

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DIONEI JESUS DE SOUZA

A HERANÇA TROVADORESCA DA POESIA DE GONÇALVES DIAS

**RIO GRANDE
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DIONEI JESUS DE SOUZA

A HERANÇA TROVADORESCA DA POESIA DE GONÇALVES DIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em História da Literatura, da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz

Data da defesa: 29 agosto de 2016

Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal do Rio Grande

RIO GRANDE
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DIONEI JESUS DE SOUZA

A HERANÇA TROVADORESCA DA POESIA DE GONÇALVES DIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em História da Literatura, da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Banca:

Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz (FURG- Orientador)
Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (FURG)
Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins (UFPEL)

RIO GRANDE
2016

DIONEI JESUS DE SOUZA

**“A herança trovadoresca da poesia de Gonçalves
Dias”**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz
(FURG) – Orientador


Prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornos
(FURG)


Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
(UFPel)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Roberlei e Fátima, por todos os momentos vividos, pelas alegrias e preocupações compartilhadas, pelo empenho e luta na antiga labuta campeira. Nela crescemos eu e meus estimados irmãos Douglas, Matheus e Caroline. Dedico a vocês esta conquista como sinal de gratidão e reconhecimento pelo incentivo inicialmente dado à busca de novos horizontes para a vida, além daqueles inicialmente trilhados por vocês.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelos passos empreendidos no percurso desse trabalho. Agradeço o vigor, o equilíbrio e a saúde aos orixás Oiá, Xangô e Obaluaiê.

Ao meu pai, o meu orgulho por sua faceta aguerrida no arado, no ancinho e no redemoinho da terra nova, poeira que sempre se assenta logo que a terra lavrada tornava-se alimento dos chimangos ou dos quero-queros. À minha mãe, meu agradecimento incondicional por tudo e pelo exemplo de mãe-guerreira em cuja coragem e dinamismo eu e meus irmãos Douglas, Matheus e Caroline nos espelhamos.

Aos meus avós paternos in memoriam: Américo e Felisbina, pelo amor adubado.

À vó Iraida: o desejo de lavar, de plantar, de cultivar, de colher, no sabor da labuta ainda rezamos o nosso pão de cada dia.

Aos amigos: Elisa (In Memoriam), Marcelo, Mere, Marilane, Jussara, Luís Enrique, Maria Angélica, Juliana, Michel, Rafael, Michele, pela paz, desvelo e alegria de todos os encontros.

Ao orientador desta dissertação, prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz pelo incentivo dado através de suas palavras para o meu reingresso ao Programa de Pós-graduação em Letras em História da Literatura, oportunizado no reencontro no Instituto Estadual de Educação São José. Há algum tempo te conheci nessa mesma escola na condição de aluno do Ensino Médio e reforço a preciosa contribuição inicial do projeto de extensão de ensino de literatura por ti coordenado, para a minha trajetória estudantil. Meu reconhecimento por todo o percurso de orientação da presente dissertação, em especial pela esperança sempre transmitida, fomentada pela sistematização e objetividade de tua orientação.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, pelas contribuições dadas à minha trajetória profissional.

À professora Graciela Loch, minha gratidão por sua generosidade e pelo incentivo constantemente transmitido, por meio de suas palavras de carinho, afetuosas e simultaneamente impregnadas de coragem.

À prof.^a Dr.^a Raquel Rolando Souza pelo ingresso oportunizado na pesquisa de iniciação científica durante a graduação.

À prof.^a Dr.^a Maria Cristina Freitas Brisolara pelo incentivo e carinho transmitidos.

À Marcela Wanglon e à sua família pelo carinho.

À prof.^a Maria Nobre Gibbon, minha admiração e reconhecimento pela disposição e carinho transmitidos, sempre solícita no ensino da Língua Portuguesa.

Aos colegas do mestrado pelas experiências compartilhadas.

Aos colegas do Instituto Estadual de Educação São José, professores, funcionários, pelas experiências vivenciadas.

Aos alunos do Ensino Médio e Séries iniciais pela alegria de todos os encontros.

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo?

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
o por que hei gran coidado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Martim Codax

Rola

Dês que amor me deu que eu lesse
Nos teus olhos minha sina,
Ando, como a peregrina
Rola, que o esposo perdeu!
Seja noite ou seja dia,
Eu te procuro constante:
Vem, oh! vem, ó meu amante,
Tua sou e tu és meu!

Vem, oh vem, que por ti clamo;
Vem contentar meus desejos,
Vem faltar-me com teus beijos,
Vem saciar-me de amor!
Amo-te, quero-te, adoro-te,
Abraso-me quando em ti penso,
E em fogo voraz, intenso,
Anseio louca de amor!

Vem, que te chamo e te aguardo,
Vem apertar-me em teus braços,
Estreitar-me em doces laços,
Vem pousar no peito meu!
Que, se amor me deu que eu lesse
Nos teus olhos minha sina,
Ando, como a peregrina
Rola, que o esposo perdeu.

Gonçalves Dias

RESUMO

A presente dissertação de mestrado objetiva o estabelecimento de relações entre textos líricos pertencentes a temporalidades distintas, mas que apresentam traços de semelhanças tanto temáticas quanto no emprego de algumas estratégias formais. A intenção consiste, pois, na análise da poesia lírico-amorosa e indianista de Gonçalves Dias a partir de um estudo das camadas de significação de cada poema selecionado. A fundamentação teórica apoia-se nas propostas de Roman Ingarden descritas em sua obra *A obra de arte literária*. Selecionando-se alguns poemas medievais portugueses, lidos sob o viés da estratificação, busca-se a aproximação do lirismo de Gonçalves Dias ao paradigma lírico representativo das principais cantigas de amor e amigo lusitanas. Para tal comparação, apreciam-se os elementos identitários tais como a figura feminina, o índio, a natureza, a religiosidade e a perspectiva do nacionalismo romântico. Faz-se, desse modo, uma análise associativa entre os mesmos tendo como horizonte o apreço pelo ideário do medievo inerente à poética de Gonçalves Dias.

Palavras-chave: Cantigas de amor. Cantigas de amigo. Gonçalves Dias. Idealização. Natureza. Religiosidade. Indianismo. Nacionalismo.

RESUMEN

La presente disertación de maestría tiene por objetivo el establecimiento de relaciones entre textos líricos pertenecientes a temporalidades distintas, pero que presentan aspectos semejantes tanto en el tema cuanto en el empleo de algunas estrategias formales. Consiste, en el análisis de la poesía lírico-amorosa y indianista de Gonçalves Dias a partir de un estudio de las camadas de significación de cada poema seleccionado. Teniendo como fundamentación teórica a sistematización de la obra literaria en extractos conforme el presupuesto teórico de Roman Ingarden descritas en su obra *La obra de arte literaria*. Sustentando-se en la elección de algunos poemas medievales portugueses, leídos sobre la óptica de la estratificación, se busca la aproximación del lirismo de Gonçalves Dias al paradigma lírico-representativo de las principales cantigas de amor y de amigo lusitanas. Para tal comparación, se tuvo en cuenta elementos identificatorios tales como la figura femenina, a do indio, la naturaleza, la religiosidad y el punto de vista del nacionalismo romántico. Se hizo una análisis asociativa entre los mismos teniendo como horizonte el ideário del Medievo inherente a la poética de Gonçalves Dias.

Palabras clave: Cantos de amor. Cantos de amigo. Gonçalves Dias. Idealización. Naturaleza. Religiosidad. Indianismo. Nacionalismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 TROVADORISMO E ROMANTISMO: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ESTÉTICAS.....	19
1.1 A lírica galego-portuguesa.....	21
1.2 O movimento romântico e a lírica romântica brasileira	32
2 O DIÁLOGO DA POESIA DE GONÇALVES DIAS COM A TRADIÇÃO TROVADORESCA.....	41
2.1 A lírica amorosa gonçalvina e as cantigas de amigo portuguesas	43
2.2 A lírica amorosa gonçalvina e as cantigas de amor portuguesas	76
2.3 A idealização do índio e do cavaleiro medieval	102
2.4 O sentimento religioso e a idealização do espaço natural.....	121
CONCLUSÃO	151
REFERÊNCIAS	154

INTRODUÇÃO

A presente dissertação realiza uma leitura da lírica de Gonçalves Dias para além do aspecto do delineamento da cor local, tão francamente professado por esse autor romântico ao atender o anseio político-literário da busca de uma identidade nacional brasileira. Ocorre que, no transcurso de sua obra lírica, reiteram-se elementos temáticos e formais que ampliam o conceito de identidade nacional, sobretudo a partir da configuração de elementos identitários variados, como índio, mulher, natureza, religião e pátria que revisitam o solo medieval.

A satisfatória recepção crítica oitocentista acerca da publicação de *Primeiros cantos* (1846) justifica-se pelo apelo ético ao programa político-literário do Romantismo Brasileiro. Assim, emergem da obra inaugural do poeta os critérios imprescindíveis, representativos da bandeira da brasilidade, entre os quais se destacam: forte teor nacionalista, linguagem ufanista, apelo à cor local, sobretudo pela exaltação da natureza brasileira e de seu herói mítico.

Tais critérios, aliados a outros também de fundo patriótico, colaboram para o prestígio da obra do escritor maranhense em seu contexto de produção. No entanto, observa-se ainda uma tendência da crítica sobre a poética gonçalvina que diz respeito ao seu caráter representativo, o que já estimulou, por exemplo, variados estudos acerca do Indianismo¹ em sua obra. Diante disso, convém a busca de novos horizontes em torno de um olhar ampliado sobre a pluralidade de vertentes que emergem de sua poesia completa. Entre essas, a valorização do passado de sua lírica avulta-se, paradoxalmente, ao conviver com o olhar sobre o presente divulgado, sobretudo, pelo projeto literário romântico. Nesse particular, é comum, em poemas românticos brasileiros, sobretudo na lírica de Gonçalves Dias, um jogo especular entre presente e pretérito.

O poema “Canção do exílio”, nesse sentido, é paradigmático do tema do saudosismo patriótico ao se estruturar através da oposição entre a realidade do “aqui” (o presente do exílio português) e o lá (o passado idealizado pela lembrança da paisagem natural exuberante brasileira). Com base neste poema, Artur Emilio Alarcon Vaz (2003) realiza um estudo acerca da intertextualidade do texto

¹ A esse respeito, apontam-se os trabalhos de Cassiano Ricardo em “O indianismo de Gonçalves Dias” e de Cláudia Neiva de Matos em “Gentis guerreiros - O indianismo de Gonçalves Dias”.

paradigmático de Gonçalves Dias, situando o seu eixo de influência sobre os escritores – ambos portugueses emigrados para o extremo sul do Brasil – José Antônio da Rocha Galo e Guilherme Pinto Monteiro que exprimem, em suas produções poéticas, o contraponto do jogo binário do “aqui” e “lá”, representativo da matriz gonçalvina. Conforme o autor,

se Gonçalves Dias foi bastante indireto ao referir-se à terra natal e à terra do exílio, apresentando-as somente por “lá” e “cá”, os outros poetas não tomaram a mesma direção, nomeando explicitamente Brasil e Portugal, demonstrando que a necessidade de afirmação dos países dá-se principalmente pela necessidade de descrição detalhada ao narrar as belezas das terras de origem. (VAZ, 2003, p.229)

No contexto romântico em que insere a matriz gonçalvina, o binômio “aqui” e “lá” reforça a expressão do sentimento de nacionalidade que se manifesta com a exaltação das qualidades positivas do Brasil. A linguagem romântica, neste sentido, pretende-se espaço da idealização de elementos que nos representem enquanto estado-nação, recém-formado. José Murilo de Carvalho (2011), nesse particular, aborda o papel de vanguarda da literatura romântica, no contexto da independência, comprometida ideologicamente com a questão de afirmação de um sentimento nacional. Nas palavras do historiador,

após a consolidação da unidade política, conseguida em torno da metade do século, o tema nacional voltou a ser colocado, inicialmente na literatura. *O guarani*, de José de Alencar, romance publicado em 1857, buscava dentro do estilo romântico, definir uma identidade nacional por meio da ligação simbólica entre uma jovem loura portuguesa e um chefe indígena acobreado. A união das duas raças num ambiente de exuberância tropical, longe das marcas da civilização europeia, indicava uma tentativa de esboçar o que seriam as bases de uma comunidade nacional com identidade própria. (CARVALHO, 2011, p. 23)

Nesse sentido, a poesia gonçalvina atende aos anseios da independência política na medida em que corresponde ao critério da cor local sem, no entanto, circunstanciar-se apenas a ele. Assim, convive na lírica gonçalvina a expressão de um fazer poético que se pretende genuinamente brasileiro, alicerçado, por outro lado, em uma tradição lusitana que remonta às primeiras manifestações poéticas. É com a poesia trovadoresca que Gonçalves Dias, sobretudo, iniciará o seu diálogo contínuo com o fazer poético lusitano, apropriando-se deste para arquitetar a especificidade de sua poética.

O primeiro capítulo desta dissertação abrangerá, portanto, a discussão das peculiaridades do Trovadorismo português e da poesia romântica brasileira de primeira geração, objetivando, através da definição das características gerais do lirismo das respectivas temporalidades estéticas, mapear pontos de intersecção e distanciamento, os quais são reveladores do contexto cultural e histórico em que os lirismos se inserem. Com isso, não se pretende enfatizar que o texto circunscreva-se a seu tempo. Considera-se, assim, a relação dos lirismos com os seus respectivos contextos de produção, sem perder de vista a historicidade, garantida através da universalidade da qualidade literária das cantigas medievais e de suas repercussões na estética romântica que contribuem, por exemplo, para a riqueza do contexto de produção da lírica romântica brasileira.

A evidente alusão ao cenário medieval será identificada em poemas em que o sujeito lírico romântico chega a se equiparar por vezes a um trovador, principalmente através da tematização do amor a fim de aproximá-los do paradigma passional desenvolvido pelas cantigas de amor e de amigo galego-portuguesas. Ainda no primeiro capítulo, serão delineadas, em linhas gerais, as características peculiares que distinguem tais cantigas. Serão então elencados os elementos mais comuns em cada cantiga, situando-as no contexto cultural em que as mesmas eram produzidas, executadas e/ou coreografadas.

Desse modo, para o movimento literário romântico recorrer ao medievalismo foi um recurso inevitável a fim de supervalorizar o passado, torná-lo mitigado e representativo, pois, da nação brasileira na medida em que se fazia necessário redefinir-se esteticamente, a motivação atrelada à nossa independência política de Portugal. Tal redefinição, embebida pelo furor romântico da liberdade de criação, não se efetuará pela simples rejeição de padrões composicionais lusitanos, sobretudo na poética de Gonçalves Dias. Em artigo intitulado “Na contramão da lusofobia: as sextilhas de Frei Antão como índice de reconhecimento de uma identidade brasileira e americana plural”, Maurílio da Silva (2010) pontua a necessidade de reconhecer-se na obra de Gonçalves Dias a definição de uma identidade nacional plural em vez apenas da defesa do aspecto da cor local, propício ao contexto de produção da obra do poeta. Ainda que haja originalidade em seus poemas a qual dialoga com a proposta romântica de formação de uma literatura que se pensasse verdadeiramente brasileira, não se pode deixar de frisar a acentuada

herança lusitana refletida no fazer poético do poeta romântico, sobretudo, nas feições medievais de muitas de suas composições que podem ser concebidas como reelaborações de cantigas portuguesas. Vários são os poemas em que o eu lírico masculino coloca-se em posição de vassalagem amorosa, mantendo a mesura necessária à veneração de sua senhora. Similarmente, surgem outros poemas que remetem à natureza das cantigas de amigo, posto que se revistam frequentemente do cenário bucólico da moça que reclama a sua situação de abandono.

O segundo capítulo desta dissertação contemplará a análise propriamente dita de cantigas medievais portuguesas, cotejadas a alguns poemas de Gonçalves Dias. A escolha dos mesmos levará em conta as aproximações temáticas e os aspectos formais que aproximam e/ou distanciam cada lirismo. Tal capítulo irá se subdividir em quatro secções que dirão respeito aos elementos identitários presentes na poesia de Gonçalves Dias que remetem ao medievalismo.

A primeira secção mais precisamente elegerá a análise de poemas de Gonçalves Dias em que ocorre a presença do eu lírico feminino, aproximando-os ao paradigma lírico das cantigas de amigo. Busca-se com essa análise comparativa de poemas a defesa da ideia de que a poesia de Gonçalves Dias atendeu ao critério de representatividade do sentimento genuinamente nacional sem deixar de manter-se arraigadamente impregnada do legado lusitano a que o poeta romântico fez jus, tendo em vista o seu engajamento cultural aos ideais de variados escritores portugueses, que, à época do poeta maranhense, respiravam os anseios medievalistas do Romantismo europeu.

A segunda secção tratará mais especificamente do exercício analítico de entrelaçar a perspectiva do amor cortês expresso nas cantigas de amor portuguesas à situação de vassalagem amorosa com que se depara o sujeito lírico gonçalvino. Serão escolhidos poemas românticos em que a mulher, tal como nas cantigas medievais, seja inacessível a seu admirador, cotejando-os a algumas cantigas de amor portuguesas. Com isso, busca-se delinear o modo como o lirismo romântico dialoga com o lirismo português a fim de evidenciar que a poética de Gonçalves Dias, preservando a sua originalidade, revisita, com frequência, as matrizes poéticas do lirismo lusitano.

Já a terceira secção desse segundo capítulo abordará, inicialmente, a relação entre a idealização do índio, presente em alguns poemas líricos indianistas de

Gonçalves Dias, e a imagem briosa do cavaleiro medieval, presente no poema narrativo *Sextilhas de Frei Antão*, que evidencia o gosto pelo medievalismo por Gonçalves Dias já no emprego de uma linguagem arcaizante. Além disso, a base para o cotejo do índio da poesia de Gonçalves Dias, moldado à roupagem do cavaleiro medieval, dirá respeito à obra “O livro da ordem de cavalaria”, de Ramon Llull, a qual delimita o perfil moral exigido para a ascensão do infante à categoria de um nobre cavaleiro. Outrossim, aproxima-se a imagem de cavaleiro medieval ridicularizada em cantigas de escárnio e mal dizer portuguesas à lírica indianista romântica. A última secção desse capítulo aludirá panoramicamente ao aspecto religioso e natural, presente no lirismo amoroso de alguns poemas em que tais elementos se integram. Nesse sentido, busca-se averiguar em que medida o Teocentrismo medieval reflete-se nas cantigas medievais portuguesas bem como a presença intensa do elemento religioso na poesia gonçalvina.

A conclusão desta dissertação consistirá em um texto sintético que costure as relações imprescindíveis entre as secções do segundo capítulo, as quais buscam apoiadas num recorte poemático evidenciar um esqueleto temático-formal através do qual a lírica romântica gonçalvina e as cantigas medievais se relacionam.

O suporte teórico aplicado nos textos líricos elegidos dirá respeito à Teoria dos Estratos, de Roman Ingarden. Em linhas gerais, a abordagem teórica refere-se a uma leitura dos poemas a qual se dá pela perspectiva de etapas significativas em que a obra de arte é entendida em sua imanência, o que abrange uma descrição minuciosa da mesma em estratos heterogêneos; no entanto, apresentadas as suas peculiaridades, tais estratos mantêm-se inter-relacionados. Observados na sua concretude, os poemas são analisados em fases de significação relativas a quatro camadas (ou estratos).

A primeira camada diz respeito à *natureza fônico-linguística* do poema. Roman Ingarden destaca nesse momento a sonoridade que a leitura e a escuta dos poemas provoca no leitor. Dessa maneira, a reiteração de determinadas palavras e a sua respectiva sonoridade apresenta uma intencionalidade. Trata-se da criação de uma esfera de sentidos e significados que concorrerão para a apresentação expressiva desse conteúdo na camada subsequente, preparando, dessa maneira, o terreno do que vem a seguir. Para tal, Ingarden privilegia a descrição minuciosa do

aspecto físico² do poema, presente da escolha³ consciente de repetição sonora e na cadência rítmica, por exemplo, considerando-a crucial para a convergência do recorte significativo que o texto poético suscitará a partir da análise de suas próximas camadas.

Assim sendo, a segunda camada refere-se às *unidades de significação*, a qual faz referência ao modo como se dá a expressão⁴ da obra de arte. Nesse momento, observa-se qual é a predominância da classe gramatical de um determinado excerto de poema, por exemplo, e simultaneamente visualiza-se o modo como se estruturam as frases poéticas sintaticamente. O processo de descrição acerca da predominância de certa classe de palavras, por exemplo, bem como a predileção por um modo específico de apresentação do léxico, são sintomáticos e sinalizadores dos sentidos gerados através do modo como o texto artístico apresenta-se.

Através dessa camada é que se começa a delinear um processo consciencioso que reporta o leitor a uma sensação de referencialidade, aludida pelo texto, o que nos conduz à terceira etapa que, portanto, trata das *objetividades apresentadas*⁵. Essas advêm do sentido que se cria a partir do léxico escolhido e do modo como as palavras se posicionam a fim de evocar uma realidade significativa (camada das unidades significativas). É nessa terceira camada que se tem a sensação concreta da ideia que o poema veicula. Através da escolha de determinadas palavras, da predominância de uma determinada classe de palavras e

² Nesse aspecto, o filósofo polonês propõe o delineamento de uma estrutura fundamental, inerente à peculiaridade da obra artística poética, constituída através da natureza heterogênea de estratos que a despeito de suas particularidades intercomunicam-se, preservando a unidade do todo artístico.

³ O primeiro estrato diz respeito ao contato imediato do leitor com a realidade física do texto artístico através de sua apresentação grafêmico-fonêmica. Tal estrato comporta a descrição da sonoridade das palavras, as quais não valem por si só, já que remeteriam a uma atmosfera de sentido, configurada a partir dos próximos estratos.

⁴ Este segundo estrato conjuga as relações de morfossintaxe (forma) ao sentido (fundo); portanto, trata-se de estrato semântico para o qual as escolhas das unidades significativas fônicas (primeiro estrato) formadoras dos vocábulos, a disposição destas em frases através da eleição de uma determinada disposição estrutural e não outras são determinantes para o sentido produzido através de um processo de racionalização, que apontará para o próximo estrato relativo às realidades temáticas propriamente ditas suscitadas.

⁵ Esse estrato diz respeito ao aspecto da referencialidade explícita ou implicitamente aludida. Abrangeria, pois, as abordagens temáticas suscitadas a partir da superfície dos estratos anteriores. Para a abordagem teórica em voga, o modo como a obra de arte apresenta-se ou a configura como uma realidade sensivelmente perceptível ou a projeta num plano mais particularizado, pois, como assinala Bordini, “Quando a obra literária afasta-se radicalmente da sua função representativa: cindem-se as objetividades, confundindo-se suas determinações, o que opaliza o mundo representado, colocando-o como enigma.” (BORDINI, 1990, p. 104)

do funcionamento destas na frase poética cria-se uma realidade de significação que se sustenta na própria realidade artística.

Com a sua proposta de sistematização da natureza estratificada da obra literária, o estudo do texto literário converge para um viés do reconhecimento das peculiaridades do texto verbal artístico. Nesse sentido, a quarta e última camada elegida por Ingarden refere-se aos *aspectos esquematizados*⁶, os quais abrangem a apreensão sensorial suscitada pela aparência do texto, reveladora da sensação de realidade que a leitura do poema, no geral, atesta de alguma forma seja explícita ou implicitamente. Esta referencialidade advém, segundo a perspectiva da última camada, das sensações sensoriais do tipo visual, táctil, etc., garantida pela descrição dos elementos das camadas anteriores.

A divisão do texto poético em camadas responde ao didatismo do método fenomenológico. A despeito disso, a unidade da obra é preservada, posto que Ingarden ressalte o aspecto polifônico de sua teoria, uma vez que entre as camadas haverá uma inter-relação necessária que convirja para o recorte significativo, tecido a partir dos dados coletados em cada camada.

⁶ Para Golin (1991), ao se reportar ao último estrato da teoria fenomenológica, a abrangência dos aspectos esquematizados dá ao leitor “a impressão de ter diante de si uma quase-realidade própria e viva.” (GOLIN, 1991, p. 106), por meio da qual, nessa perspectiva de análise, o texto artístico tingesse a partir de uma dada apreensão sensorial, refletida, por exemplo, através do modo como o eu desenha a imagem poética, vislumbrando-se por meio de que sensações configura-se o estado do eu e/ou a realidade que o circunda, em um texto poético analisado à luz da teoria ingardeana.

1 TROVADORISMO E ROMANTISMO: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ESTÉTICAS

Cada estética literária relaciona-se com o momento cultural, histórico, social em que está inserida. Não se pode afirmar, no entanto, que o texto artístico seja uma espécie de retrato de sua época tendo em vista o reconhecimento de que a natureza ficcional, tal como propôs Aristóteles na *Poética*, consiste na imitação de uma ação e não estritamente reproduza a ação. Com isso, a verossimilhança figura como o estatuto inerente do texto artístico. Assim, a arte da palavra dialoga com o mundo, com a realidade extraliterária, sem necessariamente ter de retratá-la fidedignamente.

As cantigas medievais, nesse sentido, revelam-se inicialmente como composições escritas por trovadores que criam realidades possíveis de acontecer, verossímeis ao contexto cultural do homem medieval. Leituras de feição determinista - que concebem o texto literário como um pretexto para falar ora do escritor, ora da sociedade ou ainda dos fatos históricos - são de longa data conhecidas. No texto literário, como artefato situado temporalmente, são transparecidas, as marcas de seu tempo, reveladoras de seu contexto de produção. Entretanto, a sua historicidade e qualidade estética garantem a universalidade que o torna sempre inaugural diante dos olhos de um novo leitor, aberto a novas leituras.

As cantigas de amor e as de amigo deixam transparecer exemplarmente a vida medieval, o ambiente ruralizado da Idade Média, a busca de expansão territorial portuguesa aliada à proposta de dissolução da fé católica. Elas revelam esse conteúdo relativo à época medieval. No entanto, o que garante a sua perenidade enquanto texto literário certamente não são os relatos pontuais do abandono sofrido pelas moças que, de fato, houve à época. Nem mesmo o desdém de uma senhora superior economicamente ao poeta-trovador seria o suficiente para a garantia da qualidade estética das cantigas medievais.

Tais cantigas falam a partir de seu tempo para qualquer temporalidade. Os trovadores aludiam às dores, às aflições da sociedade medieval nas quais se espelham qualquer homem em qualquer momento histórico. Aliado à categoria do como escreviam e não apenas acerca do que escreviam simplesmente, as cantigas

medievais mapeiam o universo do homem medieval, situado historicamente, não se tornando apenas certidão de uma época. A desilusão amorosa, o amor não correspondido, os desentendimentos familiares, as fugas à procura do amor, a religiosidade, os passeios em meio à natureza, a conversa com amigas são exemplos de motivos que revelam os assuntos de muitas cantigas.

A leitura da poesia romântica brasileira, em especial a lírica de Gonçalves Dias, relaciona-se ao lirismo galego-português das cantigas de amor e de amigo. A poesia romântica brasileira convive em suas três principais gerações com o desenvolvimento do lirismo amoroso. Parece ser Gonçalves Dias quem mais se apropria da lógica trovadoresca no que diz respeito ao desenvolvimento do amor não correspondido, indiferente em que aparece a figura feminina como ser superior, inefável a que o sujeito lírico dirige-se como se fosse um vassalo. A mulher na poesia romântica de 1ª geração quebra-se corporalmente, sobretudo em Gonçalves Dias quando há qualquer indício de sensualidade.

Logo, pretende-se averiguar em que medida a sensualidade contida na poesia de Gonçalves Dias, a idealização do corpo feminino, dos olhos da mulher amada dialoga com o modo como o trovador medieval caracteriza a sua senhora. Convém também a contextualização do lirismo romântico brasileiro, a partir do que postulam alguns historiadores de literatura brasileira no que tange à temática amorosa bem como a compreensão do que significou, para a época, o surgimento do Romantismo no contexto de consolidação de uma literatura nacional.

Reconhecer a especificidade das duas estéticas literárias em questão é imprescindível para se delinear as proporções da presença da estética trovadoresca no lirismo de Gonçalves Dias. Para tanto, faz-se necessário destrinchar, num plano panorâmico, as principais características compositivas de ambas as épocas no que diz respeito ao desenvolvimento, sobretudo, da temática amorosa. O modo como o tema é desenvolvido em cada época, as categorias envolvidas na descrição do drama amoroso precisam ser delimitadas para nortear a análise.

Assim, para as cantigas de amigo serão consideradas como categorias imprescindíveis: a) externalização da queixa; b) busca de destinatário(s) da queixa; c) visualização de um cenário campestre; d) apelo à ajuda divina; e) dúvida diante do caráter do “amigo”; f) tenção, diálogo com a mãe/amigas ou confidentes; g) intensificação da coita amorosa com a passagem temporal marcada pela natureza;

h) expectativa da chegada do “amigo” e alívio e/ou intensificação do sofrimento amoroso. Convém investigar, de forma panorâmica, em que medida o lirismo amoroso romântico dialoga com estas categorias presentes na maioria das cantigas de amigo portuguesas.

De forma genérica, ainda convém responder ao modo como o lirismo romântico brasileiro sugere a presença de sujeitos líricos masculinos que restringem o seu comportamento aos seguintes caracteres: a) submissão diante do objeto venerado; b) mesura diante do modo como se dirigem verbalmente à senhora; c) desejo de que a amada aceite a sua condição de vassalo que lhe presta homenagem; d) preservação da coita amorosa com a certeza de que o amor é inatingível; e) supervalorização do amor cortês em contraste ao amor conjugal.

1.1 A lírica galego-portuguesa

Rodrigues Lapa (1976), em *Lições de Literatura Portuguesa*, dedica um capítulo ao estudo do lirismo galego-português e outro mais genérico à cultura trovadoresca. O estudioso começa a sua análise propondo uma distinção entre duas correntes poéticas fundamentais do Trovadorismo: a cantiga de amor portuguesa que se constitui a partir do influxo estrangeiro provençal e a cantiga de amigo que é, para o estudioso, autóctone no sentido de que expressa o seu gosto pelo pitoresco, pelo local, pelo folclore do ambiente em que se insere. Antes mesmo de distinguir a especificidade de cada cantiga, Lapa reconhece que entre elas pode haver comunicabilidade, traços semelhantes, tendo em vista que foram produzidas simultaneamente.

Para fins didáticos de análise, o historiador literário propõe um estudo que enfoque as peculiaridades de cada cantiga e o primeiro predicativo que atribui à cantiga de amigo é o fato de confundir-se com o paralelismo, atribuindo-lhe o nome de cantiga paralelística d’amigo. A sua estruturação simples, com a repetição de uma mesma lógica sintática, além do emprego constante de refrão ou de versos que se refletem alternadamente aproximavam-na da oralidade e da musicalidade. À época medieval, a cantiga estava diretamente atrelada à sua execução musical por um jogral. Por isso, a estrutura paralelística auxilia na sua memorização, garantindo,

desse modo, a sua popularidade. Entretanto, segundo Lapa, é o ambiente focalizado pela cantiga de amigo, essencialmente familiar e natural, que a distancia bastante dos meios propriamente aristocráticos em que se insere a cantiga de amor.

A cantiga de amigo caracteriza-se, inicialmente, pela marca de um sujeito lírico feminino. Ainda que quem compusesse a cantiga fosse uma figura masculina, o espaço para a voz lírica feminina dialoga, segundo o historiador referido, com as condições sociais da mulher à época. À mulher, competia o papel de promotora do lar na ausência do homem que a havia deixado para ir para a guerra. Nesse sentido, a cantiga de amigo representa o ambiente medieval regido pela feminilidade da vida social. Nesse gênero de cantiga, a presença da figura masculina é quase apagada, pois o enamorado e/ou esposo ou a figura paterna são mencionados, geralmente, pela sua função de ausência. As mulheres são o grande destaque das cantigas; havendo, pois, pouca ênfase à discussão dos estados anímicos do homem.

Nas cantigas de amor, por outro lado, a voz masculina em posição de subalternidade somente se curva para a mulher representativa da nobreza que simbolicamente metaforiza o poder suserano de sorte que venerá-la, portanto, representaria ser vassalo fidedigno. Nesse particular, a alusão do homem no plano da distância ou a sua descrição pelo olhar feminino, como acontece em cantigas de amigo em que a moça exalta as qualidades do “amigo”, reforça a condição misógina medieval, já que professar um lirismo de confissão dos estados íntimos do homem representaria uma inversão da lógica de superioridade masculina que, como é consenso, foi uma constante na vida prática do mundo medieval.

A cantiga de amigo apresenta o desenvolvimento de um cenário, geralmente bucólico para o qual se reporta o sujeito lírico. Nesse cenário que pode ser diante das ondas do mar, diante das belezas das árvores, das fontes, dos cantos dos pássaros, entre outros, a moça ou mesmo a sua mãe confia os seus sentimentos perante a espera do amado (dela ou da filha) que custa a regressar. Trata-se, pois, de uma poesia de intimidades domésticas, como pontua Lapa, em que aparece com bastante espontaneidade o cotidiano do ambiente feminino medieval. A respeito desta cantiga, Lapa (1976) pontua que

a poesia de amigo, entre nós, reflete um ideal de vida muito menos elevado e muito mais humano: a donzela, sob a guarda da mãe, confia-nos os mil e um incidentes psicológicos da sua vida sentimental, do seu namoro ou de sua paixão. (LAPA, 1976, p. 107-108)

Ao se referir ao ideal de vida mais elevado, certamente o historiador está reportando-se ao requinte do ambiente aristocrático a que se dirige o trovador nas cantigas de amor. As cantigas de amigo, ao contrário destas, enfatizam o drama amoroso da espera do amigo ausente pela mulher, que situada num determinado ambiente paisagístico natural, expõe sem pudores os seus sentimentos. É uma cantiga em que geralmente aparece o desabafo de uma moça cuja paixão distanciou-se ou, o que é mais comum, a voz lamuriosa de uma mulher que se sente abandonada pelo marido, desprovida de sua proteção material e desamparada sentimentalmente.

Ainda que o trovador escreva a cantiga, através da presença do eu lírico feminino, o lirismo trovadoresco, em suas cantigas de amigo, valoriza as faces múltiplas da voz feminina, corroborando um modelo feminino em situação de abandono amoroso que reivindica o amor verdadeiro e o expõe, através de queixas, sem perder, via de regra, no entanto, a expectativa de que o amor um dia se realize, no caso da moça, ou de que não perdue a sua interrupção, no caso do esposo ausente. A partida do amado e o seu destino incerto colocam o eu lírico em situação de desespero, representado pela verbalização de uma aguda aflição. À época medieval, as mulheres, apenas no âmbito literário, adquirem visibilidade, pelo menos aparente. Eram supervalorizadas nas cantigas de amor no que se refere às senhoras das cortes. Nas cantigas de amigo, revelam-se os seus desejos e aspirações sem serem silenciados os seus prováveis pensamentos; contudo, no plano prático, eram subjugadas e subordinadas ao poder masculino.

As cantigas de amigo são reveladoras do contexto local do homem medieval, o que lhes confere um caráter autenticamente popular. No tocante aos temas das cantigas de amigo, Lapa considera que

encontramos nela, em especial na cantiga paralelística, um conjunto de motivos folclóricos, muito mais importantes do que o que nos oferece a antiga poesia francesa, e que pode reduzir-se ao culto das árvores, dos animais e das fontes, nas suas variadas modalidades. O enlace do tema folclórico com a situação sentimental dá por vezes à cantiga um ar de inefável mistério. (LAPA, 1976, p. 108)

Essa citação sugere que a cantiga de amigo explora a exposição da vivência sentimental do eu lírico feminino com a apresentação simultânea de temas que

diziam respeito ao ambiente folclórico do homem medieval. Nesse sentido, trata-se de deixar pulsar nas cantigas de amigo a vida propriamente dita do homem medieval, sobretudo da mulher, da sua rotina e de suas filhas. O inefável mistério resultado da combinação do sentimento de abandono amoroso com um determinado tema folclórico pode ser observado em variadas cantigas nas quais, por exemplo, o eu lírico estabelece um diálogo com o movimento das ondas, uma árvore ou canto de pássaros na tentativa de compreender os motivos da demora do amado bem como apaziguar a sua agonia.

Em grande parte das cantigas, a religiosidade é evidente, o que sinaliza que os trovadores registraram liricamente o ambiente teocêntrico da época. A fé da mulher medieval e o apelo à figura divina são recorrentes em muitas cantigas de amigo. Através da fé, mas não só através desse sentimento, o eu lírico de variadas cantigas de amigo portuguesas alimenta a expectativa de que o “amigo” esteja bem em seu “fossado” e de que o dia de seu regresso aproxime-se. Frequentemente, as cantigas trazem súplicas dirigidas ou a Deus ou a santos específicos. As cantigas de romaria, em especial, contextualizam o cenário medieval das peregrinações das mães que se dirigem às igrejas com suas filhas a fim de suplicarem pela vida de seus maridos, pedindo a intersecção dos santos. Uma cantiga de Martim de Ginzo constitui-se numa espécie espontânea de prece em que a moça vai à capela de Santa Cecília rezar pelo “amigo” que está na guerra:

Como vivo coitada, madre, por meu amado,
Cá m’enviou mandado que se vai no fossado,
e por el vivo coitada!

Cá m’enviou mandado que se vai no ferido,
05 Eu a Santa Cecília de coraçõn o digo,
e por el vivo coitada!

(LAPA, 1976, p. 111)

O paralelismo evidente é o distintivo fundamental da cantiga de amigo. O emprego do refrão ao final de cada estrofe também a caracteriza. Os versos “Ca m’enviou mandado que se vai no fossado” (v. 2) e “Cá m’enviou mandado que se vai no ferido” (v. 4) repetem-se, quase em sua integridade, com a modificação apenas das palavras “fossado” (v. 2) e “ferido” (v. 4). A arquitetura do poema é simples, recurso que torna a cantiga de amigo bastante popular, podendo ser facilmente memorizada, atrelada à musicalidade dos versos que é bastante sugestiva através da repetição de sons tanto vocálicos quanto consonantais.

A expressão da religiosidade, no poema, revela a face predominante da mulher medieval que diz respeito à sua fé de que Santa Cecília protegerá o amado e, ao mesmo tempo, irá se compadecer do estado de tormento em que se encontra a moça. Esta confia a sua queixa amorosa com a mãe e com a santa, estratégias que revelam o recurso da tenção, apontado por Lapa, característico das cantigas de amigo. Tal recurso diz respeito à busca de uma interlocução nas cantigas de amigo, pois o eu lírico feminino necessita comunicar o seu estado sentimental: à mãe, às amigas, à natureza, ou a si mesma ou à figura divina. Tal figura é, pois, a única possibilidade de proteção, refletindo o papel do Teocentrismo à época. No geral, após a revelação do estado em que se encontra o eu lírico, este preserva a esperança de que a situação do abandono irá finalizar-se com o retorno do “amigo”.

Lapa define, por outro lado, ainda o Trovadorismo como “o exaltado individualismo mundano” (LAPA, 1976, p. 16) e afirma que a cultura trovadoresca não ia ao encontro do “acatamento dos princípios tradicionais da Igreja.” (LAPA, 1976, p. 16). Nesse particular, em meio à forte presença do domínio da igreja, surgem algumas cantigas de amigo que revelam temas que vão de encontro aos princípios recatados defendidos pela igreja católica, descrevendo, implicitamente, cenas de lesbianismo, o culto à sensualidade e ao desejo sexual, que caracterizam, à época, um paganismo latente. Ocorre que, no geral, as cantigas apresentam o elemento religioso como fortaleza indispensável à vida humana, ainda que, em algumas, a vida religiosa seja tematizada ao lado de outras questões, como o interesse de as moças acompanharem as mães à igreja por motivos amorosos e não só religiosos. Exemplarmente, Pero de Viviaes evidencia tal interesse nesta cantiga em que as moças dançam fora da igreja, exibindo-se sensualmente aos passantes:

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

Nossos amigos todos lá iran
por nos ver, e andaremos nós
bailand' ant'eles, fremosas, en cós;
10 e nossas madres, pois que alá van,
 queimen candeas por nós e por si
 e nós, meninas, bailaremos i.

(LAPA, 1976, p. 111)

Esta cantiga de amigo problematiza o cenário sagrado da romaria ao enfatizar a sensualidade da dança das moças enquanto as mães acendem velas pelas filhas e para si mesmas. Sendo assim, a cantiga encerra em si os aspectos sagrados e profanos do homem medieval descritos num mesmo espaço de tempo. Enquanto as mães rezam, fazem preces, as moças pensam em exhibir-se sensualmente, “dançando” aos “amigos” que comparecerão ao evento religioso.

Há outro poema, de Airas Nunes, que fere com a moral cristã medieval por evidenciar a prática do lesbianismo diante da situação da ausência de seus companheiros. O encontro diante de um espaço idealizado de ramos de avelaneira torna-se o segredo compartilhado pelas amigas. A segunda estrofe da cantiga expõe a situação da atração física compartilhada durante a dança conjunta:

Bailemos nós todas três, ai, irmanas,
Sô aqeste ramo destas avelanas;
E quem for louçana como nós, louçanas
Se amig'amar
05 Sô aqeste ramo destas avelanas
Verrá bailar.
(LAPA, 1976, p. 108)

O cenário natural aparece não mais como simples confidente das lamúrias sentimentais. A idealização do espaço natural permanece e só ele e as amigas sabem do segredo do encontro amoroso. As amigas aparentemente dançariam sob ramos de avelaneiras enquanto os amados não regressam, do que se pressupõe a dança como reveladora do erotismo do encontro tendo em vista o fato de admirarem-se corporalmente. A beleza do espaço natural escolhido para o encontro sensual espelha-se na beleza das próprias mulheres, evidenciando a comunhão entre o tema natural relativo ao cenário folclórico do lugar português e os fortes impulsos eróticos sentidos pelas amigas enquanto dançam. No entanto, as cantigas de amigo que subvertem a lógica teocêntrica aparecem em número muito mais restrito que as demais as quais, no geral, recobrem-se da experiência intensa do sentimento religioso.

Lapa (1976) sintetiza o lirismo das cantigas de amigo e de amor afirmando que

as primeiras cantigas que se compuseram denunciam logo, no tema e na forma versificatória, a influência do lirismo provençal. Havia, contudo, em Portugal e na Galiza uma forte tradição de poesia lírica popular, velhos

temas que celebravam as fontes, os rios, o mar, as romarias, as danças primaveris, a despedida dos namorados ao romper da alva, etc. Essas cantigas eram bailadas, geralmente a dois coros, de modo que a sua forma estrófica era paralelística e consistia num repetir dos mesmos versos, com variantes no fim. Que fizeram os nossos trovadores? Cultivaram embora a canção de modo provençal, quase com todas as complicações do amor cortês; mas tomaram também esses temas e essas formas populares e compuseram com eles belíssimas cantigas. (LAPA, 1976, p. 11)

Essa citação elucida a convivência em Portugal dos dois lirismos comparados, enfatizando que a cantiga de amor vale-se de uma herança provençal, contudo apresenta os seus próprios traços, os quais serão sintetizados numa perspectiva genérica. As cantigas de amor constituem-se em uma espécie de relato que se caracteriza em ser um louvor. O trovador dirige-se a uma determinada senhora, que nunca é nomeada, com a intenção de prestar-lhe uma homenagem. Lapa faz referência ao pensamento do estudioso Eduard Wechssler que considera a superioridade da figura feminina descrita na cantiga de amor como uma estratégia de libertação do homem medieval. O endeusamento da mulher, que coloca o trovador em posição de vassalagem em seu lirismo, na visão de Wechssler, evidenciaria um desvio claro da ortodoxia católica. No entanto, Lapa não enxerga a idealização exacerbada como um substituto do papel do Teocentrismo à época. Com certeza, as cantigas ampliaram a visão de mundo do homem medieval para além do aspecto religioso, mas isso não o eliminou em nenhum momento. Nas palavras de Lapa

os trovadores humanizando Deus e divinizando a dona, colocam-nos afinal num mesmo plano de adoração. Eram duas potências de valor igual. O trovador preferia a dona por intuitivas razões de ordem social e estética e não em obediência a qualquer disposição anticatólica. (LAPA, 1976, p. 24)

Nesse particular, o movimento trovadoresco português consolida-se no século XII como uma alternativa estética de reação do individualismo mundano às pressões e exigências sociais da época. Essa nova cultura em que se constitui o Trovadorismo objetiva abordar a natureza humana, buscando enxergá-la com mais liberdade, ainda que essa liberdade ficasse apenas no plano do pensamento criativo. Sem hostilizar a influência da igreja católica que a todo custo objetiva expandir o seu domínio à medida que a expansão de terras também se dava, a arte medieval, expressa através das cantigas, cumpre o seu papel de resgate da humanização e de encantamento diante da vida.

Há um jogo antitético e, simultaneamente, atrativo entre a ligação que pode ser estabelecida entre a cultura artística trovadoresca e o contexto religioso em que a mesma se insere. A princípio, pode-se postular que o movimento dos trovadores constitua-se numa espécie de contracorrente dos princípios religiosos do cristianismo medieval. A supervalorização do amor distanciada da perspectiva conjugal, o louvor que o trovador dirige à sua senhora, em posição de vassalagem a esta, equivale, em certa medida, à posição superior da figura divina. Estes versos do trovador Ponz de Chapeuil ilustram, em um contexto de exceção, a busca de equiparação do fazer poético medieval à visão teocêntrica da época, posto que a maioria das cantigas concilie a idolatria amorosa à divina:

Porque eu vos amo
 Tao finamente que não me lembro de mais nada
 Nem mesmo quando rogo a Deus,
 do qual me esqueço por amor de vós.

(LAPA, 1976, p. 17)

Se o trovador arrisca-se ao inventar um louvor de amor, externando ao máximo a idealização do sentimento amoroso proferido à sua senhora, mulher superior socialmente a ele, sabe, no entanto, que a lógica desse amor encerra-se no próprio amor. Essa estrofe do poema reforça a fixação do eu lírico na configuração do código de amor relativo ao fingimento que constitui o seu ato criativo, posto que tenha consciência de que o louvor que faz à sua senhora jamais se concretizará. Tal concretização representaria, pois, a destruição da lógica do amor cortês que se distancia do amor conjugal, idealizado pela Igreja à época, e não pela cultura trovadoresca que apregoava a liberdade amorosa no plano da ideia. O culto do amor cortês, portanto, constitui-se na criação de uma realidade artística, subordinada, na maioria das vezes, às convenções religiosas da época, visto que o elemento religioso alicerce, com frequência, o conteúdo amoroso de várias cantigas.

As cantigas, frequentemente, mostram-se conservadoras ao expressarem, desse modo, o pensamento religioso da época à medida que a construção do amor, tanto nas cantigas de amigo como nas de amor, é movido pelo movimento de intensificação do estado sôfrego do eu lírico que revela, numa escala de progressão, o seu estado passional. Embora a senhora desdenhe o trovador, o amor por esta tende a aumentar bem como o sofrimento do eu lírico. Dessa maneira, o amor pela senhora equipara-se ao sentimento de fé cristã medieval em que a inacessibilidade

do sagrado - colocado para além do homem, como espaço superior, repleto de plenitude, para o qual o homem religioso dirige-se sequiosamente - reflete-se na atitude do trovador diante de sua senhora.

Os trovadores das cantigas de amor aderem, assim, a uma ideia de amor, denominada de amor cortês. Tal amor reproduz, no contexto das cantigas, a hierarquia social da época. A senhora deve ser ombreada por um sujeito lírico que atua como um vassalo que julga fidelidade a seu suserano, o senhor-feudal. O trovador destas cantigas comporta-se, pois, como subserviente do objeto de sua veneração: a mulher superior, inacessível a quem endereça a sua admiração, louvor lírico. Lapa assim resume a doutrina do amor-cortês:

O trovador comporta-se para com a sua dona exactamente como um vassalo, o *om liges*, se comporta para com seu senhor: tem de a *servir* com fidelidade, de a honrar, depois de lhe ter prestado a *homenagem*, ajoelhado perante ela, em posição humilde. Obedecerá a seus desejos e ainda a seus caprichos. Não a molestará com atitudes violentas e desmesuradas, princípio da ética antiga que se insinuou como veremos, em toda poesia trovadoresca. (LAPA, 1976, p. 24)

O amor cortês tratava-se de um pacto que requeria reciprocidade entre as partes. Ao trovador cabia uma conduta de comportamento que restringia o modo como podia dirigir-se à senhora e caracterizá-la com moderação, medida conveniente; a esta cumpria a tarefa de, com a sua influência, protegê-lo inclusive da penúria econômica. Sobre essa questão, Lapa ainda pontua que “a canção trovadoresca é um louvor, e um louvor as mais das vezes interessado, está bem de ver que não poderia ser endereçado à donzela, pela sua insignificância jurídica impedida de dar.” (LAPA, 1976, p. 12-13). A mulher descrita nas cantigas, em geral, excede a todas do mundo em formosura, beleza, é o extremo da idealização. Sem nome, permanecia no anonimato e esta era a regra do jogo cortês a fim de que a senhora continuasse protegendo o trovador e a sua reputação de mulher comprometida continuasse imaculada.

Diante desse amor que é fruto do poder imaginativo e criativo do trovador, o mesmo é capaz de renunciar a qualquer título, a qualquer valor material. A ideia de amor criado é capaz de substituir qualquer outro desejo e/ou satisfação. Sem o compromisso da cumplicidade, da contrapartida amorosa, o referido amor centra-se na infinita admiração do objeto amado, consciente de que este amor encerra-se no

próprio espaço de sua idealização, sem nenhuma perspectiva de correspondência e realização efetiva entre as partes envolvidas.

Georges Duby (1989), em artigo intitulado “A propósito do amor cortês”, pontua as exigências do código do amor-cortês ou delicado evidenciando o papel da dama venerada e do jovem trovador. Nas palavras do historiador:

A dama tinha assim a função de estimular o ardor dos jovens, de apreciar com ponderação, judiciosamente, as virtudes de cada um. Ela arbitrava as rivalidades permanentes. Ela coroava o melhor. O melhor era quem a tinha servidor melhor. O amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do bom vassalo. De fato, foram as obrigações vassálicas que se viram transferidas para a gratuidade do divertimento mas que, num certo sentido, adquiriam assim mais vacuidade, já o objeto do serviço era uma mulher, um ser naturalmente inferior. O principiante, para adquirir mais domínio sobre si mesmo, via-se obrigado, por uma pedagogia exigente, a humilhar-se. O exercício que lhe era solicitado era o da submissão. Era também o da fidelidade, do esquecimento de si. (DUBY, 1989, p. 64-65)

Essa submissão, aparente inferioridade, humildade do trovador diante da senhora nas cantigas de amigo portuguesas recupera a lógica do fazer poético do lirismo trovadoresco provençal. No entanto, as cantigas de amor portuguesas apresentam as suas peculiaridades expressivas no desenvolvimento da esfera amorosa. Ao diferenciar as cantigas de amor portuguesas da matriz provençal, Lapa sinaliza o aspecto emotivo como deflagrante do lirismo português em contraste à contenção da emoção, suprimida pela medida do raciocínio imaginativo, posto em primeiro plano no fazer trovadoresco provençal. Sinteticamente, este historiador literário assevera que “a nossa poesia amorosa é mais do coração que a poesia provençal” (LAPA, 1976, p. 132) ao passo que nesta “a inteligência e a imaginação suprem muitas vezes a falta de emoção.” (LAPA, 1976, p. 132). Com isso conclui que a cantiga de amor portuguesa tende a ser mais concisa em sua extensão a despeito da insistência na monotonia da efusão exclamativa em relação à construção do louvor amoroso.

Nas cantigas provençais, o trovador centra-se mais na descrição do amor, valendo-se dos sentidos; já na cantiga de amor portuguesa, a externalização tautológica do aspecto passional do sujeito lírico em relação à senhora evidencia-se, tornando a cantiga mais monótona em relação ao modo como o trovador declara a sua homenagem lírica. Nesse sentido, pode-se defender a ideia de que a cantiga de amor portuguesa concentra em si caracteres inerentes à cantiga de amigo. Ainda

que o sujeito lírico, no geral, centre-se no encantamento irrestrito dirigido à sua dama, sem se imiscuir ao cenário bucólico típico dos cantares de amigo, há entre ambos cantares certa dose de espontaneidade em relação à confissão da queixa amorosa dos sujeitos líricos.

Guardadas as devidas proporções, ainda que o sujeito lírico das cantigas de amor, pela regra do amor-cortês, deva obedecer à mesura diante da veneração da mulher, o modo como constrói o seu louvor, no geral, evidencia a revelação de que a coita de amor é dilacerante, colocando-se em uma posição ínfima em relação ao seu objeto de veneração, elogia-a, ao deixar transparecer, através do modo como a corteja, as suas emoções. Parece que a insistência de Lapa está na observância da originalidade expressiva das cantigas de amor portuguesas, as quais se apropriam da influência do fazer trovadoresco provençal, revelando, no entanto, um modo específico de trovar em que o panegírico à senhora não se restringe apenas em uma espécie de aprofundamento subjetivo, reflexivo da lógica amorosa apregoada pelos cantares de amor.

Em síntese, o diálogo do eu lírico feminino das cantigas de amigo com a natureza, com as amigas, com a mãe ou com a figura divina reforça a necessidade da voz lírica de comunicar as suas aflições, provocadas pela ausência do amado. Via de regra, ela expõe-se sentimentalmente e investe num processo intenso de racionalização buscando na interlocução, uma forma de atenuar o drama vivenciado, situando a chegada do amado como expectativa apaziguadora. Essa natureza de cantiga, no geral, é mais plástica do que as cantigas de amor, as quais, frequentemente, centram-se mais na construção da descrição da homenagem, enquanto que a ambientação das cantigas de amigo aponta para um ambiente bucólico e harmonioso no qual o eu lírico busca respostas para as suas inquietações interiores.

1.2 O movimento romântico e a lírica romântica brasileira

Antes de se discorrer acerca das peculiaridades do lirismo romântico brasileiro, convém que se desenhe um esboço panorâmico do modo como a afirmação do movimento romântico dá-se em termos ocidentais. O Romantismo surge inicialmente na Alemanha, instaurando-se concretamente como escola literária que se pensou historicamente ao objetivar um novo paradigma de fazer artístico. Mais do que uma simples rejeição aos padrões consagrados do ideal artístico defendido anteriormente a ele, o Romantismo eclode como proposta questionadora de intensa ruptura aos ditames racionalizantes sob os quais o modelo classicista de fazer artístico molda-se. Posteriormente, o movimento estende-se à Inglaterra e à França, além de outras nações e estados-nação nascentes, sendo os escritores desta que contribuíram, com mais destaque, conforme aponta Afrânio Coutinho (1986), para a disseminação dos ideais poéticos românticos em solo brasileiro.

O Romantismo no Brasil consolida-se oficialmente em 1836, posteriormente ao período de independência política do país em relação a Portugal. No plano artístico, a arte buscava uma transformação, desprendendo-se de modelos pré-estabelecidos ou de qualquer esquema fixado, modelar de uma forma de fazer poético. Nesse aspecto, a liberdade de expressão é mola propulsora do fazer poético romântico. José Luís Jobim (1999), em artigo intitulado “Subjetivismo”, insiste na ideia do gênio criador peculiar à imagem do escritor romântico, cuja visão de arte literária deveria desprender-se de quaisquer pré-noções de modo que o escritor conquistaria a originalidade plena no ato criativo sem prender-se a modelos preestabelecidos. Nas palavras do estudioso, “Os românticos imaginaram que o autor deveria evitar seguir modelos. Seria importante que a obra se originasse das ideias e emoções do autor, evitando imitar escritores e obras anteriores.” (JOBIM, 1999, p. 134).

O homem romântico buscava um novo conceito de arte que tentasse responder ao descompasso entre a nova estrutura social e política que se afirmava após a passagem da sociedade pré-industrial, representante do antigo regime e a insurgência da sociedade urbana, sob a economia de mercado com a ascensão da burguesia. Logo, a arte reivindicava uma nova roupagem, que se pretendia popularizar e apregoar a defesa dos ideais elegidos pela Revolução Francesa. Para

tal, há uma profunda mudança no que diz respeito à eleição das vertentes temáticas e de uma flexível figuração formal que pudesse representar o Romantismo.

A literatura romântica, em especial a sua poesia, sobretudo já aquela relativa ao movimento “Sturm und Drang” do Pré-Romantismo alemão, já trará em seu ventre os ideais temáticos transgressores que vigorarão em variados estilos românticos. Esses estarão dissociados das ideias de harmonia, de objetividade, de equilíbrio, de proporção, de serenidade e de disciplina representada na fixidez de regras composicionais sacralizadas, tão caras a todo fazer literário que se denomine classicista. Em contraste, a ideia do gênio criador estabelece relação intrínseca com a transgressão temática e formal erguida pela bandeira do lirismo romântico.

Ao contrário do estilo classicista, que pressupõe um conjunto de pré-noções necessárias à produção da obra de arte que busque a perenidade, o Romantismo apregoa a desconexão a toda e qualquer influência modelar acerca de um ideal artístico a ser imitado. Com isso, surge a ideia de que a arte deva revelar o mais intimamente possível a experiência singular, individual, subjetiva do eu que a proclama, dando vazão à sondagem intensa de sua interioridade com originalidade e entusiasmo elocutivo, no sentido de que o jato imaginativo brote do mais fundo da natureza ontológica do sujeito lírico.

Tal entusiasmo não significa necessariamente otimismo, pelo contrário, o lirismo romântico apontará em variadas geografias diversos poetas aderentes do grupo do mal do século que idealizaram o estado de morbidez e angústia partilhadas como motivos existenciais. Nesse particular, o entusiasmo em confessar os estados lânguidos expressa-se noutra característica fundamental preciosa à estética romântica tocante à primazia do refúgio nas aspirações insatisfeitas. Assim, ocorre a constante do lirismo romântico no que tange ao descompasso entre o desajustamento da voz lírica frente à realidade circunstancial do homem romântico e a alternativa de reconforto na possibilidade do que poderia ter sido. São frequentes, por conseguinte, também na poesia romântica brasileira, a conciliação dos polos entre a idealização do que está fadado a irrealizar-se (frustrações) e a constatação de uma realidade presente aterradora.

Este excerto de Benedito Nunes sugere o sentimento da nostalgia inevitável à atitude de defrontamento vivenciado pelo artista romântico em que a realidade que lhe cerca não condiz com ideais defendidos de igualdade, liberdade e fraternidade:

Na época transicional de efetiva vigência da visão romântica do mundo, quando começa a interferir, por força das classes sociais existentes, o efeito ideológico, distorsivo e encobridor das posições e dos interesses, a literatura, ao mesmo tempo, que denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado que se constitui em refúgio. (NUNES, 1985, p. 55)

Em relação a veios temáticos, o individualismo egocêntrico abrolhará no horizonte romântico como o seu principal verte ideário transgressor ao contrário do individualismo racionalista defendido pelo estilo literário Classicista, no qual é notória uma espécie de disciplinamento dos impulsos subjetivos que contrasta com a sondagem do dilaceramento interior, eriçada pela abertura que a obra romântica dá ao extravasamento do sentimentalismo do eu. No que tange à conciliação de forças aparentemente contrastantes, o Romantismo sustentou-se esteticamente. Benedito Nunes também caracteriza a sensibilidade romântica que não apresenta necessariamente uma marca temporal, definindo-a em sua categoria psicológica. Nessa categorização, este autor mesmo pontua que

sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica dirigida pelo amor da irresolução e da ambivalência, que separa e une estados opostos, do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero, contém o elemento reflexivo da ilimitação, de inquietude e insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente. (NUNES, 1985, p. 52)

Infere-se do excerto que o lirismo romântico abre-se às contradições humanas, tornando-as dignas de seres difundidas no ambiente artístico. Ainda que o lirismo romântico, de um modo geral, não perca a sua função didática e moral na medida em que há valores impregnados no lirismo egocêntrico, entrementes a lição existencial que a via poética proporciona em sua função catártica, o mesmo instaura a dúvida, abrindo a senda infinita das incertezas e de infindáveis indagações do homem consigo. Em contrapartida, o egocentrismo racionalista da arte classicista ao contrário, busca por uma via de conhecimento racional, elucidar a verdade, através do bom juízo, emblemático do *cogito* cartesiano, trazendo, indubitavelmente, certezas diante do eu que diurnamente se coloca espectador de si e da realidade circundante.

Juntamente ao egocentrismo, ao subjetivismo, à liberdade de criação na flexibilização de recursos formais que não deve sobrepor-se aos conteúdos interiores da voz lírica, a identificação desta voz com a natureza empírica é uma constante no movimento romântico de um modo geral. Geralmente, há uma ancoragem do Romantismo no naturalismo de Rousseau. Muitos poetas e escritores, sobretudo aqueles que aderem fervorosamente à faceta demolidora ao racionalismo cartesiano, preferem, por vezes, o refúgio natural, propício às divagações interiores, nas paisagens solitárias ao elemento cultural.

Na literatura brasileira, variados poetas, entre os quais Gonçalves Dias, destacam-se pela exploração da veia metafórica do fazer artístico ao tratar a natureza exterior em uma intensa relação de espelhamento com a natureza interior. Disso surge a faceta panteísta da poesia romântica na qual a natureza exterior anima-se e reflete por muitas vezes as tensões, contradições e/ou mesmo estados anímicos do sujeito lírico. Alfredo Bosi, em ensaio intitulado “Imagens do Romantismo no Brasil” (1985), pontua a predileção expressa na lírica de Gonçalves Dias pela visão panteísta que integra sujeito e objeto descrito, tornando-os partes de um todo uno, absoluto que representaria o infinito, o elemento religioso, em última análise, Deus, de que o homem também é parte constitutiva. Nas palavras de Bosi, o lirismo gonçalvino exemplifica uma vertente comum dos poetas românticos brasileiros, como esta situação descrita:

O grau de alheamento do eu lírico em face do cotidiano e da trama social dá-se, em geral, na busca de paralelos entre sentimentos e aspectos da natureza. A metáfora romântica mais simples é sempre a que se funda sobre alguma correlação entre paisagem e estado de alma. Os textos de Gonçalves Dias, por exemplo, não costumam ultrapassar esse modo de expressão pelo qual o sujeito e o céu (o sol, a noite, o mar...) ocupam espaços contíguos de uma linguagem animista. (BOSI, 1985, p. 243-244)

Tal alheamento a que se refere Bosi denota a distração, a não fixação do artista romântico na temporalidade presente. A evasão surge, portanto, como alternativa sobre a qual se debruçam demasiadamente os insatisfeitos poetas românticos com a realidade de desencanto que se instaura no presente. Ao buscarem insistentemente uma definição identitária, expressa no plano coletivo e individual, o homem romântico através de um novo paradigma artístico questiona-se, vislumbrando-se fragmentado, imerso no individualismo advindo de uma nova lógica social vigente em que, por exemplo, a Revolução Industrial e a instauração do

Capitalismo contribuem para a formação de um processo de urbanização. Ao perscrutar-se, descobre-se desajustado e insatisfeito com a lentidão do processo de transição do Absolutismo para os ideais republicanos.

Representante de uma nova classe social que busca a ascensão, o eu romântico reflete a sua indignação com a irresolução de variadas reivindicações. A revolução política, alavancada pela burguesia francesa, questionou o poder instituído absolutista. Entretanto, no plano prático da existência a igualdade, a lealdade e a fraternidade necessitavam muito ainda serem disseminadas.

Na literatura brasileira, neste particular, a segunda geração romântica apresenta poetas denominados ultra-românticos que carregam o seu lirismo de um tom desencantado, sobressaindo a melancolia e o pessimismo diante da temporalidade presente. A válvula de escape para eufeminizar o tédio e o langor da realidade imposta é, em geral, a evasão no tempo, recorrendo à infância paradisíaca ou mesmo ao universo onírico. Álvares de Azevedo representa a vertente da poesia do tédio existencial romântico brasileiro, evadindo-se no sonho, nos afetos familiares pretéritos, na infância ou preferentemente na morte, vista como vértice para a resolução do derradeiro estado de languidez existencial.

O extravasamento do eu e de seus dilemas interiores será matéria-prima predileta elocutiva de variados sujeitos líricos românticos. O tema amoroso será uma constante nas três gerações em que se pode seccionar a poesia lírica romântica brasileira. Particularmente, a primeira e segunda geração mantêm o mesmo mote do amor não correspondido, de sua idealização e dos efeitos que a ausência amorosa acarreta na voz lírica. Já Castro Alves, exemplarmente, representante da 3ª geração romântica brasileira, apresentará uma visão mais concreta do amor de modo que a idealização do corpo feminino reivindica a satisfação dos impulsos carnis. O poema “Adormecida”, de Castro Alves, evidencia uma natureza que sugere o ato sexual na carícia que certos galhos floridos empreendem sobre o corpo desnudo da figura feminina.

Outra vertente temática que se pode considerar inerente ao movimento romântico trata-se do sentimento religioso. É impossível dissociar a ideia religiosa da constituição do Romantismo. Gerd Bornheim (1985) alude ao caráter intrínseco da esfera religiosa à arte romântica, porque

bem longe de ser considerada como um fim em si, a arte romântica sempre pretende ser o grande meio de aperfeiçoamento do homem, a grande educadora da humanidade. O fim último é a unidade e o absoluto. Realizar com plenitude o homem é uma tarefa que transcende, em última análise o próprio homem, pois é fazer com que ele alcance o Absoluto. Daí a atmosfera vagamente religiosa que envolve todo o Romantismo, terminando por conduzir, inevitavelmente ao problema da religião. (BORNHEIM, 1985, p. 107)

Vê-se, assim, que a desilusão generalizada no lirismo romântico universal e também brasileiro convive com a esperança de reencontro na ascensão à integração divina. Gonçalves Dias revela, sobretudo, uma afeição poética impregnada de hinos e menções ao Senhor: superior, criador e organizador de uma lógica perfeita de harmonia cósmica. O desejo de unidade, perdido com a fragmentação provocada com o advento da modernidade burguesa citadina, incita no artista romântico uma evasão também no tempo. Ao contrário do ideal de arte classicista, cujo balizador é a referência aos padrões em especial greco-romanos, o lirismo romântico prestigia a ideia de unidade e totalização assegurada pelo mundo medieval. Destarte, como assinala também Bornheim, “mais uma vez os românticos se voltam para o passado, e deixam-se influenciar por Jacob Boehme, por um lado, e pela Idade Média, por outro lado.” (BORNHEIM, 1985, p. 107). De Boehme, os românticos resgatam a sua defesa à linha panteísta segundo a qual a natureza é a concretização da força divina, devendo o homem integrar-se a ela, constituindo-a. Justificando a adesão do movimento romântico ao medievalismo, Bornheim (1985) confirma que

a razão mais profunda de aproximação dos românticos à Igreja de Roma, foi, mais uma vez, aquela insopitável exigência de unidade, elemento básico de todo Romantismo, e que levava a ver na Idade Média um índice seguro de possibilidade de união entre o espiritual e o natural, extensível a todos os povos. (BORNHEIM, 1985, p. 109)

No Romantismo Brasileiro, não só Gonçalves Dias apropria-se dos valores religiosos e culturais medievais para dar vazão à sua imagética. O fator religioso, a exaltação a Deus, a uma força maior que presida o destino humano é uma constante. Ao lado da profunda nostalgia, do amargor que emana de variados versos de escritores românticos brasileiros, a procura pela reconciliação da paz interior em Deus ou em sua extensão natural é inalterável, em poetas acentuadamente amargurados em suas lamúrias, como Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, entre outros.

Entretanto, vê-se, em Gonçalves Dias, um alastramento bem mais acentuado, da vertente medievalista em sua lírica. O tema religioso reitera-se durante a mesma a começar pelo poema inaugural da mesma lírica em que o eu lírico coloca nas mãos de Deus a providência acerca da dúvida em relação ao retorno à terra natal. Há outros poemas em que a figura divina é posta em relevo, denominando-a ora como Senhor, ora como Jeová, ora como a própria grandeza natural. Nesse aspecto, o panteísmo é frequente na poesia de Gonçalves Dias em que a natureza humaniza-se, anima-se, deixando de ser cenário ilustrativo revelador de singular beleza para interagir com os estados interiores do sujeito lírico.

A tese de que alguns poemas da vertente lírica da poesia de Gonçalves Dias remontam às características formais e temáticas do movimento lírico da feição das cantigas de amor e amigo portuguesas, por exemplo, já evidencia mais um liame que comprova o desejo comum entre lírica romântica brasileira e poesia trovadoresca portuguesa. Isso se mostra na busca pelo infinito e totalidade na idealização de um amor de natureza cortês, sublime que em muito se relaciona, sobretudo na relação das cantigas de amor portuguesas com alguns poemas de Gonçalves Dias nos quais se insinuam nuanças que remetem ao mesmo clima de vassalagem amorosa, tão frequente no que Arnold Hauser enxerga a necessidade de que

a cortesia exige, da parte do homem, a completa aceitação do fato de que o objeto de sua adoração é um ser totalmente inatingível, impõe, por isso mesmo indulgência nas coisas do amor, exibicionismo e masoquismo emocional. (HAUSER, 1972, p. 291)

Essa inclinação diante da figura amorosa aproxima, em certa medida, a veneração à Senhora inacessível à mesma atitude de prostração diante da figura da Virgem Maria, venerada explicitamente na cultura medieval trovadoresca em várias cantigas e simbolicamente no Romantismo e em variadas cantigas de amor em que a mulher assume um patamar elevado, superior em todos os sentidos em relação à humildade e resignação de quem a venera. Georges Duby, em ensaio intitulado “A propósito do amor cortês”, afirma que

o amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do bom vassalo. De fato, foram as obrigações vassálicas que se viram transferidas para a gratuidade do divertimento, já que o desejo do serviço era uma mulher, um ser naturalmente inferior. O principiante, para adquirir mais domínio sobre si

mesmo, via-se obrigado, por uma pedagogia exigente, e muito eficaz, a humilhar-se. O exercício que lhe era solicitado era o da submissão. Era também o da fidelidade, do esquecimento de si. (DUBY, 1989, p. 64-65)

As cantigas de amor portuguesas que serão analisadas no presente estudo evidenciarão a presença da lógica do amor cortês, do amor delicado, refinado de que fala Duby, cuja intenção distancia-se de qualquer tentativa de sua concretização. Saber-se não correspondido alimenta a lógica do amor cortês, ao figurar na construção progressiva de uma imagem altamente idealizada do ser venerado, que submete necessariamente o eu das cantigas medievais ou romântico a exaltar as qualidades do verdadeiro sentimento amoroso. Esse se basta por si mesmo e evidencia a sua força, vigor e beleza sem necessitar concretizar-se na prática do amor carnal.

Acerca da feição trovadoresca que assume outros poemas de Gonçalves Dias pela perspectiva de alusão às características das cantigas de amigo portuguesas, Maria Aparecida Ribeiro (1998) assevera um parentesco entre o poema romântico “Leito de folhas verdes” e o paradigma compositivo genérico das cantigas de amigo portuguesas. Apontado para tal diálogo, a estudiosa pontua a singularidade do exemplo romântico, frisando que

É preciso ver que, apesar do tema da espera, sensual, mais virginal, sob a mangueira, o esquema da composição não obedece à simplicidade medieval nem mesmo existe uma estilização como nas Sextilhas. Nele, a angústia da moça é marcada pela progressão do tempo (noite/aurora) que, com exceção da índia, toda a natureza acompanha, enquanto nas cantigas de amigo a apreensão da donzela é assimilada pela constante repetição do vocativo (“ai ondas”, “ai flores”). O que assemelha a fala da selvagem ao cantar das romeiras, pastoras e camponesas de Martim Codax e D. Dinis é a comunhão com a natureza. No caso gonçalvino, porém, a Natureza não é a interlocutora única, o que ressalta na cantiga medieval a solidão e o segredo da donzela (só ao mar ou às flores do verde pinho se pode ela dirigir), mas elemento de analogia e dessemelhança, o que sublinha a integração do índio à natureza. (RIBEIRO, 1998, p. 910)

Com isso, essa citação de Maria Aparecida evidencia a manutenção do sujeito lírico feminino bem como a permanência do estado de espera como similar aos lirismos em cotejo a despeito das especificidades elencadas entre poesia gonçalvina e lirismo trovadoresco. Em suma, busca-se através do exercício analítico entre poemas de épocas distintas, estabelecerem relações, sobretudo de parentesco comuns à lírica romântica e ao Trovadorismo português, reveladas, exemplarmente,

já no elo aparente de valorização da sondagem interior do eu, aspecto que não é uma característica peculiar apenas à estética romântica.

2 O DIÁLOGO DA POESIA DE GONÇALVES DIAS COM A TRADIÇÃO TROVADORESCA

A leitura da poesia de Gonçalves Dias convida para uma multiplicidade de vertentes de sentido que levam à delimitação de variadas abordagens. Ao ler a sua lírica, percebe-se, desde o seu poema de abertura “Canção do Exílio”, a influência da literatura lusitana em sua formação literária. Sabe-se que o poeta estudou em Portugal e manteve lá envolvimento com experiências literárias variadas, entre as quais destacamos o seu engajamento com a Revista “Coimbrã”, especializada no desenvolvimento de temas medievalizantes.

Ainda que a “Canção de Exílio”, no contexto de busca de identidade nacional, seja considerado um texto paradigmático de uma faceta literária genuinamente brasileira, por outro lado, a despeito da negação do “aqui” do exílio, revela-se atrelada à herança lusitana da formação literário do poeta. Utilizando-se de um linguajar tipicamente brasileiro, o eu lírico canta a beleza da ausência do lugar amado. Com saudade de sua terra natal, as belezas naturais brasileiras intensificam-se em relação à paisagem natural portuguesa.

O patriotismo do poema, que introduz a obra *Primeiros cantos*, constrói-se a partir da idealização do cenário natural. Entretanto, o poema abre também espaço para a discussão de um tema bastante desenvolvido pelo lirismo trovadoresco lusitano. Trata-se da distância em relação ao sentimento amoroso. O eu lírico, além de sentir saudade das belezas naturais de sua terra sente também saudade de seus amores. Os versos “Em cismar, sozinho, à noite/ Mais prazer encontro eu lá/” e “Nossa vida mais amores” apontam a distância geográfica como forma de impedimento da realização amorosa, situação também bastante explorada nas cantigas de amigo. Nesse sentido, o poema de abertura da obra de Gonçalves Dias já sinalizaria a vasta vertente temática de sua lírica que será o tema do amor não correspondido e de sua idealização.

No decorrer de sua poesia, a recorrência ao tema medieval acentua-se. Em sua lírica indianista, o elemento identitário assume as roupagens do leal cavaleiro medieval, imitando-o na valentia, honra. Trata-se do guardião dos valores de sua tribo, orgulhoso de representá-la, defendê-la similarmente aos compromissos

firmados pelo cavaleiro de proteção ao feudo a que pertencia e jurava fidelidade. A descrição da mulher ao longo de sua lírica amorosa converge para uma mesma imagem: mulher superior ao eu lírico que o coloca em situação de vassalagem, impiedosa, indiferente, idealizada ao extremo. O corpo da mulher em Gonçalves Dias, por vezes, evapora-se, e ao diluir-se, a face carnal do amor esvai-se, o que intensifica o drama da irrealização amorosa.

Desse modo, vários são os poemas do referido autor romântico que dialogam com a lógica do amor cortês, desenvolvida nas cantigas de amor portuguesas. Esse amor voltado ao plano da ideia, que deixaria de ser amor sublimado à medida que se concretizasse, ressurgiu tematicamente em vários poemas de Gonçalves Dias. Os poemas “Lira” e “Ainda uma vez – Adeus –” desse poeta são exemplos indicantes da herança do lirismo trovadoresco na lírica romântica brasileira na medida em que se podem identificar neles traços temáticos (como o da vassalagem amorosa e da temática do amor não correspondido) e formais (utilização de metros populares, refrão, paralelismo) que remetem ao paradigma geral do lirismo das principais cantigas de amor portuguesas.

Nesse mesmo movimento de diálogo da lírica trovadoresca e romântica, as cantigas de amigo dialogam com a lírica do poeta maranhense através de poemas como “A concha e a virgem”, “Marabá” e “Leito de folhas verdes”. Guardadas as devidas proporções, sobretudo formais e de exploração da temática amorosa, os referidos poemas porão em evidência a sondagem do estado interior de uma voz lírica feminina. O tema do abandono, da despedida, da espera em torno de um amor frustrado interliga os lirismos referidos, enfocando em ambos os casos a presença de um eu lírico feminino que deseja intensamente que o amor se concretize, ao contrário da irrealização amorosa inerente ao amor cortês desenvolvido nas cantigas de amor. Convém analisar o modo como cada eu lírico, seja o trovadoresco, seja o de Gonçalves Dias, desenvolve a questão da exploração de seu drama amoroso.

2.1 A lírica amorosa gonçalvina e as cantigas de amigo portuguesas

Percebe-se que é possível estabelecer um diálogo produtivo entre as cantigas medievais portuguesas e a poesia lírica amorosa, de Gonçalves Dias. Tal diálogo consiste no reconhecimento de traços comuns e, simultaneamente, dessemelhantes entre os dois períodos líricos. A primeira característica que aproxima a cantiga de amigo portuguesa de alguns poemas de Gonçalves Dias trata-se da presença idêntica de um eu lírico feminino que expõe o seu drama amoroso, buscando entendê-lo. Para tal, em ambas as épocas, a mulher enamorada projeta-se na natureza a fim de buscar as respostas de seu estado amoroso. Assim, o tema do amor não correspondido, frustrado por algum motivo circunstancial, é retomado na lírica romântica brasileira.

O poema “Leito de folhas verdes” de Gonçalves Dias requer um estudo que considere uma retomada das pretensões poéticas do Trovadorismo Português. Esse poema romântico já revisita o solo literário medieval na retomada do tema da espera por uma mulher diante de um amor distante. Entre o eu lírico das cantigas de amigo e o da lírica gonçalvina, pode-se observar marcas que os aproximam na exploração de seus estados de solidão diante da impossibilidade da concretização amorosa. Para tal, foi escolhida a cantiga “Ai flores, ai flores do verde”, de D. Dinis, tendo em vista a coincidência entre os poemas dos temas da espera, da idealização amorosa e da participação da natureza cuja idealização se torna imprescindível para a exploração da temática amorosa.

A referida cantiga de D. Dinis ilustra o diálogo que a mulher estabelece consigo a partir do momento em que se propõe a dirigir-se às flores de um verde pinheiro. A primeira estrofe começa com o travessão, marcando a fala da mulher que posteriormente será replicada por outro travessão:

- Ai flores, ai flores do verde pino
Se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?⁷

Desde a primeira estrofe, a cantiga evidencia o questionamento acerca do destino incerto do amado. Dirigir-se a uma verde árvore que volta a florescer remete

⁷ Todas as citações de cantigas medievais, em que não se especificar fonte, dirão respeito ao site consultado: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

ao início da primavera, momento em que possivelmente sinaliza a passagem do tempo, do que se depreende a possibilidade de retorno do amado. O florescimento da árvore conduz a mulher à estratégia de racionalização do sentimento amoroso, já que também remete ao (re)florescimento sexual da mulher, com a chegada da primavera, em maio no hemisfério norte, que representa outrossim o mês das noivas. Lamentar-se diante da chegada das flores carrega em si a expectativa de que uma nova estação anuncia-se, o que reflete uma esperança interior do sujeito lírico. Em outras palavras, a chegada das flores torna o cenário natural, mais alegre, vibrante assim como a possibilidade de chegada do amigo que traria florescimento à vida amorosa do eu lírico.

Assim, olhar para as belezas das flores, que remete à beleza do próprio amor, é uma estratégia de cogito. A próxima estrofe obedece, paralelamente, à estrutura da primeira, alterando-se apenas duas palavras, ao intensificar o questionamento acerca da angústia provocada pela incerteza diante da localização exata do amor:

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

O eu lírico reconhece que não sabe do destino do amado e que isso, aliado à incerteza do que poderá acontecer consigo sem o amparo do “amigo”, deixa-o em situação de desespero. O último verso de cada estrofe reforça o lamento expresso pela súplica “Ai Deus, e u é?”, pois implicitamente o tom interrogativo reivindica um apelo ao universo divino de que a ausência seja encurtada através da perspectiva de que o amor chegue a qualquer momento. Assim, apesar da dúvida, do início ao fim da cantiga, o eu lírico mantém a esperança da chegada do amado a qual é certificada pela natureza (extensão do aspecto divino) que dialoga na cantiga com o eu lírico, sobretudo, nas estrofes finais, sinalizando a certeza de que o “amado” está bem e que cumprirá com o prometido, desfazendo-se, assim, qualquer perspectiva de dúvida, incitada pela face racional do sujeito lírico.

Essa cantiga pode ser dividida em duas fases estruturais. De início tem-se uma primeira face da mulher na qual ela expõe aparentemente a um elemento do mundo exterior, natural, o motivo de suas aflições. Desolada, pede às flores de uma árvore vivaz a descoberta do lugar em que se encontra o seu amor. Quando se

refere a esse amor, a sua caracterização é construída pelo tom da dúvida. O primeiro bloco significativo do poema é permeado pelo emprego do sinal de interrogação, o que reforça a face questionadora do sujeito lírico que se vê sujeita ao aparente abandono amoroso. As duas estrofes a seguir fecham este primeiro bloco ao mostrarem a incerteza da mulher diante da reciprocidade amorosa do amado:

Se sabedes novas do meu amigo
05 Aquel que mentiu do que pôs comigo?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
Aquel que mentiu do que mi há jurado?
Ai Deus, e u é?

Essas estrofes introdutórias da cantiga reforçam o estado solitário da mulher diante da natureza. Sem um ente humano para confessar suas angústias e preocupações diante da demora do esposo, a mulher projeta-se, exclusivamente, na natureza a fim de buscar compreender as razões do atraso do amigo. Justifica-o fazendo uma avaliação do caráter do mesmo. Com isso, a cantiga revela ironicamente uma postura ativa da mulher medieval que acusa o amado de mentiroso por sua demora no cumprimento do acordo de retorno firmado. Nesse sentido, no plano literário, a lógica trovadoresca inverte o papel submisso, silencioso da mulher medieval. Sem regras sociais que a pudessem delimitar, a mulher, sentindo-se abandonada e desprovida economicamente, num cenário predominantemente natural, sente-se à vontade para avaliar o esposo, sem a preocupação com qualquer tipo de censura.

O segundo bloco de significação do poema reforça o aspecto dialógico desta cantiga. Através do travessão, aparece a resposta às inquietações da mulher. As flores, o aspecto divino reforçado no refrão ou mesmo a face racional da mulher garantem que o amado permanece vivo e está bem:

10 - Vós me preguntades polo vosso amado
E eu bem vos digo que é san'e vivo.
Ai Deus, e u é?

Esta cantiga de Dom Dinis sugere a duplicidade do ser feminino diante da experiência amorosa. Frente à possibilidade de frustração amorosa uma face da mulher questiona o cumprimento do compromisso a ser honrado pelo amado; outra,

no entanto, espera, resignadamente, o amor que partira sem perder de vista a expectativa, a esperança de que um dia ele se concretize.

Do mesmo modo, o poema romântico “Leito de folhas verdes” recoloca a temática, inaugurada pelo Trovadorismo, da espera diante de um amor sem correspondência. Ainda que a moldura do poema de Dias não seja a mesma da cantiga tendo em vista a quebra do refrão e da estrutura demasiadamente paralelística, recursos típicos da simplicidade anatômica⁸ das cantigas de amigo, o poema já traz em sua primeira estrofe a exposição do lamento da mulher diante do atraso da chegada do amado:

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo
 À voz do meu amor moves teus passos?
 Da noite a viração, movendo as folhas,
 Já nos cimos do bosque rumoreja.

(DIAS, 1998, p. 377)⁹

Enquanto na cantiga de Dom Dinis, a mulher enamorada busca imediatamente a descoberta do destino do amado, através de súplicas à natureza e a Deus, desejando sequiosamente por notícias do mesmo, a índia desse poema evidencia já, de imediato, a sua face questionadora ao não compreender o motivo da demora do amado, censurando-o imediatamente ao nomeá-lo. A pergunta que aponta para a interlocução, nessa estrofe, é retórica, pois Jatir não está presente, o que reforça que a pergunta será direcionada ao próprio eu lírico, assim como na cantiga. O cenário natural já aparece nesta primeira estrofe, no entanto de modo diverso da cantiga de amigo de D. Dinis, posto que o eu lírico romântico descreva o cenário natural, sem interagir, inicialmente, com o mesmo.

A natureza expressa nesse poema romântico é dinâmica e acompanha o desenrolar da espera da mulher, que integrada à natureza, aguarda inutilmente pelo amado. Ao contrário da cantiga de amigo analisada em que a mulher alimenta esperanças do encontro amoroso, nesse poema, embora a natureza esteja criando o clima necessário ao cenário erótico do encontro, a mulher reconhece a impossibilidade da realização amorosa na medida em que a cantiga expõe o

⁸ O paralelismo evidente das cantigas medievais coaduna-se à sua repercussão musical, já que a constante repetição de estruturas e palavras atesta o caráter oral do texto medieval que está, em sua origem, intrinsecamente ligado à sua reprodução popular.

⁹ Todas as citações da poesia de Gonçalves Dias advêm da mesma fonte especificada que diz respeito à sua obra completa, publicada pela Nova Aguilar, em 1998.

lamento da mulher e situa a projeção amorosa no plano da incerteza, gerada pela partida e destino incerto do amado. Já o poema de Gonçalves Dias, através da descrição do cenário natural aliado à delicadeza e dedicação de uma mulher na criação de um leito amoroso com a passagem do cenário natural noturno para o diurno, traz a constatação de que o amor não se irá realizar. Em “Ai flores”, há o destaque para o aspecto diurno da contemplação natural, sem a demarcação de uma passagem temporal da noite para o dia, situação presente no poema romântico. As circunstâncias são outras, pois no caso romântico, o eu lírico aguarda o amado, que não cumpre o combinado, da passagem da noite até o alvorecer.

No caso medieval, a espera é bem maior, posto que já se passasse uma estação e o amigo não regressou, conforme o combinado. Em ambos os poemas, a passagem temporal dá-se pela transformação do espaço natural. Em “Leito de folhas verdes”, na medida em que a noite avança, a natureza modifica-se, o que vai desfazendo, gradativamente, a expectativa de sua chegada. Na contramão, em “Ai flores”, a chegada da primavera, a focalização das flores anuncia o advento de um novo tempo e, conseqüentemente, a finalização de uma etapa temporal anterior à primavera, que se trata do inverno, período de privação sexual, o que intensifica o clima de expectativa mantido ao longo da cantiga, ainda que o seu início evidencie uma face mais realista do sujeito lírico acerca da falta de pontualidade do esposo.

Logo, diante da chegada da primavera, momento em que as árvores florescem, a mulher reclama a ausência de seu amado o que lhe impossibilita a realização dos seus desejos carnis. Se a flor metaforiza, no poema, a própria mulher, a sua juventude, a sua pureza, a ausência do amado intensifica os desejos interrompidos, o que caracteriza uma espécie de erótica interrompida. O apelo às flores do verde pino sugere, logo, a sexualidade feminina em evidência.

A castração da realização do desejo carnal apresenta-se também no poema romântico em sua última estrofe a qual corrobora a perspectiva de inutilidade diante da ação empenhada pela índia em prol da demonstração de seu sentimento amoroso:

Não me escutas, Jatir! Nem tardo acodes
 À voz do meu amor, que em vão te chama!
 35 Tupã! Lá rompe o sol! Do leito inútil
 A brisa da manhã sacuda as folhas!

(DIAS, 1998, p. 378)

Assim como a natureza foi favorável à construção da ambientação do ambiente amoroso, ela também é capaz de decompor o leito montado pela índia. A brisa desfará, assim, o leito de folhas perfumadas que, com esmero, a índia o montou, tal como evidencia a seguinte estrofe que descreve a habilidade da mulher na preparação do ninho de amor:

05 Eu sob a copa da mangueira altiva
 Nosso leito gentil cobri zelosa
 Com mimoso tapiz de folhas brancas,
 Onde o frouxo luar brinca entre flores.

(DIAS, 1998, p. 378)

A suavidade do leito é destacada nessa estrofe. A idealização natural é inerente ao clima de idealização amorosa assim como há idealização do cenário natural no poema medieval a qual contribui para a certeza de que o amado regressará e o sentimento da mulher não será em vão. No poema romântico, a pormenorização, expressa nos detalhes da beleza natural, referenda e intensifica a caracterização da supervalorização do amor, tão preconizada pela estética romântica. O leito feito pela índia tem como espaço a copa de uma árvore específica. Trata-se de uma mangueira cuja copa destaca-se por seu aspecto frondoso e altura. As folhas escolhidas são as brancas, extraídas do bogari, árvore cujas folhas exalam perfume. Todo esse cenário aliado à claridade da noite intensifica a beleza do cenário amoroso, enfatizando, desse modo, a descrição do sentimento amoroso, a idealização do amor que a índia sente por Jatir, ainda que frustrado.

Também na cantiga medieval analisada, o aspecto natural destaca-se. As flores a que se dirige a mulher enamorada pertencem ao verde pinheiro. Nesse sentido, já se percebe um clima de idealização do espaço natural. A mulher confia a sua queixa amorosa às flores e inicia o seu cogito, pois conversar com as flores simboliza a própria feminilidade. No poema romântico, no entanto, o eu lírico fala da beleza natural e não propriamente com a própria natureza que aparentemente se torna espaço convidativo à chegada do amado. Também nele a mulher se equipara à flor, sentindo-se solitária, criando a expectativa de que o amado chegue para apreciar a beleza do encontro planejado, que é tão fugaz quanto à fragilidade e transitoriedade de uma flor. A estrofe a seguir de “Leito de

folhas verdes” evidencia a fugacidade da beleza da flor que se compara à fragilidade e instantaneidade do amor, que como a flor está sujeito ao fenecimento:

A flor que desabrocha ao romper d'alva
Um só giro do sol, não mais vegeta:
Eu sou aquela flor que espero ainda
20 Doce raio de sol que me dê vida.

(DIAS, 1998, p. 378)

A beleza da flor é tão frágil e efêmera quanto o sentimento amoroso descrito. A correspondência entre mulher e flor na estrofe transcrita comprova a idealização do amor professado, embora o mesmo esteja fadado à frustração.

Segundo Chevalier e Cheerbrant (2006), o simbolismo da flor apresenta múltiplas conotações, mas há um sentido recorrente que diz respeito ao fato de flor ser símbolo do amor e da harmonia. Além disso, eles destacam a flor como símbolo da instabilidade, do caráter fugidio da beleza. Com isso o florescimento do verde pinheiro relaciona-se com a juventude do eu da cantiga e com a fugacidade de sua beleza. Com a chegada da primavera, a moça alimenta a expectativa de que o amado virá para harmonizar-se pelo amor que a possibilitaria o equilíbrio passional.

A partir destes significados simbólicos, pode-se associar a flor, nos poemas em análise, à realidade amorosa na qual se inserem os respectivos sujeitos líricos. A flor é por natureza fugaz, tal qual o sentimento amoroso que simplesmente pode fenecer. A mulher romântica, simultaneamente, sente-se como uma flor murcha à medida que constata que Jatir não comparecerá ao encontro. A mulher medieval – assim como a romântica – tem consciência da transitoriedade da flor e também do amor, contudo a sua religiosidade e racionalidade mantêm-na esperançosa de que o seu relacionamento amoroso se consumará.

Assim, na cantiga medieval, a face esperançosa da mulher que espera, diante da expectativa de ter seus desejos satisfeitos com a chegada do “amigo”, confirma-se com a certidão manifesta na seguinte estrofe da cantiga, por exemplo:

- E eu bem vos digo que é san'e vivo
20 e será vosco ant'o prazo saído
Aí Deus, e u é?

Essa certeza de que o amado vive e de que está bem é resultado do cogito da mulher consigo. Ocorre que o cogito, o qual é incitado pela observação da

natureza, ora evidencia a face questionadora e realista da mulher, ora revela a fortaleza religiosa da mulher medieval que enxerga a fé como um porto seguro. Mais especificamente, a saudade do amor provocada pela partida deste, ainda que intensifique o drama do sofrimento pela espera, preserva a certeza de que a qualquer momento a sua chegada possa arrebatá-lo o tempo da distância. Esse aspecto resignado diante do amor, símbolo da atitude religiosa da prostração diante de Deus, a face esperançosa do eu lírico que preserva a idealização do amor convive, no entanto, com a face questionadora da mulher que duvida acerca da lealdade do amado a respeito do sentimento amoroso, tal como demonstra a seguinte estrofe na qual o eu lírico aborda a sua dúvida em relação ao cumprimento do compromisso amoroso firmado:

10 Se sabedes novas de meu amado.
Aquel que mentiu do que mi há jurado?
Ai Deus, e u é?

Em contraste, em “Leito de folhas verdes”, a idealização do amor convive desde o início do poema com a constatação do drama da incompatibilidade amorosa. Nesse particular, os versos introdutórios “Por que tardas, Jatir, que tanto a custo/ à voz do meu amor moves teus passos?” (DIAS, 1998, p. 377) revelam a lentidão do amado diante do encontro do que se subentende o desamor de Jatir pela índia enamorada. Esse drama do amor não correspondido no contexto da lírica indianista de Gonçalves Dias também é desenvolvido, em poemas, como “Marabá” no qual o sentimento de desajuste amoroso é posto em evidência pela sensação de incorrespondência amorosa. Sendo assim, no poema romântico “Leito de folhas verdes” não há reciprocidade amorosa entre o sentimento de Jatir e da índia a qual declara a intensidade de seu amor:

25 Meus olhos outros olhos nunca viram,
Não sentiram meus lábios outros lábios,
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas,
A arasóia na cinta me apertaram.
(DIAS, 1998, p. 378)

O apelo à sexualidade, a uma erótica contida é sugerida no último verso dessa estrofe que aponta para a virgindade, castidade da índia. A índia que monta o leito de amor guarda-se para o amado, ama-o acima de tudo, a despeito de ele não

comparecer ao encontro amoroso, ao contrário do cenário da cantiga de amigo descrita em que a mulher chega a pensar na iminência de interrupção de seu enlace amoroso.

O substantivo referido, em “arasóia” (v.28), alude a cinto de pena utilizado pelas índias em danças ritualísticas de sua tribo. No poema, o termo simboliza uma espécie de cinto de castidade, responsável pela preservação da virgindade da moça indígena. No contexto romântico, a moça é necessariamente virgem, já que representa, alegoricamente, uma perspectiva nacional, aspiração que também se pretendia genuína, nova em relação aos padrões artísticos vigentes.

Paralelamente, no contexto trovadoresco, para a moça enamorada o atributo virginal não é uma necessidade, pois muitas moças já haviam recebido as doas, presentes também como cintos, de seu enamorado ou mesmo marido ausente, reforçando-se, pois, metaforicamente, a ideia de que o enlace físico amoroso já se havia consumado. Em especial, muitas cantigas de amigo portuguesas sugerem, com frequência, o clima sensual de seu lirismo ao denunciar os desejos mais instintivos da moça que ora se expõe a dançar, nas romarias, ora se dirige às mais variadas paisagens naturais, junto de alguma amiga e/ou irmã com o pretexto de encontrar o “amigo”. Acerca do simbolismo erótico das cantigas medievais portuguesas de amigo, a cantiga “Vaiamos, irmãa, vamos dormir”, de Fernand Esquio é exemplar da sugestão da sensualidade através da imagem do convite do eu lírico à irmã para dirigirem-se ao lago e avistar “o amigo” que caça. No contexto do poema, as aves simbolizam a liberdade almejada da moça à procura do enlace amoroso bem como o ato da caça, a cópula em si. Para além da ingenuidade aparente do quadro bucólico, na cantiga referida, o próprio arco simboliza a virilidade masculina associada ao falo. No contexto romântico, porém, em que se encontra o vocábulo “arasóia”, o erotismo dá-se em outras proporções, revelando-se, na poesia de Gonçalves Dias, sobre o viés da interrupção.

O poema “Marabá”, que também traz o vocábulo “arasóia” aludindo a cinto de castidade, convida a um diálogo com o lirismo trovadoresco, posto que nele reapareça o eu feminino solitário que reclama a presença do amado, sentindo-se desajustado, já que seu padrão de beleza destoa dos ideais puros de sua etnia. Com isso, a esperança do enlace amoroso vai gradativamente decrescendo enquanto os atributos físicos da índia mestiça contrastam-se à imagem cristalizada

do ideal de beleza indígena ao passo que, no geral, em variadas cantigas de amigo portuguesas, a moça mantém a esperança da chegada do amado. O excerto a seguir do respectivo poema romântico é elucidativo da interrupção da realização do amor, não mais porque o amado está na guerra, e sim porque o drama identitário coloca-se em relevo, representado pela lamúria do sujeito lírico diante da rejeição recebida de sua tribo:

Jamais um guerreiro da minha arasóia
 Me desprenderá
 Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
 Que sou Marabá!

(DIAS, 1998, p. 393-394)

Essa estrofe que fecha o referido poema traz a confirmação do drama da irrealização amorosa diante da frustração do desejo da índia de ser preterida por algum guerreiro de sua tribo. Diante da certeza da incompatibilidade amorosa, resta ao eu o relato do lamento em torno de seu estado de solidão por não se sentir amada dado o desajuste de seus traços físicos diante do padrão de beleza asseverado por sua tribo. Em um tom bastante dramático, o uso constante do travessão e de aspas, entre várias estrofes do poema, permeia o diálogo entre representantes da tribo e a fala da mestiça, o qual se constitui numa espécie de réplica na fala idealizada pela índia e de tréplica na reação da tribo que dita o genuíno padrão de beleza, como evidencia o par de estrofes a seguir:

- É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
 - Da cor das areias batidas do mar;
 - As aves mais brancas, as conchas mais puras
 20 - Não tem mais alvura, não tem mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:
 - “És alva de lírios”,
 Sorrindo responde, “mas és Marabá:
 “Quero antes um rosto de jambo corado,
 25 Um rosto crestado
 Do sol do deserto, não flor de cajá.”

(DIAS, 1998, p. 392-393)

A relação entre natureza e beleza feminina é uma metáfora bastante presente na poesia de Gonçalves Dias, como mostram as estrofes acima. Já a imagem da flor, associada à mulher, tal qual a presente na cantiga “Ai flores do

verde pino”, de D. Dinis, reaparece na lírica de Gonçalves Dias, adjunta à sexualidade feminina. O eu lírico feminino da lírica romântica brasileira projeta-se na flor, tal como evidencia os seguintes versos “Eu sou aquela flor que espero ainda/ Doce raio de sol que me dê vida.”, versos extraídos de “Leito de folhas verdes”. O sol com sua virilidade, sua força representa simbolicamente, nesse contexto, o universo masculino do amado. Também as flores aludidas nas cantigas de Dom Dinis metaforizam os desejos da mulher no que se refere às suas satisfações sexuais. O sumiço do amado coloca-a em estado de irrealização de seus desejos carnis.

Impossibilitada de viver ao lado do amado que partira incertamente tendo em vista o contexto medieval do homem envolvido com a guerra, a mulher concebe em sua chegada a possibilidade de concretização da plenitude do amor sentido, o que abrange o desejo de integração dos aspectos físico e espiritual do amor. Em contrapartida, a lógica do amor cortês (detalhada na secção 2.2 deste estudo) servirá de substrato para o desenvolvimento do tema amoroso nas cantigas de amor.

Do mesmo modo, o poema de Gonçalves Dias aborda a dimensão espiritual do amor, com a supervalorização do sentimento amoroso e, ao mesmo tempo, a dimensão carnal do amor na medida em que a confecção do leito pela índia fora a tentativa de concretização do amor físico. Só que esta face do amor, em se tratando de Gonçalves Dias, sempre se encerra em um plano inatingível. Quando o amor tende a realizar-se, algo o frustra, o que reforça o clima melancólico da tematização do amor romântico pela 1ª geração de poetas românticos brasileiros. Em Gonçalves Dias, a desilusão diante da constatação de que o amor não se realizará é mais acentuada do que na lírica amorosa trovadoresca na qual a caracterização dos estados sôfregos do eu lírico não gera necessariamente o desencanto, a frustração amorosa.

Mais especificamente na lírica que representa as cantigas de amigo, a esperança em relação à chegada do amado é evidente. Já na lírica romântica analisada a idealização do amor convive com a constatação de que a ausência é irreversível, tal como evidencia o poema “Leito de folhas verdes” em que o sujeito lírico expõe os seus sentimentos à medida que a passagem da noite para o dia

evolui. Esse sentimento cresce em desproporção à constatação de que a chegada de Jatir seja, de fato, improvável.

A prostração diante da natureza e a admiração da beleza do cenário natural propício à realização amorosa, presentes no poema de Gonçalves Dias evidenciam, como a cantiga medieval de D. Dinis, o processo de racionalização do sujeito lírico feminino. As estrofes a seguir do poema romântico corroboram a observação que o eu lírico faz da natureza e o seu entrelaçamento ao ambiente natural ao inter-relacioná-lo ao sentimento amoroso:

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,
 10 Já solta o bogari mais doce aroma!
 Como prece de amor, como estas preces,
 No silêncio da noite o bosque exala.

(...)

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
 30 Já solta o bogari mais doce aroma,
 Também meu coração, como estas flores,
 Melhor perfume ao pé da noite exala!

(DIAS, 1998, p. 378)

Essas estrofes assemelham-se no que diz respeito à sua estrutura frasal. Seus versos relembram a estrutura paralelística tão singular das cantigas de amigo, como se pode observar no poema de D. Dinis, por exemplo, através da alteração da disposição de poucas palavras na construção de versos, como em “e eu bem vos digo que é san’e e vivo” e “e eu bem vos digo que é viv’e e sano”, as quais preservam as suas mesmas funções sintáticas. A repetição de palavras também é marcante, fato que aproxima este poema romântico das cantigas de amigo em que a presença do paralelismo e a utilização de palavras repetitivas reforçavam o caráter oral das cantigas feitas com o objetivo inicial de serem declamadas ao lado de instrumentos musicais.

Os dois primeiros versos transcritos do poema romântico constroem-se de forma idêntica; diferenciando-se, no entanto, através da mudança do adjunto adverbial e da substituição do verbo. Preservam a mesma ordem inversa do adjunto adnominal “do tamarindo”, anterior ao núcleo do sujeito “flor”. Compare-se o paralelismo da estrutura dos versos:

Do tamarindo a flor abriu-se há pouco,

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
(DIAS, 1998, p. 378)

O paralelismo dos versos mantém o núcleo do sujeito deslocado em relação a seu adjunto adnominal. Os verbos que introduzem o predicado nos dois versos apresentam a mesma transitividade. São intransitivos, conjugados ora no pretérito perfeito, ora no presente, acompanhados dos termos acessórios “há pouco” e “entreaberta” os quais indicam, respectivamente, as circunstâncias de tempo e modo. A modificação do verbo de “abriu-se” para “jaz” em relação à flor é bastante significativa para a construção dos sentidos do poema romântico. O primeiro verbo, inserido no contexto inicial do poema, converge para o sentido do início da espera da índia. A flor que “abriu-se” há pouco simboliza a própria mulher que ainda nutre a esperança de que o amado chegue. No entanto, a declaração no tempo presente de que a mesma “jaz” entreaberta, já no contexto final do poema, sugere que a desilusão consolida-se e a mulher, tal como a flor, vê a beleza do cenário amoroso desmoronar-se.

A permanência de uma mesma estruturação sintática, no desenrolar do poema de Gonçalves Dias, aproxima o seu lirismo do trovadoresco não apenas no desenvolvimento da temática da espera amorosa, mas também no aspecto formal do poema. O poema “Leito de folhas verdes” constitui-se de quadras as quais mantêm a mesma estrutura métrica do decassílabo também evidente do poema “Ai flores, ai flores do verde pino”.

Ao se fazer a escansão desse poema, percebe-se a permanência do decassílabo, alternado pela redondilha menor, metro também bastante cultivado por Gonçalves Dias em outros poemas de lirismo amoroso e nacionalista. Observe-se o paralelismo tão evidente em toda a cantiga de D. Dinis, exemplificado nas duas estrofes introdutórias da cantiga:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
- Ai/ flo/res/, ai/ flo/res/ do/ ver/de/ pi/no
Se/sa/be/des/ no/vas/ do/ meu /a/mi/go?
Ai/ Deus/, e/ u/ é/?
1 2 3 4 5

Ai/ flo/res/, ai/ flo/res/ do/ ver/de/ ra/mo
05 Se/ sa/be/des/ no/vas/ do/ meu/ a/ma/do?
Ai /Deus/, e/ u/ é/?

Os vocativos “ai flores do verde ramo” e “Ai Deus” mantêm-se na mesma posição inicial dos versos. Entre uma estrofe e outra há apenas quatro palavras diferentes. Entretanto, a função sintática de cada substantivo permanece a mesma, o que reforça o paralelismo da cantiga. A alternância dos substantivos “pino” (v.1) e “ramo” (v.4) denotam o aspecto generalizante da árvore na primeira estrofe e a sua particularização, posteriormente através da escolha do substantivo “ramo”. O adjetivo referente aos substantivos mencionados mantém a sua posição anteposta, caracterizando a coloração da árvore que é vistosa. A alternância lexical dentro de uma estrutura paralelística amplia a construção do sentido. A alternância entre “amigo” e “amado” apresenta simetria na cantiga, oscilando sempre nessa mesma ordem, assim como a repetição das demais palavras numa mesma posição sintática conferem à cantiga a sua feição anafórica, repetições que a tornam facilmente memorizável. Isso pode ser observado, por exemplo, na resposta formulada através do poema às indagações da jovem apaixonada:

-Vos me preguntades polo voss'amigo
E eu bem vos digo que é san'e vivo.
15 Ai Deus, e u é?

- Vos me preguntades polo voss'amado
E eu bem vos digo que é viv'e sano.
 Ai Deus, e u é?

A diferença semântica de uma estrofe para outra é apenas a alternância dos vocábulos “vivo” e “sano”, já que “amigo” e “amado” equivalem-se no sentido, no que diz respeito à sua posição no verso. Afora isso, todas as demais palavras repetem-se e se colocam no mesmo espaço funcional no verso, o que justifica a grande anáfora em que consiste a cantiga de amigo analisada. Repetições como estas também ocorrem no poema “Leito de folhas verdes”, entretanto, não com a mesma reiteração da cantiga de D. Dinis.

No poema gonçalvino, apenas um verso se repete na sua integridade com alteração apenas na pontuação. Os versos “Já solta o bogari mais doce aroma!” e “Já solta o bogari mais doce aroma;” espelham-se, ainda que o primeiro, no contexto da 3ª estrofe já transcrita, reflita o entusiasmo da mulher enamorada diante do espetáculo natural propício à realização amorosa. Já o segundo verso, no contexto da penúltima estrofe, encerra uma confirmação de uma afirmação em que a mulher

projeta-se no perfume da flor de bogari. Isso se evidencia através da metáfora presente nos versos a seguir em que o coração da mulher, tal como a flor, exala um odor perfumado que diz respeito à singeleza de seus sentimentos por Jatir: “Também meu coração, como estas flores,/Melhor perfume ao pé da noite exala!” (DIAS, 1998, p. 348)

A mesma flor que encanta por seu perfume e beleza projeta-se na figura da mulher que investe no amor, sem a contrapartida, a qual prepara o ninho de amor com folhas perfumadas, escolhendo um cenário que intensifica a idealização do amor. É sob a copa frondosa da mangueira que a índia monta o leito de amor. É também sob o cenário noturno de um luar que se destaca e de estrelas que brilham, de um bosque que exala perfumes ao correr da brisa, que o espaço em prol da concretização do amor se arquiteta, ao passo que na cantiga de Dinis em cotejo não há nenhum indício que aponte para o aspecto noturno da natureza. Durante o poema romântico em análise, a índia expõe minuciosamente os seus sentimentos por Jatir, comparando-os à imensidão natural. Esses são incomensuráveis e assemelham-se em tudo à beleza natural, tal como evidenciou a comparação expressa na citação anterior em que os sentimentos da índia são tão puros que facilmente são perceptíveis no odor agradável de uma flor.

Nesse sentido, a imagem da flor interliga a cantiga de Dinis e o poema romântico na medida em que a natureza para ambos os poemas é fonte idealizadora. A beleza da flor da cantiga medieval que metaforiza a juventude da própria mulher à espera do amado dialoga, em última análise, também com o perfume das flores e folhas do bogari. Mais explicitamente que na cantiga medieval, no poema romântico, a mulher autodenomina-se flor ao dizer “Eu sou aquela flor que espero ainda/ doce raio de sol que me dê vida.” (DIAS, 1998, p. 378). Com essa declaração, o eu lírico externaliza o seu estado virginal à espera do sol que metaforicamente simboliza a virilidade masculina no poema, com a sensualidade latente que simboliza o desejo suspenso do ato sexual em si. Os versos “Eu sou aquela flor que espero ainda/ Doce raio de sol que me dê vida” (DIAS, 1998, p. 378), em particular, sugerem a perspectiva erótica aludida. Também na cantiga medieval intensifica-se o caráter dialógico do sentimento amoroso do eu, também solitário, que não é mais uma virgem e sim uma esposa desolada, sentindo-se desprotegida diante do desamparo de seu amigo.

Dividida entre o idealismo amoroso e seu lado racional que gera a dúvida diante da veracidade do que fora firmado com o amado antes da partida, a mulher da cantiga medieval expõe, a cada estrofe, as suas súplicas tanto à natureza, o que reforça o seu estado solitário, quanto à figura divina, suplicando a Deus, à natureza e a si mesma o destino exato do amado. Em síntese, a cantiga encerra a dualidade da jovem que espera. Um lado desconfia, outro confia. Uma apoia-se na súplica divina; outra vê a ameaça de não ter os seus desejos amorosos concretizados.

Sendo assim, os poemas, embora distanciados temporalmente, aproximam-se na temática da espera, no estado do abandono e na sensação de uma erótica interrompida. Tanto na cantiga quanto no poema romântico, o emissor lírico deseja fisicamente o homem, vislumbrando, concomitantemente, a possibilidade de castração da realização amorosa.

Ocorre que em cada poema, no entanto, o modo como o sujeito lírico concebe o aguardo é particularizado. Na cantiga de amigo, embora apareça a dúvida em torno do verdadeiro sentimento do “amigo” diante do amor da jovem, a súplica pela chegada do amado não gera a desilusão na espera. Já, no poema romântico, vê-se um decréscimo da expectativa da chegada de Jatir, o que cria, à medida que a noite se esvai, uma sensação de perda dolorosa. Ao fim da espera, ao contrário da espera medieval que é estado permanente e não tem um término estabelecido, alicerçada na esperança da intersecção divina, a índia do lirismo romântico constata a inutilidade de sua ação amorosa, o que não a impede, no entanto, de idealizar o amor sentido.

A índia aguarda por Jatir por uma noite ao passo que a demarcação temporal, no poema medieval, não é evidente, pois se sabe apenas que chegou uma nova estação. O enamorado afastou-se, em geral devido à guerra, e seu retorno é incerto, o que intensifica a continuidade do drama amoroso. Os versos “Por que tardas, Jatir, que tanto a custo/ À voz de meu amor moves teus passos” (1ª estrofe) e “Não me escutas, Jatir; nem tardo acodes/ À voz do meu amor, que em vão te chama!” (última estrofe) reforçam a face reivindicadora do eu lírico, que pressente a não correspondência de Jatir por seu sentimento amoroso, explicitando a possibilidade – e a confirmação, nos versos finais – do desamor de Jatir pela índia, o qual se nega a escutar a voz do amor desta, tardando, desse modo, seus passos em direção a ela, o que significa que, por não amá-la, não a procura.

Diante da constatação de que o par romântico não cumpre com o encontro amoroso, a índia reconhece que ele não a ama e que tudo que fez em prol do amor foi inútil, o que justifica o desfecho do poema em que a natureza dinâmica fecha o ciclo da espera com a desconstrução do leito amoroso:

Tupã! Lá rompe o sol! Do leito inútil
A brisa da manhã sacuda as folhas!

(DIAS, 1998, p. 378)

A religiosidade aparece também no poema através da figura de Tupã. Contudo não há, nesse momento, a perspectiva de súplica à figura divina, como se visualiza na cantiga “Ai flores”. Em nenhum momento, o eu lírico reivindica a Tupã o paradeiro do amigo ou a notícia de seu estado. À natureza caberá frustrada a sua condição de espaço convidativo à realização do ato amoroso, a ação de confirmação de que os sentimentos da índia saudosa do “amigo” não foram correspondidos.

Em síntese, elencaram-se pontos de aproximação e distanciamento entre os poemas elegidos para o percurso comparativo. Em “Ai flores” e “Leito de folhas verdes” tem-se o inclinamento lírico de um eu que se revela voz feminina e reclama o desacerto que a ausência do amado distante lhe acarreta. Na cantiga medieval, o ouvinte imediato da lamúria amorosa é a natureza para qual o eu se dirige buscando o apaziguamento de sua agonia frente ao atraso do “amigo”. Posteriormente a busca de interlocução com as flores do verde pinheiro conduzem o sujeito lírico a um diálogo consigo, acionando a sua face racional que traz a avaliação de que o “amigo”, por exemplo, seja mentiroso por não cumprir com a promessa de retorno. Por fim, ainda há a presença inerente do Teocentrismo medieval na cantiga analisada de D. Dinis através da busca de certidão do sujeito lírico a Deus, que poderia trazer as respostas de suas inquietações.

Em “Leito de folhas verdes”, altera-se, sobretudo, o ente imediato da interlocução. O outro aparece em evidência, o amado Jatir revela-se o vocativo imediato do primeiro verso do poema gonçalvino. A natureza fortemente idealizada, como também o é na cantiga de D. Dinis, ressurge no poema romântico não sendo mais elemento de interlocução. Assim como a cantiga medieval, o poema romântico explora a sondagem interior do sujeito lírico apoiada na idealização da natureza, que se reflete na situação amorosa do eu. Logo, mulher e natureza confluem-se formando um todo idealizado.

Algumas cantigas de amigo galego-portuguesas contextualizam o relato lírico ao cenário marítimo. As cantigas “Ondas do mar de Vigo”, de Martim Codax, e “Quand’eu sobi nas torres sobe’lo mar”, de Gonçalo Vinhal, são exemplares do relato feminino do sujeito lírico o qual reclama, com um sentimento profundo de saudade e dor, a distância do amado. Essas duas cantigas serão analisadas tendo em vista o cotejo das mesmas com os poemas “Queixumes” e “A concha e a virgem”, de Gonçalves Dias, a fim de vislumbrar possíveis aproximações/e ou diferenciações entre os respectivos lirismos medieval e romântico, tendo em vista presença idêntica de um sujeito lírico feminino, que também revela as suas insatisfações diante do sentimento de abandono amoroso vivenciado.

A cantiga referida de Martim Codax será analisada em dois blocos de significação. Para o primeiro, selecionam-se as duas primeiras estrofes em que a interlocução com as ondas do mar é mais evidente com uma contenção do sentimento amoroso. Nesse primeiro momento, omite-se a coita amorosa, que fica reservada ao segundo bloco de significação a ser analisado. O eu lírico, nestas estrofes, reserva-se a reivindicar ao movimento das ondas o destino do amado:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo?

Ondas mar levado,
05 se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Nesses versos, em termos formais, verifica-se a presença inerente da estrutura paralelística, recurso típico das cantigas de amigo galego-portuguesas. Esse se expressa na permanência de uma mesma lógica de estruturação sintática que se mantém ao longo do poema. Logo, há apenas a mudança de algumas palavras, entretanto as novas palavras que surgem ocupam a mesma função morfossintática. Exemplificando, tem-se entre “de Vigo” e “levado” a mesma função predicativa em relação às suas funções de qualificativos do substantivo “mar”. Entre “amigo” e “amado” mantêm-se também a mesma função destes substantivos que consiste em exercerem o papel de núcleo de objetos diretos ao funcionarem como parte do complemento verbal requerido pelo verbo transitivo “ver” (v.2 e v.5). O refrão, que se constitui numa espécie de anáfora perfeita, reforça a feição paralelística do poema ao se repetir no encerramento de cada estrofe.

A musicalidade desta cantiga é intensificada também pelo uso de rimas tendo vista que todos os versos preservam-nas. A qualidade sonora do poema expressa-se, sobretudo, pela exploração de recursos variados, como o emprego consciencioso de assonâncias e aliterações que contribuem para a cadência rítmica desta cantiga. Os fonemas /a/ e /e/ repetem-se, com frequência, bem como os fonemas /m/ e /d/. Essas aliterações, por exemplo, apresentam uma característica em que se destaca o seu aspecto contrastivo, o que reforça o próprio ir e vir das ondas, o seu movimento, pois assim como o som que se prolonga em sua articulação, a onda se arrasta e arrebenta finalmente como o som plosivo do fonema /d/. O timbre, por exemplo, do par de assonâncias se caracteriza pelo /a/ aberto e o /e/ fechado e tal distinção sonora concorre para o sentimento paradoxal vivenciado pelo sujeito lírico no poema de Martim Codax em torno da esperança da volta do “amigo” através das ondas do mar de Vigo e, simultaneamente, a convivência com a angústia gerada a partir da espera. Já o fonema /m/ apresenta modo de articulação em que se destaca a sua nasalidade, que indica repercussão contínua da sonoridade ao passo que o fonema /d/ destaca-se pela sua natureza explosiva, por tratar-se de consoante oclusiva.

Do mesmo modo, a disparidade na articulação dessas aliterações reforça as ideias de prolongamento na espera e instantaneidade do momento contemplativo das ondas, situação que revela expectativa e esperança pelo retorno do “amigo” no eu feminino. Essa escolha por sons fonêmicos díspares repercute, como se pode perceber, no plano significativo do poema, momento em que se acessa a camada das unidades de significação, segunda camada delimitada por Roman Ingarden, para a análise fenomenológica, de um artefato literário.

Segundo o estudioso, é através desta segunda camada que se começa a ter a sensação concreta acerca do conteúdo propriamente aludido pela obra de arte verbalizada. Trata-se do estrato semântico, propriamente dito, acessado através da substância física do texto artístico. Essa se constitui de determinadas classes de palavras e do modo como as mesmas se estruturam num enunciado poético. Maria da Glória Bordini (1990) situa o segundo estrato como

O momento de racionalidade à obra, ao obrigar que seja concebida como razão. Daí deriva o fato de que a obra é clara ou obscura, pois tais características são determinadas pela estruturação lógica do conteúdo semântico das frases e da conexão entre estas. Será a qualidade formal

das frases, sua precisão de contornos e a ordenação de seus membros ao todo, sem perderem a individualidade própria, que configurará o estilo do texto, sua ambiguidade ou univocidade, complexidade ou simplicidade, leveza ou peso. (BORDINI, 1990, p. 101)

A estudiosa desta citação alude ao estilo dos textos, os quais são configurados, segundo ela, pela qualidade formal das frases. Disso se pressupõe que há seleção de recursos na construção da natureza composicional do texto literário. A escolha e ordenação de certas classes de palavras, por exemplo, é significativa para o acesso à atmosfera semântica suscitada pela cantiga de Martim Codax em análise.

Assim, nas duas primeiras estrofes transcritas desta cantiga, ocorrem substantivos variados, sobretudo concretos e primitivos que nomeiam aquilo acerca do qual o sujeito se refere bem como os objetos de sua interlocução. Na primeira situação, o par de substantivos “amigo” e “amado” corresponde-se ao apontarem para o ser de quem o sujeito lírico reclama o abandono. Os substantivos “Ondas” e “Deus” sinalizam uma duplicidade espacial, apontando para duas realidades que se refletem ao mostrarem o cenário da mulher medieval da cantiga de amigo. A realidade física, a natureza, surge como momento de encontro da mulher com ela mesma de tal sorte que, solitária, confia à natureza a aflição, espécie de coita de amor, gerada pelo deslocamento do amado. À natureza é atribuído o qualificativo da possibilidade de ter visto o amado distante e mesmo saber o seu destino exato. Sendo assim, os trovadores colocam-na na mesma posição demiúrgica do aspecto divino. Sem desprezar o sentimento religioso, que é enfatizado pela súplica do refrão, esta cantiga evidencia a crença da mulher medieval que, aflita, dirigia seus suspiros amorosos ora a Deus, revelando o seu desatino quanto à chegada incerta do amado, ora às ondas, projetando nelas a expectativa de que recebesse a notícia de que o ausente estivesse bem e de que, brevemente, regressaria.

Nesse sentido, o primeiro bloco significativo desta cantiga de amigo encerra-se na projeção insistente da interlocução de um sujeito lírico que se dirige às ondas de um mar específico, o que demonstra a particularização do espaço da cantiga, que reveste a cantiga de amigo de plasticidade, de uma feição descritiva, já que lhe é sempre inerente a pormenorização de um quadro natural. Sinteticamente, as duas primeiras estrofes introdutórias resumem-se no ato da pergunta do sujeito lírico, o

qual alimenta a esperança de que as ondas lhe devolvam uma resposta apaziguadora.

Entretanto, embora a esperança perpassasse todo o poema, as indefinições diante do destino do amado e do momento exato de seu regresso mantêm-se, o que intensifica a coita de amor vivenciado pelo eu lírico. Então, no primeiro bloco de estrofes, o refrão sugere, através da súplica, a intensidade do sentimento amoroso, posto que seja evidenciada a preocupação e o desejo do sujeito lírico quanto à descoberta do momento exato da chegada do amigo ausente. O refrão, desse modo, encerra uma indagação e o desejo de que o amado retorne o mais rapidamente possível.

O sujeito lírico mantém a interlocução nas próximas duas estrofes que fecham a cantiga, no entanto, sem a presença expressa do vocativo “Ondas do mar de Vigo” ou “Ondas do mar levado”. É o verbo, conjugado no pretérito perfeito do indicativo, que reportará aos vocativos mencionados nas estrofes anteriores. Nesse segundo momento, o eu lírico expõe, em meio a frases interrogativas, algumas afirmações que revelam a dimensão de seu profundo sentimento amoroso:

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ai Deus, se verrá cedo?

10 Se vistes meu amado,
o por que hei gran coidado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Para este amor ausente, há a afirmação constante de um suspiro que é reiterado pela ideia do próprio refrão. Trata-se de expressão com tristeza acerca da incerteza diante da brevidade ou atraso do retorno do amado. Este é tão importante ao sujeito lírico que a sua ausência o leva a murmúrios diante das ondas de um mar que lhe é familiar. O verso “o por que hei gran coidado” destaca-se pelo emprego da forma verbal no tempo presente. Essa ação verbal, própria do modo indicativo, enfatiza a certeza da continuidade da ação do sujeito lírico que, embora esteja longe do amado, não o deixa de estimar e amar de modo intenso. O emprego da interjeição “ai” ao longo dos refrãos corrobora o lamento da mulher que, a cada dia que passa sem o amado, vê-se mais dilacerada, o que não a leva, porém, nesta cantiga, à desilusão amorosa.

É interessante frisar que estas estrofes também preservam o paralelismo que certifica a feição popular e musical das cantigas de amigo, o que garante a fácil memorização das mesmas. Como é característico das cantigas de amigo, houve mudança na disposição dos versos entre uma estrofe e outra. Os segundos versos expressos nas duas primeiras estrofes tornam-se, respectivamente, os primeiros versos das estrofes finais.

Outro recurso formal bastante caro às cantigas é o emprego da figura de construção denominada anáfora. No primeiro bloco de estrofes, o processo anafórico mostra-se na repetição do vocativo “Ondas do mar...” e na presença da conjunção condicional “se”, acompanhado da flexão verbal “vistes”. Já, no segundo bloco de estrofes, mantém-se esta última anáfora, acrescida da repetição do pronome demonstrativo “o”, da preposição “por” e do pronome relativo “que”, construção que encabeça a anáfora entre os versos oitavo e décimo primeiro.

É importante observar também a flutuação de temporalidade verbal na cantiga. No geral, há o verbo “ver”, empregado no pretérito perfeito do indicativo, flexionado na 2ª pessoa do plural, referindo-se às ondas explicitamente no primeiro bloco de estrofes e implicitamente no segundo. Essa temporalidade focaliza o aspecto conclusivo da ação verbal, carregando em si, tendo em vista o modo indicativo em que se apoia uma relativa atmosfera de certeza. Todavia, esta certeza vem, paradoxalmente, atrelada ao emprego da conjunção condicional “se” em todas as estrofes. Com isso, ao se dirigir às ondas, o eu lírico remete-se a uma ação passada concluída. São as ondas, nesse sentido, que podem saber do paradeiro do amado, já que, certamente, foi por elas que se deu a sua ausência.

É significativo o qualificativo expresso no seguinte verso em relação ao mar: “Ondas do mar levado”, pois tal adjetivo acentua a dinamicidade do movimento das ondas, enfatizando o mar em estado revolto o que representaria perigo e possível morte ao amado, renunciando a tempestade física. No plano psicológico, o mar revolto representa o estado de tormenta interior em que se encontra o sujeito lírico. Às águas em constante estado de movimento são conferidas, pois, a possibilidade de certidão dos passos do amado. Portanto, ocorre, no poema, o emprego de uma figura de pensamento bastante peculiar às cantigas de amigo que é a personificação. Naturalmente, a visão não é atributo das ondas, contudo

imageticamente são elas que, juntamente a Deus, poderiam trazer alguma notícia do estado do amado.

O futuro do indicativo e o seu presente estão também em evidência na cantiga em análise. No refrão, aparece o futuro através da flexão do verbo “vir” acompanhado do advérbio “cedo”. O tom interrogativo da frase do refrão sugere a dúvida em relação à brevidade da chegada do amigo. O tempo presente aparece no segundo bloco de estrofes do poema. As flexões “sospiro” e “hei”, empregadas nos versos seguintes, acentuam a permanência do sentimento amoroso que se mantém intacto a despeito da demora que aflige o eu lírico: “o por que eu sospiro? /o por que hei gran coidado?”

O mar, em sua extensão, representa a distância entre o eu lírico e seu “amigo”, que, prostrado diante do mar, solitariamente, evoca a Deus e às ondas o paradeiro e a data certa de regresso do amado. Como o mar, mostra-se o estado da mulher, pois enquanto este se destaca pela sua natureza agitada na descrição da cantiga, a mulher assemelha-se à agitação das vagas tendo em vista o estado revolto em que se encontra psicologicamente, resultado da estagnação de seu martírio amoroso. Com isso, percebe-se a antítese como figura de linguagem que se preserva ao lado da personificação na cantiga.

A natureza passa a ser, desse modo, a possível mensageira de notícias do amado, uma espécie de confidente do atual estado emotivo da moça. Esta mesma antítese pode ser corroborada na primeira camada de análise do poema em que evidenciou o contraste entre a repetição de sons vocálicos e consonantais. Nesse sentido, a repetição do /a/ e /e/ bem como do /m/ e /d/ converge para a atmosfera de sentido em torno da qual se estrutura a cantiga de disparidade entre realidades, como a de inércia da mulher em oposição ao movimento das ondas que simbolizam o desencontro entre o amigo e o eu lírico feminino.

Foram as ondas que levaram o amado e é, através delas, que o eu lírico busca reconfortar-se acerca de uma possível notícia de seu estado e regresso. Por remeter a uma ideia de movimento, as ondas permitiriam o distanciamento, a separação dos enamorados. E é no espaço da despedida que o eu lírico busca a exposição de sua coita amorosa e a projeção de expectativas de que o amigo possa, a qualquer momento, corresponder, através de sua presença, ao amor verdadeiro confidenciado.

Esse mesmo cenário marítimo reaparece no poema “A concha e a virgem”, de Gonçalves Dias. Há entre a virgem e o sujeito lírico uma relação de espelhamento, ainda que a primeira estrofe do referido poema evidencie uma aparente imparcialidade ao mapear o cenário natural, caro também as cantigas de amigo, em que se desenrolará o sentimento de errância vivenciado pela virgem. Sua primeira estrofe contextualiza o ambiente à beira-mar de onde a voz lírica emanará:

Linda concha que passava,
Boiando por sobre o mar,
Junto a uma rocha, onde estava
Triste donzela a pensar;
(DIAS, 1998, p.442)

Esta primeira quadra já revela o emprego da redondilha maior, que se manterá no desenrolar do poema, metro de feição popular, também bastante empregado nas cantigas de amigo portuguesas. A presença de rimas anunciadas, oscilantes entre pobres e ricas, já em seu início, associadas à regularidade métrica, mostra o apuro formal que contribui para a musicalidade do poema.

A dicotomia entre concha e virgem anuncia-se nesta primeira estrofe e, pouco a pouco, vai-se apagando na medida em que entre elas vão-se constituindo elos de correspondência. Tal dicotomia revela-se, inicialmente, através dos adjetivos “linda” (v.1) e “triste” (v.4), os quais reforçam o quadro idealizado, similarmente recorrente nas cantigas de amigo que atrelavam a exaltação natural à tristeza da donzela, acionada pela racionalização que provoca a demora do amado. Já os substantivos “mar” (v.2) e “rocha” (v.3) mapeiam a polaridade entre dois ambientes, pois a concha enquanto se destaca pelo aspecto de sua passagem pelo curso das águas, a virgem, a princípio, observada pelo eu, apoia-se na rocha que se opõe à concha, justamente pelo seu caráter de resistência e fixidez.

Num primeiro nível de leitura, o sujeito lírico apenas descreve duas realidades exteriores que habitam ambientes diferentes. A idealização da concha é enfatizada pelo emprego do adjetivo “linda” (v.1) em contraste ao adjetivo “triste” (v.4) predicado à virgem. O clima antitético mantém-se ainda entre o movimento da concha em oposição ao estado estático em que se encontra a virgem, apoiada em uma rocha, estagnada, situação que revela o tédio da espera incondicional pela realização feminina.

Na lírica amorosa gonçalvina, particularmente, esse sentido de espera é uma constante em poemas como “Marabá” e “Rola” (transcritos em epígrafe) em que a sensualidade frustrada é deflagrante. Neste poema, o eu lírico, à moda da cantiga de amigo, ao corresponder-se à rola, chora a realidade do marido distante e dirige-se a ele explicitamente revelando os seus desejos mais íntimos.

Ainda no que diz respeito ao poema “A concha e a virgem”, a partir de segunda quadra, através de discurso direto, ocorrem os questionamentos entre uma e outra que geram, a partir da terceira estrofe, respostas reveladoras do estado sôfrego de cada uma delas:

05 Perguntou-lhe: - Virgem bela,
 Que fazes no teu cismar?
 - E tu, pergunta a donzela,
 Que fazes no teu vagar?
 (DIAS, 1998, p.442)

A partir deste momento, uma busca entender o estado anímico da outra e começa-se a observar que há mais identificação do que antagonismo entre elas, já que partilham de uma mesma realidade existencial, que consiste na estagnação do estado em que se encontram, o qual é fadado à repetição e à irresolução. Enquanto a virgem entrega-se a pensamentos absortos, a concha mantém sua mesma condição de ser levada pelo curso do mar. Simbolicamente, a concha reflete a virgem, já que conforme Chevalier e Cheerbrant aquele ser gerado pelas águas liga-se facilmente à genitália feminina por sua aparência, formato e profundidade. Neste particular, a virgem ao comparar-se à concha sugere o estado de insatisfação com a sua libido.

As próximas duas quadras mostram a comunhão do estado de ambas, evidenciando a cumplicidade relativa ao sentimento de errância vivenciado, já que se sentem angustiadas pela situação de lentidão com que se arrasta o tédio de cada uma:

Responde a concha: - Formada
 10 Por estas águas do mar,
 Sou pelas águas levada,
 Nem sei onde vou parar!

Responde a virgem sentida,
 Que estava triste a pensar,
 15 - Eu também vago na vida,

Como tu vagas no mar!
(DIAS, 1998, p.442)

Os versos “Sou pelas águas levada/nem sei onde vou parar”/ “- Eu também vago na vida, Como tu vagas no mar” espelham-se. Diante dessa constatação, insiste-se na leitura de que concha e virgem representem a donzela frustrada pela situação solitária em que se encontra. A ausência do amado, nesse momento, configura-se, o que impossibilita a realização amorosa da virgem. A concha simbolicamente pode ser entendida como uma alusão à genitália feminina. Nesse aspecto, ela representaria a virgem. Essa concha que vaga no mar espelha-se na situação da donzela que vive solitária sem a presença do amado.

A comparação entre ambas persiste nas quadras finais em que se esclarece a identificação entre virgem e sujeito lírico:

- Vais duma a outra das vagas,
Eu dum a outro cismar;
Tu indolente digavas,
20 Eu sofro triste a cantar.

- Vais onde te leva a sorte,
Eu, onde me leva Deus:
Buscas a vida, - eu a morte;
Buscas a terra, - eu os céus!

(DIAS, 1998, p. 442)

Particularmente, nos versos 19 e 20, aclara-se a correspondência entre sujeito lírico feminino, representado pela virgem, que se projeta na atitude do fazer artístico e o estado fortuito da concha, identificado com o cismar e cantar. O verbo “sofro” (v.20), declinado no presente do indicativo, insiste no aspecto durativo da ação verbal. O conteúdo deste verbo dialoga com a ideia da coita amorosa desenvolvida nas cantigas trovadorescas. Ainda que, no poema romântico, o sujeito lírico não reclame o sentimento de abandono em relação ao “amigo”, a projeção do eu lírico à realidade da Virgem que se assemelha ao destino incerto da concha em seu trajeto aproxima o lirismo de “A concha e a virgem” ao sentimento de vertigem amorosa diante do elemento aquático, tal como ocorre em “Ondas do mar de Vigo”.

Assim, no poema romântico, apesar do antagonismo expresso pelo emprego de antíteses como sorte/Deus, terra/céus, vida/morte, sendo que em cada par uma palavra refere-se à concha e outra à Virgem, respectivamente, entre elas há uma insatisfação diante da realidade em que se encontram. Essa insatisfação

caracteriza-se, no contexto do poema, pelo tema do amor não correspondido e/ou frustrado por algum motivo circunstancial, caro inicialmente aos trovadores medievais e aos poetas românticos de um modo geral.

Como nas cantigas de amigo portuguesas, este poema de Gonçalves Dias mostra a sua feição popular através da manutenção de algumas estruturas sintáticas idênticas apenas com alteração de algumas palavras, mantendo-se as mesmas funções sintáticas entre frases poéticas. Os dois últimos versos, por exemplo, constituem paralelismo, visto que há a repetição de uma mesma estrutura sintática, apenas com troca de palavras. Analisando-os morfossintaticamente, ocorrem duas orações em cada verso, sendo a segunda manifesta através do zeugma, subentendido pelo verbo “buscar”, que introduz as duas primeiras orações dos seguintes versos: “Buscas a vida, - eu a morte;/Buscas a terra, - eu os céus!” (DIAS, 1998, p. 442).

O sujeito da primeira oração de cada verso acima é desinencial. A manutenção de seu apagamento em cada verso é recurso paralelístico. A repetição do verbo “buscar” constitui um dos exemplos de anáfora, empregado no poema que reforça a sua natureza estrutural paralelística. Há a alteração de poucas palavras nestes versos. Neles, a troca do substantivo “vida” por “terra” mantém estas palavras com a mesma função de núcleo de objeto direto. A preservação do mesmo sujeito entre os versos, expresso pelo pronome pessoal “eu”, reforça o paralelismo nas segundas orações dos respectivos versos.

Nas cantigas de amigo, em geral, há uma repetição de sentido na relação paralelística entre os versos, acionada pela lógica da sinonímia ou de simples inversões entre palavras, ao contrário do poema romântico em análise em que não há uma repetição de ideias propriamente ditas, a não ser em algumas adjetivações como “bela” (v.5) e “linda” (v.1), como aparece em “Ai flores” e “Ondas do mar de Vigo”, e sim uma repetição de estruturas. A lógica do poema romântico “A concha e a virgem” é o maniqueísmo, reforçado pelo constante uso de antíteses que intensificam o conflito vivido pelo sujeito lírico.

Do mesmo modo, subentende-se a presença elíptica do verbo “buscar” nas segundas orações de cada verso que ocasiona o aparecimento dos objetos diretos: “a morte” e “os céus”, respectivamente. Além destes dois versos que fecham o poema, durante o mesmo ocorrem outras estruturas sintáticas, que se repetem o

que reforça a roupagem simples de sua construção, a qual se aproxima formalmente das cantigas de amigo.

De Gonçalo do Vinhal, “Quand’eu sobi nas torres sobe’lo mar” possui uma perspectiva acentuadamente dolorosa em relação à vivência da coita amorosa, já que essa cantiga também se remete ao ambiente marítimo, mas nesta o sujeito lírico toma conhecimento da morte do “amigo”. A idealização do sentimento amoroso é comum à cantiga analisada de Martim Codax, com a devida confissão da intensificação do estado sôfrego do sujeito lírico, contudo há a quebra de qualquer perspectiva de esperança em relação a uma retomada do enlace amoroso.

A primeira estrofe da cantiga de Vinhal remete ao contexto social do homem medieval, evidenciando a justificativa de sua ausência perante o relacionamento amoroso:

Quand’eu sobi nas torres sôbe’lo mar
e vi onde soía a bafordar
o meu amigo, amigas, tam gran pesar
houv’eu entom por ele no coração,
05 quand’eu vi estes outros per i andar,
que morrer houvera por el entom.

Esta estrofe já sinaliza a interlocução a que se dirige o sujeito lírico feminino. Nesse momento, o eu lírico não traz a natureza, o mar propriamente dito como confidente da lamúria amorosa. Aparece a figura das amigas, tão recorrente nas cantigas de amigo galego-portuguesas. A natureza torna-se objeto de descrição aliada à narração da ação desenvolvida pela mulher. Os verbos desta estrofe, flexionados no geral no pretérito perfeito do indicativo, recobrem ações. À procura do “amigo” que tarda ao ocupar-se com a guerra, a mulher enamorada escala a torre a fim de confirmar a sua presença, no entanto não o avista mais, do que pressupõe a sua morte.

Tal descoberta por parte do sujeito lírico, ou seja, a consciência de que o “amigo” está morto é incomum nas cantigas, já que o mais frequente é que as cantigas se encerrem sobre o clima da dúvida e expectativa diante do retorno incerto daquele. Diante desta constatação, revela o dilaceramento que o fato provoca em seu coração. O amor que sente é tão grande que o eu lírico deseja a própria morte como forma de reação diante da perda amorosa. Esse tema é um mote que também

é bastante retomado na lírica de Gonçalves Dias, qual seja o desejo de morrer frente à realidade do descompasso amoroso que provoca o desajuste existencial.

Existem vários poemas de Gonçalves Dias em que a morte é vista como horizonte para a intensificação do estado melancólico de seu lirismo. Os versos “Não choro os mortos, não; choro os meus dias./tão sentidos, tão longos, tão amargos,/ Que em vão se escoam./Nesse pobre cemitério/Quem já me dera um lugar!/Esta vida mal vivida/Quem já me dera acabar!” (DIAS, 1998, p. 129) revelam o pessimismo inerente à poesia de Gonçalves Dias que convive, paradoxalmente, com o ritmo marchante de variadas canções indianistas, como a exemplar “Canção do tamoio” na qual a morte aparece como atributo intensificador da idealização do elemento nacional indígena.

O sujeito lírico da cantiga de Gonçalo do Vinhal trata-se de uma mulher que reclama o seu desamparo diante da perda do marido, definido como “amigo” e “senhor”, na segunda estrofe. A lembrança da figura do companheiro e do amor compartilhado é evidenciada, pois se confirma a sua ausência no cenário em que estavam envolvidos os demais homens no retorno de seus compromissos militares:

Quand’eu catei das torres [a] derredor
e nom vi meu amig[o] e meu senhor,
que hoje por mi vive tam sem sabor,
10 houv’eu entom tal coita no coração,
quando me nembrei del e do seu amor,
 que a morrer houvera por el entom.

As demais estrofes da referida cantiga de amigo reforçam a reciprocidade na relação conjugal entre mulher e esposo. Antes de partir, o marido expressa a sua coita, ou seja, o seu sofrimento por ter de distanciar-se da mulher amada. Esta cantiga amplia a visão amorosa expressa nas cantigas de amigo, posto que exponha, por meio de um sujeito lírico feminino, a visão amorosa deste e do “amigo” ausente. Os versos, a seguir, corroboram a versão amorosa do amado que chora diante da despedida, ao deixar com a esposa presentes que revelavam a sua estima por ela:

Quand’eu vi esta cinta que m’el leixou
chorando com gram coita, e me lembrou
15 a corda da camisa que m’el filhou,

Os presentes reforçariam o laço que os une através da “cinta” do “amigo” e da “corda” da “camisola” dela. O amado e a mulher trocam objetos que se destacam por sua função de atadura, de envolvimento, pois são símbolos do enlace matrimonial que se vê ameaçado diante do envolvimento do amigo com a guerra. O final da cantiga traz a certeza de que a mulher, ao subir nas torres sobre o mar, finalmente na intenção de encontrar o amado, não o encontrará, restando-lhe apenas o sofrimento, que gera o desejo de morrer, expresso pelo refrão da cantiga: “que a morrer houvera por el entom”.

O sujeito lírico não vê sentido na vida a partir da constatação de que seu companheiro não está vivo. Alimenta-se apenas da lembrança dos momentos idos. Sendo assim, a presente cantiga mostra-se inovadora, já que o passado é raro na cantiga de amigo, sempre impregnada da análise da temporalidade presente. Do mesmo modo também o futuro negativo é incomum no contexto das cantigas, visto que, no geral, há esperança do regresso do “amigo” ao contrário desta cantiga em que se quebra a esperança de que o aspecto divino pudesse interceder pelo retorno do amado. Disso resulta o grande sofrimento a que se submete o eu lírico ao subir às torres do mar e certificar-se da morte do amado, tanto que preferia ter morrido no lugar dele a viver sem a segurança e proteção econômica do mesmo.

Em síntese, o poema tematiza a busca do amado por um sujeito lírico e, simultaneamente, a descoberta de que o seu retorno é irreversível. Com isso, esta cantiga de Gonçalo do Vinhal apresenta uma quebra de expectativa em relação à possibilidade de retorno do amado, tão recorrente em variadas cantigas de amigo, o que a torna mais realista em relação à exploração do drama amoroso.

Também o poema “Queixumes”, de Gonçalves Dias remete ainda à ideia da mulher abandonada e insegura pela partida do amado para terras e lugares incertos, cogitados por ela que lhe gera uma intensa insatisfação. Assim como as cantigas de Martim Codax que exploram, sobretudo, a despedida da mulher, a qual diante do mar sofre pela viagem incerta do “amigo”, “Queixumes” recria a atmosfera medieval das cantigas de amigo com algumas restrições, reveladoras da singularidade da lírica gonçalvina:

Tão amigo do mar foste sempre,
 10 Por que amigos talvez não achaste!
 Nem carinhos, nem prantos te ameigam?
 Nem por mim, que te amava, o deixaste?

(...)

Da partida era o fúnebre instante,
Breve instante de aflitos terrores,
Quando o mar traiçoeiro, inconstante,
20 Me roubava meus puros amores!

(DIAS, 1998. p. 245)

Enquanto na cantiga apresentada de Gonçalo do Vinhal, o sujeito lírico não se dirige diretamente ao “amigo”, posto que o que está em foco é o relato de sua ausência, nessas quadras, porém, a interlocução ao ser amado destaca-se, exemplarmente, através do tom interrogativo dos versos 11 e 12. Logo, a busca de diálogo sinaliza a avaliação negativa ao amado distante que preteriu a aventura marítima à correspondência ao amor declarado pelo eu. A voz lírica afirma que não o ama mais a partir da flexão do pretérito imperfeito do modo indicativo com o verbo “amava” (v.12). Tal assertiva vai de encontro à temática geral das cantigas de amigo em que as mulheres, embora vivenciando a coita de amor, mantêm-se apaixonadas e visceralmente comprometidas afetivamente por seus amigos. O sujeito lírico, ao se reportar ao mar, tal como sobrevém em variadas barcolas portuguesas, figura-o como o lugar da despedida, o cenário que lembra a partida do amado. Metaforicamente, o instante da despida caracteriza-se como um momento fúnebre (v.17), visto que conote a perspectiva simbólica da possibilidade da finitude amorosa. Com isso, o mar recobre-se de peculiares negativas, reforçadas na segunda quadra pelo emprego de adjetivos como “traíçoeiro” (v.19) e “inconstante” (v.19).

Já as primeiras quadras de “Queixumes” comprovam a atitude de desaprovação do eu frente à escolha do ser amado pela partida para lugares incertos. No último verso da estrofe a seguir, o eu reivindica uma justificativa para tal escolha, diferentemente da cantiga de Gonçalo do Vinhal na qual o eu não questiona o envolvimento do senhor amado com a atividade militar, havendo predominantemente a narração do lamento frente à consequência da morte do “amigo”:

Onde estás, meu senhor, meus amores
A que terras – tão longes! – fugiste?
Onde agora teus dias te escoam?
Por que foi que de mim te partiste?

(DIAS, 1998, p.245)

Em particular, a última pergunta dessa estrofe demonstra o despreço do eu pela atitude desamorosa do amado. Ao contrário da idealização da figura masculina que ocorre na cantiga de Gonçalo do Vinhal, o poema “Queixumes” evidencia a crítica do eu ao caráter incorrespondente do ser amado, particularmente, em versos como “Oh/ cruel, que então foste comigo/ Que te hei feito que punes-me assim?” (DIAS, 1998, p. 246). Tal aspecto singulariza o lirismo de Gonçalves Dias ao aliar o relato da queixa amorosa à busca das razões do impedimento amoroso para o qual o ser amado também surge como seu responsável. No entanto, em ambos os poemas em cotejo, a idealização do amor permanece. Sobretudo, o passado amoroso desponta com espaço que indica a constatação saudosa da perda, como mostram as estrofes:

Junto a ti me era a vida bem cara,
 Oh! bem cara! – se ledo sorrias,
 35 Se pensavas sozinho e profundo,
 Se agras dores contigo curtias;
 (DIAS, 1998, p. 246)

(...)
 quando me nembrei del e do seu amor
 que a morrer houvera por el entom.

Assim, o presente surge em ambos os poemas como o momento da ausência do desfrute amoroso, já vivenciado no passado. As cantigas de amigo, geralmente, apresentam a idealização do tempo presente da elocução lírica, o que reforça a esperança de que o amor se realize. Contudo, entre “Queixumes” e “Quand’eu sobi nas torres sôb’lo mar”, há um ponto de aproximação que diz respeito ao fato de a idealização do amor circunscrever-se ao tempo pretérito, gerando, desse modo, uma perspectiva negativa em relação ao futuro. Há, pois, nestes dois poemas, a constatação de que o amor não se realizará mais ao trazer a certeza de que a figura amorosa não regressará, cabendo ao eu lírico a confissão de um sentimento amoroso concluído.

A configuração da ausência para o eu de cada poema desponta como algo que é mais doloroso que a própria morte, já que a convivência com a falta do ser amado provoca-lhe um intenso dilaceramento interior. O refrão da cantiga medieval “que a morrer houvera por el entom” dialoga, portanto, com os versos “E morrer me

seria mais doce/ Junto a ti, - que meu triste penar!” (DIAS, 1998, p. 246) aludindo ao horizonte da finitude como menos aterrador que o sofrimento acionado pela distância do amado.

O destino incerto do amado, adjunto às cogitações criadas pelo eu em relação a possíveis localizações do mesmo, mantê-lo-á em constante clima de desamparo amoroso, revelando, simultaneamente, as queixas diante do abandono, através de perguntas e exortações a fim de que a figura amada não se mostre negligente pelo menos ao reconhecer a veracidade dos momentos amorosos compartilhados anteriormente. Ocorre, por isso, o emprego constante de estruturas anafóricas nas quais o modo imperativo negativo mantém o diálogo do eu em direção ao amado distante, revelando a exortação evidente da seguinte quadra:

Não te esqueças meus duros pesares,
 Não te esqueças por elas de mim,
 Não te esqueças de mim pelos mares,
 80 Não me esqueças na terra por fim!

(DIAS, 1998, p. 248)

Essa estrofe atesta o desejo do sujeito lírico feminino de que a coita amorosa não se submeta ao esquecimento por parte da figura amada, o que cria uma imagem idealizada acerca da atitude do ente amoroso, esperada pelo eu. Essa imagem consiste na expectativa de consideração daquele no que tange ao reconhecimento do grande amor confessado pelo eu no poema romântico. Nesse particular, a cantiga de Gonçalo do Vinhal traz a imagem idealizada do ser amado, não mais no plano da expectativa, em versos como “Quand’eu vi esta cinta que m’el leixou/ chorando com gram coita, e me nembrou/ a corda da camisa que m’el filhou,” que atestam uma faceta cristalizada da atitude do ente amoroso, avaliada positivamente pelo sujeito lírico quando da troca de lembranças amorosas entre os mesmos. Essa faceta distancia-se do olhar que o sujeito lírico romântico empreende sobre o amado ao centrar-se mais na avaliação negativa à fuga amorosa do que na rememoração anterior à consumação da cisão amorosa.

Tanto na cantiga medieval quanto no poema romântico em foco surge a ênfase na particularização e intensidade da coita amorosa. O eu romântico intima o ser amado a que não se deixe ludibriar pelos encantos das belezas de outras mulheres por onde passar, já que se deve lembrar da grande dimensão do sofrimento que a sua partida lhe provocara. Do mesmo modo os versos “Nunca molher tal coita

houv'a sofrer"/ com'eu, quando me nembra o gram prazer", da cantiga, certificam o incomparável sofrimento amoroso confessado pela voz lírica feminina.

O lirismo das cantigas de amor portuguesas, no geral, também problematizará o drama do sofrimento amoroso, resultante do distanciamento coercitivo entre eu lírico masculino e figura feminina. Frequentemente, como será observado na próxima secção, o canto lírico desse gênero de cantiga compreenderá a revelação da grande coita amorosa, fadada à perpétua irrealização, tendo em vista a descrição comum dos gestos inclementes das "senhoras" veneradas, que reagem com desdém frente à revelação do sentimento passional professado pelo sujeito lírico.

2.2 A lírica amorosa gonçalvina e as cantigas de amor portuguesas

O tema do amor cortês, reelaborado em várias canções de Gonçalves Dias, foi amplamente desenvolvido, sobretudo, durante a Idade Média ao difundir um ideário de amor idealizador em contraste à realidade amorosa que se constituía enquanto realidade conjugal. Trata-se, pois, da construção de uma ideia de amor em que a valorização do objeto de veneração, o culto à beleza e pureza do sentimento amoroso são qualidades superiores que não requerem necessariamente a correspondência amorosa entre os entes envolvidos.

Pelo contrário, em se tratando da lógica do amor-cortês, a incompatibilidade amorosa é enfatizada e torna-se, por conseguinte, elemento de intensificação do descerramento do estado de coita amorosa em que, no geral, encontra-se o sujeito lírico. Várias cantigas galego-portuguesas apresentam o mote de um sujeito lírico masculino que empreende uma espécie de louvor a uma senhora, que se apresenta inacessível em relação ao eu lírico. A ele resta, no geral, a veneração do objeto de adoração com a certeza necessária da incorrespondência amorosa, bem como a confissão do intenso sentimento de sofrimento que é resultante da atitude desdenhosa da figura feminina. Via de regra, o ato de direcionamento lírico à senhora caracteriza-se pela parcimônia, tendo em vista o distanciamento necessário entre o papel do trovador e da figura venerada, economicamente e moralmente superior ao mesmo. Assim, esta lógica de amor advinda pela influência do lirismo

provençal da “fin’amors”¹⁰ justifica-se pela aspiração de aprendizagem proporcionada pela busca de um aperfeiçoamento do sujeito lírico em face do serviço do galanteio oferecido. Nesse mister, José Carlos Miranda (2005) pontua, ao especificar a atitude do trovador de amor, que

a mulher que o trovador refere, aquela a quem dirige seu discurso solicitando reciprocidade, caracteriza-se por possuir uma elevada posição social, um enorme prestígio e uma grande beleza. No horizonte abarcado pelas palavras do trovador, é sempre a melhor das que existem, aquela que não tem par. Não estava nas perspectivas dos trovadores afrouxarem este teor de exigência e dirigir o seu canto a alguém inferior. Isso seria, aliás, aviltante, já que o amor dirigido a mais alta das mulheres é propiciador de prestígio, de onor e de aperfeiçoamento interior. (MIRANDA, 2005, p. 4)

Dada a realidade abstrata na figuração do ser feminino e do amor a ele servido, os trovadores acreditavam que a superioridade do substrato amoroso que brotava de suas cantigas devia-se exatamente à necessidade e à obrigatoriedade de o amor idealizado jamais concretizar-se em quaisquer perspectivas carnavais.

A primeira cantiga a ser analisada é de autoria do trovador português João Soares Coelho, cuja estrofe inicial evidencia o abatimento da figura masculina diante de uma despedida em que a senhora amada mostra-se integralmente insensível em relação às palavras de amor dirigidas pelo sujeito lírico. A presença constante de estribilho, nos dois últimos versos de cada estrofe do poema, aliada ao emprego de pontuação exclamativa, enfatiza o resultado que o cenário triste da despedida traz, o qual diz respeito a um intenso estado de dilaceramento interior:

Noutro dia, quando m’eu espedi
de mia Senhor, e quando mi houv’a ir
e me nom falou, nem me quis oi,
tam sem ventura foi que nom morri!
05 Que, se mil vezes podesse morrer,
 meor coita me fora de sofrer!

Desta maneira, o recurso estilístico da hipérbole intensifica a dimensão do sentimento amoroso do sujeito lírico, que se mostra incomensurável. Diante da

¹⁰ Tal caracterização do amor diz respeito à concepção amorosa bastante difundida, em particular, na lírica provençal cujos ditames da lógica amorosa reivindicavam um trato especial na sistematização de caracteres, elencados por Miranda, indispensáveis ao louvor sentimental, como: a fugacidade da relação amorosa idealizada, o disciplinamento da erotização, regido, em geral, pelo comedimento do sujeito lírico em relação à confissão de suas paixões e ímpetos passionais. Tais caracteres refletem-se na lírica trovadoresca portuguesa em várias cantigas de amor em que a vassalagem amorosa, inerente ao ideário do amor cortês, manifesta-se.

desídia da senhora em relação ao amor professado, o eu lírico declara a sua predileção exageradamente à morte a qual geraria um sofrimento inferior ao ocasionado pela anulação do estado de recepção da amada. Essa se silencia diante da partida do eu lírico, sem ao menos dar atenção às suas palavras amorosas na despedida. Logo, a demasia de preferir a morte ao desdém da senhora reforça o grau altíssimo de subserviência, gesto imprescindível à configuração do amor cortês, a que se submete o sujeito lírico em face da desilusão amorosa vivenciada.

A completa indiferença da mulher descrita, que perpassa todo o poema, confere à cantiga de amor, em análise, um tom acentuadamente dramático, tendo em vista que há um movimento de ápice em relação à reação provocada pela recusa da senhora ao sujeito lírico. A referida cantiga constitui-se de mais duas estrofes que confirmam o crescimento do sentimento de sofreguidão do eu enunciador. Os versos a seguir ratificam a evolução do sofrimento passional, intensificada pela ação da senhora:

U lh'eu dixi: "Com graça, mia senhor!"
 catou-me um pouco e teve-mi em desdém;
 e, porque mi nom disse mal nem ben,
 10 fiquei coitad' e com tam gran pavor,
 que, se mil vezes podesse morrer,
 meor coita me fora de sofrer!

Em relação à camada das unidades significativas, frisa-se o aspecto verbal que se sobressai nesta estrofe. A cantiga configura-se através do emprego da temporalidade pretérita em uma alusão a um momento determinado de despedida do sujeito lírico da senhora a quem ele canta os seus louvores de amor. Note-se que todos os verbos compreendidos entre os versos 07 e 10 estão flexionados no pretérito perfeito do indicativo, o que corrobora a perspectiva de certeza da ação concluída no pretérito.

A despeito do desprezo da senhora para com o eu lírico de modo que ela mantém-se em silêncio, restringindo-se a um breve olhar, o seu galanteador respeita constantemente a contenção necessária, tratando-a com polidez, como evidencia o verso sétimo no qual o eu utiliza-se de uma forma tradicional de despedida, solicitando licença antes de concretizar a partida. Também na sextilha supracitada a presença de locuções adverbiais contribui para a atmosfera de crescimento do estado dramático em relação ao sofrimento passional.

Assim, as locuções adverbiais – como “um pouco” (v.8), “em desdém” (v.8) – são caracterizadoras da ação verbal, aliadas ao advérbio “tão” (v.10) cuja ideia de intensidade reforça o caos emotivo que a frieza da ação rememorada provocou no eu ao não ser revelada nenhuma demonstração de compaixão da mulher descrita na ocasião do encontro. Seguindo a esteira de análise da temporalidade verbal da cantiga, é importante salientar que o presente do indicativo só aparece no verso introdutório desta última sextilha:

E sei mui ben, u m’eu dela quitei
 e m’end eu fui, e nom mi quis falar,
 15 ca, pois ali nom morri com pesar,
 nunca jamais com pesar morrerei.
 Que, se mil vezes podesse morrer,
 meor coita me fora de sofrer!

Os verbos “sei” (v.13) e “quitei” (v.13) revelam as certezas do modo indicativo, confirmando o jogo de temporalidades distintas a que alude a cantiga. O tempo de enunciação do sujeito lírico é aquele no qual ele avalia um acontecimento passado (o intervalo entre o encontro e a despedida da senhora), retirando do mesmo um aprendizado, uma lógica em que se mesclam as três temporalidades: passado, presente e futuro. Assim, o olhar empreendido sobre o passado traz ao presente a constatação de que a morte teria sido menos aterradora que a desventura provocada pela indiferença. Nos versos “ca, pois ali non morri con pesar,/ nunca jamais con pesar morrerei,” em particular, ocorre a perspectiva de ligação entre pretérito e futuro de modo que o presente proporciona ao sujeito lírico a convicção de que se não morreu de tristeza em face do passamento narrado, crê que não mais morrerá. Hiperbolicamente, a idealização do amor traz a certeza de que nem a perspectiva de morte seria superior ao desterro do abandono amoroso.

A atitude de veneração e a indiferença da senhora em relação ao trovador atestavam uma postura de acordo dos trovadores com os preceitos morais da época em que a mulher cortejada literariamente deveria ser inacessível e descrita em sua beleza e formosura, contudo mantendo-se o mais distante possível da realidade circundante do homem trovador, já que na hierarquia social ela era superior a ele.

O refrão desta cantiga mantém a estrutura padrão do paralelístico. O léxico da mesma apresenta singularidade na medida em que não há a repetição constante de palavras ou o recurso da sinonímia, estratégia compositiva recorrente nas cantigas

de amigo e também presentes em cantares de amor. Salienta-se que o paralelismo apenas se mantém no refrão, característica bastante comum em cantigas de amor portuguesas ao passo que as cantigas de amigo utilizam, em sua grande maioria, com mais frequência o recurso do sinônimo alternante de palavras bem como a inversão de palavras com a preservação de uma mesma lógica de organização sintática dos versos, o que caracteriza um recurso de simetria que uniformiza o pensamento lírico, tornando-o mais acessível à memorização e à prática musical.

É imprescindível ainda pontuar que é uma constante nas cantigas de amor portuguesas a necessidade de a senhora descrita manter-se inominada, pois tal estratégia daria mais liberdade ao extravasamento da grandiosidade da honraria amorosa prestada. A cantiga em análise comprova exemplarmente a ausência de atributos físicos da senhora. Em geral, as cantigas de amor generalizam a figura descrita, pois mais importante que sugerir a sua identificação seria cantar o amor que se sentia por ela, posto que a sua irrealização seja natural, fazendo com que o almejado pelo trovador seja a aspiração deste amor como dom infinito, pleno, supremo. Entretanto, o que provoca o mal-estar amoroso é, no geral, a indiferença da senhora. Um simples olhar, uma palavra, um gesto são ausências que intensificam a progressão do sofrimento do trovador.

Num caminho contrário, há, exemplarmente, uma cantiga de João Garcia de Guilhade em que a alusão à senhora dá-se através de seus olhos verdes. Tal cantiga de amor será analisada, posteriormente, na secção 2.4 em comparação ao poema “Olhos verdes”, de Gonçalves Dias com a intenção de reforçar elementos aproximativos entre os dois lirismos. Já o poema “Ainda uma vez – Adeus! –”, de Gonçalves Dias, aproxima-se da lógica medieval da cantiga analisada de João Soares Coelho tendo em vista, inicialmente, o elo comum de discutirem uma situação de despedida amorosa. No poema de João Soares, o eu lírico fala sobre a despedida em forma de relato, sem trazer a interlocução com a senhora, o que se modifica no poema romântico.

Outras cantigas medievais, no entanto, apresentam a interlocução expressa com a senhora, enfatizando o relato presente ainda que haja alusão ao passado da coita amorosa; mesmo assim permanece, no geral, a ideia de mesura, configurada na delicadeza em relação à senhora venerada. Exemplarmente, as cantigas “Estes meus olhos nunca perderan,”, de João Garcia de Guilhade, “Senhor fremosa, pois

me non queredes”, de Martim Soares, e “Vós me defendestes, senhor,”, de D. Dinis mantêm interlocução com a senhora venerada aliada à narração do estado melancólico advinda do mote comum do mal de amor dirigido pelo trovador à sua senhora constantemente displicente em relação às suas confissões interiores. Já no primeiro verso da estrofe introdutória da referida cantiga de D. Dinis, a interlocução surge através do vocativo “Senhor”, reforçada posteriormente nos versos quinto e sétimo, como se pode perceber a seguir:

Vós mi defendestes, senhor,
 que nunca vos disse rem
 de quanto mal mi por vós vem;
 mais fazede-me sabedor:
 05 por Deus, senhor, a quem direi
 quam muito mal {eu já] levei
 por vós, senom a vós, senhor?

Dirigindo-se à mulher amada o eu a lembra da proibição sentenciada por ela que diz respeito ao fato de ele não poder revelar-lhe os seus verdadeiros sentimentos e estima amorosa. Diante dessa castração, sente-se desorientado no sentido de não saber a quem dizer a coita vivenciada, gerando-lhe um sentimento de impotência diante da permanência do estado de prostração amorosa sem nenhuma perspectiva de correspondência passional. Também a intensificação da coita amorosa impulsionada pelo completo desprezo do ser feminino está presente na seguinte estrofe da cantiga de amor citada de João de Guilhade em que o eu também mantêm diálogo imediato com o ente amoroso:

Estes meus olhos nunca perderam,
 Senhor, gram coita, mentr'eu vivo for;
 e direi-vos, fremosa mia senhor,
 destes meus olhos a coita que ham:
 05 choram e cegam, quando'alguém nom vêem,
 e ora cegam por alguém que vêem.

Metonimicamente aos olhos é transferida toda a mágoa sentida diante da distância do ente amado ou ainda diante de sua presença, pois a aflição passional manifesta-se diante do ser venerado como reforça o verso 06, sendo que a externalização da coita é em vão tendo em vista o completo alheamento da senhora. A presença do vocativo “senhor” nos versos 02 e 03 confirma a busca de diálogo do eu com a senhora, tornando a revelação da queixa amorosa mais intensa e

premente, pois há a intenção, ainda que frustrada, de manifestação do estado amoroso do eu à senhora em vez de restrição ao relato pretérito da coita amorosa, como ocorre na cantiga em análise “Noutro dia, quando m’eu espedi”, de João Soares Coelho.

A respeito da importância do estudo da camada formal do texto em verso, em “O estudo analítico do poema”, Antonio Candido (1996) pontua a importância da descrição dos efeitos semânticos na recorrência de determinada sonoridade. Os formalistas russos já haviam defendido a sematicidade sonora, sobretudo O. Brik (1978), atitude que não dissocia a forma e o fundo. Ingarden recupera a ênfase na significação do aspecto sonoro do Formalismo Russo, reconhecendo a importância da camada fônica e a sua inter-relação com a camada seguinte, que analisa as unidades de significação propriamente ditas, concentrando-se nas relações morfossintáticas e no processo racionalizante de formação de significações atreladas à atitude intencional de escolhas lexicais e extensões sintáticas.

Desse modo, a assonância dos fonemas /o/ e /i/ são sugestivas na cantiga “Noutro dia, quando m’eu espedi”, de João Coelho. Ambos os fonemas contribuem para a atmosfera semântica a que se aciona por meio das unidades significativas da cantiga. Essa se constitui, em síntese, em um lamento acerca de um intervalo preciso de tempo decorrido. Malgrado a pontualidade do gesto relatado de indiferença da mulher, a repercussão do mesmo prolonga-se até o presente da enunciação do sujeito lírico. Neste particular, a escolha das assonâncias aludidas reforça a unidade de sentido da cantiga referente à intensidade crescente da sensação de desamparo provocada no eu lírico, tendo em vista os sons fechados dos referidos sons vocálicos. Do mesmo modo, a constância da aliteração do fonema /m/ reforça na cantiga, pelo traço + contínuo da propagação do som, a ideia do prolongamento do estado sôfrego acionado pelo encontro.

Em termos formais, a cantiga medieval de João Coelho aludida anteriormente apresenta um apuro formal de modo que se estrutura em termos de regularidade isométrica, com todos os versos sendo decassílabos. Já o poema “Ainda uma vez – Adeus! –” apresenta a regularidade métrica da redondilha maior e, tal como a cantiga de amor, de João Coelho, revela constância de rimas que contribuem associadas ao recurso de assonâncias e aliterações, com a musicalidade de ambos os textos.

Tanto na cantiga medieval transcrita de João Coelho, quanto no poema gonçalvino, o núcleo temático mantém-se: a frustração provocada pela indiferença do objeto venerado no momento de um encontro. Esta estrofe encerra a expectativa do eu lírico pela chegada do momento tão esperado do reencontro, sugerida no emprego enfático do advérbio “enfim”, expresso duplamente, no primeiro verso:

Enfim te vejo! – Enfim posso,
 Curvado a teus pés, dizer-te,
 Que não cessei de querer-te
 Pesar de quanto sofri.
 05 Muito penei! Cruas ânsias,
 Dos teus olhos afastado,
 Houveram-me acabrunhado,
 A não lembrar-te de ti!
 (DIAS, 1998, p. 283)

Ao contrário da cantiga de João Coelho, que se constitui numa espécie de rememoração da despedida amorosa, sem o explícito diálogo com a senhora, posto que o trovador predominantemente reporta-se aos efeitos daquela, a interlocução imediata à amada através do dêitico “te”, na estrofe supracitada, busca uma aproximação por parte do eu lírico que se frustra com a apatia da figura feminina. Em nenhum momento, preservando o mesmo molde trovadoresco, desse modo, a mulher posiciona-se, cabendo ao trovador romântico inclusive a criação de suposições do pensamento da mesma. Tal como na lógica medieval do amor cortês, a mulher permanece, pois, indolente, superior, inacessível ao sujeito lírico. Trata-se, pois, de uma concepção de amor idealizado, irrestrito de modo que o sofrimento em nada diminui a intensidade passional do sujeito lírico pela figura idealizada. À medida que o tempo passa, o aumento da distância prolonga o sofrimento do eu-lírico embora em nada diminua a dimensão amorosa.

A quarta estrofe gonçalvina reforçará a tradição lírica trovadoresca presente no lirismo romântico brasileiro ao trazer o vocativo explícito “senhora”, o que reitera o caráter inominado necessário ao código do amor cortês:

Vivi, pois Deus me guardava
 10 Para este lugar e hora!
 Depois, de tanto, senhora,
 Ver-te e falar-te outra vez:
 Rever-me em teu rosto amigo,
 Pensar em quanto hei perdido,
 15 E este pranto dolorido
 Deixar correr a teus pés.

(DIAS, 1998, p. 284)

Esses últimos versos dessa estrofe remetem à imagem de subserviência, típica da lógica social da Idade Média e que, igualmente, é uma constante na lírica gonçalvina. Neles está reproduzida a lógica do vassalo e do suserano que remetem ao clima trovadoresco das cortes urbanas medievais ao reproduzir a relação social hierarquizada do trovador como inferior à senhora, representativa da corte.

Paralelamente, o elemento religioso presente (“Deus”, v. 9) é inerente tanto à estética do Romantismo, como ao Teocentrismo medieval, sendo providente e responsável pelo destino humano. É importante frisar ainda que várias cantigas trovadorescas portuguesas recriam o ambiente religioso da época. Em particular, várias cantigas de amor fazem menção, frequentemente, à figura divina paterna. Ocorre que, como se pode observar na cantiga de amor de João Coelho, às vezes, surgem cantigas que silenciam o aspecto religioso, concentrando-se exclusivamente, no sentido trágico das consequências íntimas que a desventura amorosa provoca no sujeito lírico, transformando-as no principal alimento lírico.

Afora isso, é consenso que ao lado das cantigas medievais de forte alusão religiosa surgiram muitas outras que questionavam a ordem vigente, impregnadas pela presença da igreja católica, sobretudo no que diz respeito à propagação de valores morais. Acerca desta vertente da lírica trovadoresca, Giliard Barbosa (2010) empreende um estudo sobre a cantiga de amigo “Baillia das Avelaneiras”, de Airas Nunes, sugerindo a temática do paganismo. Nas palavras do estudioso da cantiga referida, o poema é explicitamente erótico ao suscitar o lesbianismo, na primeira estrofe, em que

presenciamos a mulher em seu estado irracional. Instintiva, ela se entrega a seus instintos, se permitindo à afloração da libido no período primaveril, isto é, momento em que a natureza toda conspira a favor de sua sexualidade. (BARBOSA, 2010, p. 5-6)

A poesia de Gonçalves Dias apresenta também traços de erotismo, contudo de uma de erotização que se submete fielmente à lógica sublime do amor. Muitas vezes o corpo da mulher evapora-se, dilui-se diante de uma insinuação de materialização do amor, o que simboliza a ideia amorosa casta, sacralizada. O fragmento de poema a seguir, de Gonçalves Dias, é bastante sintomático desta questão na alusão à visão dual do ser feminino:

A leviana

És engraçada e formosa
 Como a rosa,
 Como a rosa em mês d'Abril
 És como a nuvem doirada
 05 Deslizada
 Deslizada em céus de anil.

(DIAS, 1998, p. 126)

Inicialmente, constrói-se metaforicamente o erotismo entre os versos 01 e 06 com uma sugestão de correspondência entre mulher e borboleta com a insinuação do aspecto libidinoso do ser feminino através da imagem das flores afagadas, situação que remete à primavera, estação ligada simbolicamente à afloração da sexualidade, como já visto em cantigas medievais.

Tu és vária e melindrosa,
 Qual formosa
 Borboleta num jardim
 10 Que as flores todas afaga
 E divaga
 Em devaneio sem fim.

És pura, como uma estrela
 Doce e bela,
 15 Que treme incerta no mar:
 Mostras nos olhos tua alma
 Terna e calma,
 Como a luz d'almo luar.

(DIAS, 1998, p. 126)

Os adjetivos “doce” (v.14) e “bela” (v.14), por exemplo, intensificam o clima idealizador do elemento feminino e colaboram para a sacralização do sentimento amoroso, pois o gesto de concretização do amor, através do beijo, já seria o suficiente para tornar o corpo da mulher esvanecido. Igualmente, outras estrofes focalizam o aspecto divinizador da mulher associada à beleza natural:

25 Assim, beijar-te receio,
 Contra o seio
 Eu tremo de te apertar:
 Pois me parece que um beijo
 É sobejo
 30 Para o teu corpo quebrar.

(DIAS, 1998, p. 127)

Nesse sentido, Gonçalves Dias mantém-se mais arraigado na proposta inicial do Romantismo, fortemente atrelada à presença do Catolicismo. Poeta comprometido que era com a questão da definição de uma identidade nacional, o romântico alicerça-se no medievalismo sob vários aspectos em sua lírica para a configuração de elementos identitários, representativos de um Brasil que se afirma por seus brios. Nessa perspectiva, além do elemento indígena idealizador, Pátria, Religião, Natureza e Mulher sugerem uma volta ao solo medieval em certa medida, posto que a lírica gonçalvina apresente uma mesma linha de discussão religiosa, fidedigna da tradição católica, aliando a configuração da pátria e da figura feminina.

Assim como há estudos que afirmam que a apologia à dama pelo trovador represente à fidelidade irrestrita do vassalo ao suserano, ou seja, a própria lógica social hierarquizante do medievo, conforme aponta Duby (1989), a figura idealizada da mulher inatingível do Romantismo brasileiro, identitariamente, representaria a própria ideia de construção de uma nação. A mulher descrita castamente, nesse sentido, alegoriza, em vários poemas de Gonçalves Dias, os ideais de um estado-nação que está para se constituir. Neste contexto, surge a Idade Média como referência não somente dos escritores do Romantismo europeu como também brasileiro, fonte de unidade, de sistema constituído uno.

Ainda que o ímpeto inicial deflagrador de “Canção do Exílio” tenha sido o apelo à cor local como estratégia caracterizadora do nacionalismo, o desligamento a Portugal deu-se em partes, posto que intelectualmente Portugal tivesse uma influência bastante marcante na vida de Gonçalves Dias que lá se engajou, como se sabe, a um grupo de estudos literários, englobando o estudo de questões medievalistas. A proposta da geração a que pertence Gonçalves Dias era transformar-se esteticamente consciente dessa transformação, o que não significou, no caso de Gonçalves Dias, anulação da influência da formação que recebeu do país colonizador.

Logo, outras estrofes do poema “Ainda uma vez – Adeus! –” reafirmam a herança da lírica trovadoresca no Romantismo brasileiro, aliada à originalidade criativa do gênio romântico. Ainda que existam cantigas de amor em que ocorre a interlocução com o elemento descrito feminino, o tom acentuadamente dialogado do poema romântico em voga confere inicialmente à peculiaridade da escrita romântica um extravasamento da interioridade do sujeito lírico de modo mais explícito, latente

que o relato lírico da cantiga de amor trazida à baila de João Coelho. Em outras palavras, a espontaneidade emotiva acentua-se na lírica romântica, sobretudo, nos momentos interlocutivos:

Mas que tens? Não me conheces?
De mim afastas teu rosto?
Pois tanto pode o desgosto
20 Transformar o rosto meu?
Sei a aflição quanto pode,
Sei quanto ela desfigura
E eu não vivi na ventura ...
Olha-me bem, que sou eu!

(DIAS, 1998, p. 284)

Na busca de afirmação de uma lírica que se pretendesse genuinamente brasileira, no contexto da primeira geração romântica a que pertence o poeta maranhense, o poema em análise representa a conciliação do contraditório, tão cara à estética romântica. Sendo assim, medida e desmesura coincidem-se paradigmaticamente neste poema. A princípio, o modo como o sujeito lírico dirige-se nessa estrofe à figura amada é bastante incisivo e rompe, em certa medida, com a cortesia, delicadeza intrínseca ao padrão genérico dos cantares de amor.

Os versos “e me nom falou, nem me quis oir” (v.3) / “catou-me um pou’c teve mi em desdém” (v.8), extraídos da cantiga transcrita de João Coelho, em comparação à estrofe supracitada cunham a perspectiva de contenção diante do modo como o sujeito lírico age em relação à mulher. Ainda que hiperbolicamente prove o quanto a coita de amor fora intensa, o eu lírico não assume a intimidade de persuadi-la a se explicar diante de sua impassibilidade, tal qual sugere a interrogação talhante dos versos 17 e 18 da estrofe anteposta.

Paradoxalmente, o poema de Gonçalves Dias apresenta traços que o ligam ao critério da medida, característica inerente à natureza dos cantares de amor. O tratamento de “senhora” já observado anteriormente bem como a escolha de um léxico específico reforçador da subordinação amorosa reiteram o pacto da reverência de plena sujeição à grandiosidade do ser feminino. Na estrofe a seguir, o eu lírico humildemente, após declarar o desejo de derramar a lamúria aos pés da amada (v.26), clama pelo perdão da mesma, implorando alguma espécie de compadecimento por parte dela:

25 Dói-te de mim, que t’imploro

Perdão, a teus pés curvados;
 Perdão! ... de não ter ousado
 Viver contente e feliz!
 Perdão da minha miséria,
 30 Da dor que me rala o peito,
 e se do mal que te hei feito,
 Também do mal que me fiz!

(DIAS, 1998, p. 287)

Revela-se uma atitude absoluta de resignação do sujeito lírico, pois, tal como numa atitude religiosa contemplativa de adoração divina em que o sujeito coloca-se como definitivamente inferior e impotente diante da força e grandeza da divindade, o eu poético brada o perdão curvado aos pés da mulher amada a fim de que a mesma o absolva de sua covardia.

Os versos 31 e 32 reforçam a lógica do amor cortês na medida em que se observa o altruísmo do sujeito lírico. A escolha da conjunção condicional “se” (v.31) constrói a unidade de sentido que nos remete à **unidade apresentada** referente à superioridade da mulher descrita em contraste ao sentimento de errância amorosa revelado pela voz lírica. A hipótese de que a mulher não tenha sofrido durante o tempo do desterro dele em relação ao afastamento da mesma, em contraste à certeza sugerida pela ação verbal do verbo “fiz”, confirma a possibilidade de sentido de que a mesma é superior a ele, tanto que o eu-lírico apresenta incerteza quanto a algum sentimento da parte dela enquanto não se reencontravam.

O poema romântico, na estrofe final, preserva a mesma marca de melancolia inerente à lírica gonçalvina, entretanto com um clima de expectativa:

Lerás porém algum dia
 Meus versos, d'alma arrancados,
 35 D'amargo pranto banhados,
 Com sangue escritos; - e então
 Confio que te comovas,
 Que a minha dor te apiade,
 Que chores, não de saudade,
 40 Nem de amor, - de compaixão.

(DIAS, 1998, p. 287)

Há, nessa estrofe, uma oscilação de verbos que giram entre os tempos futuro e presente, unidades significativas basilares para a criação do sentido sugerido pelo arremate deste poema romântico. O modo indicativo relativo aos verbos “Lerás” (v.33) e “Confio” (v.37) edifica a **objetividade apresentada** em torno da convicção da voz lírica de que as ações verbais realizam-se (“Confio”) ou estarão predispostas

à realização (“lerás”). Nos versos finais, ocorre um processo simétrico na reiteração de verbos que se mantêm no mesmo tempo e modo verbais. As flexões verbais “comovas” (v.37), “apiade” (v.38), “chores” (v.39) constituem o recurso compositivo do homeoptoto que, intencionalmente, cria uma atmosfera da expectativa em relação à possibilidade, sugerida pelo modo subjuntivo verbal, de que o ser amado ao menos reconheça que a mensagem emotiva do sujeito lírico é verdadeira. Algumas cantigas trovadorescas não apresentam essa perspectiva de mudança do estabelecido. Em particular, a cantiga analisada de João Coelho ilustra uma desilusão amorosa sem perspectivas de qualquer espécie de consideração da mulher venerada.

A fim de enfatizar a fertilidade do lirismo trovadoresco tendo em vista a multiplicidade de atitudes líricas frente à problematização da coita amorosa, analise-se o cantar de amor “Senhor fremosa, pois me non queres”, de Martim Soares na intenção de elucidar o movimento do sujeito lírico que se aproxima em alguns aspectos da unidade semântica que se tece para o poema “Ainda uma vez – Adeus! –”. Embora mantenha o laço temático do sofrimento amoroso, diferentemente da cantiga transcrita de amor, de João Coelho, o cantar de amor de Soares mostra-se, como se verá a seguir, mais espontâneo e persuasivo, sobretudo, em suas duas últimas estrofes, feição que o aproxima da busca de diálogo que o sujeito lírico gonçalvino também desenvolve em “Ainda uma vez – Adeus! –”. Essa espontaneidade persuasiva, exemplarmente, mostra-se também em versos deste poema, como “Nenhuma voz me diriges!.../Julgas-te acaso ofendida!” (DIAS, 1998, p. 284) além de outros como “Mas que tens? Não me conheces?/De mim afastas teu rosto?” (DIAS, 1998, p. 284).

Contudo, é importante assinalar que as perguntas feitas, principalmente, nos versos finais das duas últimas estrofes da cantiga de Martim Soares têm feição retórica, estimulando antes uma reflexão do sujeito consigo mesmo, já que o sujeito lírico tem as próprias respostas para os seus questionamentos. Os versos, a seguir, da cantiga “Senhor fremosa, pois me non queres”, de Martim Soares são reveladores de espécie de monólogo interior, acionado pelo completo silêncio da senhora:

Que farei eu, pois mi a vós não creedes?
Que farei eu, cativo pecador?

Que farei eu, vivendo sempre assi?
 20 Que farei eu, que mal dia nasci?
 Que farei eu, pois me vós não valedes?

Que farei eu? Por Deus que mi o digades!
 25 Que farei eu, se logo non morrer?
 Que farei eu, se mais a viver hei?
 Que farei eu, que conselh'i non sei?
 Que farei eu, que vós desamparades?

(VIEIRA, 1987, p. 46)

O trovador dirige-se à amada, declarando-se perdido em relação ao próprio vetor vital, certo de que a mesma não o atenderá com palavras de conforto ou mesmo de confiança na veracidade de sua dicção. Por conseguinte, o questionamento é mais retórico do que explicitamente interlocutivo, já que a certeza da alienação da senhora em relação ao amor servido pelo eu intensifica o grau de desespero nesse lirismo que não cria expectativas quanto à mudança do estado interior degradante a que é submetido o sujeito lírico.

O tom exclamativo do verso 24, por exemplo, no entanto, comprova, através da súplica à figura divina, o desejo de que a mulher pronunciasse-se, evidenciando o quão difícil seria tal atitude, dado que só por intermédio da interseção de Deus, por um milagre, a dama reconheceria os sentimentos de quem lhe oferece o galanteio.

Similarmente, os versos seguintes, extraídos de “Ainda uma vez – Adeus –”, nessa mesma esteira, com uma presença marcante do elemento divino como regulador do destino humano, ilustram a intensidade do desconcerto do eu poético que recorre a questionamentos também retóricos, ainda que mais explicitamente busque o diálogo com a senhora, reforçado, em especial pelo uso do imperativo afirmativo (v.24):

Mas que tens? Não me conheces?
 De mim afastas teu rosto?
 Pois tanto pode o desgosto
 20 Transformar o rosto meu?
 Sei a aflição quanto pode,
 Sei quanto ela desfigura
 E eu não vivi na ventura ...
 Olha-me bem, que sou eu!

(DIAS, 1998, p.284)

As três primeiras perguntas dirigem-se imediatamente à senhora indolente, revelando uma intenção aparentemente persuasiva a fim de obtenção de uma

resposta, porém a próxima interrogação (v.19-20) conduz o dilema ao âmbito ontológico. Em síntese, assim como na cantiga de amor de Martim Soares, a interpelação dirigida à mulher apresenta uma função que extrapola a conquista da busca do diálogo, já que os sujeitos líricos de ambos os poemas trazem a constatação de que a indiferença da amada os conduza a uma condenação: morrer de amor, o que implica desanimar-se diante do percurso vital.

Aliado a isso, também há, entre os dois emissores, o reconhecimento de um engano, alicerçado na culpa sentida. O fato de a mulher não dar a mínima ênfase à lamúria confessada faz com que o eu, em especial em Gonçalves Dias, reconheça que errou, solicitando piedosamente perdão à senhora, como se observa no verso “Perdoa, que me enganei!” (v.80). Similarmente, o eu lírico da cantiga em análise de Martim Soares declara-se “que farei, cativo pecador?”(v.18). Com isso, a ideia de pecado está impregnada nos dois poemas em cotejo refletindo a visão teocêntrica de ambas as épocas em que se inserem os respectivos lirismos.

Assim, além da declaração de um estado anímico do sujeito lírico que, em ambos os poemas, revela-se deprimido dado o desprezo amoroso, o poema de Gonçalves Dias e a cantiga de amor de Martim Soares buscam um processo ascético, posto que através da experiência amorosa, ancorada na dor, o sujeito intenta, ainda que frustradamente, uma sondagem interior a fim de perscrutar as razões do desencontro vivenciado. Entre as respostas, a noção de erro, de alguma espécie de falha impõe-se, restringindo ao eu a responsabilidade e não à mulher de o amor tornar-se frustrado no plano ideativo.

A sutileza no trato com a figura feminina é compartilhada nos dois poemas, o que reforça o clima de idealização do amor. Os verbos “filhei” (v.4), “oí” (v.5) e “vi” (v.6) da cantiga de Martim Soares responsabilizam o trovador pela ausência afetiva da mulher, para qual é utilizado apenas o adjetivo “fremosa” (v.1) para sua caracterização:

Senhor fremosa, pois me non queredes
 creer a coita 'm que me tem Amor,
 por meu mal é que tam bem parecedes
 e por meu mal vos filhei por senhor
 05 e por meu mal tam muito bem oí
 dizer de vós e por meu mal vos vi:
 pois meu mal é quanto bem vos havedes!

(VIEIRA, 1987, p. 46)

O emprego do pretérito perfeito do modo indicativo em “filhei” (v.4), “oi” (v.5) e “vi” (v.6) confirma a ação realizada pelo sujeito lírico que diz respeito à escolha da senhora que lhe coube, após certificar-se dos encantos da mesma, responsabilizando-se pelo fato de tê-la conhecido. Assim, a queixa reivindica o desejo de que a mulher venerada reconhecesse, ao menos, a valia e a sinceridade da confissão partilhada e isso não a responsabiliza pelo descompasso amoroso, pois a vassalagem amorosa é preservada nos dois poemas em análise, o que figura a mulher como ser superior ao sujeito lírico, repleta de qualificações positivadas. Por mais cruel que a mulher amada possa parecer, o eu trovador romântico resigna-se, por vezes, na lembrança, idealizando a sua imagem como provam os versos a seguir, pertencentes a “Ainda uma vez – Adeus! –”:

Louco, aflito, a saciar-me
 D'agravar minha ferida,
 Tomou-me tédio da vida,
 20 Passos da morte senti;
 Mas quase no passo extremo,
 No último arcar da esp'rança,
 Tu me vieste à lembrança:
 Quis viver mais e vivi!

(DIAS, 1998, p. 284)

Novamente, tem-se enfatizado o resultado que a distância amorosa acarreta no eu. A estrofe é carregada de teor antitético ao evidenciar o dilema vivenciado entre a iminência de um morrer de amor e o ressurgimento da vontade de viver, a qual está condicionada à lembrança da amada. Esse recurso seria apaziguador do dilaceramento existencial, metaforizado pela presença da palavra “ferida” (v.18). Esta conciliação de opostos conflitiva¹¹ é uma característica marcante do Romantismo, sendo bastante significativo o emprego da conjunção coordenativa “Mas” (v.21), divisor de águas entre o estado de morte amorosa iminente e a invasão repentina da lembrança sobre o ser amado, a qual devolve o desejo de existir.

Por outro lado, em “Senhor fremosa, pois non queredes”, acentua-se ainda mais a perspectiva da coita amorosa do sujeito lírico, visto que nela o desejo de morrer convive paradoxalmente com a dúvida diante da continuidade do trajeto vivencial, sem nenhum ente apaziguador, como fora a lembrança da amada para o

¹¹ Benedito Nunes (1985), em ensaio intitulado “A visão romântica”, alude ao gosto pela ambivalência pelos escritores românticos de um modo geral a qual compreende a conciliação de estados aparentemente opostos como: morte e vida, entusiasmo e tédio, nostalgia e fervor, confiança e desespero, entre outros.

eu lírico gonçalvino. Aguça-se, pois, o tom melancólico da cantiga de amor de Martim Soares em versos nos quais o sujeito lírico deseja a morte, como em “E por meu mal non morri u cuidei” (v.12) e, simultaneamente, sentencia o decreto divino que o tarjou a desventura “Que farei eu, que mal dia naci?” (v.20)

Formalmente, é importante destacar que a cantiga de Martim Soares em parte transcrita trata-se de cantiga de mestria ao contrário da outra cantiga analisada de João Coelho que se destaca pelo estribilho. Embora sem refrão, a cantiga em análise sobressai-se pela exploração de recursos sonoros que garantem a sua musicalidade, entre os quais é evidente o processo anafórico no segmento inicial de cada verso em “que farei eu”, que caracteriza, em certa medida, também a feição paralelística de algumas cantigas de amor.

As duas primeiras estrofes da cantiga de Martim Soares expõem o mote tradicional recorrente em outras tantas cantigas: a confissão em tom declarativo e exclamativo do desgosto íntimo do eu em face de várias circunstâncias que cingem o amor relatado. A primeira estrofe em particular desta cantiga ratifica os motivos do aborrecimento amoroso:

Senhor fremosa, pois me non queredes
 creer a coita 'm que me tem Amor,
 por meu mal é que tam bem parecedes
 e por meu mal vos filhei por senhor
 05 e por meu mal tam muito bem oi
 dizer de vós e por meu mal vos vi:
 pois meu mal é quanto bem vos havedes!

(VIEIRA, 1987, p. 46)

Essa estrofe declara a lamentação advinda do descrédito da amada a qual hesita diante do amor professado, centrando-se na apresentação da situação amorosa de modo que as razões do desamor aliam-se predominantemente à atitude do eu que é responsável pela descoberta do amor insensível. A próxima estrofe atribuirá o desajuste amoroso também à questão do destino divino:

E pois vos vós da coita non nembrades,
 nen do afã que mi o Amor faz sofrer,
 10 por meu mal vivo mais ca vos cuidades
 e por meu mal me fez Deus nacer
 E por meu mal non morri u cuidei
 como vos viss'e por meu mal fiquei
 vivo, pois vós por meu mal rem non dades.

(VIEIRA, 1987, p. 46)

Novamente, retorna-se à imagem recorrente, na cantiga de amor portuguesa, da mulher que não lembra, ou seja, não considera, parafraseando-se a estrofe, o trabalho árduo em que consiste o amor servido à dama, já que cantado ao extremo da idealização. A repetição do sintagma “por meu mal” (v.10-13) constitui recurso expressivo que enfatizada a qualidade nominal da palavra “mal”. Trata-se do estado de intensa errância em que se encontra o sujeito por sentir-se incorrespondido de sorte que incisivamente afirma que vive a despeito da qualidade precária de sua existência, movido pelo destino divino que o trouxe ao mundo, prolongando-a, fadado ao desconforto amoroso.

Através do cotejo realizado entre o poema “Ainda uma vez- Adeus!” e a cantiga de amor de Martim Soares, percebe-se a idealização amorosa inerente a ambos. Compreende-se, no entanto, que a cantiga de amor de Martim Soares analisada alia idealização a uma atmosfera de objetividade, que estimula o exercício da racionalidade e não apenas o da exacerbação do impulso interior.

Em termos formais, tal cantiga de amor apresenta a feição argumentativa¹² aludida por Yara Vieira, sobretudo através do emprego de estruturas sintáticas causais, como a introduzida pela conjunção “pois” (v.8 e v.14). Nela também aparecem verbos, como “desamparades” (v.28), “valedes” (v.21), “creedes” (v.17) e “nembrades” (v.8), denunciando uma atitude de reivindicação do sujeito lírico, o que torna o relato mais crítico que o exemplar analisado de Gonçalves Dias no qual o momento de racionalidade mais evidente é na estrofe já transcrita em que o sujeito lírico reivindica a sua identificação pela mulher idolatrada, interpelando como “Mas que tens? Não me conheces?” (v.17).

Além destes verbos, a marca do imperativo em poemas de Gonçalves Dias que revelam influências do lirismo trovadoresco é certa ao demarcar, explicitamente, a busca de um diálogo que se frustra. Nos versos “Sei a aflição quanto pode/sei quanto ela desfigura/E eu não vivi na ventura.../Olha-me bem que sou eu!”, a forma imperativa sublinhada torna o poema um convite ao diálogo amoroso, conquanto o mesmo não se complete como também ilustra o poema “Lira”, que remete à perspectiva da vassalagem amorosa:

¹² Yara Vieira destaca a tendência de as cantigas de amor “assumirem, no geral, o caráter de argumentação persuasiva, que se expressa através de sintaxe complexa, com muita subordinação, abundância de conjunções causais, temporais, conclusivas, adversativas.” (VIEIRA, 1987, p. 16)

que introduz os seus primeiros versos, reflete-se também sintaticamente, como se pode notar em “Se me queres a teus pés ajoelhado,” (v.1) / “Se me queres de rojo sobre a terra,” (v.7).

Embora haja mudança lexical, após os verbos em cada verso, mantém-se a função dos termos acessórios cujas circunstâncias adverbiais de lugar e modo alternam-se nos dois versos citados, entretanto o paralelismo permanece. Do mesmo modo, a substituição dos verbos “volver” (v.4-5) por “dizer” (v.9-10), bem como a mudança dos adjetivos que apontam para o ser amoroso preserva, no entanto, a lógica sintática dessa espécie de refrão presente nos versos que se estruturam metricamente com a redondilha no poema.

O poema estrutura-se em torno de uma lógica binária. A partir da leitura dessas duas primeiras estrofes, observa-se que há uma voz em 1ª pessoa que se mantém ao longo do poema em constante processo de direcionamento a um destinatário, referente à 2ª pessoa, o qual representa o objeto de veneração, de louvor do eu lírico masculino. Trata-se da mulher amada, que é referida como “impiedosa” (v.4), “ingrata” (v.9) e “bela” (v.16) (dubiedade da figura amada). Tal ser a quem o eu lírico direciona-se não assume nenhum momento papel ativo no poema; destacando-se a indiferença da figura feminina. O simples gesto de olhar é o suficiente para garantir a eufemização do estado de sofreguidão do eu.

Assim como nas cantigas de amor nas quais o distanciamento do trovador em relação à dama impõe-se, esta canção recoloca a ideia do amor cortês no qual a impossibilidade do encontro amoroso enobrece esse próprio sentimento que tende à eterna perpetuação do estado enamorado.

É importante ressaltar a mesura que constitui esse poema de Gonçalves Dias. Diante da discussão do sentimento amoroso, a mulher mantém-se em anonimato. Em nenhum momento, o eu lírico declara-se para ela, pois tal ato pode ser interpretado como atitude desmedida e isso foge ao código do amor cortês. Ele deseja ser seu vassalo e para tal é necessário que a declaração dos sentimentos parta dele em relação a ela.

Até este momento do poema, há a tematização de um sentimento antitético em torno do desejo do eu lírico de que a senhora aprovasse o pacto da vassalagem amorosa e da constatação de que a mulher mantém-se arredia às suas súplicas. Os adjetivos “impiedosa” (v.4) e “ingrata” (v.9) caracterizam o desdém da mulher em

relação aos sentimentos do eu lírico, contidos através desse poema romântico. Tal contenção do sentimento amoroso do eu lírico também é recorrente em cantigas de amor portuguesas. Os verbos presentes nessas duas estrofes estão ora no presente do indicativo, ora no imperativo afirmativo, ora na forma nominal do gerúndio. Esta em especial focaliza o aspecto contínuo da ação verbal, enfatizando o estado de decorrência da ação verbal.

Bastaria um gesto do amor idealizado para que o eu lírico trovador romântico se colocasse em contínua veneração ao objeto amoroso. Se ela assim o desejasse, tal qual a lógica do amor cortês descrito nas cantigas de amor portuguesas, o eu lírico submeter-se-ia a continuamente beijar as bordas dos vestidos e a neutralizar, calar as queixas que seu peito encerra. Tal neutralização sinaliza a contenção dos sentimentos por parte do eu lírico masculino, característica que dialoga com as feições do eu lírico das cantigas medievais de amor que se dispõe à busca do equilíbrio em relação ao modo como revela a sua admiração à senhora.

A última estrofe do referido poema de Gonçalves Dias também começa com uma conjunção. Trata-se da conjunção coordenativa adversativa “mas” (v.13) que sinaliza uma espécie de divisor de águas em relação ao que fora desenvolvido anteriormente:

Mas se antes folgas de me ouvir na lira
 Louvor singelo dos amores meus
 15 Por que minha alma há tanto em vão suspira:
 Dize-me, ó bela,
 Dize-me: eu te amo!
 Basta uma vez!

(DIAS, 1998, p. 223)

Nessa estrofe, o tom do refrão expresso nos versos da redondilha menor aponta para um apaziguamento em relação à caracterização da senhora. Em vez de “impiedosa” (v.4) e “íngrata” (v.9) surge o adjetivo “bela” (v.16). Antes o eu lírico solicitava através do vocativo que ela ao menos o olhasse, posteriormente gostaria de ter o consentimento da mulher em ser seu vassalo. Nesse momento, há um desejo expresso de quebra de distanciamento da senhora em relação ao eu lírico. Em nenhum momento, este revela que a amada o corresponde, apesar de idealizar o amor que sente por esta mulher, no entanto no final do poema mostra a polidez característica das cantigas de amor: o desejo de escutar desse amor inacessível a

declaração de que a mulher venerada o amava. A ausência de uma única declaração já seria suficiente para o apogeu do amor cortês.

Nesse poema, o eu lírico expõe o sofrimento a que se submete tendo em vista o louvor amoroso que empreende. Diante do silêncio da mulher venerada, tal conjunção “Mas” (v.13) abre espaço para a esperança de que a mulher possa estar alegrando-se diante do galanteio do eu lírico trovador. O verso “Mas se antes folgas de me ouvir na lira” (v.13) alude ao próprio fazer poético que se moldura às pretensões das cantigas medievais. O eu lírico romântico deixa transparecer no verso “Por que minha alma há tanto em vão suspira” (v.15) o quanto é capaz de amar apesar de não ser amado, o que reforça o estado de coita de amor, de intenso sofrimento por amor. Tal sentimento na última estrofe apazigua-se, o que evidencia a aprendizagem advinda da permanência do estado de espera diante da indiferença da senhora amada.

A descrição do aspecto sonoro do poema, bem como a duplicidade métrica do mesmo, aliadas às polaridades eu (sujeito lírico) em relação a um tu (senhora feudal/romântica) convergem para a objetividade apresentada pelo poema. A análise de suas unidades de significação aponta para a predominância de verbos que intensificam o tempo presente da ação. Não há no poema nenhum verbo que indique estado. Todos os adjetivos do texto não desempenham, portanto, função de predicativo, o que torna todos os predicados do poema verbais. Mais do que a descrição de estados, o poema encerra o desejo do eu lírico de uma correspondência de ações. Não se trata da ação propriamente dita de correspondência amorosa no plano carnal, mas sim o desejo de espécie de recepção ou posicionamento através de um gesto que comprovasse algum apreço pelo sentimento verbalizado oferecido.

Nesse sentido, a duplicidade da articulação sonora entre sons fechados e abertos e entre sons oclusivos e fricativos aludem para a duplicidade das ações desenvolvidas no poema. De um lado se tem a constância do amor professado pelo eu que inclui a ideia de movimento em direção à amada através do seu galanteio lírico; de outro o ser venerado recobre-se de inação na medida em que não interage no panegírico amoroso. Desse modo, a aliteração dos fonemas oclusivos /t/ e /d/ no poema “Lira” convergem para a ideia de ímpeto necessário à ação do eu que requer coragem diante de um amor que perdura na irrealização. Logo, já a aliteração dos

fonemas /m/ e /s/ reiteram a ideia de constância, revelada na atitude do ser feminino de completa indiferença.

Então, à mulher venerada caberiam ações que configurariam a consolidação da vassalagem amorosa. Tal como o vassalo que assiste seu suserano, o eu lírico deseja servir a mulher com obstinação. No entanto, o que o poema apresenta como **objetividade apresentada** é a exposição da inação da contrapartida do objeto reverenciado. Tendo isso em vista, o desejo imediato da atitude feminina, expressa com os vocativos e através do emprego dos verbos no imperativo, imiscui-se à natureza dos sons oclusivos ao passo que os fricativos dialogam com a ação verbal do gerúndio que projeta o desejo da veneração que se quer constante na perspectiva do amor cortês.

Em síntese, as duas primeiras estrofes exemplificam a presença de desejos do eu lírico em relação a atitudes da mulher aludida a fim de servir-lhe imediatamente. A última estrofe aponta, através do emprego da conjunção “mas” que revela o efeito de sentido de quebra de expectativa, a durabilidade da frustração amorosa. O eu lírico declara que há muito suspira em seu fazer poético à busca da concretização da vassalagem amorosa. Seu maior desejo é ouvir que a senhora venerada o ama, consciente da irrealização desse amor, a simples declaração de amor, já seria o suficiente para caracterizar a vassalagem amorosa. Contudo, o poema suscita em seu fim, tal como nas cantigas medievais, o tema da espera, da incerteza diante das palavras ou gestos da senhora que se mantém distante.

Nos versos em que a redondilha manifesta-se no poema, uma espécie de refrão aos moldes medievais, o tratamento em relação à senhora torna-se mais explícito através do emprego de verbos no imperativo e da adjetivação. Nesse segundo momento, a súplica do enamorado intensifica-se quando este requer a quebra da imparcialidade da dama que se mantém indiferente durante o poema. Essa súplica deixa transparecer o estado sôfrego gerado pela indiferença feminina.

Em relação ainda a um primeiro nível de análise, destaca-se a duplicidade métrica do referido poema, também comum nas cantigas medievais, como a cantiga de amigo “Ai flores do verde pino”, analisada na secção 2.1. As três estrofes que constituem o poema “Lira”, assim, organizam-se do mesmo modo. Trata-se de sextilhas em que os três primeiros versos são decassílabos e os três últimos pertencem à redondilha menor. Tal aspecto dual, reforçado na métrica e nas

escolhas sonoras também das assonâncias oscilantes em torno dos fonemas abertos e fechados /e/ e /o/, presentes a partir da primeira estrofe transcrita, estará diretamente relacionado à objetividade apresentada em torno do amor não correspondido. Essa dualidade se mostra também no tom de diálogo do eu em relação à senhora para quem dirige os seus sentimentos, sugerindo o clima de inconstância do amor professado, já que o completo silêncio do ser feminino torna a coita intensa, favorecendo a imagem da instabilidade amorosa.

Os sons vocálicos abertos, conforme estudo de Antonio Candido, sugerem expectativas, estados de espírito que conduzem à alegria, satisfação ao passo que os sons fechados revelam opressão, sufocação, privação de algo. A oscilação desses sons através, por exemplo, da assonância dos fonemas abertos e fechados, destacados na estrofe a seguir, redundam o sentido advindo da leitura do poema. Através da análise das **unidades significativas** do poema tem-se à sensação de realidade gerada a partir do contato com os pormenores da obra de que o amor não correspondido é o tema imanente do poema.

O poema trata, pois, do desvelamento da tentativa de busca de uma relação amorosa pelo viés da vassalagem diante de um amor inacessível, evidenciando a frustração dessa tentativa e o quanto isso aumenta gradativamente o estado sôfrego do eu romântico até o momento em que constata a inutilidade de seus louvores a esse amor, que não lhe dirige o consentimento diante da vassalagem:

Mas se antes folgas de me ouvir na lira
 Louvor singelo dos amores meus,
 15 Por que minha alma há tanto em vão suspira;
 Dize-me, ó bela,
 Dize-me: eu te amo!
 Basta uma vez!

(DIAS, 1998, p. 223)

A estrofe traça a imagem do próprio trovador associando escrita poética à prática musical. Nesse sentido, o tema da metapoesia surge ao lado da lírica amorosa. O eu lírico literalmente veste-se na roupagem do trovador medieval, arquitetando um canto poético que deleite o ente amado. Formalmente, em relação à camada **fônico-linguística** postulada por Roman Ingarden, o trecho mostra a seleção de recursos sonoros que concorrem para a atmosfera semântica que se depreende a partir da segunda camada das **unidades significativas**.

Há uma oscilação de sons consonantais oclusivos e constrictivos fricativos. A aliteração dos fonemas /t/ e /v/, por exemplo, denota modos de articulação contrários, pois o primeiro fonema aponta para o traço sonoro – contínuo na propagação da sonoridade, ao passo que o segundo destaca-se pelo traço + contínuo. Essa aparente dualidade sonora distribui, outrossim, os demais fonemas predominantes no poema em dois conjuntos. Os oclusivos surdos como /k/ e /p/ assemelham-se quanto ao papel das cordas vocais bem como os fonemas sonoros /b/ e /g/. Já os fricativos surdos /f/ e /s/ pertencem ao conjunto de prolongamento da articulação sonora. Do mesmo modo, sobressai-se a reiteração da sonoridade do fonema /m/ que aponta também para um traço + contínuo de propagação do som.

A atmosfera semântica que pode ser delineada com a recorrência dos fonemas descritos concorre para o sentido de contrariedade entre os sons emitidos com prolongamento e instantaneidade. No plano temático, os fonemas /p/ e /t/, por exemplo, convergem para o desejo do eu lírico de que a senhora revele o seu amor o mais rapidamente possível. Na contramão, os fonemas mais contínuos como /v/ e /s/ reforçam o prolongamento do estado de queixa amorosa.

Sendo assim, pode-se observar através da comparação da lírica amorosa de Gonçalves Dias com o lirismo amoroso das cantigas medievais portuguesas que os poemas selecionados para cotejo nas secções 2.1 e 2.2 exemplificam mais características de aproximação do que de distanciamento entre a lírica medieval e a poesia amorosa romântica brasileira, da qual Gonçalves Dias é paradigma. Sem deixar de apresentar a sua originalidade e, portanto, peculiaridade, o lirismo amoroso de Gonçalves Dias, se investigado com mais minúcia, com certeza, fornecerá outros exemplos de textos líricos que remontem às características, sobretudo, de retomada dos principais motivos temáticos, das cantigas de amigo e amor portuguesas. Para além do desenvolvimento da temática amorosa, a poesia de Gonçalves Dias também remete ao universo medieval, no desenvolvimento, outrossim, da lírica indianista, como se esboça a seguir.

2.3 A idealização do índio e do cavaleiro medieval

Gonçalves Dias serviu-se reiteradamente do ideário medieval de modo que sua poesia lírica, como se pôde ver até o momento, é constantemente alusiva à Idade Média. Tal vertente também se apresenta na sua obra *Sextilhas de Frei Antão*, a qual se subdivide em “Loa da Princesa Santa”, “Gulnaré e Mustafá”, “Solau do senhor rei D. João” e “Solau de Gonçalo Hermigues”. A referida obra recupera elementos históricos de Portugal medieval e pós-medieval, através da figura de personagens eclesiásticos, políticos e da discussão de processos históricos envolvendo, sobretudo, o contato cultural e econômico entre portugueses e mouros. Esse passado medieval, ressurgido na poética gonçalvina, é contrastado ao presente da narração das *Sextilhas* nas quais o eu lírico, assumindo a roupagem de um padre português, anunciado como Frei Antão, ironiza astuciosamente a inevitável constatação de valores medievais já dissipados pelo povo português.

O poema “Loa da Princesa Santa” traz inicialmente a contextualização espacial e temporal do relato para posteriormente anunciar a sua temática, que diz respeito ao pedido de permissão de Joana a seu pai para dedicar-se à vida religiosa em um mosteiro. O espaço refere-se à Idade Média e a época aludida rememora as conquistas de D. Afonso V, pai de Joana, a quem o narrador Frei Antão dirige uma espécie de louvor, através da exaltação da beleza física da donzela e, em especial, de suas qualidades morais, as quais certificam a matriz hereditária da princesa. Nesse particular, o rei D. Afonso V e os seus feitos, bem como aqueles que o prestam alguma espécie de serviço, como os cavaleiros medievais, são vistos de forma positiva. Já a primeira estrofe do poema revela a dicotomia entre o presente desencantado, vivenciado pelo eu narrador, e o passado idealizado medieval:

Bom tempo foi o d'outrora
 Quando o reino era cristão,
 Quando nas guerras de mouros
 Era o rei nosso pendão,
 05 Quando as donas consumiam
 Seus teres em devação.

(DIAS, 1998, p. 299)

O emprego do pretérito imperfeito em verbos como “era” (v.2) e “consumiam” (v.5), aliado ao pretérito perfeito em “foi” (v.1), remetem a ações que não ocorrem

mais no presente. Isso deixa implícito que, no presente, não é mais garantida a fortaleza da cristandade, expressa na seguridade da figura de um rei cristão e guerreiro, como também na atitude exemplar das mulheres que se ocupavam integralmente à devoção religiosa no passado imaculado.

Ao descrever a chegada da comitiva de D. Afonso V, com a presença do desembarque de mouros escravos, o poema narrativo aludido rememora a atuação virtuosa dos cavaleiros. É o que sugere a seguinte sextilha:

Vinham pajens e varletes,
 Vinham muitos escudeiros,
 Vinham do sol abrasados
 Nossos robustos guerreiros;
 245 Vinha muita e boa gente,
 Muitos e bons cavaleiros!
 (DIAS, 1998, p. 305)

Nela, os adjetivos “robustos” (v.244) e “bons” (v.246) recobrem a figura do cavaleiro de idealização na rememoração valorativa de sua atuação, sinalizada pelo recurso anafórico dos três primeiros versos, que enfatiza a lealdade, expressa no contínuo envolvimento dos cavaleiros na defesa dos interesses do rei a quem juravam fidelidade, no caso do poema, D. Afonso V.

Na lírica romântica de Gonçalves Dias, a caracterização do aborígine reporta-o aos mesmos atributos idealizados pela figura arquetípica do cavaleiro medieval. Desse modo, da mesma forma como há a inclinação para valorização da cor local na lírica gonçalvina, expressa na idealização da natureza, como critério de identidade nacional, o índio descrito, em poemas como “O canto do guerreiro”, “O canto do Piaga” e “Canção do tamoio”, herói mítico brasileiro, torna-se idealizado e distinto por seu aspecto valorativo, recobrando-se por isso das feições do cavaleiro medieval. Entre as funções do cavaleiro medieval uma das principais é a lealdade a seu suserano para o qual, através de um ato cerimonioso, jurava fidelidade. A defesa de um território, da extensão da propriedade de seu senhor feudal torna-se, nesse sentido, um dever indispensável.

Neste particular, o elemento aborígine que percorre a poesia de Gonçalves Dias funciona como componente identitário de representação de um estado-nação em formação, tal qual o cavaleiro que garantia através de sua proteção militar a unidade do feudo ao qual jurava fidelidade. Na busca do que nos identificasse como

brasileiros o recurso à idealização de nosso antepassado primitivo afirma-se constitutivamente. Recobrir o herói mítico nacional indígena dos atributos da roupagem moral do cavaleiro medieval pode ser compreendido na seguinte analogia: se o cavaleiro destaca-se pelos seus atributos de coragem, valentia, tenacidade, lealdade, honra, hostilidade perante a defesa do território a que prestava vassalagem moral, nada mais natural ao contexto romântico brasileiro do que a fixação destas qualidades na figura que visceralmente nos representava e, nesse sentido, defendesse, com os mesmos brios do cavaleiro, a nossa face nacional de território genuinamente brasileiro, que ansiava no contexto da independência política pela preservação de um ideal de unidade nacional, livre do processo colonizador. Precisava-se, como projeto estético de nacionalismo romântico, exaltar o natural, o primitivo, e nada melhor do que exaltar o aborígine, já na época, em parte, dizimado pelo colonizador europeu, como denunciam muitos poemas de Gonçalves Dias.

Nesse clima, a introdução da temática indianista, em *Primeiros Cantos*, dá-se através de “O canto do guerreiro”. Esse poema sugere uma das expressões máximas de idealização da figura indígena que vai ao encontro da imagem pretendida de nação. Nele, o índio é descrito com patamares elevados de bravura, expressos nos atos do honrado herói o qual, inclusive diante da morte, deve-se mostrar audaz. A bravura do guerreiro, isto é, o seu caráter destemido, que o aproxima do guardião cavaleiro medieval, é mostrado já na estrofe introdutória do referido poema:

Aqui na floresta,
 Dos ventos batida,
 Façanhas de bravos
 Não geram escravos,
 05 Que estimem a vida
 Sem guerra e lidar.
 - Oví-me, Guerreiros.
 - Oví meu cantar.

(DIAS, 1998, p. 106)

Os primeiros seis versos desta estrofe apresentam o tom declarativo de apresentação dos predicados divulgados pela voz lírica a qual se reflete na figura indígena. Entre esses, aparecem o critério indispensável da coragem e do rigor existencial como requisito intrínseco aos feitos do genuíno índio o qual jamais deve recuar-se da luta. A imagem da floresta descrita com a presença da força do vento já indicia o brio audacioso do sujeito lírico que se revela, em particular, nos dois últimos

versos, através da presença da interlocução, que surge dirigida a uma volumosa coletividade de guerreiros.

A valentia do índio descrito, no projeto literário do indianismo da lírica romântica, representaria a segurança necessária à afirmação de independência ao processo colonizador, particularmente, uma independência estética em que a idealização indígena, nesse ínterim, mostraria a roupagem do que significava valorizar o local, nesse contexto o primitivo, na cor local da paisagem natural integrada à exaltação simultânea dos mesmos.

Em seguida, o sujeito lírico expõe, em tom interrogativo, a continuidade de suas ações gloriosas, reforçada por suposições desafiantes:

Valente na guerra
 10 Quem há, como eu sou?
 Quem vibra o tacape
 Com mais valentia?
 Quem golpes daria
 Fatais como eu dou?
 15 - Guerreiros, ouvi-me;
 - Quem há, como eu sou?
 (DIAS, 1998, p. 106)

Note-se que os dois últimos versos das estrofes transcritas assemelham-se em termos estruturais de modo que, entre a primeira a segunda estrofes, o penúltimo verso das mesmas inverte-se estruturalmente com a mudança de palavras em termos posicionais. Isso confere ao poema simetria, recurso bastante caro ao lirismo trovadoresco, que explorava frequentemente a mudança de posição de palavras na frase poética, bem como aderir ao refrão. Entre as duas estrofes o que, em particular, inova-se é a inserção do tom interrogativo para a segunda. Entretanto, as perguntas feitas pela voz lírica são enfáticas, posto que já carreguem em si as respostas positivas, acionadas pelo autoelogio efetuado pelo eu.

O adjetivo “valente” (v.9) em processo de redundância ao substantivo “valentia” (v.12), associado ao emprego de verbos como “há” (v.10), “sou” (v.10), “vibra” (v.11) e “dou” (v.14), deflagradores de ação verbal praticada continuamente, no presente do modo indicativo, reforça a atmosfera de ausência de qualidades negativas do protótipo nacional. Este se destaca justamente no fato de executar com presteza e habilidade inabalada a sua tarefa a qual, no contexto da terceira estrofe, é exemplificada pela certidão da figura indígena para o ato da caça:

Quem guia nos ares
 A frecha imprumada,
 Ferindo uma presa.
 20 Com tanta certeza,
 Na altura arrojada
 Onde eu a mandar?
 - Guerreiros, ouvi-me,
 - Ouvi, meu cantar.

(DIAS, 1998, p. 106-107)

A precisão do momento da caça revela a competência do índio que, por ser idealizado, jamais incorreria no erro da pontaria do arco. Mantendo a mesma lógica de diálogo, o eu lírico novamente repta os adversários (necessariamente com atributos positivos) que o pudessem equiparar em envergadura. O tom interrogativo expresso no verso 33, por exemplo, convive com a exaltação da bravura do índio descrito, como se pode notar na presença simultânea de dupla pontuação:

Na caça ou na lide,
 Quem há que me afronte?!
 A onça raivosa
 35 Meus passos conhece,
 O imigo estremece,
 E ave medrosa
 Se esconde no céu.
 - Quem há mais valente?
 40 - Mais destro que eu?

(DIAS, 1998, p. 107)

Novamente, o fecho da estrofe traz o convite ao desafio de mensuração dos atributos do eu através de duas perguntas que, a despeito de qualquer resposta ou reação, já conotam a exaltação das virtudes da figura indígena. A escolha do substantivo “onça” (v.34) e do adjetivo “raivosa” (v.34), como seu caracterizador enaltece ainda mais o caráter heroico do guerreiro, que respeitado, metonimicamente inclusive pela onça, causaria temor em qualquer outro animal. Nessa estrofe, observa-se que o domínio do aborígene está tanto na terra quanto no ar, haja vista a onça e a ave estarem vulneráveis ao seu denodo.

Os versos finais de algumas estrofes deste poema trazem o substantivo “Guerreiros”, grafado com letra maiúscula e, simultaneamente, flexionada no plural. Ao cantar as suas virtudes, envolvendo gestos variados como a guerra com o tacape¹³, o exímio manejo do arco, o manuseio do boré¹⁴, entre outras, o eu

¹³ É uma constante na lírica gonçalvina o registro de uma língua brasileira, representada sobremaneira através de palavras alusivas ao universo cultural indígena, como “boré”, “tacape”, entre

poemático, a fim de enaltecer-se intensamente solicita uma coletividade indígena para mostrar que não foge à luta. O emprego da letra maiúscula aludida indica que os guerreiros que são incitados ao defrontamento com o eu lírico não se tratam de quaisquer, mas sim de outros índios que também apresentam virtudes, contudo não superiores à do herói mítico, representado pela voz egocêntrica do eu romântico.

Exemplarmente, outras estrofes expõem a máxima da idealização romântica, comprovando a valentia extremada de um guerreiro que foi capaz de vencer hiperbolicamente mil guerreiros. A expressiva metáfora (v.61-62), aludindo à grande quantidade de mortos, enaltece, veementemente, a bravura do virtuoso guerreiro:

E ao Piaga se ruge
 No seu Maracá,
 A morte lá paira
 60 Nos ares frechados,
 Os campos juncados
 De mortos são já:
 Mil homens viveram,
 Mil homens são lá.

(DIAS, 1998, p. 108)

A presença do elemento religioso é outra constante na poesia gonçalvina, assunto que será pontualmente desenvolvido na próxima secção. Como elemento identitário do projeto nacionalista, Gonçalves Dias dará voz à tradição religiosa do ameríndio, como se pode evidenciar, na estrofe supracitada, em que é feita a alusão ao objeto ritualístico denominado Maracá (v.58). Trará, igualmente, a nomenclatura dos deuses indígenas, valorizando, desse modo, a cultura religiosa do guerreiro idealizado.

Em especial, o poema “O canto do Piaga” revela a vertente revolucionária da lírica gonçalvina ao trazer a visão do índio sobre os efeitos do processo colonizador, com o sujeito lírico sendo constituído de uma voz indígena, como é comum em vários poemas indianistas, inclusive em “O canto do guerreiro”. Em outros poemas como “Marabá” e “O canto do índio”, o eu romântico vale-se do ângulo de visão indígena para executar não simplesmente um relato confessional. Por detrás do

outras. Similarmente, no contexto das cantigas medievais, começa-se a delinear a especificidade da língua portuguesa propriamente dita que se divorciaria, pouco a pouco, do galego. Nesse sentido, Trovadorismo e Romantismo dialogam-se como movimentos estéticos de afirmação de um registro linguístico peculiar.

¹⁴ Segundo o prof. Francisco Silveira Bueno (1998), em seu livro denominado “Vocabulário Tupi-guarani português”, a palavra refere-se a uma espécie de trombeta feita da cauda dos tatus.

relato lírico, por exemplo, da voz masculina que idealiza a “virgem dos cristãos formosa”, aludida em “O canto do índio”, está velado o julgamento da dissipação dos valores e costumes indígenas, fruto do atroz contato com o colonizador. Particularmente, as estrofes seguintes de “O Canto do Piaga” mostram o diálogo do eu lírico com a divindade Piaga para quem é dirigida a constatação da ameaça do processo colonizador:

60 Não sabeis o que o monstro procura?
 Não sabeis a que vem, o que quer?
 Vem roubar vossos bravos guerreiros,
 Vem roubar-vos a filha, a mulher!

Vem trazer-vos crueza, impiedade –
 65 Dons cruéis do cruel Anhangá;
 Vem quebrar-vos a maça valente
 Profanar Manitôs, Maracá.

(DIAS, 1998, p. 110)

A figuração do monstro neste caso, nomeado Anhangá (v.65), representa o colonizador e o impacto de sua ação sobre o indígena, ao buscá-lo transformar, na visão do eu lírico, no intento de dissipar a sua unidade, as suas certezas, convicções e valores. Neste momento, aparece a tematização da ameaça àqueles valores presentes na idealização romântica do índio que o aproximam da figura do cavaleiro medieval. O roubo aos bravos guerreiros bem como o descrédito ao ideal religioso indígena significa uma apologia à necessidade de que isso não acontecesse, o que aproxima a lírica gonçalvina da perspectiva medieval em foco. Nesse mesmo percurso avaliativo moldam-se as seguintes estrofes de “Deprecação”:

Teus filhos valentes causavam terror,
 30 Teus filhos enchiam as bordas do mar,
 As ondas coalhavam de estrelas igaras,
 De frechas cobrindo os espaços do ar.

Já hoje não caçam nas matas frondosas
 A corça ligeira, o trombudo quati...
 35 A morte pousada nas plumas da frecha,
 No gume da maça, no arco Tupi!

(DIAS, 1998, p. 114)

Quase todos os verbos expressos nessas estrofes estão no tempo pretérito do modo indicativo, o que é significativo para o percurso de leitura empreendida. A idealização da figura indígena permanece de modo ímpar, diferentemente do

otimismo expresso em “O canto do guerreiro”. Agora, jaz a exaltação das qualidades heroicas, contudo com a ênfase na sua irrealização. Os verbos “causavam” (v.29), “enchiam” (v.30), “coalhavam” (v.31) revelam o aspecto idealizado do indígena restrito ao passado. Logo, tais estrofes revelam uma relação entre passado e presente em que havia um passado glorioso, caracterizado pela valentia do índio e sua atividade produtiva em contraste à realidade do presente enunciativo de diminuição do número de índios e à metáfora sugerida pelo verso “A morte pousada nas plumas da frecha” (v.35), a qual conota o desligamento do índio daquilo que lhe era mais natural: a sua aptidão nata para a caça.

Também nesse mesmo percurso de crítica ao resultado do processo de colonização, à feição de um cantar de amor, a última estrofe de “O canto do índio” é sintomática do ângulo de visão indígena, influenciado drasticamente pelo colonizador a ponto de o eu lírico encontrar-se num estado de completo aniquilamento de sua identidade:

Ah! Que não queiras tu ser rainha
Aqui dos meus irmãos, qual sou rei deles!
Escuta, ó Virgem dos Cristãos formosa.
55 Odeio tanto aos teus, como te adoro;

Mas queiras tu ser minha, que eu prometo
Vencer por teu amor meu ódio antigo,
Trocar a maça do por poder por ferros
E ser, por te gozar, escravo deles.

(DIAS, 1998, p. 112-113)

Outros trechos do poema convergem para a atitude de um sujeito lírico que supervaloriza o objeto de sua veneração: a Virgem dos Cristãos formosa. Aos mesmos moldes das cantigas de amor, ocorre a perspectiva da vassalagem amorosa nesse poema de modo que o eu é capaz de trocar a sua posição de nobreza perante os irmãos em sua aldeia à subalternidade a fim de desfrutar do amor que sente pelo modelo europeu de mulher amada. Para isso, dispõe-se a tornar-se vassalo dos familiares da mesma.

Em síntese, convivem, na lírica indianista de Gonçalves Dias, dois ângulos de visão do sujeito poético pelo olhar do próprio aborígene. Diferentemente do olhar empreendido em “O canto do guerreiro”, que consiste em ressaltar os diversos atributos do herói mítico, que dialogam com a roupagem do cavaleiro medieval, outros poemas, como “O canto do piaga”, “O canto do índio” e “Deprecação”,

denunciam a ameaça que fora o impacto do colonizador sobre os valores consagrados pela tradição do índio.

Com o mesmo movimento de exaltação do caráter brioso do herói nacional, o poema “Canção do tamoio” celebra o nascimento de um guerreiro indígena ao conjugar vida e morte simultaneamente. Sua estrofe inicial evidencia a preservação do código de honra do cavaleiro medieval, refletido na roupagem de nosso herói mítico nacional:

Não chores, meu filho
 Não chores, que a vida
 É luta renhida:
 Viver é lutar.
 05 A vida é combate,
 Que os fracos abate,
 Que os fortes, os bravos
 Só pode exaltar.
 (DIAS, 1998, p. 394)

Essa estrofe descreve a cena do nascimento do filho, subentendida pela presença do choro e pela refutação deste por parte do pai a fim de eleger a valentia necessária ao novato tamoio. A recorrência do modo imperativo negativo, na estrutura anafórica dos dois primeiros versos, reforça a aceção de conselho conferido pela figura paterna, responsável pela passagem do ideal de bravura indígena.

O poema encerra, no entanto, uma aparente contradição. Propõe-se a conjugar nascimento e morte, sobre um mesmo viés de exaltação. A morte é colocada ao lado da vida e cantada com a mesma intensidade, conforme sugere este canto:

65 E cai como o tronco
 Do raio tocado,
 Partido, rojado,
 Por larga extensão;
 Assim morre o forte!
 70 No passo da morte
 Triunfa, conquista
 Mais alto brasão.
 (DIAS, 1998, p. 396)

É interessante observar-se o processo idealizador em relação à morte nessa estrofe, pois não se trata de qualquer morte, mas de um momento final glorioso.

Parafrazeando-se a estrofe, tem-se a imagem do corpo indígena associado a um tronco de árvore que facilmente se relaciona à fortaleza, à rigidez que mantém certa árvore ereta, qualitativos inerentes à roupagem do cavaleiro. Ao cogitar a possibilidade do momento da morte do filho, paradoxalmente, no contexto de seu nascimento, o pai exorta-o professando que a mesma deva ser solene, majestosa. Tal como uma árvore ao ser fulminada, o filho deve acolher a morte como natural, posto que se o tronco caíra é porque a natureza do raio demonstrou maior fortaleza que o mesmo.

Diante da possibilidade da morte, desse modo, a intrepidez e a honra indígenas devem predominar de modo que, segundo o poema, o tamoio morre erguido, sem medo da morte, pois a vida, na visão apresentada, requer a aceitação do risco de morrer, sem com isso deixar de exercitá-la com plenitude. E esta plenitude consiste nos atributos elegidos pelo pai a fim de que o tamoio recém-nascido seja digno de carregar o brasão dos tamoios. A ideia de linhagem a que pertence o índio, recém-nascido dialoga com os ideais de nobreza indispensáveis à ordem de cavalaria. Assim como a sucessão na estirpe do cavaleiro medieval dá-se por hereditariedade, respeitando-se o forte código de honra da coragem e lealdade no qual o mais experiente (o pai), por exemplo, inicia o escudeiro (filho), à criança tamoia é revelado já, no momento do nascimento, o orgulho do pai de ser tamoio, na forma de cantos nos quais o pai lhe mostra o modo como deve agir (idêntico aos brios do cavaleiro medieval) para ser digno de representar um verdadeiro tamoio.

Ao ampliar-se a análise do referido poema indianista, identificam-se as virtudes imprescindíveis do código de honra do cavaleiro medieval, ancorando-se para tal no texto *O livro da ordem de Cavalaria*. Nesse livro, Ramon Llull elenca o perfil adequado daquele que objetive ser cavaleiro. Primeiramente, afirma que tal ofício exige, acima de tudo, o desejo de orgulhar-se, sem vangloriar-se, da valia de sua função ao proporcionar a defesa irrestrita dos interesses do nobre a que serve. Paralelamente, o autor também assevera a necessidade de o cavaleiro reverenciar os interesses do clérigo, mostrando-se humilde ao preservar o sentimento caridoso para com os desvalidos, mas, simultaneamente, audaz, não receando à guerra quando necessária para atender, ora aos interesses de defesa das terras de seu nobre, ora à proteção dos dogmas religiosos.

Nesse contexto, o cavaleiro deve acima de tudo para fazer jus à auréola de seu posto, evitar um comportamento vil. Assim, surge um código de honra, como o postulado no texto de Ramon, que exige um ajustamento moral ilibado. Antes de tudo, o cavaleiro deve obedecer a costumes teogonais, como: fé, esperança, caridade e cardeais, como: justiça, prudência, fortaleza, temperança. Ao dividir os atributos dos cavaleiros entre virtudes do corpo e da alma, Ramon enumera as do corpo como: cavalgar, esgrimir, caçar, entre outras; já as virtudes da alma recobrem, mormente, as ideias de justiça, sabedoria, caridade, lealdade, verdade, humildade, fortaleza, esperança e esperteza. Dessas virtudes da alma a coragem associada ao temor que o cavaleiro deve propagar tendo em vista a garantia da ordem estabelecida do feudo a que pertence, parece a mais explorada. Esse atributo do cavaleiro medieval mostra-se na necessidade imposta pelo pai tamoio ao filho de que deve mostrar-se forte continuamente, não transparecendo, portanto, qualquer resquício de fragilidade. Já que é tamoio, necessita ter a certeza convicta de que a honra do brasão de sua tribo deve sobrepor-se a qualquer situação adversa. Tal ideia pode ser comprova nesta estrofe:

E pois que és meu filho,
 Meus brios reveste;
 Tamoio nasceste,
 20 Valente serás.
 Sê duro guerreiro,
 Robusto, fragueiro
 Brasão dos tamoios
 Na guerra e na paz.

(DIAS, 1998, p. 395)

O emprego do modo imperativo é constante durante o poema, o que sugere o tom persuasivo do mesmo. Novamente, o pai ordena ao filho a necessidade de ser guerreiro, mas não qualquer guerreiro e sim um inexorável guerreiro. Na primeira estrofe, o choro do nascimento é refutado pelo pai como uma primeira oportunidade de ensinar ao filho o princípio da valentia, da coragem inerente ao verdadeiro tamoio. O sentimento de orgulho de ser tamoio, tal como a altivez do cavaleiro perante a nobreza de seu posto, deve incitar em quem nasce tamoio o desejo de ser aguerrido, em última análise, combativo. Associado a isso, o orgulho surge inevitavelmente, já que o autoelogio é uma constante no lirismo indianista romântico quando a voz lírica projeta-se na voz do ameríndio. Os versos “E pois que és meu

filho/Meus brios reveste” (DIAS, 1998, p. 395) revelam, inicialmente, a face individualista romântica do sujeito lírico que se diz brioso, ou seja, repleto de qualidades que o ligam às virtudes de seu povo.

Assim, por detrás de uma aparente individualidade, permeada pelo diálogo que o pai dirige ao filho, enfatizada no uso constante de pronomes possessivos, há estrofes que apontam, em contrapartida, para uma ideia de coletividade, representativa de um todo, no contexto do poema, relativo à tribo dos Tamoios. Nesta estrofe, tal ideia de coletividade, identitariamente, vem já sugerida no seu primeiro verso em que o emissor e o destinatário “filho” mesclam-se na primeira pessoa do plural, através da forma verbal “vivemos” (v.9):

Um dia vivemos!
 10 O homem que é forte
 Não teme da morte;
 Só teme fugir;
 No arco que entesa
 Tem certa uma presa
 15 Quer seja tapuia
 Condor ou tapir.
 (DIAS, 1998, p. 394)

O substantivo “homem” (v.10), referido na estrofe acima, reforça a significação de coletividade aludida. Neste momento, o eu lírico substitui a interlocução explícita ao filho pelo relato pedagógico ao trazer a coletividade, representada na figura de todo o homem brioso que pertença à tribo tamoia. Também o modo imperativo, bastante presente na primeira estrofe do poema, cede espaço para os presentes do indicativo e subjuntivo. Assim, o eu lírico confere certezas, inicialmente, através dos verbos “vivemos” (v.9), “é” (v.10), “teme” (v.11), “entesa” (v.13) e “Tem” (v.14) acerca das virtudes da coletividade tamoia que são relatadas ao recém-nascido.

Chama-se atenção para o destaque conferido nos últimos quatro versos dessa estrofe à virtuosidade do verdadeiro guerreiro tamoio quanto à presteza na caça a qual dialoga com uma das virtudes de corpo do cavaleiro medieval, elencada por Ramon Llull em seu manual de cavalaria. Tal virtuosidade constitui-se na idealização do herói mítico nacional no contexto romântico, pois a perspectiva de eficácia no ato da caça do índio, já fora examinada no poema “O canto do guerreiro”.

A exaltação dos atributos positivos do herói nacional, refletida na fala do eu “pai” ao “filho” recém-nascido, assume, portanto, um papel de representatividade diante de sua tribo na medida em que a criança ao ser tamoio deva honrar a todos os princípios briosos preservados pela mesma. A preocupação com uma imagem em retidão a ser espargida à coletividade, aos mesmos moldes do compromisso de fidelidade do cavaleiro para com seu suserano ou mesmo de assistência para com um desvalido, pode ser observada na terceira estrofe do poema:

O forte, o cobarde
 Seus feitos inveja
 De o ver na peleja
 20 Garboso e feroz;
 E os tímidos velhos
 Nos graves conselhos,
 Curvadas as fronte,
 Escutam-lhe a voz!

(DIAS, 1998, p. 394)

Essa estrofe evidencia, implicitamente, já que nesse momento não há a interpelação do pai ao filho, o desejo daquele de o recém-nascido futuramente refletir-se na matriz tamoia de valentia, já que aquele que tem feitos, caracterizando-se por ações destacáveis, é motivo de orgulho e de projeção no outro. Essa preocupação em divulgar uma imagem positiva através do seu comportamento ilibado é considerada uma virtude igualmente para o cavaleiro medieval.

Do mesmo modo, a aparente vassalagem sugerida pelos versos “E os tímidos velhos/ Nos graves conselhos,/Curvadas as fronte,/Escutam-lhe a voz!” (DIAS, 1998, p.394) aproxima a “Canção do tamoio” à hierarquização da ordem de cavalaria, posto que o cavaleiro medieval não apenas devia ser subserviente a seu senhor como também, por seu caráter nobre, reivindicava vassalos. Dessa maneira, o protótipo de índio idealizado gonçalvino assume a roupagem do cavaleiro medieval ao possuir a admiração dos “tímidos velhos” (v.21) da tribo tamoia que, dada à sua competência audaciosa em pelejar, submetem-se a um ato de humildade (que não se confunde com vileza), outro atributo também do cavaleiro medieval, ao prostrarem-se diante da voz de guerra do índio-cavaleiro.

O clima belicoso comum às atividades do cavaleiro medieval, sempre preparado para defender ou à religião ou aos interesses de seu senhor, reaparece em poemas como “Canção do tamoio” e “Canto do guerreiro”, em que o índio está sempre pronto a utilizar o arco com presteza, ferindo o inimigo. Convém lembrar o

convite à guerra que está explícito em o “Canto do guerreiro” quando o eu lírico declara “Valente na guerra/Quem há como eu sou?” (DIAS, 1998, p. 106) ou ainda ao sugerir a morte maciça de variados guerreiros em “A morte lá paira/nos ares frechados/Os campos juncados/de mortos são já:/Mil homens viveram/Mil homens são lá.” (DIAS, 1998, p.108), caracterização que intensifica a pujança belicosa do índio que se autoidealiza neste poema.

O ritmo do poema, em análise, estrutura-se através da constância da redondilha menor, sendo que a sua acentuação dá-se na segunda e quinta sílabas poéticas. Nele, está presente o ritmo ternário do anapesto, tão peculiar à lírica de Gonçalves Dias, como pontua Manuel Bandeira em seu estudo crítico¹⁵, intitulado “A poética de Gonçalves Dias. Tal ritmo que consiste na permanência de dois acentos fracos, antecidos por um forte, segundo o estudo de Manuel Bandeira, mantém diálogo com a abordagem temática de sua poesia indianista. Nas palavras de Manuel Bandeira “é curioso notar que onde há movimento belicoso ou sentimento de orgulho, indignação, revolta, surge frequentemente o ritmo ternário do anapesto.”. (DIAS, 1998, p. 57). Destarte, o movimento crescente revelado pelo ritmo ternário exemplificado corrobora a ascensão descrita de valentia, de clima combatente dos poemas indianistas de Gonçalves Dias, como o sugere a “Canção do tamoio”, em análise.

O referido poema demonstra, outrossim, apuro formal pela isometria associado à abundância no emprego de rimas que preservam a musicalidade do poema. A assonância mais significativa deste consistiu-se na repetição do fonema /a/ cujo timbre aberto converge para o sentido de luta e resistência. Convém ressaltar ainda que o fechamento do poema seja cíclico de modo que a sua última estrofe assemelhe-se à primeira na manutenção semântica, expressa reiteradamente na estrutura repetitiva dos versos. Tal aspecto aproxima o referido poema do lirismo trovadoresco em que é recorrente a repetição de sentidos e a reprodução de estruturas com poucas modificações. Assim, a última estrofe do poema, preservando o alinhamento formal, retoma a primeira já transcrita:

As armas ensaia,
Penetra na vida,
75 Pesada ou querida,

¹⁵ O referido estudo encontra-se na seção “Introdução Geral” da *Poesia e Prosa Completas*, de Gonçalves Dias, publicada pela Editora Nova Aguilar em 1998.

Viver é lutar.
 Se duro combate
 Aos fracos abate,
 Aos fortes, aos bravos
 80 Só pode exaltar.

(DIAS, 1998, p. 396)

A escolha do substantivo “armas” (v.73) atesta o aspecto belicoso da audácia indígena. A expressiva metáfora “Viver é lutar” sinaliza que jamais o sentimento de luta deva ser evitado. Diante de qualquer infortúnio, o verdadeiro tamoio deve orgulhar-se da sua capacidade de luta, erguendo-se em virtudes. Para tal, precisa aceitar a necessidade de combate, mantendo-se inexorável até o fim, mesmo que para isso a morte se apresente. Julga-se importante a releitura dos versos “Um dia vivemos!/
 O homem que é forte/
 Não teme da morte;/
 Só teme fugir;/
 No arco que entesa/
 Tem certa uma presa,/quer seja tapuia,/ Condor ou tapir.” (DIAS, 1998, p.394). Considerando o recurso da elipse expressa no quarto verso, subentende-se que se trata de “só teme fugir da morte”, ou seja, o único temor que o índio deve herdar da nação tamoio é o receio da autocomiseração diante, por exemplo, da ameaça de morte.

Esse assunto em especial é tratado com bastante detalhamento no poema “Juca-Pirama”, em que o pai esconjura o filho por ter chorado diante da iminência da morte:

Tu choraste em presença da morte?
 Na presença de estranhos choraste?
 Não descende o cobarde do forte;
 Pois choraste, meu filho não és!
 05 Possas tu, descendente maldito
 De uma tribo de nobres guerreiros,
 Implorando cruéis forasteiros,
 Seres presa de vis Aimorés.

(DIAS, 1998, p. 389)

Nessa estrofe, vê-se a quebra do código de honra indispensável à manutenção dos brios da tribo Tupi a que pertence o índio que esteve cativo. Com isso, embora o pai estivesse cego fisicamente, repudia-o pela sua demonstração de desonra aos ideais de coragem de sua tribo. Assim, a coragem do cavaleiro medieval alia-se, necessariamente, segundo Ramon Llull, ao caráter exemplar que seus atos briosos devem provocar em quem está abaixo de sua hombridade, e, ao menos, à incitação de um respeito ou a receio considerável. Nesse sentido, a

próxima estrofe de “Canção do tamoio” revela, na contramão da estrofe citada de “Juca-Pirama”, o impacto aterrador frente à extremada fortaleza que advém do destemor do aborígene idealizado:

25 Teu grito de guerra
 Retumbe aos ouvidos
 D'imigos transidos
 Por vil comoção;
 E tremem d'ouvi-lo
 30 Pior que o sibilo
 Das setas ligeiras,
 Pior que o trovão.
 (DIAS, 1998, p. 395)

Abalar-se significa, nesse momento do poema, algo desprezível que não corresponde à imagem do índio representativo da identidade nacional brasileira. Essa estrofe aclara a ideia de inimigos que ficariam assombrados com o impacto gerado pela grandiosidade do grito aguerrido do índio. Formalmente, o emprego do verbo “tremem” (v.29), flexionado no tempo presente do modo indicativo, concorre para a permanência do assombro dos inimigos diante de seu potencial brado que chega a ser superior à sibilação das flechas pelos ares e ao barulho do trovão. Tal processo metafórico intensifica o procedimento idealizador do elemento identitário indígena ao delinear o perfil do aborígene como o representante fidedigno da proposta de configuração de uma identidade nacional, alicerçada nos moldes qualitativos do cavaleiro medieval.

A figura do cavaleiro medieval aparece com mais frequência nas cantigas de escárnio e mal-dizer portuguesas, geralmente aludindo a um ato falho do mesmo que lhe gera, por vezes, alguma consequência ou imagem negativa em relação ao efeito nocivo provocado por uma execução sua inapropriada. Exemplarmente, a cantiga “Um cavalo nom comeu”, de João de Guilhade, satiriza a atitude desleixada de um cavaleiro que não zela pela posse do cavalo que lhe fora concedido, deixando-o à revelia da própria sorte. Sua primeira estrofe anuncia o comunicado do estado deplorável do cavalo que, para sobreviver, apenas dispõe da natureza:

Um cavalo nom comeu
 há seis meses, nem s'ergeu;
 mais proug'a Deus que choveu,
 creceu a erva
 05 e per cabo si paceu
 e já se leva!

Somente o milagre divino, que diz respeito ao fato de Deus ter possibilitado que a grama crescesse, através da chuva, permitiu a sobrevivência do cavalo que fora abandonado. A próxima estrofe traz a crítica à atitude torpe do cavaleiro, através do julgamento de seu comportamento inapropriado:

Seu dono nom lhi buscou
cevada, nen'õ ferrou;
mailo bom tempo tornou,
10 creceu a erva,
 e paceu, e arriçou,
 e já se leva!

Apesar de o dono não se preocupar com a alimentação do animal (v.7-8) e nem mesmo prepará-lo para montaria (v.8), essa estrofe reitera a presença do milagre natural como garantia para sobrevivência do animal. A redundância semântica em torno da ideia de que o cavalo ergue-se, logo que o pasto cresceu ao seu redor, após a chegada da chuva, é confirmada na estrofe final da cantiga:

Seu dono nom lhi quis dar
cevada, nen'õ ferrar,
15 mais, cabo d'um lamaçal,
 creceu a erva,
 e paceu, arriçou [ar]
 e já se leva!

Através da ridicularização do cavaleiro, muitas cantigas difundem aspectos morais na medida em que há uma avaliação de alguma atitude torpe do cavaleiro, o que cria uma expectativa em torno de um ideal paradigmático, no seu modo de agir, adequado aos padrões medievais em vigor. Essa estrofe final, por exemplo, polariza a ação natural benéfica que contrasta com a atitude maléfica do cavaleiro que não tivera a preocupação, ou melhor, responsabilidade de prover a alimentação do cavalo, nem mesmo o interesse de utilizá-lo para a montaria. Em contrapartida, o acontecimento narrado através dos verbos “creceu” (v.16), “paceu” (v.17), “arriçou” (v.17), recobrem ações concluídas no passado, que garantem a continuidade da ação presente, expressa pelo verbo “levantar”, flexionado no refrão desta cantiga: “e já se leva!”. O refrão revela através da temporalidade verbal e de sua pontuação a admiração do eu em relação ao milagre natural que garantiu a levantadura do animal.

A imagem do cavaleiro medieval pressupunha a preservação de valores indispensáveis em torno do ideal de espelhamento que ele deveria divulgar. Nesse particular, convinha ao cavaleiro inspirar admiração, respeito por onde passasse, já que o seu destemor e virtuosidade deveriam configurá-lo. Para tal, seus gestos eram de bravura, lealdade, espírito coletivo, atendo-se sempre à imagem inabalada a ser propagada através de atos briosos que atendessem à sua função de protetor e zelador de seu território.

Na contramão dessa imagem, exemplarmente, a cantiga de D. Dinis “Disse-m’hoj’um cavaleiro”, de forma satírica, sugere um cavaleiro medieval que se encontra doente. Através da descrição de seu estado derradeiro, o poema revela-se moralmente pedagógico na medida em que a enfermidade surge como uma espécie de castigo em resposta ao desajuste moral do cavaleiro descrito. Na primeira estrofe, sobre a perspectiva de relato, o eu refere-se à notícia recebida por um cavaleiro acerca do estado de convalescência de um amigo deste, supostamente outro cavaleiro:

Disse-m’hoj’um cavaleiro
que jazia feramente
um seu amigo doente
e buscava-lhi lorbaga;
05 dixi-lhi’eu: - Seguramente
come-o praga por praga

Essa primeira estrofe, porém, não traz explicitamente o apelo moral de crítica à atitude do cavaleiro que está doente ao situar a doença como consequência de seus atos, que destoariam dos atributos indispensáveis à postura do digno cavaleiro. Isso será apresentado nas próximas duas estrofes. Nesse momento, há apenas a apresentação da notícia e do gesto do cavaleiro que a traz, o qual de modo solícito mostra-se caridoso, evidenciando uma atitude de respeito e cuidado para com o amigo doente. Ainda nessa primeira estrofe, o eu lírico interage com o cavaleiro que procura a “lorbaga” (v.4), afirmando enfaticamente, através do travessão, a necessidade da ingestão da planta, folha por folha, tal como comprova o refrão (v. 6).

As próximas estrofes denunciam os defeitos do cavaleiro que se encontra doente de tal modo que o penúltimo verso da última estrofe reforça a sua

aproximação a um lobo raivoso, já sugerido no segundo verso da primeira estrofe, através do advérbio “feramente”:

que el muitas vezes disse,
 per essa per que o come,
 quantas en nunca diss’homem;
 10 e o que disse ben’o paga,
 ca, como cam que há fome,
 comeo praga por praga.

que el muitas vezes disse;
 e jaz ora o astroso
 15 mui doent’e e mui nojoso
 e com medo per si caga,
 ca, como lobo ravioso,
 come-o praga por praga.

A segunda estrofe transcrita aponta para o efeito punitivo da doença no cavaleiro, sugerindo a ideia de que a praga que o acomete seja resultado das maldições, maledicências, outrora rogadas por ele, que jamais foram proferidas por outro homem de bem (v.9). Em particular, a última estrofe, encerra o resultado negativo relativo à atitude não elevada do cavaleiro de ser dado à falta de nobreza no sentido de desejar o mal ao outro, ferindo a lógica do compadecimento diante da desgraça alheia, exemplarmente praticada pelo amigo do cavaleiro ferido ao buscar a “lorbaga”(v.4), gesto que configura uma qualidade moral respeitável de apreço e assistência ao próximo em vez da atitude contrária do cavaleiro doente de inclinação à maledicência.

A atitude humanizadora do cavaleiro que traz a notícia do amigo ferido deixa transparecer, desse modo, a virtude de solidariedade, também necessária à afirmação do código de honra de um cavaleiro. O medo surge como a principal consequência do cavaleiro caluniador, já que, comparado a um lobo acuado (v.17) e a um cão esfomeado (v.11), movido pelo instinto, desprezando a razão (falha do ideal cavaleiresco) com muita raiva, sente-se infeliz e sem esperança diante da iminência da morte, tal como sugere os versos de 15 a 18 nos quais se destaca a fragilidade humana diante da sensação de morte. Por isso, a falta de coragem diante do estado de definhamento de um cavaleiro já seria um exemplo de despropósito que vai de encontro à imagem ideal do cavaleiro medieval, denunciada nessa cantiga apresentada, de escárnio e maldizer, de D. Dinis.

Em suma, através da sátira à figura do cavaleiro, as cantigas de escárnio e mal-dizer analisadas trazem a defesa do ideal moral em relação à roupagem consagrada do genuíno cavaleiro medieval, o qual, para fazer jus a seu título, deveria seguir certos protocolos de comportamento que evidenciassem a sua retidão acerca do cumprimento de regras morais, mantenedoras de sua honra intemerata diante do grupo social a que jurara fidelidade. O descumprimento de tais regras é ridicularizado, exemplarmente, nas cantigas, há pouco transcritas, de João Guilhade e de Dom Dinis. Nesse particular, a lírica indianista de Gonçalves Dias recobre o aborígine representante do Brasil, ao se constituir nação, de atributos positivos que dialogam com o ideal idealizado de cavaleiro medieval, propagado pelo regime moral da sociedade medieval. Tal ideal alicerça-se frequentemente em uma ambientação religiosa, já que um adequado cavaleiro deveria agir conforme os preceitos morais e religiosos, evitando atitudes que desagradassem ou a Deus ou a seu senhor. A cantiga analisada “Um cavalo nom comeu”, de João de Guilhade, em meio à sátira, assevera a marca teocêntrica da lírica trovadoresca portuguesa revelada na presença milagrosa da ação divina que garantiu a sobrevivência do animal abandonado. A relação entre natureza e religiosidade mostra-se simultaneamente presente na lírica trovadoresca e romântica, como se esboça a seguir.

2.4 O sentimento religioso e a idealização do espaço natural

A religiosidade é inerente ao lirismo trovadoresco português. Variadas são, pois, as cantigas medievais em que a figura de Deus aparece, mormente, no momento da súplica do eu lírico que se dirige a Ele, configurando-o, frequentemente, como o intercessor para a descoberta do destino do ser amado. Sendo assim, o sujeito lírico encontra na figura divina uma possibilidade de busca de apaziguamento para o desassossego acionado pela cisão amorosa.

Ainda que a figura divina não seja expressão vocativa recorrente em todas as cantigas medievais, o ambiente religioso é peculiar, por exemplo, na descrição de costumes religiosos ou mesmo na atitude de convite de saída às igrejas sob o pretexto da intenção amorosa. A esse respeito, o trovador Pero Viviães compôs uma

cantiga de romaria que exemplarmente desenha a prática de peregrinação das mães em contraste à sensualidade suscitada com a dança das filhas. A segunda estrofe desta cantiga problematiza, dessa forma, a convivência de desígnios desiguais entre a atitude sagrada das mães em acender velas e os intuitos exclusivamente sensuais das moças em mostrarem-se sem manto, dançando frente aos pretendes:

Nossos amigos todos lá iran
 por nos veer e andaremos nós
 Bailand' ant'eles, fremosas, em cóis,
 10 e nossas madres, pois que lá van,
 queimen candeas por nós e por si,
 e nós, meninas, bailaremos i.
 (SPINA, 1971, p. 31)

Esta cantiga de romaria enfatiza o interesse amoroso das moças, desvinculando-as inicialmente do empenho puramente religioso. Às mães, no entanto, cumpre a função de manterem-se erguidas frente à fé ao acenderem as velas pelas moças e para elas mesmas, atualizando, desse modo, o reencontro com o sagrado. Por outro lado, a figuração dos amigos também se assemelha à atitude das moças, visto que ambos veem o festejo religioso simplesmente como um lugar privilegiado de encontro. A estrofe que encerra essa cantiga ratifica a perspectiva de sensualidade suscitada através da atitude das moças que, em conjunto, alegam-se com a dança:

Nossos amigos iran por cousir
 como bailamos e poden veer
 15 bailar i moças de mui bon parecer
 e nossas madres, pois lá queren ir,
 queimen candeas por nós e por si
 e nós, meninas, bailaremos i.
 (SPINA, 1971, p. 32)

E a insinuação do interesse das moças aos “amigos” é compartilhada na reação dos mesmos que ao observarem-nas (“iran por cousir”-v.13-), avaliam as suas formosuras, tal como sugere o verso “bailar e moças de mui ben parecer”. Sintomaticamente, o adjetivo “fremosas” (v.9), empregado na segunda estrofe transcrita, corrobora o clima de erotismo sugerido pelo movimento coletivo da dança das moças, que pretendem, em última análise, exporem-se corporalmente, buscando a apreciação dos enamorados.

A peculiaridade desta cantiga consiste em apresentar uma voz coletiva do ser feminino que está em diálogo com o caráter popular do evento religioso, descrito na primeira estrofe, ao contrário do padrão comum da maioria das cantigas que se centram na individualidade da voz feminina:

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
05 queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.
(SPINA, 1971, 31)

Ao observar a cantiga de Pero Viviães, em sua integridade, percebe-se a atmosfera de expectativa que se mantém do início ao fim da mesma. A presença de verbos no presente do indicativo em “punhemos” (v.3), “queimen” (v.5) circunscrevem ora os anseios sentimentais das moças de esforçarem-se em acompanhar às mães ao santuário, ora o desejo fervoroso destas em manifestarem a sua devoção pedindo proteção às filhas e a elas mesmas. A ausência completa da figura paterna tendo em vista provavelmente o contexto belicoso, já seria um primeiro motivo de procura de um subterfúgio pela fé. Formalmente, o emprego constante do futuro do presente em verbos como “bailaremos” (v.6), “iran” (v.7), “andaremos” (v.8) reforça a perspectiva de provável realização da ação verbal, que reitera o clima esperançoso sugerido pela cantiga.

Nesse particular, a cantiga em análise expõe o relato de algo que está propício a acontecer de modo que a ida à peregrinação acarretaria a projeção do cumprimento dos anseios explicitamente religiosos e, simultaneamente, amorosos. Tal projeção reforça-se no emprego dos demais verbos das cantigas que se declinam no presente como em “vam” (v.1) sugerindo dinamicidade no desenrolar da ação verbal ou na forma de gerúndio em “bailand” (v.9), o que reforça a certeza da continuidade da ação verbal, indexada pelo modo indicativo. Todas as escolhas verbais convergem, por conseguinte, para o desenrolar de ações, como em “vam” (v.1) “punhemos de andar” (v.3), “bailand” (v.9) que projetam anseios propícios de realização, expressos em “queimen” (v. 5), “bailaremos” (v.18), por exemplo.

Existem recorrentes cantigas de amigo que se estruturam tematicamente em torno do convite do eu a alguma confidente (seja irmã, mãe ou amiga) para

dirigirem-se a algum ambiente religioso sob o pretexto de encontrar o “amigo” ausente. Martim Codax compôs, nesse sentido, uma barcola em que o eu incita inicialmente a sua irmã ao passeio à igreja de Vigo:

Mia irmãa fremosa, treides comigo
a la igreja de Vigo, u é o mar salido:
e miraremo'-las ondas.
(SPINA, 1991, p. 318)

Aparentemente, essa estrofe já anuncia o quadro paisagístico peculiar às cantigas de amigo ao contextualizar o santuário de Vigo ao espaço marítimo, situando a localização da igreja, o privilégio da altitude em que fora construída, como propício à observação da ausência ou presença de algum barco vindo do mar.

É ressaltada a qualidade do mar em movimento, reforçada pelo emprego do adjetivo “salido” (v.2). Logo, o convite do eu consiste em convencer a irmã de ir à igreja, contudo, em nenhum momento é expressa a intenção de envolvimento com a celebração religiosa. O objetivo principal trata-se, logo, de visualizar o mar agitado através do qual possivelmente deu-se a partida do amado e por meio do qual se nutre a esperança de seu retorno a todo sinal de aceno de uma embarcação.

Na terceira estrofe, aparece a figura materna para quem o eu revela a real intenção do deslocamento à igreja:

A la igreja de Vigo, u é o mar salido,
e verrá i, mia madre, o meu amado
e miraremo'-las ondas.
(SPINA, 1991, p. 318)

O emprego da temporalidade futura no verbo “verrá” aponta para a certeza de que o eu encontrar-se-á com o amado no cenário marítimo descrito. Particularmente, a manutenção do refrão através da repetição do verso “E miraremo'-las ondas” suscita uma duplicidade de sentido, posto que nesse momento a figura da irmã silencie-se, sendo apenas a mãe confidente do relato passionai. Logo, o convite à apreciação das ondas comporta a possibilidade do encontro amoroso de tal sorte que o “amigo” e o eu fitem as ondas do mar agitado. Inicialmente, porém, era à irmã que o eu incitava à visualização do mar:

Mia irmãa fremosa, treides de grado
05 a la igreja de Vigo, u é o mar levado:

e miraremo'-las ondas.

(SPINA, 1991, p. 318)

Nessa cantiga, o drama sentimental é endereçado inicialmente à irmã, reforçando o clima intenso de espera pelo amado diante do mar agitado de modo que o convite a ela para que fosse de boa vontade visualizar as ondas denotaria, de imediato, um indício de expectativa pelo reencontro com o amado ausente. Tal caracterização do mar dialoga com a ansiedade da moça, já que é comum em algumas cantigas de amigo o cenário natural espelhar o estado psicológico vivenciado pelo eu feminino.

O ato lírico de confissão à mãe do encontro combinado diante do cenário marítimo da igreja configura uma tendência subversiva aos ditames morais da época, posto que tal atitude da moça despontasse como um alvedrio destoante da vigilância materna. Já em outras cantigas, porém, a figura da mãe como confidente permanece, embora não se tenha a certeza de que o reencontro amoroso se cumpra. Ao contrário, o que surge é a certeza do desencontro, já que o eu anuncia à mãe o recebimento da notícia de que o amado partirá para a guerra. É reveladora desse aspecto uma cantiga de amigo, de Martim de Ginzo, na qual o eu feminino noticia à sua mãe a dilacerante coita acionada pela cisão amorosa:

Como vivo coitada, madre, por meu amigo
 Ca m'enviou mandado que se vai no ferido
 e por el vivo coitada!
 Como vivo coitada, madre, por meu amado,
 05 Ca m'enviou mandado que se vai no fossado,
 e por el vivo coitada!

(LAPA, 1976, p. 111)

Imediatamente essas estrofes denunciam uma espécie de paralelismo exato com apenas a troca das palavras “amigo” (v.1) por “amado” (v.4) e “ferido” (v.2) por “fossado” (v.5). As próximas duas estrofes, que fecham a cantiga, mostram uma abordagem do elemento religioso díspar do comportamento das moças dançantes da cantiga analisada de Pero Viviães, como se pode notar:

Ca m'enviou mandado que se vai no ferido
 eu a Santa Cecília de coraçõn o digo,
 e por el vivo coitada!
 10 Ca m'enviou mandado que se vai no fossado
 eu a Santa Cecília de coraçõn o falo,

e por el vivo coitada!
(LAPA, 1976, p. 111)

Nesse momento, a moça (e não mais a mãe) dirige-se à capela de Santa Cecília a fim de rezar pelo amado e expressar, no ato religioso, a dimensão do amor sentido, alicerçada pelo sofrimento, gerado a partir da participação do ente amoroso com a atividade belicosa.

Muitas cantigas de amor também trazem o elemento divino como basilar da veracidade do sentimento professado. Assim, Deus aparece de imediato como a testemunha do altíssimo grau de sofrimento a que se submete o sujeito lírico em face do louvor amoroso professado, senão ainda como o destinatário para o qual o eu confessa o dilaceramento sofrido, buscando, desse modo, mensurar a grandiosidade do amor sentido que, frequentemente, iguala-se em profundidade ao sentimento religioso professado pelo eu.

Nesse particular, o sujeito lírico da cantiga “Como morreu quen nunca ben”, de Paio Soares de Taveirós alude a Deus como o responsável pelo processo de lucidez do eu, na medida em que é Ele que o faz perceber o grande descontentamento provocado pela indiferença amorosa da senhora, o qual se constitui como uma espécie de morte simbólica para eu:

Como morreu quen foi amar
quem lhe nunca quis bem fazer,
e de que lhe fez Deus ver
de que foi morto com pesar:
05 Ai, mia senhor, assi moir'eu!
(SPINA, 1991, p. 263)

A ideia de morte por amor é um ponto bastante comum nas cantigas de amor portuguesas. Frente ao arruinamento da situação sentimental do trovador, agravada à medida que se dá o desenvolvimento do cantar lírico, não resta outra opção que a atitude de execração da própria existência. Exemplarmente a cantiga “Senhor fremosa, pois me non queredes”, de Martim Soares, é emblemática da postura lírica explicitada. As suas duas estrofes finais reforçam, através de variadas perguntas que apresentam desempenho mais retórico do que dialógico, a função emotiva predominante da cantiga ao revelar a descrença e a total impassibilidade da senhora que geram o sentimento de inutilidade do trovador frente à vida.

Em especial estes versos da referida cantiga expressam o desejo de morte ao mesmo tempo em que se atribui à figura divina a responsabilidade pelo desapareço da mulher amada:

E, pois que Deus non quer que me valhades
 Nem me queirades mia coita crer
 que farei eu? Por Deus que mi o digades!
 25 Que farei eu, se logo non morrer?
 Que farei eu, se mais a viver hei?
 Que farei eu, que conselh'i non sei?
 Que farei eu, que vos deseparades?
 (VIEIRA, 1987, p. 46)

A supervalorização dos atributos morais da mulher venerada coloca-a numa posição bastante elevada, visto que durante toda a cantiga o trovador mantém a idealização da mesma, enfatizando o resultado de sua atitude desdenhosa sem responsabilizá-la diretamente pelo desamparo sofrido. Assim, o trovador reforça a atitude impiedosa da mulher – “vivo, pois vós por meu mal ren non dades” –, entretanto a estrofe acima transcrita mantém a figura feminina numa posição ilibada, posto que a sua atitude embora leve o eu a viver uma sensação de desamparo aguda, não diminuindo em nada a dimensão do panegírico erigido. A presença de Deus como aquele que impede a consolidação da vassalagem amorosa, já que nessa cantiga a mulher é totalmente alheia ao drama amoroso, traz certo equilíbrio passional ao sujeito lírico que se resigna diante da impossibilidade da correspondência de sua senhora.

Em síntese, esta cantiga de Martim Soares assume inicialmente uma feição bastante dramática da visão amorosa através de um crescente pessimismo em versos como “e por meu mal me fez Deus nacer”, posteriormente intensificados com as perguntas retóricas presentes nas duas últimas estrofes, que acusam a perda de direção do eu frente à condução de sua existência. O desfecho da cantiga, porém, com o apelo religioso, garante a submissão do eu à figura amorosa, gerando uma perspectiva de conformismo, garantida pela ação divina, que não permitiu nem ao menos o reconhecimento da senhora pela veracidade da coita anunciada.

Concomitantemente, há algumas cantigas de amor e de amigo que põem em segundo plano o princípio teocêntrico ao centrarem-se mais no aspecto humano do episódio amoroso. Assim, as cantigas que não apresentam nenhuma referência ao aspecto divino intensificam, no geral, a coita amorosa, sem qualquer perspectiva de

consolo divino, pois o sujeito lírico – ao não recorrer à instância divina – atesta a impossibilidade de qualquer intervenção que possa solucionar, ou ao menos, atenuar o alongamento da aflição amorosa. Nesse sentido, a cantiga de amigo “Quand’eu sobi nas torres sobe’lo mar” (analisada na secção 2.1), de Gonçalo de Vinhal é emblemática desta perspectiva. Em certa medida, o silenciamento da figura divina em algumas cantigas medievais indica uma postura lírica profana do homem medieval, uma espécie de contracorrente na qual a figura divina ou não aparece ou ainda surge como a responsável pela instauração do fracasso amoroso, já que não intercede, sem fazer com que a senhora demonstre o reconhecimento da coita amorosa.

Nessa perspectiva, o trovador Joan Peres de Alboim compôs uma cantiga de amor que interliga o elemento religioso ao drama amoroso, sendo a figura divina a responsável pelo surgimento da senhora a que o eu dirige o seu encantamento lírico. Aparentemente, a primeira estrofe da cantiga não foge da lógica teocêntrica medieval comum em variadas cantigas de amor, em que o elemento divino revela-se como o promotor de indultos que satisfaçam os desejos do ente humano. Já a primeira estrofe alude à projeção de uma ação visivelmente benéfica do ser divino que corresponderia às intenções amorosas do eu:

Nostro Senhor, que mi a faz amar
a melhor dona de quantas el fez
e mais fremosa e de melhor prez
e a que fez mais fremoso falar,
05 el me dê d’ela ben, se lhe prouguer,
ou mia morte ,se m’aquesto nom der,
me dê, por me de gran coita quitar.

(SPINA, 1991, p. 281)

Novamente, tem-se a repetição ideativa do preterimento da morte pela ação divina, caso não aprouve a Deus a aceitação da vassalagem amorosa por parte da senhora idealizada. Essa estrofe mostra a princípio o contentamento do sujeito frente à beleza física e às qualidades morais da amada, de vez que Deus deixou-o encantar-se por uma mulher que se destaca diante das outras senhoras inicialmente por sua exuberância, mas, sobretudo, por seu valor, expresso, exemplarmente, na candura de seu falar. Permanece, pois, nessa primeira estrofe, a ideia de onipotência divina, porquanto Deus tem nas mãos o destino do eu, podendo ou não,

conforme a sua vontade, efetuar uma alternção da sina infeliz do sujeito enamorado.

Entretanto, há uma peculiaridade nesta cantiga que revela outra perspectiva para a abordagem do elemento religioso. Na segunda estrofe, em particular, há uma espécie de humanização da figura divina em que o sujeito lírico dirige um questionamento a Deus com fins pedagógicos, o que inverte, momentaneamente, a verticalidade comum da relação entre a instância divina e o estado de completa prostração do eu, frente ao fracasso amoroso:

Se se m'El aquesto nom quiser dar,
que Lh'hoj'eu rogo, rogar-Lh'-ei assi:
10 que lhe possa, com'ela quer a mi, querer
ca esto me pode guardar
da mui gram coita que eu hei d'amor.
E se m'esto nom der Nostro Senhor,
por que me fez El tal senhor filhar?
(SPINA, 1991, p. 281)

Há, nesse momento, uma espécie de posicionamento crítico diante da atitude divina que se distancia, por exemplo, da resignação frequente com que variados trovadores arquitetam o seu lirismo, como o fez Martim Soares na cantiga anteriormente analisada. A postura lírica de Joan Peres sugere a admoestação divina, expressa nos dois últimos versos que encerram a indagação da estrofe supracitada. Por conseguinte, há uma atitude de questionamento frente a uma possibilidade de ação divina que descontente o eu. Na contramão, na última estrofe aparece a avaliação negativa do mesmo sobre o ente religioso, que humanizado, ressurgue como um vingador, o qual de modo rancoroso sentencia o prolongamento da coita amorosa do eu lírico:

15 Nen'o sei eu: fez-mi-o por se vengar
de mi, per esto e nom per outra rem;
se Lh'algum tempo fiz pesar, por em
me leix'assi deseparad'andar
e nom me quer contra ela valer;
20 por me fazer maior coita sofrer
me faz tod'est'e nom me quer matar
(SPINA, 1991, p. 281)

Esta última estrofe retoma a lógica teocêntrica mantida inicialmente no clima esperançoso da primeira estrofe da cantiga, contudo com a constatação da ação nefasta do ente divino como o responsável pela intensidade do sofrimento amoroso.

Buscando entender as razões de Deus agir de modo indiferente ao sofrimento do trovador, advém a ideia de culpa, posto que o eu lírico suponha que algo de sua atitude possa ter desagradado a Deus, o que o conduziu à ruína amorosa. Por conseguinte, a coita amorosa surge como um castigo divino que sutilmente é denunciado pela cantiga, dado que o eu considera ilógico Deus lhe proporcionar a descoberta de uma senhora perfeita pela qual se enamora e, paradoxalmente, não lhe garantir a satisfação da receptividade amorosa. Apesar da indagação do eu, a cantiga encerra-se com a soberania do poder divino que prolonga o sofrimento do eu, não o correspondendo também em seu desejo de morrer.

Em outras cantigas de amor, não é feita nenhuma menção ao elemento religioso. O trovador Pero da Ponte compôs uma cantiga que exemplarmente retoma o desejo de morte e a perspectiva de execração vital diante da agudez da aflição amorosa, contudo, sem nenhuma referência à instância divina. A sua estrofe introdutória centra-se na descrição do momento em que o trovador conhece a sua senhora, permeando-se uma primeira impressão que diz respeito à beleza de um traço físico da senhora:

Senhor do corpo delgado,
em forte pont'eu fui nado!
que nunca perdi cuidado
nem afam, des que vos vi.
05 Em forte pont'eu fui nado
senhor, por vós e por mi!

(VIEIRA, 1987, p. 54)

A idealização da beleza feminina pela exuberância da silhueta é um detalhe incomum nas cantigas de amor portuguesas. No geral, poucas são as referências físicas da senhora, sendo que o mais recorrente é a caracterização do perfil psicológico da mesma.

Sobre esse aspecto da descrição de caracteres físicos da mulher, João Garcia de Guilhade compôs uma cantiga em que a descrição da senhora dá-se pela beleza dos olhos verdes pelos quais se enamorou o sujeito lírico. Diante da visualização dos mesmos, o eu sente-se arrebatado de amor, que o faz sugerir com uma atitude insensata a revelação de um traço físico que pudesse já suscitar a identidade da senhora enamorada. Similarmente, o poema “Olhos verdes”, de Gonçalves Dias dialoga com a cantiga citada de Guilhade, posto que a partir do dia

em que o eu avistou tais olhos, nunca mais foi o mesmo. Assim, entre o poema referido de Guilhade e o citado de Gonçalves mantém-se o traço temático da vassalagem amorosa, mantendo-se nos poemas a subordinação do eu à beleza que a luz dos olhos da amada imprime em cada canto amoroso. Nesse sentido, o refrão do poema romântico “Mais ai de mi!/Nem já sei qual fiquei sendo/Depois que os vi” (DIAS, 1998, p. 409) espelha-se semanticamente no refrão da cantiga de Guilhade “os olhos verdes que eu vi/me fazem ora andar assi.” na medida em que em ambos os poemas a descoberta da beleza do olhar da senhora provoca um intenso processo de vertigem passional motivada pela incorrespondência amorosa, também presente no referido poema romântico, a qual pode ser percebida nestes versos “Eram verdes sem esperança/ davam amor sem amar!” (DIAS, 1998, p. 410)

Na cantiga de Pero da Ponte, porém, o que está em destaque é o arrependimento do eu que, paradoxalmente, afirma amar a senhora e sofrer de uma ânsia amorosa prolongada, embora contra a sua vontade:

Com est’afan tan longago,
em forte pont’eu fui nado!
que vos amo sem meu grado
10 e faço a vós penar i.
Em forte pont’eu fui nado,
senhor, por vós e por mi!
(VIEIRA, 1987, p. 54)

O relato lírico revela, nesse sentido, o desejo do eu de interromper a vassalagem amorosa, pois se pudesse evitar esse amor, assim o faria, de modo a afirmar que a sua não aceitação ao prolongamento da coita sofrida repercute em uma reação de desaprovação da senhora¹⁶ frente ao desejo de interrupção da coita amorosa. O verso “E faço a vós penar i” reforça o ultraje a que também se submete o ser feminino diante da ameaça da interrupção da vassalagem amorosa. Como é incapaz de desvencilhar-se do conflito amoroso a partir do deslumbramento a que se submetera desde o dia que conheceu a dona inclemente, resta ao eu o arrependimento que consiste inicialmente na consideração da má hora que marcou o seu nascimento. Nascer permitiu assim a rendição do sujeito lírico a uma senhora

¹⁶ No geral, nas cantigas de amor, o efeito da incorrespondência amorosa recai no eu poético, entretanto, essa cantiga de Pero da Ponte alude a uma possibilidade de desacordo da senhora para com a afirmação do eu de que a ama, porém de mal grado. Com isso, vê-se uma ampliação da lógica do amor cortês que exigiria, em última análise, a aceitação do estado sôfrego de coita a que se submete o eu do trovador.

que lhe trouxe a infelicidade por tê-la servido em vão, sem ter obtido nenhuma espécie de recompensa, como o sugere esta estrofe que fecha a cantiga:

Ai eu, cativ'e coitado
 em forte pont'eu fui nado!
 que servi sempr'endoado
 15 ond'un bem nunca prendi.
 Em forte pont'eu fui nado,
 senhor, por vós e por mi!
 (VIEIRA, 1987, p. 54)

Em síntese, a cantiga analisada de Pero da Ponte expõe a insatisfação do eu lírico com a situação amorosa em que se encontra sem qualquer alusão à instância divina como justificadora da consternação passional, não existindo ao eu a garantia de qualquer perspectiva de mudança de seu estado aflitivo. Resta-lhe apenas o canto lamurioso através da constatação da nulidade do amor professado e do infortúnio em que se tornara o viver. Trata-se, pois, de uma faceta do lirismo medieval, tendo em vista que em outras cantigas a figura divina está em constante diálogo com a configuração do drama amoroso.

Como exemplo, reporta-se ao lirismo da cantiga “Que prazer havedes, senhor”, de D. Dinis, em que a figura divina participa da agudez da situação amorosa do eu, sendo ilustrativa da atuante presença do valor teocêntrico na configuração da abordagem amorosa. A primeira estrofe já sinaliza a fé do eu através da súplica a Deus para que modifique a natureza aviltante do ser amado:

Que prazer havedes, senhor,
 De mi fazerdes mal por bem
 Que vos quig'e quer? E por em
 Peç'eu tant'a Nostro Senhor:
 05 que vos mud'esse coração
 que mi havedes, tam sem razom.

Inicialmente, o trovador dirige o questionamento à senhora, tentando mostrar a ela o quanto a sua atitude desdenhosa de retribuir com o mal o bem por ele professado, deixa-o em apuros. No entanto, a senhora mantém-se irrestritamente inflexível durante toda a cantiga, restando ao eu simplesmente a manutenção da súplica divina a quem requer o compadecimento frente a seu estado logo que lhe revela o alto grau de coita a que lhe submetera o temível amor:

Prazer haveades do meu mal
 pero vos amo mais ca mi,
 e por em peç'a Deus assi,
 10 que sabe quant' é o meu mal:
 que vos mude' esse coraçom
 que mi haveades, tam sem razom.

Nessa perspectiva, somente Deus, conforme anuncia o refrão da cantiga, teria o atributo de transformar a frieza do coração amado em alívio para o desprezo sentido pelo eu que recorre à prece, como a única perspectiva de esperança frente ao mal de comprazimento da senhora pelo seu sofrimento. A despeito dessa atitude impassível, a máxima do panegírico à senhora mantém a lógica do amor cortês nesta cantiga logo que o trovador afirma que ama mais a senhora do que a si mesmo.

O lirismo de Gonçalves Dias apresenta também uma forte inclinação para temática religiosa. Como nas cantigas medievais, variados são os seus poemas que fazem menção à figura de um Deus exterior, onipotente que regeria o destino do sujeito lírico. Nesse sentido, o aspecto teocêntrico medieval ressurgiu na poesia de Gonçalves Dias na qual há o traço comum de idealização do sentimento religioso, havendo a convivência de uma abordagem eurocêntrica divina que remonta à efervescência religiosa medieval e, simultaneamente, o resgate das tradições religiosas indígenas que sugere uma perspectiva autóctone da abordagem do elemento religioso.

Em concomitância à perspectiva religiosa medieval retomada pela poesia romântica, há um aspecto que fundamentalmente singulariza a lírica gonçalvina que diz respeito ao entrelaçamento dos elementos humano, natural e divino. Enquanto o elemento natural das cantigas de amigo revela plasticamente quadros bucólicos do drama amoroso em que Deus surge além da natureza, a poesia de Gonçalves Dias traz também a configuração do elemento religioso a partir de uma perspectiva panteísta. Neste particular, a natureza torna-se manifestação divina e o homem coloca-se como parte integrante da mesma, construindo-se, desse modo, uma visão mais abrangente do elemento religioso que se coaduna à exuberância da paisagem natural, frequentemente, apresentando atributos humanos.

Os predicados, em geral, dedicados à figura feminina por toda a poesia amorosa gonçalvina mesclam-se à beleza da paisagem descrita bem como à idealização do elemento divino de modo que a imagem de mulher venerada espelha-

se simultaneamente na exuberância natural e no ideal de elevação religiosa. Assim, os poemas “A leviana” e “A noite”, de Gonçalves Dias sintetizam a comunhão entre figura feminina, natureza e religiosidade. Através do recurso da símile, no primeiro poema, é tecida a relação de beleza compartilhada:

És pura, como uma estrela,
Doce e bela,
15 Que treme incerta no mar:
Mostras nos olhos tua alma
Terna e calma,
Como a luz d’almo luar.
(DIAS, 1998, p. 126)

Assim, tal como sugere essa estrofe, a idealização da natureza espelha-se na beleza do olhar da mulher descrita. A próxima estrofe desse poema relaciona a caracterização da mulher ao aspecto religioso, evidenciando uma característica constante no lirismo gonçalvino que diz respeito à configuração do sentimento amoroso, frequentemente alicerçado, ora na exuberância natural, ora na figuração do elemento feminino, como expressão de uma faceta divina:

Tuas formas tão donosas,
20 tão airosas,
Formas da terra não são;
Pareces anjo formoso,
Vaporoso,
Vindo da etérea mansão.
(DIAS, 1998, p. 126)

Com frequência, a imagem da mulher na poesia de Gonçalves Dias associa-se à ideia de pureza, expressa, sobretudo, por uma figura virginal, ou ainda, como ilustra essa estrofe, a algum elemento do mundo espiritual, tal como ocorre na comparação entre a figura feminina e o “anjo” (v.22), nesse poema. Essa imagem sublime da mulher amada, associada a uma visão angelical do ser feminino, revela o traço de escassas alusões aos impulsos carnis do sentimento amoroso na lírica amorosa de Gonçalves Dias.

Há, simultaneamente, uma tendência erótica na poesia de Gonçalves Dias, contudo expressa de forma assaz sutil, já que a visão espiritual de amor na lírica romântica é um expediente imprescindível para a manutenção do distanciamento entre o eu e o ser objeto de sua veneração. Os versos “Assim, beijar-te receio/

Contra o seio,/ Eu tremo de te apertar:/Pois me parece que um beijo/É sobejo/Para o teu corpo quebrar” (DIAS, 1998. p. 127), de “A leviana” e “Sobre a areia, já mais tarde,/Ela surgiu toda nua;/Onde há, ó Virgem, na terra/ Formosura como a tua?” (DIAS, 1998, p. 112), de “O canto do índio”, reforçam a perspectiva erótica aludida que revela recato em relação à descrição do elemento feminino, o que corrobora o entrelaçamento desse elemento à atmosfera da idealização religiosa.

No poema “A noite”, de Gonçalves Dias, a natureza noturna é explicitamente associada à majestosa figura feminina, imersa num cenário que respira religiosidade:

Considerai porém o nobre aspecto,
 50 E o porte, e o garbo senhoril e altivo,
 E as falas poucas, e o olhar sob'rano,
 E a fronte levantada:
 No silêncio que a veste, adorna e honra,
 Conhecendo por fim quanto ela é grande
 55 Com voz humilde a saudareis rainha,
 Curvado e respeitoso.

(DIAS, 1998, p. 265)

Metaforicamente, a noite iguala-se ao porte de uma senhora que se mostra soberana, grandiosa e, desse modo, superior ao sujeito lírico. Nessa perspectiva, a natureza convida o eu à vassalagem amorosa, posto que a beleza e grandiosidade do espaço natural idealizado levam o eu a compará-lo à admiração de uma senhora, que tal como a noite silencia-se (incorespondência amorosa) e, simultaneamente, suscita uma espécie de arrebatamento em quem a aprecia.

Em síntese, na poesia de Gonçalves Dias converge-se a atitude de submissão do sujeito lírico frente a um Deus superior e exterior ao eu (herança do ideal teocêntrico medieval) a uma visão dinâmica do aspecto divino, expressa fundamentalmente pelo olhar que o eu imprime ao elemento natural que se torna espaço de revelação do sagrado e, simultaneamente, de busca de integração entre homem e natureza. Na lírica indianista, em particular, ocorre, sobremaneira, a humanização da natureza, tal como revela a estrofe seguinte de “O canto do guerreiro”:

O vento gemendo
 E as matas tremendo
 E o triste carpido
 Duma ave a cantar,

55 São eles – guerreiros,
Que faço avançar.
(DIAS, 1998, p. 108)

A natureza dinâmica descrita nessa estrofe distancia-se da perspectiva plástica do cenário bucólico das cantigas medievais ao configurar um clima de religiosidade em que a expressão do sagrado não se dá apenas com a alusão a um Deus externo ao homem e ao ambiente natural. Entretanto, a lírica de Gonçalves Dias também apresenta essa alusão divina, como já o evidencia o poema “Canção do exílio”, em que a religiosidade aparece em sua última estrofe, após a confissão do estado saudosista do eu lírico em relação à exuberância da paisagem natural brasileira, como exemplificam os versos “Não permita Deus que eu morra/sem que eu volte para lá.” (DIAS, 1998, p. 106)

Na estrofe referida anteriormente de “O canto do guerreiro”, o movimento das matas através da ação do vento, atrelado ao trino da ave estabelece a relação entre o herói mítico nacional, integrado ao espaço natural em que vive, e a força divina. Sendo assim, a natureza reforça, em sua atuação dinâmica, a coragem do aborígene ao denunciar de antemão a certeza de sua vitória, expressa na próxima estrofe do mesmo poema na qual o universo religioso indígena é anunciado através da presença do Piaga ao manejar o instrumento de prece denominado “Maracá” (v.58):

E ao Piaga se ruge
No seu Maracá,
A morte lá paira
60 Nos ares frechados,
Os campos juncados
De mortos são já:
Mil homens viveram,
Mil homens são lá.
(DIAS, 1998, p. 108)

Neste momento, surge a figura do índio que é responsável pela manutenção da herança sagrada ancestral da tribo. Trata-se do Piaga, espécie de pajé, conhecedor dos segredos sagrados da tribo a que pertence o guerreiro idealizado. Há, pois, entre a valentia indígena e a religiosidade uma conexão, posto que, conforme anuncia a estrofe supracitada, após o movimento empreendido pelo pajé de execução do “maracá”, metaforicamente, “os campos ficam juncados de mortos” (v.61-62), o que reforça a presteza do indígena à luta.

Sob outra perspectiva, existem variados poemas de Gonçalves Dias em que o eu, na forma de diálogo com a figura divina confessa o seu estado de sofreguidão diante da não correspondência amorosa. A exemplo, o poema “Sofrimento” atesta a supervalorização do universo sagrado pela lírica romântica, expressa nesta estrofe:

E eu bendigo o teu nome eterno e santo,
 Bendigo a minha dor,
 Que vai além da terra aos céus infindos
 40 Prender-me ao criador.
 (DIAS, 1998, p. 152)

Esse quarteto mostra o estado de prostração do sujeito, havendo, pois, uma resignação diante da dor amorosa que se assemelha à subordinação do eu perante a grandeza e a superioridade divina. Com frequência, à medida que a aflição passional intensifica-se o sentimento religioso mantém-se¹⁷, evidenciando, desse modo, a valorização do aspecto religioso comum às cantigas medievais e à lírica de Gonçalves Dias. A dor a que se refere o eu lírico é explicada em outra estrofe do mesmo poema em que há a ideia de uma frustração amorosa em torno da procura em vão, tema bastante caro ao contexto das cantigas de amigo portuguesas:

O amor que eu tanto amava do imo peito
 Que nunca pude achar,
 Que em balde procurei na flor, na planta,
 No prado, e terra, e mar!
 (DIAS, 1998, p.151)

A natureza cumpre novamente um papel idealizado no poema romântico que dialoga com o comportamento recorrente do sujeito lírico das cantigas de amigo o qual se dirige a ela na intenção de conhecer o destino do “amado”. Paralelamente, o

¹⁷ A inclinação religiosa da lírica de Gonçalves Dias mantém-se como característica fundante da estética romântica brasileira, peculiar à 1ª geração de poetas em que se situa Gonçalves Dias. Ainda que se observe em alguns de seus poemas uma incipiente inclinação para o tema da dúvida, tão caro aos poetas da 2ª geração romântica brasileira em relação ao poder divino como regulador do destino do eu, o eu reconhece que vacila, considerando o ato de dúvida frente ao divino como blasfêmia, o que reafirma o claro teor religioso que aproxima a lírica de Gonçalves Dias do clima teocêntrico medieval. O pessimismo presente no poema “Sofrimento” através dos versos “E agora o que sou eu? – Pálido espectro/que da campa fugiu;/flor ceifada em botão, imagem triste/De um ente que existiu...” (DIAS, 1998, p. 151) acarreta na próxima estrofe a confirmação da religiosidade da lírica gonçalvina: “Não escutes, meu Deus, esta blasfêmia;/Perdão, Senhor, Perdão!/Minha alma sinto ainda, - sinto, escuto/Bater-me o coração.” (DIAS, 1998, p. 152). No geral, o elemento religioso vem dissolvido em toda a poesia de Gonçalves Dias, contudo existem poemas cuja temática é exclusivamente religiosa, constituindo-se em hinos de louvor a Deus. Sob esta perspectiva destacam-se as peças “Ideia de Deus”, “O templo”, “Te Deum”, etc.

panegírico à figura divina e à dor gerada com o desacerto amoroso também se mostra em cantigas de amor em que Deus é constantemente idealizado¹⁸ a despeito da lamúria amorosa confessada no canto lírico. Nelas, em geral, o sujeito lírico deposita na instância divina a possibilidade de mudança de seu estado de coita amorosa ou apenas confia a sua dor, aludindo a Deus como recurso de juramento frente à veracidade e intensidade do amor professado.

Há uma cantiga de amor de Pero Garcia Burgalês, que é emblemática do referido de modo que as suas primeiras estrofes já revelam a influência do Teocentrismo na configuração do episódio amoroso:

Ai eu coitad'! e por que vi
a dona que por meu mal vi?
Ca, Deus lo sabe, poila vi,
nunca jamais prazer ar vi,
05 per boa fé, u a nom vi,
ca de quantas donas eu vi,
tam boa dona nunca vi.
(VIEIRA, 1987, p. 65)

À instância divina é atribuído o papel de testemunhar o momento em que o eu visualiza a senhora por quem se encanta. Disso resulta um desinteresse do mesmo por aquilo que não seja o deslumbramento diante da figura feminina idealizada, a qual é superior em beleza a qualquer outra senhora já vista pelo sujeito lírico. Em outras palavras, desde o momento em que a viu nada mais lhe interessa e jura através da expressão “per boa fé” (v.5) que a coita sentida é verdadeira, posto que, quando não a vê, não sente mais gosto pela existência. Preservando a característica comum das cantigas de amor portuguesas de economia na descrição de detalhes

¹⁸ No geral, o elemento religioso alicerça o drama amoroso de cantigas de amigo e amor portuguesas. Excepcionalmente, algumas cantigas exploram a temática amorosa com o completo silenciamento a quaisquer alusões religiosas. A exemplo, cita-se a cantiga de amor de Pero da Ponte “Senhor do corpo delgado” em que há a tematização da execração da vida em face de um amor irrealizável. Nesta cantiga, não se vê nenhuma alusão à figura divina ao lado do lamento melancólico em que o sujeito lírico maldiz o dia em que nasceu, preterindo a morte ao contrário de cantigas de amor, como “Senhor fremosa, pois me non queredes” (já analisada na secção 2.3), de Martim Soares em que embora permaneça a anunciação da queixa amorosa, o clima religioso é mantido. Do mesmo modo a cantiga de amigo “Vaiamos, irmã, vamos dormir”, de Fernando Esguio, divorcia-se do contexto religioso comum à maioria das cantigas de amigo. Essa contracorrente de cantigas a que se tem acesso revela, em certa medida, um contrassenso, ainda que recatado, aos valores dogmáticos da época medieval, exemplarmente revelado em cantigas como “Bailemos nós já todas três, ai amigas,” de Airas Nunes, cujo paganismo contrapõe-se à moral ditada pela igreja católica à época.

físicos da mulher¹⁹, a próxima estrofe mostra que ela desconhece os sentimentos do eu enquanto esse se dirige a Deus novamente, revelando-lhe o seu genuíno sentimento pela senhora:

tam comprida de todo bem,
 per boa fé, esto sei bem;
 se Nostro Senhor me dê bem,
 20 dela! que eu quero gram bem,
 per boa fé, nom por meu bem!
 Ca, pero que lh'eu quero bem,
 nom sabe ca lhe quero bem,
 (VIEIRA, 1987, p. 65)

Do mesmo modo, o eu lírico recorre à instância divina, depositando nela a esperança de fazer com que a figura enamorada receba os seus favores embora ela desconheça os reais sentimentos do trovador, os quais são só dirigidos a Deus ou timidamente ao próprio eu. O tom interrogativo revelado pelos versos “Ai eu coitad’! e por que vi/ a dona que por meu mal vi?” circunscreve a feição de autossondagem desta cantiga em que há a busca da compreensão, inicialmente, das razões que levaram o eu a encontrar-se com a senhora bem como das consequências irremediáveis desse encontro.

Essas estrofes transcritas da cantiga, de Pero Garcia Burgalês, não apresentam quaisquer referências ao cenário natural, mantendo-se, assim, o padrão comum das cantigas de amor portuguesas de escassez no cenário descritivo peculiar às cantigas de amigo. Essas se inclinam para o cenário bucólico ao contrário daquelas as quais se centram mais no ambiente aristocrático da corte medieval a que pertence a senhora venerada. Em síntese, na cantiga de amor, a voz lírica masculina, no geral, não recorre a retratos paisagísticos em que situa narrativamente a sua desventura amorosa, já que antes pretere a reflexão acerca de sua coita amorosa, centralizando na senhora venerada o vetor principal em torno do qual gira o desassossego passional do eu.

¹⁹ Em geral, poucas são as cantigas de amor portuguesas em que há um detalhamento na descrição física da mulher amada, pois tal estratégia poderia retirar a mesma do anonimato e isso não seria interessante para o trovador que sabia que se declara através de um amor que se pretendia irresoluto, objetivando-se a sua manutenção apenas no plano lírico. As descrições físicas quando aparecem são muito sutis, como é o caso da cantiga “Senhor do corpo delgado” em que Pero da Ponte alude à beleza da silhueta da mulher venerada, detalhe descritivo que particulariza essa cantiga de amor.

No entanto, em um contexto de exceção, algumas cantigas de amor recobrem-se similarmente do ambiente natural peculiar às cantigas de amigo. O trovador Rui Fernandes de Santiago, nesse aspecto, interliga o drama amoroso ao movimento da paisagem descrita, na cantiga “Quand’eu vejo las ondas”. Sua primeira estrofe já anuncia a coita amorosa suscitada através da visualização do mar pelo eu:

Quand’eu vejo las ondas
 e las muit’altas ribas,
 logo mi vêm ondas
 al cor, pola velina:
 05 maldito seja l’mare
 que mi faz tanto male!

O adjetivo “altas” (v.2), caracterizador do substantivo “ribas” (v.2), nessa estrofe, é significativo no processo de alusão do cenário natural e amoroso, posto que as ondas descritas em estado agitado, reflitam a agudez do coração do eu, que também se mostra revoltado, frente à lembrança que o mar lhe imprime. O refrão, nesse sentido, alude ao mar como o espaço rememorativo da coita amorosa, uma vez que o mesmo fora o responsável pela cisão entre o eu e senhora venerada. A próxima estrofe também trará a idealização da figura feminina sem a presença do substantivo genérico “senhora” que, frequentemente, incide em outras cantigas de amor:

Nunca ve[j]o las ondas
 nen’as altas debrocas
 que mi nom venham ondas
 10 al cor, pola fremosa:
 maldito seja l’mare
 que mi faz tanto male!

O adjetivo “fremosa” (v.10) retoma a caracterização já explicitada na estrofe anterior com a qualidade “velida” (v.4), ambos modificadores da figura feminina venerada, completamente inominada nesta cantiga. Os versos “que mi nom venham ondas/ al cor, pola fremosa:” projetam, através do emprego do presente do subjuntivo, o desejo de que o eu não se esbarre com as ondas em estado revoltado, pois isso lhe acionaria a insurgência da lembrança da coita amorosa sofrida diante do mar, que simbolicamente, representa a concretização do distanciamento do eu em relação ao ser amado, tal qual sugere o refrão, que reitera a ideia da irrealização

amorosa através do emprego do verbo “fazer” (v.12), flexionado no presente do indicativo. É importante destacar que para o eu o mar significa, no processo da temporalidade presente, a constatação de que o sofrimento amoroso persiste declaradamente.

Referindo-se à paisagem natural, Spina (2009), em ensaio intitulado “*Descriptio naturae*”, pontua que tal tópico no lirismo luso-galego “vive apenas nos quadros imperfeitos das cantigas de amigo, surgindo como fundo de quadro, como decoração da narrativa poética ou então como confidente e mensageira da coita amorosa.” (SPINA, 2009, p. 160) o que, em certa medida, não corresponde ao que fora esboçado, já que existem cantigas de amor, ainda que, em minoria, que se recobrem do aspecto pitoresco da paisagem bucólica.

Nesse particular, o trovador Airas Nunes também compôs uma cantiga de amor que se aproxima da roupagem idealizada do espaço natural, como se pode notar nesta primeira estrofe:

Que muito m'eu pago deste verão,
por estes ramos e por estas flores
e polas aves que cantam d'amores,
por que ando i led'e sem cuidado;
05 e assi faz tod'homem namorado:
sempre i anda led'e mui loução.

Ao fugir da nostalgia tão recorrente nas cantigas de amor, acionada pelo sentimento da coita passional, facilmente perceptível no poema anteriormente analisado de Rui Fernandes, esta cantiga revela a comunhão entre a beleza natural exaltada com a chegada do verão e o clima esperançoso do homem enamorado que enxerga na natureza a exuberância do amor professado por sua “senhora”. E assim o encantamento, diante do cenário vivo descrito, motiva o eu a divulgar o entusiasmo em declarar o seu sentimento amoroso, projetando, nesse contexto lírico, uma perspectiva otimista que destoa do padrão recorrente das cantigas de amor e amigo que, no geral, enfatizam o abatimento do eu frente à coita amorosa.

A próxima estrofe desta cantiga, de Airas Nunes, preserva a idealização da paisagem ao sugerir uma associação entre o cantar dos pássaros e o galanteio amoroso do trovador:

Cand'eu passo per alguas ribeiras,
so boas árvores, per boos prados

se cantam i pássaros namorados
 10 log'eu com amores i vou cantando,
 e log'ali d'amores i vou trobando
 e faço cantares em mil maneiras.

Nesse íterim, a paisagem suscita estados de alma favoráveis à revelação da grandiosidade do arrebatamento propiciado pela exposição do sentimento amoroso. Desse modo, a exuberância natural convida o eu lírico à discussão do tema amoroso de sorte que os pássaros aludidos trinam um canto enamorado do mesmo modo que o eu expõe o seu cantar de amor.

Também a alegria e a vivacidade diante do cenário natural são uma constante na poética de Gonçalves Dias. Sobremodo, ao recorrer ao tema da infância, a natureza surge como o despontar da felicidade perdida, atualizando, desse modo, o gosto pelo escapismo e a idealização do tempo pretérito em contraste a um presente, em geral, aterrador.

O poema “Quadras de minha vida” ilustra, nesse sentido, a dicotomia entre o presente do desencanto em contraste à imagem paradisíaca pretérita proporcionada pelo encantamento na apreciação do elemento natural. O passado é visto positivamente em versos como:

Inteira a natureza me sorria!
 A luz brilhante, o sussurar da brisa,
 15 O verde bosque, o rosicler d'aurora,
 Estrelas, céus, e mar, e sol, e terra,
 De esperança e de amor minha alma ardente,
 De luz e de calor meu peito enchiam.
 Inteira a natureza parecia
 20 Meus mais fundos, mais íntimos desejos
 Perscrutar e cumprir; - almo sorriso
 Parecia enfeitar com seus encantos,
 Com todo o seu amor compor, doirá-lo,
 Porque os meus olhos deslumbrados vissem-no,
 25 Porque minha alma de o sentir folgasse.

(DIAS, 1998, p. 194)

Em contraste, o presente mostra-se entediante e repleto de nostalgia:

Agora a flor que me importa?
 Ou a brisa perfumada,
 Ou o som de amiga fonte
 Sobre pedras despenhada?
 55 Que me importa a voz confusa
 Do bosque verde-frondoso,
 Que m'importa a branca lua,

Que me importa o sol formoso?

Que me importa a nova aurora
 60 Quando se pinta no céu;
 Que importa a feia noite,
 Quando desdobra o seu véu?

(DIAS, 1998, p. 195)

O eu mantém a idealização da natureza através do emprego de adjetivos como “perfumada” (v.52), “amiga” (v.53), “frondoso” (v.56), “formoso” (v.58), porém reconhece que a sua exuberância não mais lhe ressoa alegremente como no passado, já que o tempo presente é nostálgico e acentuadamente marcado por desesperanças, como sugere estes versos do mesmo poema “Minha alma é como a flor que pende murcha;/É qual profundo abismo: - embalde estrelas/ brilham no azul dos céus, embalde a noite/Estende sobre a terra o negro manto:” (DIAS, 1998, p. 195).

Variados outros poetas românticos brasileiros constroem poemas em perspectiva dualista, aderindo ao recurso do escapismo de modo que o passado é objeto de idealização em contraste ao presente que, no geral, é sinônimo de descontentamento, desventura. O poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, nesse particular, exemplifica a fuga a um passado idealizado em contraste a um tempo presente da falta, da ausência do regozijo que a época da infância proporcionara. Logo, preservando a perspectiva dualista, o presente é sinônimo de descontentamento, amargura ao passo que a infância é espaço paradisíaco de encontro com a felicidade. A natureza aparece, pois, no referido poema de Casimiro de Abreu idealizada do seguinte modo:

Como são belos os dias
 10 Do despontar da existência
 - Respira a alma inocência
 Como perfume a flor,
 O mar é - lago sereno,
 O céu - um manto azulado,
 15 O mundo - um sonho dourado,
 A vida – um hino d’amor!

(ABREU, Domínio Público, p. 14)

Assim, todas as atividades ligadas ao ambiente natural remetem à sua exuberância que convida ao tempo de exercício vivenciado pelo eu na rememoração das atividades pretéritas que lhe garantiram o gosto pela existência. No presente, ao contrário, não há nenhum motivo que gere um encantamento existencial, tal como

ilustra os seguintes versos que constataam a desilusão do eu frente à passagem temporal:

25 Oh! dias de minha infância
 Oh! Meu céu de primavera!
 Que doce a vida não era
 Nessa risonha manhã!
 Em vez de mágoas de agora
 30 Eu tinha nessas delícias
 De minha mãe as carícias
 E beijos de minha irmã!

(ABREU, Domínio Público, p. 14)

O tema da saudade das belezas naturais frente ao passado bem como a alusão aos afetos perdidos (amor da mãe e da irmã em “Meus oito anos”) interliga esse poema a “Canção do Exílio”, os quais atestam cada um a seu modo a valorização do elemento natural pela poesia romântica brasileira. Em ambos os poemas, o presente é sinônimo de ausências, que, no caso de Casimiro de Abreu, é especificada na saudade dos afetos perdidos, outrora proporcionados pelo convívio familiar.

Canto de saudade da pátria, de suas belezas naturais, representativas da fauna (sabiá) e flora (palmeira) brasileiras, o poema “Canção do exílio” dialoga com o lirismo das cantigas medievais na medida em que se tem a perspectiva da sugestão da coita amorosa, acionada pela cisão do eu em relação ao ente amoroso venerado. O paralelismo sobressai neste poema em que a repetição não se dá apenas em termos de estruturas sintáticas, mas, sobretudo, de ideias. Reiteradamente, o eu fala do “sabiá”, ave que se destaca pela qualidade de seu canto ao trinar alegremente na palmeira (seu habitat natural). Identifica-se facilmente a figura do sabiá com a do próprio eu, ambos responsáveis pelo canto, entretanto, o eu lírico, na condição do exílio, torna-se “sabiá” que não só está privado das belezas naturais, expressas pela beleza das estrelas, das flores, mas em especial distante da concretização amorosa, tal como sugere os seguintes versos: “Nossa vida mais amores” e “Em cismar, sozinho, à noite/Mais prazer encontro eu lá²⁰,” (DIAS, 1998, p. 105).

²⁰ Em artigo intitulado “Poesia gonçalvina: da presença do medievo à busca de uma identidade nacional” (2005), aludo ao aspecto da irrealização amorosa sugerida pela leitura do poema “Canção do Exílio”, ampliando-se o horizonte de recepção para além da perspectiva do apelo à cor local necessária para a afirmação de uma arte literária que vestia a bandeira do sentimento de brasilidade. Explicitamente, através dos advérbios “cá” e “lá”, o poema aludido constrói uma visão negativa de

A exuberância da paisagem natural no poema “Canção do exílio”, expressa claramente através da intensificação dos atributos do “céu”, das “várzeas”, “dos bosques”, do canto do sabiá e da altivez da palmeira, evidencia um processo idealizador que interliga o lirismo das cantigas medievais, sobretudo das de amigo, nas quais o cenário natural adquire caracteres valorativos²¹, à sobrevalorização da beleza natural, tão cara à estética romântica. Em particular, no transcurso da poesia de Gonçalves Dias, o elemento natural é motivo de admiração e profundo sentimento de deslumbramento. Ora o aspecto pictórico natural de alguns poemas de Gonçalves Dias, como o revela a própria “Canção do exílio” aproxima-os dos quadros bucólicos das cantigas de amigo, ora a natureza mostra-se tão vivaz e ativa que se pode encontrar em seu lirismo uma espécie de panteísmo, já que o elemento natural assume feições dinâmicas.

A primeira inclinação em relação à descrição idealizada do espaço natural é recorrente em variados poemas de Gonçalves Dias em que tal espaço é configurado como o cenário no qual o eu desfruta da sensação de deleite, refúgio, ou seja, de um retrato exemplar de regozijo. A estrofe a seguir, extraída de seu poema “A mangueira”, certifica a imagem paradisíaca da sombra da mangueira cuja função principal é a de propiciar o acalento:

A sombra que ela derrama
 Todas as dores acalma;
 Seja dor que o peito inflama
 25 Ou voraz, nociva chama
 Que mora dentro d'alma,
 A sombra que ela derrama
 Todas as dores acalma.
 (DIAS, 1998, p. 397)

Portugal em contraste à imagem valorativa de um Brasil recém-independente. Para além deste contexto de produção em que se insere o referido poema, a poesia de Gonçalves Dias reivindica um olhar analítico que considere o seu profícuo parentesco com uma espécie de tradição lusitana, sobretudo no que tange à tese defendida de aproximação das cantigas medievais ao lirismo amoroso romântico brasileiro.

²¹ Ainda que na lírica gonçalvina a idealização da natureza seja mais explícita através do detalhamento de sua exuberância, como o comprova exemplarmente “Canção do Exílio” pela intensificação das belezas naturais das quais o eu estava privado tendo em vista o distanciamento geográfico de sua terra natal, considera-se que, sobretudo, as cantigas de amigo portuguesas recobrem-se da plasticidade de um cenário natural no qual é recorrente o desenho de algum quadro bucólico que se destaca por seu aspecto vigoroso do que se pressupõe um olhar idealizado, ainda que plástico, como o comprovam “Ai flores do verde pino”, de Dom Dinis ou ainda a “Bailia das Avelaneiras”, de Airas Nunes, cantigas nas quais se enfatiza a perfeição do cenário natural que está em consonância com a beleza da temática amorosa professada pelo eu.

Similarmente, os poemas românticos “Olhos verdes” e “Como eu te amo!” aproximam a temática amorosa da idealização do espaço natural. O primeiro poema pode ser lido como uma releitura de uma cantiga de amor. Diante da visualização de “uns olhos verdes”, metonímia presente em cantigas de amor como “Amigos, non poss’eu negar”, de João Guilhade²², alusiva ao ser feminino, o drama da coita amorosa põe-se em evidência, também no referido poema de Gonçalves Dias no qual a beleza dos olhos da amada é intensificada através do recurso da símile de sorte que a sua cor lembra a exuberância, ora do mar em estado de bonança, ora o brilho de duas esmeraldas ou ainda a imensidão dos prados. Esta estrofe exemplifica a aproximação da beleza da figura feminina que se tinge de aspectos naturais:

25 São uns olhos verdes, verdes,
 Que podem também brilhar;
 Não são de um verde embaçado,
 Mas verdes da cor do prado,
 Mas verdes da cor do mar.
 30 Mas ai de mi!
 Nem já sei qual fiquei sendo
 Depois que os vi!
 (DIAS, 1998, p. 409)

Já na cantiga de João de Guilhade, o elemento natural é ausente, fato bastante comum nas cantigas de amor, que, no geral, desenvolvem o drama amoroso sem recorrer ao cenário peculiar do bucolismo das cantigas de amigo. No entanto, o refrão é peculiar ao poema medieval e romântico, revelando-se como a reiteração do efeito que o encontro com a figura feminina gerara. Ambos os refrões apontam para uma ideia de autoanálise do eu que se observa visceralmente abalado pela descoberta amorosa do olhar. O refrão da estrofe acima, de Gonçalves Dias, “Nem já sei qual fiquei sendo/ Depois que os vi!” dialoga, pois, com o refrão da seguinte estrofe da cantiga de amor de João de Guilhade:

Amigos, non posso eu negar
 a gran coita que d’amor hei,
 ca me vejo sandeu andar,
 e com sandece o direi:

²² Nessa cantiga de amor, o trovador, no espaço de três estrofes, dirige ao vocativo “amigos” o motivo de sua coita amorosa que diz respeito ao fato de ter visto uns olhos verdes cuja ausência o deixara em estado de completa prostração e desinteresse pelos afazeres cotidianos de modo que nada mais o interessa que não a lembrança da beleza destes olhos que o arrebataram passionalmente.

05 os olhos verdes que eu vi
me fazem ora andar assi.

Tal diálogo consiste na ênfase à intensidade da coita amorosa acionada no eu através do inebriamento amoroso que o encontro com “os olhos verdes” do ser feminino lhe trouxera. Tanto na cantiga medieval quanto no poema romântico, o refrão destoa como a confissão do desconcerto passional a que se submetera involuntariamente o eu a partir da descoberta dos “olhos verdes” rememorados cuja distância mantém os sujeitos líricos de ambos os poemas em estado de incomensurável aflição amorosa.

O poema “Como eu te amo!”, de Gonçalves Dias, aproxima igualmente o ideal amoroso à apreciação da exuberância do espaço natural. Os versos a seguir mostram o valor inestimável da natureza que se estende à preciosidade do genuíno sentimento amoroso professado:

Como se ama das aves o gemido
10 Da noite as sombras e do dia as cores,
Um céu com luzes, um jardim com flores,
Um canto quase em lágrimas sumidos.

Como se ama o crepúsculo da aurora,
A mansa viração que o bosque ondeia,
15 O sussurro da fonte que serpeia,
Uma imagem risonha e sedutora;

Assim eu te amo, assim, mais do que podem
Dizer-to os lábios meus, - mais do que vale
Cantar a voz do trovador cansada.

(DIAS, 1998, p. 421-422)

Dessa maneira, a idealização da natureza alicerça a idealização do sentimento amoroso, posto que para o ideal romântico o amor esteja para o plano da contemplação, em especial em Gonçalves Dias, de modo que a situação de enamoramento do eu em relação ao ser amado assemelha-se ao deslumbramento diante do rolar das águas, do sopro dos ventos, das cores vivas do dia, entre outros aspectos naturais, exaltados nos versos acima.

Em relação à segunda inclinação da poesia de Gonçalves Dias sobre a configuração do elemento natural, frisa-se a constante personificação deste elemento ao longo de sua poesia. Tal abordagem particulariza o seu fazer artístico que se distingue, nesse aspecto do lirismo medieval, em que a natureza configura-

se apenas plasticamente, como pano de fundo do quadro amoroso. Variados são os poemas românticos que elucidariam a perspectiva panteísta da poesia gonçalvina, contudo elegem-se os poemas “A tarde” e “O romper d’alva”, de Gonçalves Dias, a fim de se observar a engrenagem da natureza como espetáculo atuante para a revelação dinâmica do aspecto divino. O verbo “murmurar” (v.1), associado ao substantivo “brisa” (v.1), presente, na seguinte estrofe de “A tarde”, já revela a perspectiva panteísta da poesia gonçalvina, através da uma busca de configuração de uma ideia de totalidade:

A brisa que murmura na folhagem,
As aves que pipilam docemente,
35 A estrela que desponta, que rutila,
Com duvidosa luz ferindo os mares,
O sol que vai nas águas sepultar-se,
Tingindo o azul dos céus de branco e d’ouro;
Perfumes, murmurar, vapores. brisa,
40 Estrelas, céus e mar, e sol e terra,
Tudo existe contigo, e tudo és tu.

(DIAS, 1998, p. 210)

A tarde configura-se, pois, através da junção dos elementos idealizados citados. Tal perspectiva de criação de uma unidade a partir da concatenação de suas partes constituintes aproxima a exploração do tema natural da perspectiva panteísta em que o elemento religioso não se vê alheio ao homem e ao mundo circundante. Nessa perspectiva, a última estrofe do poema “A tarde” demonstra o desejo de comunhão do eu à natureza no momento derradeiro ao se referir ao elemento religioso como o Eterno, o que sugere uma explícita alusão a uma aspiração de integração cósmica:

105 Possa co’a extrema luz destes meus olhos
Trocar último adeus com os teus fulgores!
Ah! possa o teu alento perfumado,
Do que na terra estimo, docemente,
Minha alma separar, e derramá-la
110 Como um vago perfume aos pés do Eterno.

(DIAS, 1998, p. 212)

Buscando integrar-se através do perfume da tarde descrita, o eu constata a perspectiva da finitude diante da hora do crepúsculo. Essa busca de integração à natureza, em que a mesma mescla-se ao elemento humano e religioso, evidencia um trato com o elemento natural que extravasa os quadros de simples descrição de

cenários bucólicos. A relação integrativa entre natureza, Deus e eu mantém-se também no poema “O romper d’alva”. Os seguintes versos aludem à beleza da natureza como uma fala da voz do criador, sugerindo que a natureza seja, portanto, revelação de força divina:

Renascida a natureza
 50 Parece sentir amor;
 Mais brilhante, mais viçosa
 O cálix levanta a flor.

Por entre ramas ocultas,
 Docemente a gorjear,
 55 Acordam trinando as aves,
 Alegres, no seu trinar.

O arvoredo nessa língua
 Que diz, por que assim sussurra?
 Que diz o cantar das aves?
 60 Que diz o mar que murmura?

- Dizem um nome sublime,
 O nome do que é Senhor,
 Um nome que os anjos dizem,
 O nome do Criador.

(DIAS, 1998, p. 207-208)

Poema de forte teor religioso, em “O romper d’alva”, o eu busca através de seu fazer artístico integrar-se ao criador de modo que, nas demais estrofes, revela a sua fé irrestrita a seu Deus, comprometendo-se a ligar religiosamente o hino da criação divina ao seu próprio processo criativo artístico. Assim, o eu reveste-se da atitude divina, declarando o seu apreço à figura divina, exaltada em seu poema como matéria poética:

85 Direi nas sombras da noite,
 Direi ao romper d’aurora:
 - Tu és o Deus do universo,
 O Deus que minha alma adora.

Também eu, Senhor, direi
 90 Teu nome – do coração,
 E juntarei o meu hino
 Ao hino da criação.

(DIAS, 1998, p. 208)

No que tange ao entrelaçamento sugerido por esses versos entre fazer artístico e religiosidade, percebe-se que Deus figura não apenas como um ente exterior ao sujeito lírico, já que a sua adoração, ao compreender os espaços do dia

(“ao romper d’aurora”, v.86) e da noite (“nas sombras da noite”, v.85), atrelada à vontade do eu em declará-la, reivindica, simultaneamente, o desejo de que a criação poética se una à harmonia da criação divina, representada, no poema, por uma espécie de hino de criação (v.92). Desse modo, entre criação divina e criação poética ocorre uma proposta de aproximação, situação que não coloca o eu numa posição de irrestrito distanciamento de Deus.

Em suma, a poesia de Gonçalves Dias convive fundamentalmente com duas abordagens de exploração da temática religiosa. Uma primeira que se enquadra na lógica teocêntrica medieval tão presente em variadas cantigas de amor e de amigo em que o elemento divino é extrínseco à abordagem do humano; outra, porém, aparece na qual o elemento divino manifesta-se imiscuído na paisagem natural e no agente humano. Sobretudo, em sua lírica indianista, a configuração do universo sagrado evidencia uma lógica em que o elemento divino ocupa um lugar de maior proximidade com o elemento humano, fugindo da visão de um Deus distante, abstrata como ser além do homem e da realidade que o cerca.

Pelo contrário, em se tratando do universo sagrado ameríndio, descrito na poesia gonçalvina, as forças naturais serão reveladoras do referencial de cultos do herói nacional idealizado pela escola romântica brasileira. Ao conjugar a perspectiva teocêntrica divina em sua lírica (herança medieval portuguesa) com a perspectiva panteísta do elemento religioso, Gonçalves Dias possibilitou a ampliação de um conceito de identidade nacional em que convive a herança lusitana de sua poesia, entrelaçada ao tema de valorização do sentimento nativista de brasilidade, expresso sobretudo pela idealização do espaço natural.

CONCLUSÃO

Considera-se que a poesia de Gonçalves Dias vale-se do paradigma das cantigas de amor e de amigo portuguesas, aproximando-se delas em variados aspectos. Primeiramente, tem-se a retomada pela lírica romântica brasileira da voz lamuriosa do sujeito lírico feminino que reclama a incompatibilidade amorosa (por exemplo, em “Marabá”), a frustração amorosa (exemplarmente, em “Leito de folhas verdes”) atrelada à exploração idealizada do ambiente natural, presente nesses poemas e no poema romântico “A concha e a virgem”. Neste também se subentende a identificação da voz lírica com o estado de incorrespondência amorosa a que está submetida a virgem do referido poema.

Afora isso, o tom de queixa e de melancolia interliga o lirismo amoroso gonçalvino ao paradigma temático das cantigas de amigo portuguesas, evidenciando uma faceta lírica em que predomina a confissão do sentimento de coita amorosa provocada pelo distanciamento do eu em relação ao seu objeto de veneração. Contudo, percebeu-se que, de um modo geral, na lírica romântica há um destaque para a perspectiva de irresolução do estado lânguido passional ao passo que, nas cantigas de amigo, o eu feminino alimenta, geralmente, alguma esperança em relação ao apaziguamento frente à cisão amorosa. Tal cotejo corrobora a tendência ao pessimismo, à supervalorização do sentimentalismo inerente à poética gonçalvina, que gera uma feição de desencanto frente à realidade presente do eu que se encontra, via de regra, frustrado tendo em vista o sentimento de errância, exposto, sobretudo, na temática amorosa.

Similarmente, pode-se observar que variados poemas de Gonçalves Dias retomaram a perspectiva da vassalagem amorosa, tema caro às cantigas de amor. Nesse aspecto em particular, notou-se que o eu da poesia romântica em análise assume o papel do suserano que, à moda do trovador, idolatra a figura feminina, situando-a como ser, inacessivelmente, indolente e, inexoravelmente, superior àquele que lhe profere o panegírico lírico.

Em termos formais, verificou-se, igualmente, que a poesia de Gonçalves Dias recorreu a metros de feição popular, sobretudo, no que diz respeito ao emprego das redondilhas maiores e menores, fato que a aproxima da medida métrica medieval,

que também aplicada, com frequência, tais redondilhas, aliando as cantigas à sua repercussão musical, já que essas eram facilmente memorizadas com o auxílio da referida métrica.

Alguns poemas românticos, de Gonçalves Dias, apresentam estrutura paralelística, entretanto não com a mesma frequência das cantigas de amigo, acompanhadas em geral por uma espécie de refrão. Esse recurso também se mantém na lírica romântica, como se pôde notar no poema “Ainda uma vez – Adeus –”, de Gonçalves Dias, que preserva o refrão ao final de cada estrofe. A repetição de palavras, a sua alternância na sentença frasal, a repetição de ideias tão comuns às cantigas de amigo são traços, no entanto, que, em geral, não estão presentes na lírica gonçalvina a despeito de ela se aproximar tematicamente do paradigma lírico medieval. Isso se dá na retomada de uma similar atitude dos sujeitos líricos seja em relação à exploração do tema do abandono, da procura amorosa, seja na supervalorização do ente amado que, de forma idealizada, é colocado num patamar de grandeza que o faz tornar-se figura a que o eu aspira dirigir-lhe a sua grande estima e genuína admiração incondicionais.

A idealização do espaço natural interliga o lirismo das cantigas e a poesia de Gonçalves Dias, especialmente no que diz respeito à ênfase que é dada à predicação da natureza, vista, em geral, positivamente, associada à beleza do ser feminino. Tal comparação é bastante marcante na referida poesia romântica de modo que entre a mulher e a natureza existe uma relação frequente de espelhamento. Já nas cantigas de amigo, não necessariamente a descrição da natureza reflete os traços físicos do ser feminino. Geralmente, a natureza é confidente e o eu dirige-se à sua exuberância a fim de perscrutar-se com o intuito de refletir acerca de seu estado passional, tentando encontrar, por conseguinte, nela respostas para as suas inquietações interiores e vertigens amorosas.

Pôde-se constatar também que o índio descrito na poesia de Gonçalves Dias molda-se às virtudes e valores do cavaleiro medieval, posto que se revista, enquanto índice primordial de representação do sentimento de brasilidade, de qualidades de coragem, lealdade e valentia que o fazem idealisticamente perfeito, enaltecendo-se as suas qualidades para luta e defesa da ideia de estado-nação independente e recém-constituído.

Paralelamente, a forte inclinação da poesia de Gonçalves Dias à temática religiosa aproxima-a do Teocentrismo medieval como se pontuou, revelando-se a intersecção entre o domínio da religiosidade inerente às cantigas de amor e de amigo e o forte convite romântico de supervalorização do elemento religioso pela estética gonçalvina, a qual conjuga a herança religiosa medieval e o nativismo religioso de que se impregna a poesia de Gonçalves Dias.

A presente leitura da poesia de Gonçalves Dias, associada ao paradigma de algumas cantigas de amor e amigo portuguesas elegidas para a análise, aponta para um percurso interpretativo analítico que não objetivou, de modo algum, cerrar as abordagens suscitadas pelo diálogo que se pode estabelecer entre a poesia gonçalvina e a tradição lírica medieval portuguesa. Sendo assim, não se esgotam as conexões possíveis entre a poesia de Gonçalves Dias e as características das cantigas de amor e de amigo portuguesas. Antes, buscou-se uma leitura da poesia de Gonçalves Dias para além da atrelagem de sua obra poética à busca da cor local, do nativismo, abordagens que, numa primeira análise, remeteriam a uma perspectiva de afirmação do sentimento nacional pela negação do referencial da figura do colonizador, situação emblemática do poema “Canção do exílio” e reforçada também no processo de idealização do aborígine como recurso literário de formação de um herói, que servisse de ícone nacional, o que deu origem à descrição da configuração do índio, em estado pré-cabraliano, na poesia indianista gonçalvina.

Assim, buscou-se mostrar com essa dissertação, por outro lado, que a lírica de Gonçalves Dias concilia a abordagem da proposta nacionalista inerente à estética romântica brasileira a uma forte tradição de resgate do referencial lírico do medievo português não apenas na exploração da temática amorosa, como se pode vislumbrar na aproximação de alguns poemas românticos com algumas cantigas de amor e de amigo portuguesas, como também na manutenção de cenários naturais idealizados (ainda que singularizantes), na aproximação do aborígine ao cavaleiro medieval e na preeminência da abordagem religiosa, entre outros aspectos que uma nova leitura da poesia gonçalvina poderia esboçar.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro. *As Primaveras*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000163.pdf>. Acesso em: 21 maio 2016.
- ACKERMANN, Fritz. *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*. São Paulo: Imprensa oficial do estado, Conselho Estadual de Cultura, Coleção Ensaio, 1964.
- BANDEIRA, Manuel. A poética de Gonçalves Dias. In: DIAS, Gonçalves. *Poesia e Prosa Completas*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- BARBOSA, Giliard. O paganismo nas cantigas de amigo: mitos de amor e de fertilidade na Bailia das avelaneiras, de Aires Nunes de Santiago. *Revista de Literatura em meio digital*, Florianópolis, ano 8, n.13, mar. 2010. Disponível em: [://www.mafua.ufsc.br/número13/ensaios/giliard.htm](http://www.mafua.ufsc.br/número13/ensaios/giliard.htm). Acesso em: 07 set. 2015.
- BORDINI, Maria. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: Edusp, 1990.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- BARROS, José. *O amor cortês- suas origens e significados*. *Revista Raído*, Dourados, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun., 2011. Disponível em: www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/viewFile/979/811. Acesso em: 20 out. 2015.
- BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.
- _____. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *O ser o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura Formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- BUENO, Francisco Silveira. *Vocabulário Tupi-guarani-português*. 6. ed. São Paulo: Éfeta, 1998.
- CAGLIARI, Gladis Massini. *Cancioneiros medievais galeco-portugueses*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- CAMILO, Vagner. Nos tempos de antão – Considerações sobre as *Sextilhas* de Gonçalves Dias. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 105-113, dez./fev., 1998-99.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28425/30283>. Acesso em: 15 nov. 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Quairós, 2000.

CARA, Salete. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas. O imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores e números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIARI, Gisele Gemmi. *A presença Medievalismo em Gonçalves Dias: um Estudo de Sextilhas de Frei Antão*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. Presença do Medievalismo em Gonçalves Dias. In: Vertentes interfaces I: Estudos literários e comparados, 2001, São Paulo. *Fólio Revista de Letras*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 33-55, jan./jun., 2011. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/554/613>. Acesso em: 02 jul. 2015.

COSTA, Lígia Militz. *A poética de Aristóteles Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. Era romântica*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1986.

DIAS, Antonio Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens- do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FILIPOUSKI, Ana Mariza; PEREIRA, Maria; ZILBERMAN, Regina; HOHLFELDT, Antônio. *Teoria da Literatura Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas técnicas para o trabalho científico: explicitação das normas da ABNT e VANCOUVER*. 19ª Ed.. Porto Alegre: Dáctilo Plus, 2016.

GOLIN, Cida. Roman Ingarden e a poesia de Carlos de Oliveira. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.26, n.1, p. 105-122, mar. 1991.

GOUVEIA, Lucas Bittencourt. *O arquétipo do cavaleiro medieval nas canções épicas*. 2004. Trabalho apresentado ao V Encontro Nordestino de História, Recife, 2004. Disponível em: pe.anpuh.org/resources/pe/anais/encontro5/06-hist-cultural/Artigo%20de%20Lucas%20Bittencourt%20Gouveia.pdf. Acesso em: 10 jan. 2016.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HAUSER, Arnold. *História social da Literatura e da Arte*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

JOBIM, José. Subjetivismo. In: _____. *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

LAPA, Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1976.

LLULL, Ramon. *O Livro da Ordem de Cavalaria*. São Paulo: IHGB, 1998. Disponível em: www.ricardocosta.com/textos/ramon. Acesso em: 08 jan. 2015.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. Acesso em 10 set. 2015.

MARQUES, Wilton. O índio e o destino atroz. *Letras & Letras*, Uberlândia, n.22, p. 175-191, jan./jun., 2006. Disponível em: www.ufscar.br/neo/Estudos/O_índio_e_o_destino_atroz.pdf. Acesso em: 19 jan. 2015.

MATOS, Cláudia Neiva. *Gentis guerreiros - O indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Atual Editora, 1988.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *A astúcia da mimese*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MIRANDA, José Carlos Ribeiro. Da fin'amors como representação da sociedade aristocrática occitânica. In: CARVALHO, Santiago; Neves, Henriques. *Amar de Novo*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2005. p. 123-150. Disponível em: moodle1315.up.pt/mod/resource/view.php?id=89957. Acesso em: 15 nov. 2015.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

MURATA, Elza Kioko. Literatura e imaginário em “Leito de folhas verdes”. *Revista Letras de hoje*, Porto Alegre, v.44, n.4, p. 46-55, out./dez., 2009. Disponível em: [file:///D:/Usuarios/User/Downloads/6545-22043-1-PB%20\(3\).pdf](file:///D:/Usuarios/User/Downloads/6545-22043-1-PB%20(3).pdf). Acessado em: 25 ago. 2015.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1985.

OLIVEIRA, Andrey Pereira. A corrupção do universo indígena nas “Poesias americanas” de Gonçalves Dias. *Revista Trama*, Marechal Cândido Rondon, v. 1, n. 2, 2º semestre 2005. Disponível em: e-revista.unioeste.br/indez.php/trama/article/download/206/141. Acesso em 10 mar. 2016.

ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Maria Aparecida. *Roman Ingarden- A bidimensionalidade da Estrutura da obra literária*. Porto Alegre: Publicação do Centro de Pesquisas do Curso de Pós-graduação em Letras da PUC-RS, 1995.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura - Introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Da princesa santa Joana à índia saudosa do amigo: o medievalismo em Gonçalves Dias. *Humanitas*, Coimbra, v. L, p. 899-913, 1998. Disponível em: www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas50/51.2_Ribeiro.pdf. Acesso em: 13 dez. 2015.

RICARDO, Cassiano. *O indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Edição do Conselho Estadual de Cultura. 1964.

SAMUEL, Rogel. *Manual de Teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1984.

SELLERS, María Rosa Alvarez. Las cantigas de Martin Codax y su significacion en la lírica galaico-portuguesa. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-cantigas-de-martin-codax-y-su-significacion-en-la-lirica-galaico-portuguesa/b8876598-441c-4563-89da-fab424c46c88.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

SILVA, Maurício Mendes. Na contramão da lusofobia: As Sextilhas de Frei Antão como índice de reconhecimento de uma identidade brasileira e americana plural. In: Seminário de Estudos Literários, X, 2010, Assis. *Anais*. Assis: unesp, 2010. Disponível em: http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/mauriliomendes.pdf. Acesso em: 15 out. 2015.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Portugal: Livraria Almedina, 1988.

SOUZA, Dionei. Poesia Gonçalves: da presença do medievo à busca de uma identidade nacional. *Enlaces*. Rio Grande, n. 2, p. 27-34, 2005.

SOUZA, Eudoro. *Poética, tradução, Prefácio, Introdução*. Lisboa: F.C.S.H da Universidade Nova de Lisboa, 1993.

SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa- Era medieval*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1971.

_____. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Do formalismo estético trovadoresco*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Descriptio Naturae*. In: _____. *Do formalismo estético trovadoresco*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TAVANI, Giuseppe. Problèmes de la poésie lyrique galégo-portugaise. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 17, jan. 1974. Disponível em: colóquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?class&dom=OCLDP. Acesso em: 10 jun. 2015.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

VAZ, Artur Emílio Alarcon. Portugal no sul do Brasil: intertextos da “Canção do Exílio”. *Revista Letras*, Curitiba, n. 59, p. 225-237, jan./jun., 2003. Disponível em: ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/viewFile/2851/233. Acesso em: 15 dez. 2015.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

VIEIRA, Yara Franteschi. *Poesia medieval- Literatura Portuguesa*. São Paulo: Global, 1987.