ilusões”.

A dúvida retórica assenta na desconfiança do sujeito masculino que, acostumado às mentiras femininas, “Se cuida que mente Helena, / também mentirá Joana” não se deixa enganar por falsas promessas: “Ôa faz-me juramentos /que só meu amor estima; / a outra diz que se fina; /Joana, que bebe os ventos [...] mas quem mente, não me engana”. Num tom jocoso, o eu-lírico revela as mentiras de Helena, Maria e Joana, esse número de personagens femininas é significativo e sugere que “mentir” é uma atitude comum às mulheres, isso se confirma nos versos: “mas, em jura de mulher/quem crerá [...]?”.

Esse modo de poetizar trouxe à luz características singulares da personalidade feminina, o que torna “Helena”; “Maria” e “Joana” figuras distintas das mulheres sublimadas e idealizadas nos Cancioneiros tradicionais, delineadas por Petrarca ou, ainda, “pintadas” em outras de suas criações, como seres de magnitude física e espiritual. Essas mulheres têm a mentira como vício: “Se cuida que mente Helena, / também mentirá Joana”. De forma mais exigente, segue o sujeito no julgamento das mentiras de Catarina:

A este moto alheio:

*Caterina bem promete;
eramá! como ela mente!*

VOLTAS

Caterina é mais fermosa
para mim que a luz do dia;
mas mais fermosa seria,
se não fosse mentirosa.
Hoje a vejo piadosa;
amanhã tão diferente
que sempre cuida que mente.

Caterina me mentiu
muitas vezes, sem ter lei;
mas todas lhe perdoei
por ùa só que cumpriu.
Se, como me consentiu
falar, o mais me consente,
nunca mais direi que mente.

Má, mentirosa, malvada,
dizei: para que mentis?
Prometeis, e não cumpris.
Pois, sem cumprir, tudo é nada.
Não sois bem aconselhada;
que quem promete, se mente,
o que perde não no sente.

Jurou-me aquela cadela
de vir, pela alma que tinha.
Enganou-me: tem a minha;
dá-lhe pouco de perdê-la.
A vida gasto após ela
porque ma dá se promete;
mas tira-ma, quando mente.

Tudo vos consentiria
quanto quisésseis fazer,
se esse vosso prometer
fosse por me ter um dia;
todo então me desfaria
convosco; e vós, de contente,
zombaríeis de quem mente.

Prometeu-me ontem de vir,
nunca mais apareceu;
creio que não prometeu
senão só por me mentir.
Faz-me enfim chorar e rir:
rio, quando me promete;
mas choro, quando me mente.

Mas pois folgais de mentir,
prometendo de me ver,
eu vos deixo o prometer,

deixai-me vós o cumprir:
Haveis então de sentir
quanto fica mais contente
o que cumpre que o que mente.
(CAMÕES, 1994, p.59-60).

Trata-se de uma cantiga com mote alheio e um dístico com versos em redondilha maior, “Caterina bem promete; / eramá! como ela mente!”, complementados por sete estrofes (Voltas), que discorrem sobre as queixas do sujeito a respeito das mentiras de “Caterina”. O discurso ferino e mordaz com que o eu-lírico a descreve intensifica-se em uma tripla adjetivação: “Má”, “mentirosa”, “malvada”. Na terceira estrofe, tal como Johan Garcia de Guilhade em sua sátira (“*dona fea, velha e sandia*”) atinge, na estrofe seguinte, o insulto, chamando Caterina de cadela: “Jurou-me aquela cadela / de vir, pela alma que tinha’. A descrição física da mulher se restringe a uma comparação hiperbólica com a luz solar, que contrasta com suas mentiras: “Caterina é mais fermosa / para mim que a luz do dia; / mas mais fermosa seria, / se não fosse mentirosa”. Seus defeitos, no entanto, são ressaltados com severidade. Além de “má, mentirosa e malvada” também é insensata (“não sóis ben aconselhada”) e instável (“Hoje a vejo piadosa; / amanhã tão diferente / que sempre cuido que mente”).

Seu caráter leviano se revela em vários momentos da cantiga: “Caterina me mentiu / muitas vezes, sem ter lei, Prometeis e não cumpris, Prometeu-me ontem de vir,/ nunca mais apareceu”. Depreendemos que a configuração do perfil feminino se constrói, nesse texto, a partir das experiências negativas do sujeito em relação à mulher. Traços psicológicos são expostos pela visão do eu-lírico que, ao nomeá-la, atribui verossimilhança aos fatos narrados.

Na leitura desse texto identificamos um retrato distinto da mulher que é “má” “mentirosa”, “malvada” e “não bem aconselhada”. Exceto pela sua beleza “[...] mais fermosa/ para mim que a luz do dia”, não se assemelha a outros retratos de composição camoniana, como a pastora da Serra, Leonor, Domingas, identificadas na lírica tradicional e na influência petrarquista. Ao retratar Helena, Maria, Joana e Caterina, Camões troca as cores de sua paleta, a graça feminina dá lugar aos vícios e a cortesia amorosa é logo substituída pelo “ferrão da sátira” (CIDADE, 1992, p. 104), que destila as injúrias do poeta. O humor, nesse caso, é, na verdade, “a maior libertação da dor pelo sorriso” (idem, p. 102).

5.5 A PRESENÇA DA NATUREZA E A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO, ALIADOS A SITUAÇÕES SENTIMENTAIS

Na obra literária, o espaço é fundamental para pensarmos os efeitos de sentido que ela provoca. Basta recorrermos às leituras para constatar a relevância do espaço ficcional. Do mundo mítico às narrativas mais contemporâneas, os fatos ficcionais emergem a partir de um lugar. Apesar disso, a literatura ainda necessita de estudos sobre o assunto (ALVES E FEITOSA, 2010).

A teoria do espaço no romance contribui com avaliações acerca do espaço na poesia, principalmente, no que se refere aos conceitos de ambientação, de manifestação, de tipologia e do modo como as personagens se comportam, quando assimilados pela poesia. Alguns teóricos se voltaram ao espaço poético, como Santos e Oliveira (2001) e Blanchot (1987), textos fundamentais para a leitura dos textos que tratam a Natureza.

A necessidade de separar o espaço narrativo do poético é que em ambos os casos a função é a de situar a personagem/eu-lírico revelando-a ao leitor, bem como a sua significação que se configura, diferentemente, nos dois gêneros. Santos e Oliveira (2001, p.74) pontuam essa diferença, ao afirmarem que

Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional mesmo que a partir desse plano sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais. [...]. O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: O signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem.

Os autores, no entanto, atentam para a problemática existente com a analogia estabelecida entre o objeto em si e sua imagem. Tal problematização baseia-se em dois aspectos: primeiro, a imagem apenas reproduz algumas condições da percepção do objeto, mas não o constrói como ele verdadeiramente é; segundo, as imagens visuais são figurativas e nem sempre representam algo.

Com base nesses dois aspectos pode-se pensar a questão da similaridade sob duas perspectivas: a da referência que considera o objeto anterior ao signo e a da perspectiva de significação, na qual o objeto é criado pela imagem. Para os

autores, a poesia estaria inserida na primeira perspectiva, porque a palavra reproduz alguma característica do objeto em si.

Blanchot (1987), ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral do que a estudada pelos autores acima citados, na medida em que não toma o espaço do vocábulo como base do seu estudo, mas, se volta, inicialmente, para o espaço que a literatura constrói, pois ela é solitária e exige certa solidão do leitor. A respeito disso, Blanchot (1987, p.12) esclarece que

A obra não é acabada nem inacabada: ela é. [...]. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra a linguagem obriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.

O autor reconhece, portanto, que a escrita tem um papel relevante, porque faz eco ao que não pode se calar. O escritor, por sua vez, torna-se sensível e se cala para que a linguagem se converta em imagem e resulte num profundo significado ao leitor. Observamos que Santos e Oliveira (2001) compartilham com Blanchot (1987) a ideia de que o texto poético gera imagens tais como os textos das cantigas e as redondilhas de Camões, por exemplo, que nos remetem à paisagem e ao perfil feminino de duas diferentes épocas.

Michel Collot, professor de Literatura Francesa, é outro teórico cujos trabalhos têm influenciado muitas pesquisas atuais. Ele usa o termo paisagem, no sentido de um pedaço de país, “arrancado do olhar à terra, mas que dá, por si só, a medida do mundo” (COLLOT, 2010, p. 205). As várias definições de paisagem, segundo Collot, têm um ponto em comum: “toda paisagem é percebida a partir de *um ponto de vista* único descobrindo, para o olhar, uma certa *extensão*”. Portanto, vista por alguém a partir de um ponto, a paisagem sempre implica um horizonte, revela-se como uma experiência em que sujeito e objeto se fundem: habitada e vivida, a paisagem prolonga o mundo interior. Como exemplo, a natureza dos campos e a presença do verde nas redondilhas de Camões.

A linguagem e a imagem insinuam-se pelas falhas do visto, compõem uma paisagem imaginária. O horizonte poético convida à recriação da paisagem, abre-se a outras margens. Nessa relação entre o interior e o exterior, mobilizam-se as “potências da lembrança e da imaginação” (COLLOT, 2010, p. 211).

5.5.1 Leitura interpretativa: a presença da natureza

Na maioria dos textos escritos em medida velha, observamos a predominância dos tipos de composição usados no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, destacando o vilancete e a cantiga. Ambas são constituídas de um mote (de dois ou três versos), que introduz o tema, e uma *glosa* ou *volta* que o desenvolve, diferindo do número de versos que compõem cada uma das partes. A cantiga em questão é composta de um mote de quatro versos e três *glosas* ou *voltas* de oito versos cada, sendo que o último é a repetição do verso que encerra o mote.

O primeiro texto é a cantiga iniciada pelo mote: *Verdes são as hortas / com rosas e flores; / moças que as regam / matam-me d'amores*. Composta de três estrofes em redondilha menor, com oito versos cada. As rimas obedecem ao esquema: A-BB-AA-CDC, prevalecendo as emparelhadas e as alternadas. O último verso de cada *volta* repete, ao longo das estrofes, o verso que termina o mote: “matam-me d'amores”.

Entre estes penedos
que daqui parecem,
verdes ervas *crecem*,
altos arvoredos,
Vai destes rochedos
água com que as flores
d'outras são regadas
que matam d'amores,

Nessa primeira *volta*, o sujeito lírico visualiza dos penedos (“que daqui parecem”) a cena que passa a descrever nos demais versos. A natureza é pródiga, compõe-se de “verdes ervas” que crescem, “altos arvoredos”, água dos rochedos que regam as flores “d'outras”, evocando as “moças que as regam”, que encantam o eu lírico (“matam d'amores”). As estrofes seguintes:

Co a água que cai
daquela espessura,
outra se *mestura*
que dos olhos sai:
toda junta vai
regar brancas flores,
onde há outros olhos
que matam d'amores.

Celestes jardins,
as flores, estrelas,

horteloas delas
são uns Serafins.
Rosas e jasmins
de diversas cores;
Anjos que as regam
matam-me d'amores.
(CAMÕES, 1994, p.16)

Ao visualizar a horta entre os penedos (“Entre estes penedos / que daqui parecem”), o sujeito lírico considera a prodigiosa natureza como projeção da beleza das moças que regam as flores, fazendo-o sofrer de amor. Esse sofrimento se justifica na evocação da água que cai dos rochedos (“daquela espessura”) e se junta às lágrimas que lhe saem dos olhos e vão regar as “brancas flores”, onde os olhos das moças se encontram, acendendo os seus sentimentos amorosos (“onde há outros olhos / que matam d'amores”). Na última estrofe, os jardins ganham o adjetivo de “celestiais” e as flores são “estrelas”. As “horteloas”, moças que regam as plantas, passam a ser “Serafins” posicionados entre rosas e jasmins, os verdadeiros “Anjos que as regam”.

Na unidade forma/conteúdo, os elementos naturais: penedos, ervas, arvoredos, rochedos, água, flores, jardins, estrelas, rosas, jasmins estão para a paisagem (que chega a ser celestial) como os olhos e os sentimentos amorosos do sujeito lírico estão para as moças: Serafins e anjos que regam flores.

A musicalidade dos versos, a fluidez e o equilíbrio existentes nas *voltas*, resultam das rimas em *-edos; ecem, -ores; -adas; -ores*, na primeira *volta*, por exemplo, e recriam o ambiente pastoril, com a personificação do campo, as hortas de rosas e flores, além dos rochedos de onde nascem e caem as águas que se misturam às lágrimas e regam as flores. Há, ainda, o uso de uma adjetivação expressiva, anteposta aos substantivos, enfatizando seu valor semântico: “**verdes** ervas”; “**altos** arvoredos”; “**brancas** flores”, além da referência aos olhos, sempre presentes na poesia camoniana, possuidores de uma beleza ímpar que “matam d'amores”. (Grifos nossos). A natureza presente nos versos configura o *locus amoenus*, inspirador ao sentimento amoroso e aos encontros.

Como nos demais textos de *medida velha*, verifica-se, nas *voltas*, maior elaboração do motivo presente no mote, dando como exemplo a personificação das moças, as horteloas, que se assemelham aos serafins que, segundo a Angelologia, são anjos possuidores de seis asas. São comumente aceitos como a primeira

posição na hierarquia celestial dos anjos, os que estão mais próximos de Deus. A palavra hebraica *Saraf*, "queimar" ou "incendiar", justifica a ideia de "matar" de amor.

Na cantiga, *Enas verdes ervas*, de Pero Meogo, encontramos um cenário natural semelhante:

*Enas verdes ervas
vi anda' las cervas,
meu amigo.*

*Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.*

*E com sabor delas
lavei mias garcetas,
meu amigo.*

*E com sabor delos
lavei meus cabelos,
meu amigo.*

*Des que los lavei
d'ouro los liei,
meu amigo.*

*Des que las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo.*

*D'ouro los liei
e vos asperei,
meu amigo.*

*D'ouro las liara
e vos asperava,
meu amigo.*

(COHEN, 2003, p.422)⁴¹

Pero Meogo, jogral galego-português, historicamente, deve ter sido contemporâneo de D. Dinis, que reinou de 1279 a 1325. Em suas composições, observa-se um amplo uso de símbolos da natureza.

Composta de oito dísticos acompanhados do refrão "meu amigo", que o torna presente em todas as estrofes, as rimas AA BB AA BB CC DD CC DD, emparelhadas e denominadas, artificialmente, femininas (ervas/cervas) e masculinas (prados/bravos). Quanto à estrutura, a cantiga apresenta o esquema paralelístico

⁴¹ A tradução da cantiga encontra-se no corpo do texto, na interpretação dos versos.

perfeito: “Enas verdes ervas/ vi anda’las cervas; Enos verdes prados / vi os cervos bravos” (ervas / cervas; enos / bravos) e a técnica do *leixa-pren*, nas quatro últimas estrofes.

Há nos versos uma intensa simbologia. A moça relata ao amigo como viu um grupo de cervos e cervas, pastando num *verde prado*: “vi anda’las cervas”; “vi os cervos bravos”. A cena foi marcante para ela que, sob o efeito do prazer sentido, ao vê-los, lavou os seus cabelos, atando-os em tranças amarradas com um fio de ouro, para esperar o amigo.

A paisagem natural referida desde o primeiro verso: “verdes ervas”, “verdes prados” e a água, provavelmente da fonte ou de um riacho, menciona um local isolado e propenso aos encontros amorosos, ao trabalho doméstico e à lavagem dos cabelos, como ocorre nos versos. Essa simbologia de lavar os cabelos, deixá-los soltos e depois prendê-los com um fio de ouro, bem como a presença dos cervos selvagens em liberdade, além de indicar um possível idílio, apresenta, também, um evidente e simbólico apelo sensual.

Na unidade forma/conteúdo, o trovador Pero Meogo apresenta, em seus versos, o efeito sinestésico, ao referir-se ao “ouro”, permitindo a visualização de uma jovem de cabelos loiros, apesar de não haver no texto essa referência. Esse fio de ouro que prende as tranças (“garcetas”), ou liga os cabelos, pode estar representando um apelo implícito à imagem da aliança que liga os apaixonados. Essa ideia pode ser confirmada da quinta à última estrofe, momento que o eu lírico revela que o prazer de ver o casal de cervos, convida-a a lavar as tranças (“lavei mias garcetas”) e os cabelos (“lavei meus cabelos”) e, em seguida, na espera do amigo, une as tranças e os cabelos com o fio de ouro: “Des que los lavei / d’ouro los liei”; “Des que las lavara, / d’ouro las liara”. Essa simbologia do fio de ouro que prendeu os cabelos, pode significar ou remeter à imagem do anel que “liga” os apaixonados.

Da cantiga de amigo à redondilha de Camões, vimos à natureza em sua prodigiosa beleza, a repetição da cor verde das ervas, dos prados às hortas de rosas e flores. Fazendo parte dessa extraordinária Natureza, a presença da moça do povo que trabalha, as horteloas, que regam as plantas no campo despertam a paixão do eu lírico, identificando-se com a jovem que vai à fonte lavar os cabelos e

trançá-los com fio de ouro à espera do amigo, que não chega para admirá-la e amá-la como os cervos selvagens.

Identificamos nos textos poéticos até aqui estudados, a presença da Natureza associada à vida amorosa, projetando os dramas líricos vivenciados pelo sujeito. Na cantiga de amigo, os “cervos bravos” concretizam as aspirações amorosas da donzela. Na composição camoniana, os elementos naturais personificam a figura da mulher por quem o sujeito se encontra apaixonado.

Outros versos líricos também são, cuidadosamente, elaborados pelo poeta, ressaltando essa relação entre o sujeito apaixonado e a paisagem:

a este moto alheio:

*Campos bem aventurados,
Tornai-vos agora tristes,
Que os dias em que me vistes
Alegres, já são passados.*

Campos cheios de prazer,
vós, que estais reverdecendo,
já me alegrei com vos ver;
agora venho a temer
que entristeçais em me vendo.
E, pois a vista alegrais
dos olhos desesperados,
não quero que me vejais,
para que sempre sejais
campos bem-aventurados.

Porém, se por acidente,
vos pesar de meu tormento,
sabereis que Amor consente
que tudo me descontente,
senão descontentamento.
Por isso vós, arvoredos,
que já nos meus olhos vistes
mais alegrias que medos,
se mos quereis fazer ledos,
tornai-vos agora tristes.

Já me vistes ledos ser,
mas depois que o falso Amor
tão triste me fez viver, .
ledos folgo de vos ver,
porque me dobreis a dor.
E se este gosto sobejo
de minha dor me sentistes,
julgai quanto mais desejo
as horas que vos não vejo

que os dias em que me vistes.

O tempo, que é desigual,
de secos, verdes vos tem;
porque em vosso natural
se muda o mal para o bem,
mas o meu para mor mal.
Se perguntais, verdes prados,
pelos tempos diferentes
que de Amor me foram dados,
tristes, aqui são presentes,
alegres, já são passados.
(CAMÕES, 1994, p.53)

Trata-se de uma Glosa composta de um mote de quatro versos redondilhos maiores, seguidos de quatro estrofes de dez versos cada. As rimas obedecem ao seguinte esquema: ABBA (mote) e CDCCDEFEEF, emparelhadas, alternadas e interpoladas.

As estrofes se desenvolvem em torno da temática expressa no mote: a tristeza do momento presente e a alegria dos dias passados. Confiando à natureza “atributos de pessoas e simpatia de confidente” (CIDADE, 1992, p.193), o sujeito lírico confia aos campos o seu triste estado de espírito, pois seus dias alegres já pertencem ao passado. Na primeira estrofe, ao contrário do que registra o mote, o eu lírico pede aos campos para que não o vejam, a fim de que não percam a alegria, porque neles seus “olhos desesperados” encontram alívio (“E, pois a vista alegrais/ dos olhos desesperados, / não quero que me vejais”). Na segunda e terceira estrofes, há um retorno à ideia inicial do mote: se os campos estão compadecidos dele e querem fazê-lo “ledo”, que, então, se tornem tristes (“se mos quereis fazer ledos, / tornai-vos agora tristes”). Justifica sua tristeza pela decepção e falsidade vividas no amor: “[...] depois que o falso Amor/ tão triste me fez viver”, restando-lhe só a tristeza e a dor e seu consolo concentra-se nos alegres arvoredos (“ledos folgo de vos ver, / porque me dobreis a dor”).

A Natureza concebida nos versos “os campos”, “os arvoredos” e os “verdes prados” idealiza um espelho que reflete “melancolias e contentamentos da sua vida” (CIDADE, 1992, p.197). A alegria dos verdes prados é a representação de um momento passado na vida do sujeito lírico, por isso, ele deseja que os campos não o vejam, pois, vendo-o, ficarão tristes e compadecidos de sua grande mágoa (“Por isso vós, arvoredos, / que já nos meus olhos vistes/ mais alegrias que medos, / se

mos quereis fazer ledos, / tornai-vos agora tristes”). O estado de espírito, portanto, determina a representação lírica da Natureza: “campos bem aventurados”, “verdes prados”, “secos”, “verdes”.

Ao se identificar com a Natureza, na quarta volta, há uma reflexão sobre as mudanças permitidas pelo tempo. A Natureza segue seu curso, os campos “secos” ou “reverdecendo” tornam-se “verdes prados”. Retoma, aqui, o mito do eterno retorno, o ciclo das estações que, como na vida, o bem e o mal alternam-se: “porque o vosso natural/ se muda o mal para o bem”. Na Primavera, os prados voltam a ser verdes e trazem alegria para quem os admira.

As modificações internas que aconteceram ao sujeito lírico, no entanto, não foram positivas, não “reverdeceram”, mas caminharam “para o mal maior” (para o mal maior). Há, portanto, no texto, dois tempos distintos, o passado, pleno de alegria, (“alegres, já são passados”) e o presente que só restou a tristeza (“tristes, aqui são presentes”). Esses diferentes tempos são atribuídos aos desmandos do Amor (“pelos tempos diferentes/ que de Amor me foram dados”), responsável também pelo seu tormento, “sabereis que Amor consente / que tudo me descontente”.

Na unidade forma/conteúdo, o estado de espírito do poeta se mostra na musicalidade expressa pelos versos em redondilha maior nas quatro décimas, com sons fechados em /o/, pela recorrência de palavras negativas: “temer”; “entristeçais”, “desesperados”, “tormento”, “descontente”, “descontentamento”, “medos”, “triste”, “dor”, “seco”, “mal”, pela alternância das palavras “ledo” e “triste” e pelo jogo paradoxal, “ledos folgo de vos ver, / porque me dobreis a dor”, que, de acordo com Cidade (1992, p.200) exprimem “às contraditórias oscilações da alma atormentada, ora buscando alívio, ora comprazendo-se na dor”.

A configuração da natureza aliada às situações sentimentais do eu-lírico, manifesta-se nas cantigas de amigo, apresentadas na seção 4.2. Confidente da donzela, ela traz notícias do amigo, conforme registrada por D. Dinis, uma jovem se dirige às mais altas flores do pinheiro, desejando saber se o amigo ainda está vivo e onde ele se encontra: “*Ai flores, ai flores do verde pino, /se sabedes novas do meu amado! Ai Deus, e u é?*”. Na segunda parte da mesma cantiga, as flores dos ramos do pinheiro respondem, tranquilizando-a sobre o amigo, que está “vivo e são” e logo cumprirá o prazo combinado para voltar. Outra situação semelhante descreve a cantiga de Martin Codax, em que a jovem se dirige às ondas do mar, justamente

porque o amigo partiu para a pesca em alto mar e ainda não retornou: “*Ondas do mar de Vigo, /se vistes meu amigo! / Ai Deus, se verrá cedo!*”.

Essa relação da Natureza também ocorria no diálogo da jovem casadoira com os pássaros, seu confidente, na pastorela de Airas Nunes. Enquanto tece a guirlanda de flores, seu amigo faz bodas com outra e ela chora e pede ao estorninho que ele cante, enquanto ela pena e sofre, porque está muito mal de amores: “*Ai estorninho do avelanedo/ cantades vós e moir’ eu e pen<o>:/ e d’amores ei mal*”.

Os textos analisados nas seções 4.1 e 4.2 demonstraram uma intensa combinação dos elementos da Natureza com os aspectos físicos e psicológicos da figura feminina, que muito contribuíram na construção imagética dos quadros líricos. Os cabelos loiros assemelham-se à luz do sol e são capazes de escurecê-lo, as pestanas são raios, a boca é coral, os dentes cor de neve, a pele é mais alva que a própria neve e os seus olhos verdes como as ervas do campo ou a cor do limão. Nesse sentido, retomando Cidade (1992, p.201), “a Natureza ofereceu a Camões um tesouro de metáforas, comparações, imagens, alegorias, símbolos”.

Em síntese, das cantigas trovadorescas às redondilhas camonianas, observamos a representação simbólica da natureza como confidente do eu-lírico e como reflexo do estado de espírito do poeta. Comparando-as, a representação da natureza, manifesta nos textos literários, pode ser demonstrada no quadro a seguir:

Quadro 4. A influência dos cancioneiros e a renovação da paisagem em redondilhas camonianas

Cantigas trovadorescas	Redondilhas camonianas
Na descrição, a repetição da cor verde das ervas, dos prados às hortas de rosas e flores.	Na descrição, a repetição da cor verde das ervas, dos prados às hortas de rosas e flores;
Natureza idílica, propensa a encontros amorosos.	Natureza idílica, propensa a encontros amorosos.
Configuração da Natureza, aliada às situações sentimentais - confidente.	Configuração da Natureza, aliada às situações sentimentais – confidente.
Suas diferentes representações refletem o estado de espírito do poeta;	Suas diferentes representações refletem o estado de espírito do poeta;
	Repertório de recursos expressivos (metáforas, comparações, imagens etc).
	Projeção da beleza feminina;

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas desenvolvidas pela crítica especializada, voltadas à produção da poética medieval e renascentista, permitiram-nos a idealização de um trabalho que envolvesse a cultura e a literatura do medievo e do Renascimento. Inicialmente, comprovamos que, das cantigas de amor e de amigo para a produção lírica camoniana no século XVI, Camões apresenta-se como um experimentador que observou, explorou, avaliou e anunciou os limites mais extremos da emoção e da sensibilidade humanas. Por meio das palavras, dos versos e dos ritmos, ele renovou a paisagem e valorizou a figura feminina. Tratamos, desse modo, de identificar os vestígios das cantigas trovadorescas lírico-amorosas na reconstituição do retrato feminino e da natureza, em textos escritos em “medida velha”, a partir das influências histórico-literárias e dos contrastes da realidade histórico-social da mulher refletidos na poesia lírica medieval e na poesia camoniana do século XVI. Confirmamos que das cantigas trovadorescas às redondilhas camonianas, a figura feminina é exaltada por sua perfeição de caráter e espiritualidade. Na cantiga de amor, a mulher é inacessível e intocável, estimulando o desejo e o sentimento amoroso, mas impossível à realização plena dos sentidos, tornando-se referência e inspiração à criação poética. Nesses versos, ela é descrita como “*ben talhada*”; “*poderosa*”; “*fremosa*”; “*Mia senhor branca e vermelha*”.

Nas redondilhas, Camões repete o mesmo retrato espiritual da dama dos cantares de amor: inacessível às realizações das paixões físicas do sujeito, manifestando-se como um ser angelical, um Serafim. Nas descrições que compõem o retrato físico, tem-se uma falsa ideia de aproximação, dando a impressão que a mulher se encontra diante do poeta e pelo efeito descritivo pinta-lhe os contornos do corpo com precisão, porém com discrição. Apenas as partes consideradas nobre do corpo são retratadas – a face, os cabelos, os olhos. A mulher “pintada” nos textos em versos redondilhos segue o modelo petrarquista, tem cabelos loiros que ofuscam a luz do sol, os olhos verdes que invejam a relva do campo, semelhantes à cor do limão; as pestanas são lindas e compridas; a pele é mais branca que a “neve pura”; os seus lábios possuem a cor dos corais e os dentes são perfeitos.

Essa descrição física se configura na renovação do retrato da jovem das cantigas de amigo. O poeta constrói em “medida velha” verdadeiros quadros líricos,

nos quais a imagem da moça do povo carrega na cabeça os potes de água e trabalha no campo e pastoreia pequenos animais. Sua nobreza é ressaltada, mesmo sendo simples ao vestir-se, chora e sofre pela ausência do amigo e confia sua *coita* às amigas, à mãe ou à natureza.

Nesse estudo, comprovamos que marcam presença nos relatos históricos os diferentes costumes do cotidiano social da mulher, configurados nos discursos poéticos e nas narrativas historiográficas de Duby (1990) e Macedo (2015). O ideário cortês, que determinou o tratamento da mulher na Idade Média, segundo o código de ética da Corte, restringiu sua representação à figura da *dama* – a mulher nobre, casada, que desfrutava de seus bens próprios, além de possuir igualdade jurídica em relação ao homem. Todavia, a realidade social que aponta os registros históricos revelam-nos outros retratos, marginalizados, socialmente, e esquecidos pelos trovadores. Nesses retratos, encontramos mulheres denominadas de hereges, bruxas, prostitutas, mulheres públicas que, no conceito da Igreja, eram herdeiras da figura pecadora de Eva, personagem bíblica. Nesse sentido, ficou evidente que o texto literário baseia-se na realidade, porém, revela a imagem idealizada da mulher, com o suporte da retórica e da inspiração poética.

Nos finais da Idade Média, séculos XIV e XV, a imagem estilizada da mulher acerca-se de uma mudança. Os textos históricos registram a presença da mulher luxuriosa, pecadora, trapaceira e mentirosa presente nos meios urbanos, também protagonistas das cantigas satíricas e do teatro de Gil Vicente. Camões, atento às mudanças, expõe esse perfil nos retratos de Helena, Maria, Joana e Caterina. Contrário às cantigas de amor, em que o trovador preserva a integridade moral e social da senhora, o poeta, sem discrição, exhibe os seus defeitos morais, dos novos costumes de empreender artimanhas para enganar o homem.

Nesse estudo, também identificamos a construção natural da paisagem associada ao retrato da mulher e à configuração do espaço aliado às situações sentimentais. A paisagem agradável, alegre e florida que ornamenta o cenário poético revela-se como um reflexo do estado de espírito do eu-lírico. Para Cidade (1992, p.198), Camões, “foi, porém, mais além, senão em intimidade de comunicação com a Natureza, ao menos em sua atenta e objetiva descrição”. Em seus textos, a Natureza está intimamente relacionada ao seu espírito enamorado, o mesmo que o trovador expressou nas cantigas trovadorescas. Essa relação, no

entanto, se dá de forma mais intensa, refletindo claramente o estado de espírito do sujeito. A descrição também é mais acentuada, na associação da natureza com a beleza feminina. Elemento simbólico da beleza feminina, a paisagem e o espaço emprestam verossimilhança ao retrato da mulher.

Nossa pesquisa não termina aqui, haverá sempre motivo e desejo de ampliá-la, por exemplo, na medida nova. Cremos na afirmação de Octavio Paz (2014), que não estamos vivendo o fim da poesia, como querem alguns, mas, sim, acreditamos que a poesia é uma “arte que sempre amanhece”.

Se o homem se esquecer da poesia, esquecerá de si próprio!

REFERÊNCIAS

ABAURRE, M. L. M.; PONTARA, M. **Literatura: tempos, leitores e leituras.** São Paulo: Moderna, 2010. 2 ed.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura.** Coimbra: Livraria Almeida, 1993. 8 ed. Vol.1.

_____ **Camões: labirintos e fascínios.** Lisboa: Cotovia, 1994.

AMORA, A. S. **Presença da literatura portuguesa – Era Clássica.** São Paulo: DIFEL, s.d.

APOLINÁRIO, M. de Z. **As configurações do amor nas pastorelas galego-portuguesas.** 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.

ARAGÃO, M. L. Gêneros Literários. In.: SAMUEL, R. (org.). **Manual de teoria literária.** Petrópolis: Vozes, 2000.

ARAUJO, M. M. de M. ; FONSECA, P. C.L. Christiane de Pizan e a defesa da mulher na literatura medieval. In.: ARAUJO, M. M. de M. ; FONSECA, P. C.L. (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas.** Goiânia: Kelps, 2017. [p.91-102].

_____ CARVALHO, E. B. de S. A representação da mulher nas Cantigas de Santa Maria. In.: ARAUJO, M. M. de M. ; FONSECA, P. C.L (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas.** Goiânia: Kelps, 2017. [119-132].

ARISTÓTELES, **A poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os Pensadores. 1 ed.

AZEVEDO FILHO, L. A. Métrica em Camões. In.: AGUIAR E SILVA, V. (coor). **Dicionário de Luís de Camões.** São Paulo: Leya, 2011. [p.592-599].

BELL, A. F. G. [et al]. **Da poesia medieval portuguesa.** Tradução de António Álvaro Dória. Lisboa: Cultarte Editora, 2004.

BORGES, K. J.S. A mulher aos olhos do povo: a misoginia medieval presente em contos populares. In.: ARAUJO, M. M. de M. e FONSECA, P.C.L. (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas.** Goiânia: Kelps, 2017. [67-90].

BOSI, A. **Entre a literatura e a história.** São Paulo: Editora 34, 2015. 2 ed.

_____ **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

BLANCHOT, M. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CABRAL, A. S. **Camões Lírico.** Lisboa: Edições Sebenta, 1994.

CAMÕES, L. de. **Rimas.** Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.

CAMÕES, L. de. **Lírica.** Seleção, introdução e notas de Massaud Moisés. 17ª ed., São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editora Humanista, 2006, 6 ed.

CANONICE, B.C.F. **Normas e padrões para elaboração de trabalhos acadêmicos**. Maringá: Eduem, 2013. 3 ed. (Col. Fundamentum, n. 13).

CASTRO, E. de. In: TORRES, Alexandre Pinheiro (Org.) **Antologia da poesia portuguesa (séc. XII – séc. XX)**. V. 2. Porto: Lello e Irmão, 1977.

CIDADE, H. **O conceito de poesia como expressão da cultura**. Coimbra: Coimbra Editora, 1957, 2 ed.

_____. **Luís de Camões – o lírico**. 3ª. ed., Lisboa: Presença, 1992.

COHEN, R. (ed. crítica). **500 cantigas d'amigo**. Porto: Campo das Letras, 2003. Coleção Obras Clássicas da literatura Portuguesa.

COLLOT, M. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CORTEZ, C. Z. Literatura e Pintura. In.: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

_____. O reflexo das relações familiares: a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe em cantigas de amigo. In.: ARAUJO, M. M. de M. ; FONCECA, P. C.L (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017. [p.29-39].

DINIS, D. **Cancioneiros**. Organização, prefácio e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

DUBY, G. (org.) **História da Vida Privada – da Europa Feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, M. E. T. **Antologia Literária comentada – Idade Média**. Lisboa: Ulisséia, s.d.

_____. **Poesia e Prosas medievais**. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1988.

FILHO, B. O.; BARBOSA, S (org.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.

FRAGA, M. do C. Odes. In.: AGUIAR E SILVA, V. (coor). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. [p. 643-646].

_____. Elegias. In.: AGUIAR E SILVA, V. (coor). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. [p. 334-337].

FRANCA, V.G; SOUZA, E. A. de. Marcas misóginas no bestiário medieval: o exemplo da perdiz, da sereia e da *terebolem*. ARAUJO, M. M. de M. ; FONSECA, P. C.L (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017.

_____ ; FONSECA, P.C.L. Considerações sobre a simbologia do dragão, do elefante, da pantera e da pomba em *Le bestiare divin*, de Guillaume le Clerc. ARAUJO, M. M. de M. ; FONSECA, P. C.L. (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017.

FRANCO JR, H. **A Idade Média**: nascimento do Ocidente. 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRANCO JR, A. Operadores de leitura da narrativa. In.: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. [p.33-58].

FRIEDRICH, H. Perspectiva e retrospectiva. In: **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M Curioni e Dora F. da Silva. Livraria duas cidades, s.d.

INÁCIO, I. C; LUCA T. R. **O pensamento medieval**. São Paulo: Ática S. A. 1991.

JAUSS, H. R. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In.: **Teoria da literatura em suas fontes**. Seleção, introdução e Revisão técnica por Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JÚDICE, N. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon *publicações*, 1998.

LE GOFF, J. **Uma longa Idade Média**. Tradução: Marco de Castro, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LETTS, R. M. **O Renascimento**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

MATOS, M. V. L. **Introdução à poesia de Luís de Camões**. Portugal: Biblioteca Breve – Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

_____de. Sá de Miranda. In.: AGUIAR E SILVA, V. (coor). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011.

MACEDO, J. R. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 2015.

MARNOTO, R. [et. al]. **Lírica Camoniana**: estudos diversos. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

_____ Petrarquismo. In.: AGUIAR E SILVA, V. (coor). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. [p.670-679]. A

_____ Petrarquismo em Camões. In.: AGUIAR E SILVA, V. (coor). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. [p.679-688]. B

MARTINS, C. **Camões: temas e motivos da obra lírica**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. Col. Universidade Viva, v. 2.

MONIZ, A. **Para uma leitura da lírica camoniana**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

MOISÉS, M. **A criação Literária: Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. **A literatura portuguesa – através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2012. 33 ed.

_____. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1993.

NASCIMENTO, A.A. **Humanismo**. In.: AGUIAR E SILVA, V. (coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. [p. 419-435].

NEGREIROS, C. ; LEMOS; I. A. M. (orgs.). **Literatura e Paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

PASCOAL, I. **Poesia Lírica: Luís de Camões**. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, s.d.

PAZ, O. A imagem. In.: **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Construção do instante. In.: **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 2ed.

PESSOA, F. **Antologia poética**. Introdução e seleção de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 2ed.

_____. **Quadras ao Gosto Popular**. (Texto estabelecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1965.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997. Coleção Os Pensadores.

SANTOS, L.A.B.; OLIVEIRA, S. P de. **Sujeito, Tempo e Espaço – Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAIVA, A. J. **Luís de Camões**. Lisboa: Grávida, 1997.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **Historia da literatura portuguesa**. Lisboa: Porto, s.d. 6 ed., corrigida e atualizada.

SILVEIRA, F. M. **Poesia clássica**. São Paulo: Global, 1988.

SOARES, A. **Gêneros literários**. São Paulo: Editora Ática, 1993. Série Princípios. 3 ed.

SPINA, S. **Iniciação na cultura literária medieval**. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

_____ **Era Medieval:** presença da literatura portuguesa. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971, 4 ed.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética.** Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997. 3 ed.

ZUMTHOR, P. **Falando de Idade Média.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Coleção Debates).