

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

OTÁVIO AUGUSTO DE OLIVEIRA MORAES

***TROBAR SABOR, TROVAR SELVAGEM:***  
**Contra-História do poema de amor**

Belo Horizonte

2023

Otávio Augusto de Oliveira Moraes

***TROBAR SABOR, TROVAR SELVAGEM***

**Contra-História do poema de amor**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura. Elaborado sob orientação do Professor Doutor Jacyntho Lins Brandão.

Belo Horizonte

2023

M831t Moraes, Otávio Augusto de Oliveira.  
Trobar sabor, trovar selvagem [recurso eletrônico] : contra-história do poema de amor / Otávio Augusto de Oliveira Moraes. – 2023.  
1 recurso online (123 f.): pdf.

Orientador: Jacyntho Lins Brandão.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 114-123.

1. Literatura – História e crítica – Teses. 2. Literatura medieval – Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Brandão, Jacyntho Lins, 1952- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *TROBAR SABOR, TROVAR SELVAGEM: Contra-História do poema de amor*, de autoria do Doutorando OTÁVIO AUGUSTO DE OLIVEIRA MORAES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Clássicas e Medievais/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Aparecida Oliveira de Carvalho - Unimontes

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart - PUC/MG

Belo Horizonte, 28 de abril de 2023.

Prof. Antonio Orlando O. D. L.  
Coordenador do PPG Letras: Estudos Literários  
FALE / UFMG



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 02/05/2023, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Sedlmayer Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 02/05/2023, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Jacyntho Jose Lins Brandao, Membro de comissão**, em 02/05/2023, às 12:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 03/05/2023, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Oliveira de Carvalho, Usuário Externo**, em 03/05/2023, às 20:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 04/05/2023, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2256561** e o código CRC **93359553**.

## AGRADECIMENTOS

Ao povo brasileiro, que, por meio do CNPq, tornou possível que eu prosseguisse meus estudos universitários. Ao meu orientador, professor Jacyntho Brandão, por topar esta empreitada algo quixotesca que é me orientar. Aos professores Antonio Orlando Lopes, Gustavo Silveira Ribeiro e Sabrina Sedlmayer, por terem participado de maneira tão generosa da minha formação. À minha geração com todos os seus nomes, por tornarem tão bom compartilhar um tempo e suas ilusões. À Música Popular Brasileira, que me levou até o poema através dos caminhos da canção. Aos meus pais, que seguem me apoiando mesmo sem entender muito bem que raios eu fazia nos últimos quatro anos. Por fim, na verdade por princípio, à Lorena, *minha senhor*, que fez da presente tese não uma investigação, mas uma romaria até seus braços.

*Que me perdoem se eu insisto neste tema  
Mas não sei fazer poema ou canção  
Que fale de outra coisa que não seja o amor*

*Se o quadradismo dos meus versos  
Vai de encontro aos intelectos  
Que não usam o coração como expressão*

*(Você abusou, samba-canção de Antônio Carlos e Jocaífi)*

## RESUMO

A presente tese, através de uma estrutura ensaística, propõe uma leitura mitológica do discurso amoroso. Mito é pensado através das propostas conceituais elaboradas por Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes. O texto, ancorado no trovadorismo galego-português, investiga os sentidos do discurso amoroso, tomando suas variações enquanto indício de continuidade. Nesse sentido, a tese figura uma espécie de contra-História da Literatura. Ao invés de concentrar seus esforços na elaboração de uma genealogia da discursividade amorosa, a tese faz da poesia contemporânea brasileira e seus cantares de amor os ‘interlocutores privilegiados’ do passado. De tal exercício, emerge uma produção crítica de feição caleidoscópica. O trovadorismo e seu imaginário amoroso não são mais instituídos enquanto marcos fundacionais dentro de uma perspectiva linear de historiografia literária. No revés de tal perspectiva, a tese propõe múltiplos destinos para o discurso amoroso; portanto, um jogo de coerência estético-histórico no qual os caminhos necessariamente bifurcam.

Palavras-chave: teoria da literatura; trovadorismo; poesia brasileira.

## **ABSTRACT**

The present thesis, using an essay structure, proposes a mythological reading of the discourse of love. Myth is thought through the conceptual proposals elaborated by Claude Lévi-Strauss and Roland Barthes. The text, anchored in Galician-Portuguese troubadourism, investigates the meanings of the discourse of love, taking its variations as an indication of continuity. In this sense, the thesis is a kind of counterhistory of Literature. Instead of focusing its efforts on the elaboration of a genealogy of love discourse, the thesis makes contemporary Brazilian poetry and its love songs the privileged interlocutors of the past. From such an exercise emerges a critical production of a kaleidoscopic nature. Trovadorism and its imaginary love are no longer instituted as foundational landmarks within a linear perspective of literary historiography. In the reversal of such a perspective, the thesis proposes multiple destinations for the love discourse, therefore, a game of aesthetic-historical coherence in which paths necessarily fork.

Keywords: literature theory; trovadorism; Brazilian poetry.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OU CONTRA A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA DITA PROFUNDA.....	07
1. “A LINGUAGEM SEM CESSAR ARMA ARMADILHAS”: CAÇA E CAÇADOR.....	25
2. “POR QUE HEI MORTE A PRENDER COME CERVO LANÇADO”: LER A VOZ E ESCUTAR A LETRA.....	66
3. “UM TROVADOR, CHEIO DE ESTRELAS”: VORAGEM NA MULTIPLICAÇÃO DOS MITOS.....	89
4. P. S.: CONCLUSÃO?.....	111
REFERÊNCIAS.....	114

## INTRODUÇÃO OU CONTRA A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA DITA PROFUNDA

*Eu te gosto, você me gosta  
desde tempos imemoriais.  
Eu era grego, você troiana,  
troiana, mas não Helena.  
Saí do cavalo de pau  
para matar seu irmão.  
Matei, brigamos, morremos.*

*(Balada do amor através das idades, Carlos Drummond de Andrade)*

*Trobar sabor* (B 509, V 92), eis a acusação que recebe o trovador Dom Dinis. Em uma tradução simplória, seria algo como “cantar por cantar”. O trovador é acusado de ser apaixonado por sua própria capacidade técnica, não por sua amada. A posição do cantor é delicada: por um lado, ele tem na trova o veículo de sua sensibilidade, por outro, é pressuposto do discurso amoroso que o objeto de seu desejo oblitere tudo o que não é seu rosto. No fundo, o amor cobra uma expressão capaz de ultrapassar a própria mediação pela linguagem, o sentimento bruto, em sua abstração primordial.

Senhor, dizem-vos por meu mal  
que nom trobo com voss'amor,  
mais ca m'hei de trobar sabor;  
e nom mi valha Deus nem al  
se eu trobo por m'en pagar

A tensão desse conflito irresolúvel é a razão de ser da presente tese. A impossível síntese entre o fingimento e a verdade, ambos simultaneamente substância do poético, alternando, em desigual medida, a cada autor e a cada época, realiza textualmente uma operação que eleva ao máximo o processo de atribuição de significado ao texto lido. O paradoxo em literatura é um dos meios mais potentes de transformar o texto em algo infinito, diverso, portanto, do que produções textuais reclusas em uma órbita imediata de significação acabam operando.

Ezra Pound, em seu *ABC da Literatura*, propõe enquanto critério de qualidade literária a máxima de que “Grande Literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2013, p. 43). Tal categorização está irmanada, no sistema crítico de Pound, com uma leitura sincrônica acerca do fenômeno literário. Sob tal

perspectiva, a tradição é atraída, aos moldes do movimento do metal em direção ao ímã, pelo presente. Nas palavras do autor, “(...) o valor de uma obra antiga é constantemente afetado pelo valor de uma nova” (POUND, 2013, p. 78).

A colocação de Pound e a tomada de conhecimento de uma proposição sincrônica de leitura do texto literário me pareceu, em uma primeira mirada, um relativismo perigoso, um ataque frontal à história, uma recusa ao tempo. Ainda assim, permanecia em minha leitura uma relação imediata entre o cantar de Dom Dinis e o fingidor pessoano: ambos, em seus respectivos gestos, voz e escrita, atritando os limites entre a palavra, o autor e a verdade.

Ler Dom Dinis com Fernando Pessoa em meus ouvidos, ou ler cantigas de amor e amigo e escutar o cancionero amoroso brasileiro, seus cantares marítimos, a sempre renovada adoração da dor e da saudade... Tudo me parecia emaranhado por uma linha invisível, presente e passado enovelados em meus olhos de leitor. Tal impressão empírica me colocava cada vez mais distante das proposições um dia tão convincentes do jovem Lukács:

Essa transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica, que terá, porém, resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos. (...) é possível que a mudança se dê justamente no principium stilisationis do gênero, que tudo determina, e assim torne necessário que à mesma intenção artística – condicionada de modo histórico-filosófico – correspondam formas de arte diversas (LUKÁCS, 2000, p. 38).

Sobre o surgimento do romance, Lukács pensava uma contradição básica entre desejo e possibilidade, a mudança profunda nos heróis possíveis, nostalgia de um clássico que, na promessa da fusão entre natureza e cultura, soava paradisíaco. O argumento parece convincente, principalmente após ler o prefácio da edição citada. Nele, o autor, já maduro, repensa suas próprias reflexões e contextualiza o cenário catastrófico que permeou sua escrita. Sobre a obra, ele diz:

Originalmente ela foi imaginada como uma série de diálogos: um grupo de jovens refugia-se da psicose bélica de seu meio, tal como os narradores das novelas no Decamerão refugiam-se na peste; eles buscam compreender uns aos outros por meio de diálogos que, progressivamente, levam aos problemas tratados no livro, à perspectiva de um mundo dostoiévskiano. Refletindo com mais vagar, esse plano foi abandonado e chegou-se à redação da Teoria do Romance em sua versão atual. Ela surgiu, pois, sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial (LUKÁCS, 2000, p. 8).

Não é, portanto, surpreendente que o texto literário, notadamente o texto nomeado de clássico e, mais ainda, o clássico por excelência *Homero*, seja uma espécie de negativo do então presente. No pensamento do jovem Lukács, a mistura do arsenal reflexivo proveniente dos teóricos românticos – os paralelos possíveis entre *A Teoria do Romance* (2000) e *Sobre o estudo da poesia grega* (2018) são muitos, apesar do otimismo sobressair no último e o pessimismo no primeiro – com a estética hegeliana produziu um historicismo que reconhece nos pesares do presente a realização de um passado impossível. Os gregos são, pois os modernos não podem ser.

A ideia do tempo enquanto uma espécie de determinante móvel, agenciador de singularidades chamadas de evento, é um marco moderno interessantíssimo. Isso porque, por um lado, implica uma possibilidade de movimento, mas, por outro, nos torna solitários frente ao nosso próprio tempo; ou melhor, ilhados no presente. Coloco a seguir uma citação de *A razão na história*, que ilustra de maneira rica essa poderosa contradição:

Cada época tem suas próprias condições e está em uma situação individual; as decisões devem e podem ser tomadas apenas na própria época, de acordo com ela. No torvelinho das questões mundiais nenhum princípio universal e nenhuma memória de condições semelhantes poderá ajudar-nos – uma reminiscência imprecisa não tem força contra a virilidade e a liberdade do presente. Nada é mais oco do que os apelos tantas vezes repetidos aos exemplos gregos e romanos durante a revolução francesa; nada é mais diferente do que a natureza destes povos e a de nosso próprio tempo (HEGEL, 2001, p. 50).

Se a história moderna se comporta enquanto ilha, ao tocar o literário ela é enredada por um paradigma de arquipélago, afinal o texto encerra em si uma dinâmica temporal própria. Toda leitura realiza o presente. Frente aos olhos do leitor, tudo é atual, mesmo em inatualidade, afinal, o estranhamento também é sintoma de presença. Quando um francês do século XVIII declara, em seu latim afrancesado, *civis romanus sum*, ele realiza em seu discurso uma proposição acerca do passado que justifica seu próprio lugar enquanto enunciador. O romano, “de origem”, e o revolucionário francês vivem mundos diversos, pois no contexto de Hegel apenas o último podia interpretar – portanto, transformar em discurso – o primeiro.

Faço essa ponderação no intento de apontar que o projeto de historicização da experiência estética, talvez ainda hoje tendo seu marco maior na Estética de Hegel, implica um grande avanço contra o consenso pretérito acerca de uma normatividade classicizante. Tal arranjo crítico tem como revés uma relação ambígua com o passado; passa-se de uma

proposição normativa para um paradigma que sistematiza o passado de maneira plana e linear, como se o hexâmetro dactílico tivesse como destino transformar-se com o passar dos séculos na prosa de Cervantes ou Daniel Defoe.

A historicização da arte, enquanto produto moderno, emerge das contradições entre o particularismo histórico e as normativas de ambição universal. A resultante desse impasse é a feição insubmissa do gesto criador em seu sentido vanguardista. Tal arranjo é muito bem descrito por Jacques Derrida nos seguintes termos:

(...) a instituição que permite dizer tudo, de acordo com todas as figuras. O espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo também é transpor os interditos e liberar-se (s'affranchir) – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou suspender a lei (DERRIDA, 2014, p. 49).

A lei contra a lei, ou melhor, “A tradição da ruptura” (PAZ, 2013, p. 18), implica uma relação negativa com o passado; não uma simples recusa, mas a necessidade de afirmar-se contra. Esse movimento é muito semelhante aos entrecruzamentos propostos pelo paradigma hegeliano de história, sistema linear rasgado pelo evento, que é o próprio tempo de seu autor, a ascensão do mundo moderno.

Eu não me encontro fora das questões propostas pelos autores anteriormente citados, ainda que falando diretamente do Ocidente distante. Coloco-me na posição de quem busca interpretar o passado; mas, se não descrente, ao menos repleto de dúvidas acerca de sua estabilidade. Exatamente por ter dúvidas (minhas apostas, os autores com os quais converso para pensar o que significa ler o passado), estão calcadas na compreensão de que “(...) crítica significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, (...) uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só pode ser aquela que incluisse em si mesma a própria negação” (AGAMBEN, 2007a, p. 9).

Nesse sentido, Ezra Pound é uma figura muito importante, alguém que apostou na fragilidade do sistema teleológico de ordenação histórica da literatura. Sua proposta é uma história literária ocidental não mais interessada na sucessão de datas, mas sim na conjugação de práticas criativas. Onde houver invenção, ela estará irmanada com as criações de todos os tempos. Sob tal perspectiva, Homero, Marcabru, Camões e Mallarmé são todos irmãos em letras, batalham na mesma trincheira.

Por que frisar tantos críticos modernos e critérios modernos de enquadramento estético em uma tese que tem como objeto a Idade Média? Pois aposto em apontar para a História da Literatura não enquanto o campo que estuda o que deixou de ser, mas sim o que aponta os encontros e desencontros da criação literária do passado frente ao presente. Essa posição é muito bem sintetizada por Walter Benjamin, quando diz que “(...) não se trata de apresentar as obras das Letras no contexto do seu tempo, mas no tempo em que elas surgiram, e fazer uma apresentação do tempo que as reconhece, sendo que este é o nosso próprio tempo” (BENJAMIN, 2016, p. 35).

Partindo dessas colocações, e percebendo a História da Literatura como um laboratório de formas, um campo mais afinado com a criação e a crítica do que uma visão estritamente diacrônica tende a apontar, acredito que algumas colocações de Haroldo de Campos podem auxiliar em uma necessária continuação da exposição acerca da perspectiva sincrônica de leitura do texto literário. Mas cabe, primeiro, aprofundar algumas questões concernentes à definição de diacronia:

A poética diacrônica procura reconhecer, ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história – O Classicismo ou o Romantismo, por exemplo –, as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias, sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual. A sede do historiador literário diacrônico é, portanto, quanto possível, esteticamente neutra: interessa-lhe a congêrie dos fatos, seus desdobramentos, sua sucessão no eixo do tempo. No processo factual que é a evolução literária assim vista, um evento sociológico ou de significação meramente documentária pode assumir maior importância que uma ocorrência caracterizadamente estética (CAMPOS, 2010, p. 205).

Uma questão curiosa que emerge dessa aposta organizativa acerca do passado, a diacronia, é a constituição da tradição literária enquanto uma espécie de narrativa. Pensemos na Literatura de Portugal: dentro da narrativa costumaz acerca de sua origem, frisa-se muito uma espécie de identidade imediata entre língua e comunidade política. Nas palavras do professor Massaud Moisés, “A Literatura Portuguesa (...) nasceu quase simultaneamente com a nação onde se enquadra” (MOISÉS, 1968, p. 19). Como Portugal é reconhecida pela historiografia como um dos primeiros, se não o primeiro, Estado-nacional do mundo, sua história cultural, que inclui a literatura, é enredada no mesmo destino, o de justificar a comunidade política compreendida pelo Estado português em suas diversas formas históricas.

A narrativa acerca da História da Literatura Portuguesa busca, usualmente, emparelhar as expressões sensíveis com os diversos momentos da História Política. Sob tal lógica, existe

uma literatura emparelhada ao medievo luso, uma literatura que acompanha as grandes navegações, uma literatura republicana, e assim por diante; cada evento político atrai um evento literário. Tal proposição interpretativa não está de todo incorreta. A literatura não é uma entidade exterior ao real, faz parte também das tempestades e terremotos da História Política, mas goza de uma autonomia relativa, de uma combinação de particularidades que a tornam irreduzível a apêndice da política. O professor Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade*, aponta para a relação entre os fenômenos de fundo social e os objetos estéticos enquanto uma dinâmica que tem na realização formal a última palavra acerca do social. Nas suas próprias palavras,

(...) saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (CANDIDO, 1965, p. 16).

Tomo como exemplo essa colocação pois penso que a História da Literatura, quando atrela o literário a uma linearidade esboçada pelos eventos de fundo político, acaba incorrendo em uma prática de fundo teleológico, destino das reflexões de Antonio Candido, apesar de sua brilhante proposição de leitura guiada pela forma (CAMPOS, 1989)<sup>1</sup>. O problema da teleologia é que ela acaba sendo uma aposta desinteressada propriamente no estético, senão em fazer do texto pretexto, como Haroldo de Campos, a partir de Yeats, expressa jocosamente: “Eles não gostam de poesia, gostam de outra coisa, mas gostam de pensar que gostam de poesia” (YEATS *apud* CAMPOS, 2010, p. 206, tradução minha)<sup>2</sup>.

A Literatura Medieval, expressão anacrônica, mas por isso mesmo tão importante – afinal, denuncia o óbvio de que o leitor não está no mundo medieval, mas sim interpretando o medievo a partir da categoria genérica e moderníssima da literatura – é um campo que oferece um imenso acervo de formas de arte verbal. Nas diferenças tanto de fundo conceitual quanto

---

<sup>1</sup> Faço essa ponderação a partir das importantes críticas desenvolvidas por Haroldo de Campos aos escritos de Antonio Candido acerca da História da Literatura Brasileira. A questão ou argumento proposto pelo poeta concretista está centrada em uma oposição à leitura de fundamento romântico desenvolvida por Candido. Ela implica em um projeto crítico que busca selecionar na tradição literária brasileira textos e questões que confirmem a proposição de uma literatura nacional, espécie de decalque estético da forma política brasileira. Nesse sentido, Haroldo de Campos argumenta que a ausência do poeta Gregório de Matos na obra *Formação da Literatura Brasileira* (1993), mais do que uma abstenção, implica em um projeto. O barroco, com seu universalismo provinciano, opera tensões na busca de um marco singular de origem da arte verbal ao sul do equador, e talvez por isso mesmo seja tão importante para a produção de uma historiografia propriamente crítica. <sup>2</sup> *They don't like poetry; they like something else, but they like to think they like poetry.*

sensível, o tal do gosto, elemento inescapável mesmo ao mais erudito dos eruditos, o medieval devolve ao contemporâneo perguntas: o que é uma canção? O que é um poema? O que é criação no mundo das artes da palavra? O que é um autor? O que é uma tradução? O que é um poema de amor? É através dessa prática de zigue-zague, calcada em uma alteridade crítica frente ao que me é adverso, que a História da Literatura, em positiva confusão com a crítica, pode apontar para o que tomamos como natural, enquanto é nada mais e nada menos do que uma convenção.

Meu interesse pelas trovas surgiu dos meus estudos de mestrado sobre Luís de Camões, mais especificamente dos meus estudos sobre *Os Lusíadas* (2015). A grande narrativa fundacional portuguesa organiza artisticamente um evento cabal na produção de um mundo globalizado. Os portugueses fizeram dos mares avenidas e plantaram nesse gesto os porvires que transformariam o próprio idioma de Camões em uma expressão não mais apenas europeia, mas também americana, africana e asiática.

Mesmo tendo como solo um dos principais marcos de início de uma historicidade moderna, as grandes navegações, as palavras de Camões não abdicam do medieval então recente. *Os Lusíadas* é uma obra que oferece ao leitor o ritmo e a graça das novelas de cavalaria, ao narrar o episódio dos doze da Inglaterra (Canto VI), e também mescla as novas visões acerca do amor provenientes do pensamento renascentista com a também então recente discursividade amorosa dos trovadores.

Um momento ímpar no entrecruzar entre a sensibilidade medieval e as novas proposições temáticas e formais que organizavam a criação literária é o episódio de Inês de Castro. Vejamos como Camões (III, 120) apresenta a personagem para o leitor:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,  
De teus anos colhendo doce fruto,  
Naquele engano da alma, ledo e cego,  
Que a Fortuna não deixa durar muito,  
Nos saudosos campos do Mondego,  
De teus formosos olhos nunca enxutos,  
Aos montes ensinando e às ervinhas  
O nome que no peito escrito tinhas

Inês de Castro, um dos personagens mais trágicos da História de Portugal, objeto de inúmeras recriações literárias, passando de Fernão Lopes até Herberto Helder, é tomada por Camões enquanto material para a costura da grande narrativa lusa. Em termos históricos, de uma maneira breve, cabe informar que ela foi uma dama de companhia da corte do rei Afonso

IV. O filho do monarca, futuramente conhecido como Pedro I, o cruel, se enamorou por Inês, mas teve o casamento vedado pelo pai; o matrimônio não cumpria com a pragmática política que norteava os interesses do rei. A relação tornou-se, portanto, um obstáculo político e acabou redundando no assassinato de Inês e na fúria do futuro monarca.

Mais do que pensar na tragicidade do conflito que resultou no brutal assassinato de Inês, quero apontar algumas relações de fundo tópico entre o estilo da estrofe apresentada e alguns paradigmas presentes no trovadorismo em sua modalidade galego-portuguesa. Um traço característico do que a crítica costuma entender enquanto cantiga de amigo, um dos subgêneros que compõem a produção trovadoresca, é o dialogismo entre o eu lírico e a natureza. O eu lírico dessas cantigas tem como persona uma mulher, usualmente construída enquanto um tipo campesino.

Tal personagem tem muitas vezes a natureza enquanto interlocutora; são os elementos naturais que oferecem escuta para os desejos da enunciadora. Esse arranjo tem uma implicação muito interessante: o personagem afasta-se de uma ideia moderna de lirismo como ensimesmamento. As fronteiras entre o eu que deseja e a natureza que o contorna são mínimas. O poema, em seu conjunto, é um todo erótico que engloba sujeito e espaço.

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

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

Se sabedes novas do meu amigo,  
aquele que mentiu do que pôs connigo?  
Ai Deus, e u é?

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

— Vós me preguntades polo voss'amigo  
e eu bem vos digo que é san'e vivo.  
Ai Deus, e u é?

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

— E eu bem vos digo que é san'e vivo  
e será vosco ant'o prazo saído.  
Ai Deus, e u é?

— E eu bem vos digo que é viv'e sano  
 e será vosc[o] ant'o prazo passado.  
 Ai Deus, e u é?  
 (B 568, V 171)

As flores são as grandes interlocutoras com as quais o eu lírico traça sua confissão amorosa. As flores e Deus; afinal, elas são invocadas na primeira estrofe e Deus está no refrão. É contra ele que a pergunta, em ritmo suplicante, é posta: onde está o meu amado? A partir da repetição da pergunta, ligada umbilicalmente à geografia camponesa das cantigas de amigo, ensaia-se uma espécie de panteísmo amoroso. Não é por casuísmo que críticos importantes como Denis de Rougemont (1999) apontam no trovadorismo não apenas o decalque de uma mística cristã e devocional para o laicismo dos corações, mas a mescla impura de um paganismo de base céltica com o vocabulário românico da cristandade.

Inês de Castro comporta-se como uma amiga, irmana-se na natureza como uma amiga, confessa como uma amiga. Apesar de Camões ignorar a obra poética de Dom Dinis, a crônica histórica esboçada nos *Lusíadas* a partir do diálogo entre Vasco da Gama e o rei de Melinde, construção literária incrível na qual o poeta faz de si e de seu povo o outro do outro, descreve o monarca e trovador apenas através das predicções envolvendo o ofício de mandar.

A questão se repete em outros momentos dos *Lusíadas* e também nas produções líricas camonianas, principalmente nas redondilhas. Mais do que elaborar uma arqueologia tópica em Camões, trabalho infinito, mas com sócios de peso como Helder Macedo, Hernani Cidade, Jorge de Sena, Cleonice Berardinelli e muitos outros, trago o bardo lusitano para a conversa, na intenção de apontar a feição popular do universo trovadoresco, indicando como seu cantar amoroso oferece uma espécie de forma-base para os zigue-zagues do coração.

As maneiras de cantar o amor em Portugal, e posteriormente no Brasil, têm nas cantigas de mulher (cantigas de amigo, albas e pastorelas) uma fonte com ao menos oito séculos de circulação (ZUMTHOR, 1993). Não por acaso, o romantismo português, no enalço do romantismo alemão, busca o gênio nacional a partir de um discurso de origem que toma o trovadorismo enquanto pai; ou melhor, mãe.

No projeto estético-político de produzir uma historiografia e uma literatura portuguesa, entrelaçam-se o criar e o datar. O mais importante é lembrar que datar é assumir algo enquanto evento; portanto, historicizar, em termos românticos, é um exercício no qual o passado é filtrado em busca de uma unidade capaz de justificar o presente e especular o

futuro. O eixo desse projeto é bem sintetizado nos seguintes termos: “(...) descrever não apenas a sua trajetória histórica e as fases de sua realização, mas deduzir dessa história as características e problemas presentes, assim como a trajetória futura da literatura” (MEDEIROS, 2018, p. 11).

A origem, portanto, é uma questão acerca do futuro. Demarcá-la implica um jogo de predicação acerca de si mesmo – no caso, a comunidade cultural e política portuguesa. Traçar no trovadorismo (e, em um sentido mais amplo, no medievo) as origens de uma espécie de destino literário português, dada a posição periférica de Portugal frente aos países centrais da revolução romântica, notadamente Alemanha e Inglaterra, implica uma posição, em muitos sentidos, singular.

O romantismo alcança as praias portuguesas em um contexto de crise profunda: a ocupação francesa e, posteriormente, a administração britânica. Sem falar na vinda da família real para o Brasil, acompanhada do deslocamento da capital do império de Lisboa para o Rio de Janeiro. O historiador Oliveira Martins, membro da geração romântica de 1970, descreve o país de maneira pouco favorável:

Portugal, o velho conquistador das costas de África e Ásia, o colonizador da América, diz Herculano, tinha-se tornado, por sua vez, uma colônia do Brasil, onde um governo corrupto, os ministros de D. João VI, espécie de rei Renato com os chapéus gordurosos de Luís XI, desperdiçavam loucamente os impostos ou os roubavam para se locupletarem ou para enriquecer aventureiros sem mérito e fidalgos abastardados. Politicamente éramos colonos ingleses. O nosso exército era inglês, com soldados apenas nascidos em Portugal (MARTINS, 1972, p. 355).

A partir de um espectro ideológico liberal-conservador, antifeudal, mas profundamente colonial (SARAIVA; LOPES, 2005), nasce a historiografia literária portuguesa. Acompanhada dos estudos filológicos, ela dá vazão ao discurso de origem acerca do trovadorismo.

Mais do que criticar uma aposta diacrônica, na verdade um pressuposto estrutural para a leitura do texto literário, pretendo propor, sob o viés da sincronia (francamente influenciado pelas proposições críticas de Ezra Pound, Paul Zumthor, dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, pelas reflexões de Roland Barthes e, principalmente, pela obra de Claude Lévi-Strauss), interrogações acerca do discurso de origem, seus pressupostos metafísicos (DERRIDA, 1973), entrave crítico que certa tendência romântica ao nacional implicou no gesto de leitura.

No caso da historiografia literária, o aspecto lírico-amoroso do trovadorismo, bipartido em cantiga de amigo e cantiga de amor, tal qual expresso na poética introdutória ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional, *A arte de trovar* (2022), assume uma discussão de fundo nativista, uma espécie de busca exasperada pelo cantar autóctone.

Os estudiosos, a partir do acúmulo dos últimos 150 anos de estudos filológicos e historiográficos, caminham para asseverar a feição nativa das cantigas de amigo, posição reiterada pelos pioneiros e também pelos estudiosos mais contemporâneos, um consenso que vai dos estudos de Lang (2010), passando por Carolina Michaelis de Vasconcellos (1904), Teófilo Braga (1984), Manuel Rodrigues Lapa (1952) até contemporâneos como José D'Assunção Barros (2015) e Graça Videira Lopes (2006). O presente ensaio não tem a ambição de contestar tal direção crítica, muito pelo contrário, também me parece razoável, principalmente a partir das correlações propostas pela tese de influência moçárabe na construção dessa discursividade, a hipótese das cantigas de mulher enquanto expressão primeira do universo cultural que um dia seria nomeado de português.

A questão é que, no processo judicativo de atribuir valor às obras literárias, a leitura sobre o passado trovadoresco, no plano da historiografia, repete-se no que se refere ao cotejamento pouco elogioso sobre o par das cantigas de amigo: as cantigas de amor. Tal subgênero lírico goza de um certo desvalor no que tange às análises estéticas tecidas pela tradição e também pelos contemporâneos. Podemos vislumbrar tal posição em críticos como Carolina Michaelis de Vasconcellos, pioneira nos estudos da lírica trovadoresca galego-portuguesa, que descreveu o gênero em questão como “(...) artificiosas, convencionais e frias canções senhorilmente aristocráticas” (VASCONCELLOS, 1904, p. 939). O professor Manuel Rodrigues Lapa justifica e adere às críticas direcionadas às cantigas de amor como resultado direto de uma certa exuberância sensível proveniente das cantigas de amigo. Nas palavras do próprio crítico literário,

Sabido é como todos os que se têm ocupado da nossa antiga poesia desdenham mais ou menos das cantigas d'amor porque as consideram a parte mais convencional, menos portuguesa, do lirismo trovadoresco. A graça e a frescura da cantiga d'amigo são culpadas nisso (LAPA, 1952, p. 120).

Em leituras mais contemporâneas da lírica trovadoresca, podemos encontrar a reafirmação do diagnóstico representado pelas reflexões de Vasconcellos e Lapa. A pesquisadora Yara Vieira reafirma a tendência monotemática da cantiga de amor, ao expor

que “o conteúdo semântico das cantigas de amigo é mais variado do que o das cantigas de amor” (VIEIRA, 1987, p. 16).

Minha aposta enquanto estudioso da História da Literatura de Portugal não é simplesmente defender as cantigas de amor, ser advogado dessa forma de cantar o amor. Mas sim deslocar essa unanimidade, exposta como dado histórico objetivo e imutável, ao invés de aposta interpretativa, discurso. Nada é mais exemplar no nativismo romântico das interpretações sobre a lírica trovadoresca do que a vinculação que Lapa propõe entre as cantigas de amor serem “menos portuguesas” e o desvalor delas na tradição. As cantigas de amor padecem de serem “francesas” demais, ou melhor, “occitanas” demais. Pecado grave para o leitor que busca no internacionalismo *avant la lettre* dos medievais traços de Estado burguês e nacional. As línguas romances, mais do que uma expressão cultural, espécie de propriedade da nação, eram tomadas como línguas literárias; na Península Ibérica, o galego-português tinha clara denotação lírica. Nesse contexto, os próprios trovadores legaram indícios da não seriedade acerca da utilização de marcos culturais fixos, não havia a necessidade de um projeto local de canção.

Proençaes soem mui bem trobar  
e dizem eles que é com amor;  
mais os que trobam no tempo da flor  
e nom em outro, sei eu bem que nom  
ham tam gram coita no seu coração  
qual m'eu por mia senhor vejo levar.

Pero que trobam e sabem loar  
sas senhores o mais e o melhor  
que eles podem, são sabedor  
que os que trobam quand'a frol sazom  
há e nom ante, se Deus mi perdom,  
nom ham tal coita qual eu hei sem par.

Ca os que trobam e que s'alegrar  
vam eno tempo que tem a color  
a frol consig'e, tanto que se for  
aquele tempo, log'em trobar razom  
nom ham, nem vivem [em] qual perdiçom  
hoj'eu vivo, que pois m'há de matar.  
(B 524b, V 127)

Dom Dinis, novamente irônico (e talvez por isso mesmo um dos meus trovadores favoritos), tensiona o discurso acerca do trovar enquanto matéria, de origem, occitana, provavelmente consenso no próprio contexto do rei-trovador. O elogio ao outro, sua capacidade técnica, tem como veículo a reprodução do paradigma métrico provençal, definido

pelas poéticas galego-portuguesas enquanto maestria, exatamente por abdicar do refrão cobrando mais perícia do poeta-compositor. Junto ao elogio jocoso, o trovador devolve ao outro a crítica que enuncia na primeira trova citada. É ele que manipula as palavras pelo mero prazer de criar, dissociado, portanto, de qualquer sentir por outrem que não ele mesmo, enamorado pelo próprio trovar.

Como a crítica bem aponta (SPINA, 2009), um traço estrutural das cantigas de amor seria sua forma voltada para a logopeia, ainda que preservado o apreço sonoro, melopeia, típico ao contexto de criação de todo o trovadorismo. Algumas cantigas de amor abdicam, principalmente na forma das cantigas de maestria, da circularidade arquetípica do paralelismo das cantigas de amor. O resultado é um ritmo linear. Outra característica das cantigas de amor, esta peculiar ao universo galego-português, está na abstração progressiva do discurso amoroso, dissociando *a senhor* de predicções precisas e abstraindo a cantiga de uma relação de fundo espacial: o cenário é prescindível, diferente da cantiga de amigo, muitas vezes geograficamente localizável.

Críticos literários, filólogos e historiadores, de uma maneira praticamente unânime, apontam para a discursividade amorosa das cantigas de amor enquanto uma expressão menor, e as de amigo como uma espécie de cânone primitivo. Tal afirmação implica em uma recusa de certa maneira de produzir significação amorosa na arte verbal que é a canção. Recusar as cantigas de amor é empobrecer um legado cultural que, apesar da feição prescritiva das poéticas, realizava em texto algo muito mais semelhante à interpenetração dos gêneros do que uma divisória intransponível.

O problema da presente tese é sobre o que de fato expressa o amor cantado pelos trovadores. Pode parecer uma pergunta tola, pouco acadêmica, demasiadamente ensaística. Mas quando se acusa uma maneira de dizer o amor enquanto artificial e a outra a partir de predicativos orgânicos como o frescor, os leitores modernos do trovadorismo estão, conscientemente ou não, elaborando uma leitura em zigue-zague, sincrônica, interpondo uma concepção lírico-amorosa moderna como chave de leitura do passado. O que por si só não é um problema; na verdade, só se torna um problema quando assume o papel de única resposta. Ler os trovadores em sua inteireza é multiplicar as interpretações ao ponto que “(...) o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 1996, p. 6).

Dito isso, cabe uma citação de Haroldo de Campos, em que a máxima poundiana da centralidade do presente frisa a importância da diacronia, mas a tensiona em direção à feição sincrônica:

Não há dúvida, porém, de que a tarefa da poética diacrônica é importante, como o trabalho de levantamento e demarcação do terreno, e, ao enfatizar-lhe os defeitos e limites, meu desejo é chamar a atenção para outro tipo de poética – a poética sincrônica – muitíssimo menos praticada, mas cuja função tem um caráter eminentemente crítico e reificador sobre as coisas julgadas da poética histórica. Para o crítico de visada sincrônica não interessa o horizonte abarcado esteticamente indiferente da visão diacrônica. Roman Jakobson fornece os subsídios para a elaboração desse conceito, quando escreve: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida (CAMPOS, 2010, p. 207).

O interesse pelo “poema vivo ou revivido” abre as portas para uma leitura que toma os juízos sobre as cantigas medievais e seu cantar amoroso não enquanto um dado histórico estanque, mas como um posicionamento acerca da proximidade ou distância que esses versos realizam no espírito do leitor/ouvinte. A recusa das cantigas de amor e a afirmação das cantigas de amigo implicam uma posição acerca do significado da experiência amorosa em sua mediação pela arte verbal. Em outras palavras, os leitores e críticos dessa tradição estão, pela via do não, afirmando o que acreditam ser o amor enquanto poema.

Tal posição, como será devidamente esmiuçada em capítulo próprio, está intimamente relacionada com a questão de origem já aludida anteriormente. A proposta da historiografia romântica, ponto fundante da própria noção de crítica em seu embate com o formalismo neoclassicista francês, pressupõe a historicização da obra de arte. Através da história, a diferença destitui a lei e erige o gênio (BERLIN, 1999). No jogo de semelhanças e diferenças entre o projeto romântico e as apostas posteriores acerca do que significa a leitura literária e sua consequente sistematização, o Estado-nacional e o ideário de progresso se mantiveram como regra; o gênio coletivo é a nação.

O interessantíssimo estudo de Haroldo de Campos acerca do caso Gregório de Matos, sua omissão na *magna opus* de Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira* (1993), ultrapassa a problemática estrita do lugar do próprio barroco em uma sistematização literária nacional (no caso, brasileira), e aponta contradições e questões que abarcam o próprio ofício historiográfico em sua verve literária. Da mesma maneira que o barroco é suprimido de uma proposição que busca coerência a partir de um ideário nacional de literatura, o medieval

também padece desse exercício de censura, senão apagamento, a partir de uma justificação de fundo teleológico. No caso do trovadorismo, as cantigas de amor ocupam esse lugar de matéria pouco coerente para quem busca no passado uma identidade ao invés de alteridade.

Em *Verso, reverso controverso*, Augusto de Campos aponta as contradições da diacronia reinante nas leituras sobre o passado literário, ao retomar como questão a riqueza da tradição satírica produzida pelos medievais. Penso que suas colocações podem ser deslocadas para o problema da lírica amorosa trovadoresca. Não só o barroco, não só o riso, mas também o amor é sequestrado na busca de uma moralidade burguesa e nacionalista. Contra essa maneira de ler o passado, faço minhas as palavras de Augusto de Campos: “Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo” (CAMPOS, 2009, p. 5).

Feito esse brevíssimo preâmbulo acerca das questões que permeiam o presente ensaio, adentro com o leitor em um momento mais esquemático da introdução. Começemos, portanto, pela hipótese, passemos depois pela metodologia e, por fim, o arranjo dos capítulos.

Parto da ideia de que existe uma aposta interpretativa acerca do discurso amoroso presente no trovadorismo, uma relação de valor literário irmanada com uma chave de leitura que toma o nacional como qualidade. Sob tal perspectiva, uma literatura mais capaz de mostrar identidade com o que a historiografia entende enquanto elementos nacionais seria, portanto, mais digna de apreço e interesse. Como exposto em momento anterior, seja pela constituição formal, pelo uso do paralelismo, ou pelas referências geográficas, Vigo, Lisboa etc., as cantigas de amigo seriam um traço autóctone e, portanto, representante dos primeiros passos em direção à literatura propriamente nacional. Já as cantigas de amor seriam uma espécie de decalque do paradigma da Occitânia, epicentro do trovadorismo e lar de figuras como Marcabru, Guilhem Peitieu e Arnaut Daniel.

Os paradigmas estruturais do bloco lírico amoroso das cantigas trovadorescas do universo galego-português contam com elementos diferentes. O principal está na constituição do eu lírico: um no masculino e o outro no feminino. Tal diferença não implica na quebra da relação entre os dois gêneros; isso sequer está restrito ao discurso amoroso. Não são poucos os exemplos de dialogismo entre o campo lírico-amoroso e as produções satíricas. De tal dialogismo, proponho a primeira hipótese de que o trovadorismo galego-português implica uma estrutura na qual os gêneros, mais do que referenciais fixas, são algumas demarcações acerca do possível. Nesse sentido, o trovador é um *bricoleur*, construindo e reconstruindo a

partir da matéria linguageira disponível pelos mosaicos verbais. Partindo de tal ideia, é interessante apresentar a seguir uma breve descrição feita por Claude Lévi-Strauss acerca da bricolagem:

(...) a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e materiais heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construção e destruição anteriores. O conjunto dos meios do bricoleur não é, portanto, definível por um projeto (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 33).

A ideia de um trovadorismo lúdico, recriador do possível através do disponível, não é nada original; os estudos dos professores Segismundo Spina (2009), Eugenio Asensio (1970), Paul Zumthor (1993) e José D’Assunção Barros (2015) já apontam para essa direção. Minha hipótese é a de que essa lógica de criação, tal qual a maior parte do paradigma estético pré-moderno, implica uma organização do mundo, uma maneira de realizar o real através da linguagem; em outras palavras, é mitologia.

O trovadorismo enquanto mito, o amor enquanto mitologia: eis a chave de leitura que eu proponho para o discurso amoroso. Se o mito é um meio de organizar o real, localizando a criação do mundo, ele também opera sobre a recriação constante do mundo, o erotismo, verdadeiro multiplicador dos corpos. O mito amoroso pelo qual deslizam os cantares do trovadorismo galego-português opera, tal qual todo mito, a partir de inversões, deslocamentos e repetições. Abdicar das cantigas de amor ou, como anda sendo feito, isolar as cantigas de amigo do seu par amor, significa abdicar de parte do mito. Como Claude Lévi-Strauss muito bem aponta, o mito é uma inteireza dinâmica, um singular-plural.

Minha hipótese: as cantigas de amor e de amigo compõem uma dualidade criadora que, através da tensão performática entre o masculino e o feminino, produzem a reprodução do mundo. Para melhor aclarar minha hipótese, fundamentalmente a proposição de uma nova chave de leitura, cito um pequeno trecho no qual Lévi-Strauss pensa o mitológico:

Longe de serem, como muitas vezes se pretendeu, obra de uma “função fabuladora” que volta as costas à realidade, os mitos e os ritos oferecem como valor principal a ser preservado até hoje, de forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e sem dúvida permanecem) exatamente adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 31).

Minha proposição busca interpretar o trovadorismo a partir de uma perspectiva voltada para a compreensão “(...) da lógica escrita no corpo do objeto e não aquela a serviço da ideia” (LIMA, 1983, p. 805). Perceber o discurso pelas vias do mitológico implica compreender o processo de produção e reprodução do mito para além de uma historicidade linear. O texto literário produz uma temporalidade que tem como efeito o maravilhoso paradoxo de que “(..) articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo como de fato foi” (CAMPOS, 1989, p. 62). O leitor é ‘co-poeta’, inventa, através do calor de sua voz, o presente na letra fria da escrita. Um exemplo dessa questão está no comentário do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro acerca da própria posição do leitor ou ouvinte em relação ao mito: “(...) a teoria freudiana do Édipo é mais uma versão do mito de Édipo” (CASTRO, 2021, p. 10).

O trovadorismo e sua tradição galega portuguesa, nesse sentido, não está morto. A poesia contemporânea prossegue visitando tal mitologia para criar suas próprias versões. É possível encontrar dos dois lados do atlântico trovadores contemporâneos. Os nomes talvez mais marcantes sejam os do poeta brasileiro Ricardo Domeneck e da poetisa Adília Lopes, mas também compõem a lista figuras tão interessantes quanto o poeta satírico Glauco Mattoso.

Propor uma leitura mitológica da discursividade amorosa trovadoresca, interessada principalmente em pensar o mito em par, implica um movimento de zigue-zague, ou melhor, “(...) uma dialética de pergunta e da resposta, um constante e renovado questionar da sincronia para a diacronia” (CAMPOS, 1989, p. 63). Fazer tal exercício tem como norte utilizar as categorias históricas de forma mosaica, visitar os românticos, os modernistas e, principalmente, os contemporâneos na busca das mutações que o mito experimentou. No contexto do Ocidente, é difícil pensar no discurso amoroso dissociado de certo imaginário trovadoresco, mas navegar a totalidade do discurso amoroso é, infelizmente, uma impossibilidade empírica. Portanto, escolho fazer essa viagem a partir de criações e recriações que utilizaram traços estilísticos marcadamente interessados em dialogar com tal paradigma de criação.

Tal questão traz de volta o trovadorismo em seu próprio habitat. Uma tradição atualmente organizada em três cancioneiros com um acervo, apesar de todo o material presumidamente perdido ainda grande, cria um desafio no que se refere ao exercício analítico. Não ambiciono escrutinar cantiga por cantiga em um exercício de precisão que infelizmente

não compõe minha própria relação com o literário, mas sim buscar nos dois subgêneros líricos elementos de fundo paradigmático, correlações tópicas e métricas que prefiguram diretrizes de fundo conceitual acerca do amor, como cada gênero tece a mitologia amorosa. É a partir de tal cotejamento que os mitos vão ganhando contornos.

Pensar o mito e suas “remitificações” será um exercício tripartido. No primeiro capítulo, as reflexões estão centradas em uma contextualização mais aguda do trovadorismo, sua feição lúdica, as correlações entre a experiência poética ibérica e as criações dos occitanos. A partir desse estudo, será possível apontar a relação entre repetição e diferença presente na estrutura mitológica das tópicas do amor cortês galego-português.

No segundo capítulo, partindo das questões estruturais debatidas no primeiro, concentrarei o argumento em um plano semântico: os processos de significação tecidos pela discursividade amorosa através das dinâmicas de leitura. Nesse sentido, o processo de interpretação de tal tradição será escortinado no intento de mapear ressignificações elaboradas através dos desencontros entre sincronia e diacronia, como tal discurso é “remitificado” a partir de um zigue-zague entre uma metafísica laica chamada estado-nacional e os muitos erotismos que interpenetram as apostas interpretativas.

Por fim, no terceiro e derradeiro capítulo, a “remitificação” será pensada no plano da criação, na escrita enquanto gesto de leitura. Para desvelar o quanto as estruturas do trovadorismo galego-português produzem novas formas através da língua do contemporâneo, pensarei a poesia de Ricardo Domeneck, com especial atenção ao livro *Cigarros na cama* (2011). Através desse capítulo final, de tom conclusivo, mas convicto de que existe sempre mais a ser dito, ofereço minha própria versão do mito do amor cortês, reivindicando da seguinte forma: “(...) jogral de hoje, faço como fizeram os meus irmãos de outrora: – ressurjo o que digo com palavras que sinto” (VIEIRA, 1993, p. 18).

## 1. “A LINGUAGEM SEM CESSAR ARMA ARMADILHAS”: CAÇA E CAÇADOR

(...) vou apenas me expor à curiosidade pública  
 e pedir a alguém que escarneça de mim  
 porque sofro de amor:  
 há sábios  
 moças  
 multidões à espreita  
 o coração range  
 a raiva me cega, tropeço nos livros  
 mas não há tempo  
 não há misericórdia  
 um tigre ronda o quarto

(Homenagem à Louise Labé, Leonardo Fróes)

No livro *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques, encontro o seguinte poema:

A linguagem  
 sem cessar  
 arma  
 armadilhas

O amor  
 sem cessar  
 arma  
 armadilhas

Resta saber  
 se as armadilhas  
 são as mesmas

Mas como sabê-los  
 se somos nós  
 as presas?

(MARQUES, 2011, p. 28)

O poema segue uma estrutura estrófica semelhante aos padrões formais do soneto: duas estrofes iniciais de quatro versos e duas estrofes finais de três versos. Outro ponto de semelhança é a preservação da chave de ouro. O verso final oferece, através da forma interrogativa, uma espécie de culminação lógica dos versos precedentes, ainda que no revés de uma conclusão ela se constitua enquanto uma indagação, uma dúvida.

No plano da diferença, podemos perceber de imediato que os versos não preservam nenhum dos arranjos silábicos mais comumente utilizados na forma fixa do soneto,

decassílabo heroico e sáfico. Eles estão estruturados em versos brancos e breves, alcançando no máximo a contagem de cinco sílabas poéticas. Um outro ponto interessante é a utilização de uma estratégia composicional muito semelhante com a técnica do paralelismo, frequentemente utilizada na tradição galego-portuguesa, principalmente nas cantigas de amigo. As duas primeiras estrofes são praticamente idênticas; o diferencial está no primeiro verso de cada uma: A “linguagem”/“O amor” (MARQUES, 2011, p. 28).

Também é possível perceber, no plano morfológico, o reforço do sintagma armadilha a partir do emparelhamento entre os substantivos “arma” e “armadilha”. A proximidade entre os dois termos, respectivamente terceiro e quarto versos da primeira e segunda estrofes, oferece ao leitor um sentido de enredamento: “ARMAdilha”, uma palavra presa na outra.

As repetições marcadas nas primeiras duas estrofes prosseguem no restante do poema, notadamente na repetição da conjunção “se”, no segundo verso de cada um dos tercetos finais. A repetição da consoante “s” aponta a aliteração como um dos principais recursos rítmicos presentes.

A feição paralelística do poema opera uma aproximação entre a tópica amorosa e a própria metapoética; o amor e a linguagem são definidos através de suas respectivas capacidades de enredamento, suas armadilhas. A terceira estrofe indaga acerca da identidade entre as armadilhas languageiras e as armadilhas amorosas.

A última estrofe, ao invés de uma resposta para a indagação precedente, acaba agudizando a dúvida. A subtração de uma resposta, a aporia na qual o poema se conclui, tem como mote a impossibilidade de que tanto o amor quanto a linguagem sejam tomados verdadeiramente como objetos. Ninguém reside fora da linguagem e nenhum amante concebe o amor enquanto algo exterior a si mesmo, o terror do amor e o terror da língua estão exatamente em sua presença exacerbada.

Julia Kristeva, em *Tales of Love*, percebe no entrelaçamento da linguagem com a experiência amorosa a impossibilidade do pleno exercício da função comunicativa. Nas palavras da autora,

De fato, no ímpeto amoroso os limites do próprio eu são apagados ao mesmo tempo que o processo de referência e significação se torna ébrio da expressão amorosa (assunto sobre o qual Barthes escreveu tão elegantemente nos Fragmentos). Nós falamos do mesmo assunto quando falamos acerca do amor? Qual assunto é esse?

As provações do amor colocam a univocidade da linguagem e o seu poder referencial e comunicativo sob teste (KRISTEVA, 1987, p. 2).<sup>3</sup>

Kristeva afirma que o amor coloca sob teste a própria possibilidade de comunicação. A autora vincula essa erosão na linguagem a partir do jogo contraditório que perpassa o próprio enamoramento, o desejo inarrável de fusão entre os amantes. A radicalidade de sua interpretação do fenómeno amoroso pode ser mais bem compreendida quando correlacionada com algumas definições de fundo conceitual elaboradas por Roman Jakobson. O pensador russo sintetiza os pressupostos comunicacionais a partir dos seguintes termos:

O remetente envia uma mensagem ao destinatário. Para ser eficaz, a mensagem requer um contexto a que se refere (ou “referente” em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um código total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um contato, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 1969, p. 122).

A pergunta de Kristeva, “Nós falamos do mesmo assunto quando falamos acerca do amor?” (KRISTEVA, 1987, p. 2), soa ainda mais abismal quando cotejada com os pressupostos comunicacionais apresentados por Jakobson. Afinal, sua indagação coloca em xeque não apenas o conteúdo, mas a própria possibilidade de um código comum ao remetente e ao destinatário. Essa dúvida, mais do que revelar uma resposta, aponta para o desfecho trágico – portanto, inconciliável – entre a experiência amorosa e a sua expressão.

O poema de Ana Martins Marques, ao conjugar linguagem e amor sob a mesma adjetivação, armadilha, oferece forma para uma aporia que precede o contemporâneo em ao menos oito séculos. A *coita* amorosa que atravessa os trovadores em um sem-fim de repetições de um mesmo sofrimento não é nada mais nem nada menos do que o desejo, sempre fracassado, de que remetente e destinatário partilhem o mesmo código.

Lembrando do capítulo anterior, é possível perceber que a interrogação com a qual Ana Martins Marques encerra seu poema não é propriamente uma pergunta original. Quando Dom Dinis (B 509, V 92) enuncia os termos nos quais é acusado, “ca m’hei de trobar sabor”, podemos quase que escutar o clac\* da armadilha fechando no tornozelo do enamorado.

<sup>3</sup> *Indeed, in the rapture of love, the limits of one's own identity vanish, at the same time that the precision of reference and meaning become blurred in love's discourse (of which Barthes has so elegantly written the Fragments). Do we speak of the same thing when we speak of love? And of which thing? The ordeal of love puts the univocity of language and its referential and communicative power to the test.*

Nesse sentido, a canção de Dom Dinis parece, apesar do tom interrogativo que também carrega, atribuir ao cruzamento entre as armadilhas da linguagem e as armadilhas do amor uma espécie de prazer, algo que os occitanos nomeavam de *joi*. Afinal, o amor tem como veículo a canção, e o cantar é, em si, um gozo tão grande que pode acabar colocando o trovador em maus lençóis: ele canta por amor ao cantar ou canta por amor ao objeto de seu querer? Sua vassalagem amorosa tem como senhor a mulher ou linguagem? O prazer de Dom Dinis provavelmente reside na ambiguidade sustentada por sua não resposta. Uma outra trova é ilustrativa dessa dinâmica, vejamos sua primeira estrofe:

Oimais quer'eu já leixá'lo trobar  
 e quero-me desemparrar d'amor,  
 e quer'ir algũa terra buscar  
 u nunca possa seer sabedor  
 ela de mi nem eu de mia senhor,  
 pois que lh'è d'eu viver aqui pesar  
 (B 498, V 81)

O trovador abre sua *coita* com a advérbio “Oimais”, algo próximo da expressão “de hoje em diante”, indicando que o presente inaugura um tempo no qual o seu cantar será o silêncio. Os versos avançam em uma cadência uníssona que abarca a trova como um todo: ABABBA. É uma cantiga de maestria, o discurso poético não opera em circularidade, como usualmente o paralelismo presente nas cantigas de amigo realiza. O resultado é que do primeiro ao último verso o poema produz uma espécie de linearidade, uma progressão mais afinada com a ordem narrativa do que as parataxes circulares que as cantigas de amigo costumam.

A estrofe em questão delineia no seu caminhar um crescente que vai do silenciar até o evadir, ambos os caminhos tendo como destino um só lugar, onde amante e amada se desconhecem de tudo, retornando ao ponto anterior ao próprio cantar. O que é anterior ao canto amoroso? O nada, afinal é ele que dá forma aos enamorados; é através do canto que o amor existe. O paradoxo elaborado por Dom Dinis, nessa canção, consiste em tecer um elogio ao cantar através da dolorosa exclamação do silêncio, ou ao menos da intenção de silenciar a voz e os passos.

Como não lembrar de Roberto Carlos depois dessa breve leitura? A proximidade entre o rei da Jovem Guarda e o rei de Portugal está na capacidade de dar forma ao fim, ou melhor,

dar fim à forma. Roberto Carlos, na primeira estrofe de uma das suas canções, utiliza uma estrutura semelhante:

De hoje em diante  
 Vou modificar o meu modo de vida  
 Naquele instante que você partiu  
 Destruíu nosso amor  
 Agora não vou mais chorar  
 Cansei de esperar  
 De esperar enfim  
 E pra começar eu só vou gostar  
 De quem gosta de mim  
 (ROBERTO CARLOS, 1967, p. 1)

Com uma cadência marcada pelos diversos infinitivos que compõem a estrofe, o texto caminha de maneira semelhante no que se refere a fazer da canção o veículo de um silêncio magoado. A diferença é que, através da modificação abrupta e convicta (“Oormais” e “De hoje em diante”), o compositor brasileiro faz cessar a própria forma do eu lírico: deixar de ser alguém que faz do amor e da dor um par. Os quatro últimos versos demarcam o novo tom, a mutação pela qual passará o eu lírico e o próprio amor. O núcleo dessa mudança está no fim da espera, ou melhor, em abdicar de esperar. Aí está a grande questão da canção de Roberto Carlos: cessar a espera é destituir o amor de um certo jogo, subtrai-lo da *coita*. De certa maneira, os versos buscam dar um fim aos sintomas da *coita*, notadamente o sofrimento e as delícias da espera pelo encontro, sempre postergado ou atrasado, nunca em tempo.

O prazer parece um termo arredio, quando colocado rente a um universo no qual a *coita* amorosa é um recorrente em ‘onze de cada oito’ trovas. Porém, é nesse encontro improvável, a junção entre prazer e sofrer, mediados através da irredutível separação dos enamorados, que podemos esboçar uma espécie de fábula do amor cortês, seu mitema.

O mitema é proposto por Lévi-Strauss enquanto um conjunto de unidades relacionais através das quais o mito opera suas produções de sentido. Tal categoria conceitual está intimamente vinculada às reflexões linguísticas concernentes ao fonema. O autor percebeu que a máxima fonética de que “(...) a função significativa da língua não está ligada aos sons em si, e sim ao modo como os sons se combinam” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 223) pode ser transladada do universo dos estudos linguísticos para o campo de análise dos mitos.

Sua aposta em um modelo de base fonética parte da compreensão do mito enquanto um objeto inapreensível em suas manifestações singulares. A compreensão do mito estaria exatamente no processo através do qual suas unidades, em conjunto, comporiam uma gama de

significações marcadas principalmente através de suas respectivas variações. Nas palavras do próprio autor, “(...) as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são relações isoladas, mas feixes de relação, e é unicamente na forma de combinações desses feixes que unidades constitutivas adquirem uma função significante” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 227).

Partindo desse paradigma teórico, o poema de Ana Martins Marques, apesar da distância temporal/formal, assume e transforma o mito amoroso parturejado pelo imaginário trovadoresco. Os versos da poeta mineira elaboram, através dos cortes e contradições, uma ambiguidade marcada por alguns dos mitemas presentes na tradição do medievo galego-português. Os dois grandes polos pelos quais são preenchidas as variações do amor cortês são bem exemplificados pelo medievalista José D’Assunção Barros como “(...) amor-entrega e o amor-cínico” (BARROS, 2015, p. 222). Outros estudiosos do assunto, como Irving Singer (1984), R. Howard Bloch (1987) e Segismundo Spina (2009) também apontam a coexistência de uma conjunção de temas marcados pela oposição entre um amor idealizado e um amor realista.

Tais oposições, mais do que entraves, são o próprio combustível pelo qual o mito cumpre seu destino: a multiplicidade, enredamento entre uma visão idealizada, herdeira do platonismo, mas não nos termos exatos do filósofo grego, como explica Spina:

É preferível, todavia, interpretamos o platonismo não como continuidade consciente da doutrina do filósofo grego, mas como uma atitude de espírito que o poeta assume em face da realidade, atitude essa que expressa numa espontânea tendência para a intelectualização do sentimento (...) (SPINA, 2009, p. 32).

E uma visão – nos termos de Barros (2015) – cínica. Tal faceta do discurso amoroso porta um conteúdo notadamente irônico, interessado em inverter os sinais que costuram o processo de idealização do discurso amoroso. O desejo, muitas vezes etéreo, com o qual o trovadorismo normalmente é vinculado dá lugar à reivindicação do desejo encarnado, do encontro dos corpos, do prazer do sexo. Ainda na tradição occitana, matriz da qual provieram os nortes para a cantiga de amor galego-portuguesa, podemos perceber um fragmento de uma deliciosa trova de Guillaume IX, traduzida por Augusto de Campos, que muito bem ilustra o cantar risonho de amor:

Depois de comido e bebido  
Eu me despi, a seu pedido.  
Pois me jogaram o maldito

Gato na pele.  
Do alto da espinha ao calcanhar  
Uma o impele

Pela cauda ambas o sustêm.  
Feridas, me fez mais de cem,  
Com suas garras me deixou sem  
Carne quase  
Mas aguentei a mão, de medo  
Que me matassem.

“Irmã” (ouvi, por fim) “*oremus*”,  
É mudo, tal como queremos.  
Ao amor, então. Preparamos  
Um banho morno.  
Fiquei por mais de uma semana  
Naquele forno.

Tanto trepei, quanto ouvireis:  
Cento e oitenta e oito vezes.  
Quase que rompi minhas bragas  
E meu arnês.  
Nem sei dizer, tamanho o estrago  
Que isso me fez.

Mal sei dizer, tamanho o estrago  
Que isso me fez.  
(CAMPOS, 2009, p. 19)

A “fábula” que a trova tematiza versa o encontro de um romeiro com duas mulheres casadas. Após ser saudado, o peregrino, ao invés de retribuir a saudação, emula através de gestos e sons o comportamento de um mudo. As mulheres, ao perceberem sua mudez, planejam oportunizar, através do silêncio forçoso ao qual o “mudo” está submetido, o desfrute do prazer carnal, sem o risco de serem denunciadas como adúlteras. Porém, não sendo tolas, as mulheres põem em xeque a mudez do romeiro; o teste não é nada mais nada menos do que suportar o arranhar de um gato em suas costas, sem brado ou reclamação. O romeiro, igualmente nada tolo, suporta com bravura o avanço das unhas do gato por sua pele, ganhando, então, através da ludibriação geral e irrestrita, o direito ao prazer, cento e oitenta e oito oportunidades de prazer.

A trova em questão inverte, desloca e ataca simultaneamente vários elementos do universo literário medieval. Começando, é claro, pelas próprias narrativas de peregrinação. Trovadores, como o rei Afonso X, o sábio, exerceram uma produção mais próxima da ideia moderna de lírica, “*loor*”, voltadas para o elogio e devoção de Nossa Senhora, conjugada com versos de norte narrativo, voltados para os milagres envolvendo o caminhar dos peregrinos, as famosas cantigas de “*miragre*”.

No caso da trova acima, a ironia estaria no deslocamento de uma tradição usualmente marcada pelos termos da comédia, ou seja, uma história que começa mal e termina bem. O tema desse tipo de narrativa orbita entre um mal agir, cometido pelo próprio protagonista, por um terceiro ou a partir dos joguetes do diabo; então, o pecado é aplacado pela intervenção de um santo, usualmente Nossa Senhora ou São Tiago. Através do milagre, intervenção do santo em favor do personagem devoto, o ciclo da narrativa se fecha, a fábula reencontra o equilíbrio cindido anteriormente por uma conduta errônea. Transcrevo a seguir um fragmento da canção de número 13 das Cantigas de Santa Maria, tal qual editada por José-Martinho Montero Santalha.

Assí como Jesú-Cristo, estando na cruz, salvou  
un ladrôn, assí sa Madre outro de mórte livrou. (...)

Onde ll' avêo un día que foi un furto fazer,  
e o meirinno da térra houve-o lóg' a prender,  
e tan tóste sen tardada fez-lo na forca pøer;  
mas a Virgen, de Déus Madre, lógu' entôn del se nembrou.  
Assí como Jesú-Cristo, estando na cruz, salvou...

E u pendurad' estava no forca por s' afogar,  
a Virgen Santa María non vos quis entôn tardar,  
ante chegou muit' aginna e foi-ll' as mãos parar  
so os pées e alçó-o assí que non s' afogou.  
Assí como Jesú-Cristo, estando na cruz, salvou...

Assí esteve tres días o ladrôn que non morreu;  
mais lo meirinno passava per i e mentes me'teu  
com' éra viv', e un hóme séu lógo lle corregeu  
o laço per que morresse, mas a Virgen o guardou.  
Assí como Jesú-Cristo, estando na cruz, salvou...

U cuidavan que mórt' éra, o ladrôn lles diss' assí:  
“Quéro-vos dizer, amigos óra por que non morri:  
guardou-me Santa María, e aqué-vo-la aquí  
que me nas sas mãos sofre que m' o laço non matou.”  
Assí como Jesú-Cristo, estando na cruz, salvou...

Quand' est' oi u meirinno, déu aa Virgen loor  
Santa María, e lógo foi decer por séu amor  
Elbo, o ladrôn, da forca, que depois por servidor  
dela foi sempr' en sa vida, ca en orden lógu' entrou.  
(SANTALHA, 2004, p. 29)

Nesse último texto, é possível perceber o caminho comumente tomado pela narrativa milagreira: 1) erro ou sedução, 2) invocação da Santa/Santo e, por fim, 3) publicização do milagre. Em termos conceituais, o milagre pode ser descrito da seguinte maneira: “Para o

homem da Idade Média, o milagre é antes de tudo o que engendra o encantamento, tendo esse vocábulo se originado do latim *mirum*; logo, o que provoca admiração remete ao milagre no sentido amplo do termo” (CUNHA, 2011, p. 176).

Quando cotejamos (no plano fabular) os dois textos, percebemos que a posição ocupada pelo romeiro no primeiro e pelo ladrão no segundo compõe uma oposição perfeita. O ladrão, ao ter como ofício a supressão do oitavo mandamento, caminha do profano em direção ao sagrado. No caso do romeiro, atrelado de início ao paradigma purificador da peregrinação, ocorre exatamente o inverso: o desequilíbrio moral que usualmente abre as portas para o milagre, como exposto no caso do ladrão, aprofunda a feição profana do narrado. Não são os santos que são invocados, mas sim as artimanhas do desejo. O resultado se mantém no plano da comédia, apesar do entrave representado pelo felino. O romeiro, com valentia e sagacidade, dribla os obstáculos e alcança o prazer almejado.

O segundo ponto de inversão, operado pela trova tomada como exemplo, está na maneira como o serviço amoroso dá lugar ao coito, ao invés da tão simultaneamente celebrada/lamentada *coita* amorosa. Tal inversão abre as portas para a problemática da vassalagem amorosa. Para discorrer sobre o assunto, é preciso fazer uma digressão um pouco maior, pois ele é importante na articulação de uma ideia mítica do amor cortês.

Como dito anteriormente, uma das grandes contribuições do paradigma trovadoresco para a formação do discurso amoroso ocidental está exatamente na vassalagem amorosa. Esta é figurada enquanto uma espécie de dom gratuito oferecido pelo enamorado para sua *senhor*, invertendo a lógica utilitária na qual senhor e vassalo se ligam a partir de um utilitarismo duplamente justificável:

Ser “o homem” de outro homem: no vocabulário feudal não existia aliança de palavras mais difundida que esta, nem mais rica de sentido. Comum aos falares românicos e germânicos, servia para exprimir a dependência pessoal, em si. E isto, fosse qual fosse, aliás, a natureza jurídica exata do vínculo e sem ter em conta qualquer distinção de classe. O conde era “o homem” do rei, tal como o servo era do senhor da sua aldeia. Por vezes, era até no mesmo texto que, com poucas linhas de intervalo, condições sociais radicalmente diferentes eram assim evocadas, uma após a outra: tal como, no século XI, a petição de monjas normandas que se queixavam de que “seus homens” – isto é, seus camponeses, fossem obrigados por um barão a trabalhar nos castelos dos homens, entende-se, os cavaleiros, seus vassalos. O equívoco não era chocante, pois, apesar do abismo entre as camadas sociais, a acentuação exercia-se sobre o elemento fundamental comum: a subordinação de indivíduo a indivíduo (BLOCH, 1989, p. 169).

Quando o trovador utiliza do vocativo senhorial para interpelar sua amada, o gesto é usualmente lido enquanto uma espécie de decalque lírico-amoroso da estrutura político-militar-fundiária sob a qual se assenta o regime feudal (BRAGA, 1984). Considero difícil, ou mesmo pouco produtivo, recusar as interrelações entre as formas artístico-literárias e as próprias dinâmicas históricas que as parturejaram; porém, compreender a vassalagem amorosa enquanto uma simples transladação do fenômeno social para o campo da forma literária também me parece um caminho pouco interessante para a apreensão do fenômeno estético.

Isso porque o paradigma da vassalagem presente no feudalismo, quando cotejado com a estrutura que permeia o cantar amoroso dos trovadores, pode parecer, em uma primeira mirada, uma e a mesma coisa. Porém, empreender esse tipo de leitura seria, de algum modo, pensar nas categorias ideológicas que costuram a cultura enquanto elementos de explícita racionalidade, como se as mulheres e homens que habitavam a temporalidade que nomeamos de medievo percebessem, através de um esquema evidente, os próprios contornos ideológicos que permeiam o mundo em que habitavam.

Teófilo Braga descreve a prática composicional dos trovadores como uma “(...) etiqueta cerimoniosa de corte, uma estratégia galante, cujas manobras são reguladas como os passos de armas dos torneios” (BRAGA, 1984, p. 229). Concordo com o autor, mas radicalizando o seu argumento. Ao apontar alguns típicos fenômenos lúdicos do medievo enquanto alegorias do *modus operandi* trovadoresco, reforçando o caráter formalista dessa temporalidade, o autor religa o texto ao contexto. Nesse sentido, o trovar seria uma transladação dos códigos políticos e militares para o código dos corações.

Não acho que o debate acabe por aí, afinal o jogo também joga o jogador, as regras produzem sua própria ideia de movimento, sua própria ideia de possível. Nesse sentido, existe uma tensão no núcleo das práticas culturais, no âmago do processo de subjetivação. Quando o trovador canta a vassalagem amorosa, ele, simultaneamente, afirma, recusa e transforma tal categoria. Uma leitura da vassalagem amorosa enquanto fenômeno estético me parece, portanto, mais afinada com a diferença do que com o decalque.

Ainda sobre esse assunto, os gestos através dos quais o ritual vassálico dá concretude ao conjunto de responsabilidades que liga senhor e vassalo é ilustrativo do funcionamento dos signos culturais na costura dessa comunidade humana. Vejamos o exemplo transcrito por Marc Bloch:

Eis dois homens frente a frente: um quer servir o outro, que aceita, ou deseja, ser chefe. O primeiro une as mãos e, assim juntas, coloca-as nas mãos do segundo: claro símbolo de submissão, cujo sentido, por vezes, era ainda acentuado pela genuflexão. Ao mesmo tempo, a personagem que oferece as mãos pronuncia algumas palavras, muito breves, pelas quais se reconhece “o homem” que está na sua frente. Depois, chefe e subordinado beijam-se na boca: o símbolo de acordo e amizade. Eram estes – muito simples e, por isso mesmo, eminentemente adequados a impressionar espíritos tão sensíveis às coisas vistas – os gestos que serviam para estabelecer um dos vínculos mais fortes que a época feudal conheceu (BLOCH, 1989, p. 169).

Como o autor bem expõe, os gestos oferecem sentido ao mundo. A junção das mãos e o encontro dos lábios fazem com que os respectivos personagens encontrem seu *ethos*: servir e proteger. Em um mundo tripartido entre guerreiros, padres e servos, os rituais, nomes próprios, festas e casamentos operam enquanto uma espécie de gramática. Nesse sentido, a linguagem é como o mapa da mina. Não faço essa afirmativa pensando que o mapa é o meio mais rápido para levar o pesquisador diretamente ao seu objetivo, mas sim para apontar, no próprio gesto de leitura, o quanto o dizer desarma as fronteiras entre sujeito e cultura. Principalmente em um horizonte no qual as máximas burguesas do individualismo são totalmente estrangeiras. Graça Videira Lopes, pensado o trovadorismo, mas alcançando, na verdade, o próprio regime simbólico medieval, descreve os polos amante/amada enquanto funções:

Mais do que uma personagem humana determinada, a senhor aparece, na cantiga de amor, como um lugar, uma função se quisermos: a de amada a quem o canto se dirige. A voz masculina que canta também não mostra, em geral, qualquer exterior visível e individualizado, ela também não é um corpo, mas igualmente uma função, a do servidor (LOPES, 2006, p. 2).

A função de servidor tem no pacto vassálico um núcleo importante. Ideais épico-heróicos, como os das canções de gesta, tomam tal assunto enquanto questão e problema. São exemplares, nesse sentido, a *Canção de Rolando* e *O cantar de Mio Cid*. Afinal, ambos têm na proposição de modelos e contramodelos de serviço vassálico o seu núcleo narrativo.

O fim de Rolando, morto no embate contra os mouros na retaguarda do exército franco, só pode ser compreendido dentro do paradigma rijo que assentava direitos e deveres entre os membros do estamento guerreiro. Sua recusa em tocar o olifante, assim que é atacado, está atrelada ao conceito de honra, elemento fundamental do ideário guerreiro. Sob

uma perspectiva moderna, o que é pintado por Tuoldus<sup>4</sup>, parece em nada digno de elogio, afinal a relutância de Rolando em requerer o auxílio do exército principal significou o fim brutal de seus pares e a sua própria morte.

Porém, como bem aponta Erich Auerbach, não estamos falando de um paradigma no qual as condutas pressupõem uma abertura de opções e escolhas; muito pelo contrário, existe um caminho a ser percorrido e o herói da gesta é aquele que o segue em linha reta. Nas palavras do crítico alemão,

O objeto da Canção de Rolando é estreito, e para os seus homens, nada de fundamental é questionável. Todas as ordens da vida, e também a ordem do além, são unívocas, inamovíveis, fixadas formalmente. Certamente não são acessíveis sem mais nem menos para a penetração racional, mas esta é uma constatação que somente nós fazemos. O poema e os seus ouvintes contemporâneos não se preocupavam com isso; vivem em segura confiança, dentro da colocação rapidamente construída, espacialmente estreita, na qual os deveres vitais, a divisão em estamentos, a essência das forças sobrenaturais e a relação dos homens com elas estão reguladas de maneira simples. No interior deste espaço há riqueza e ternura de sentimentos, e também um certo colorido das aparências exteriores; mas a moldura é tão estreita e rígida que é difícil parecerem a problemática ou, menos ainda, a tragédia: não há conflitos que mereçam o nome de trágico (AUERBACH, 1971, p. 94).

Se não existe tragicidade, resta, como expresso por Auerbach, o estranhamento no olhar do leitor moderno, o estranhamento com o qual miramos a própria ideia de destino, o horror com o qual percebemos uma vida humana dissociada de abertura, afinal, para nós, vida humana deveria ser produção, não produto<sup>5</sup>. O gênero romance, até certo ponto, realiza formalmente a antítese dessa cosmovisão, dessa forma de vida. Vejamos a introdução de *Robinson Crusoe* (2007), obra apontada por críticos como Ian Watt (1990) como um marco de origem na emergência do gênero romance:

Sendo o terceiro filho, e não afeiçoado a nenhum ofício, minha mente começou a se preencher de pensamentos errantes: meu pai, que era muito velho, havia me proporcionado uma porção de formação tão boa quanto uma educação familiar e

<sup>4</sup> Tuoldus é mencionado no último verso da gesta “*Ci falt la geste que Tuoldus declinet*” (BURGESS, 1990, p. 210). Porém, ele pode ter sido tanto o autor quanto o copista, ou mesmo o jogral a declamar a canção. O conceito moderno de autoria funciona mal com os textos medievais.

<sup>5</sup> Marshall Berman aponta, através do cotejamento de algumas obras literárias em prosa, notadamente *Fausto I*, o quanto as ideias modernas de progresso, produção e desenvolvimento atravessam do macro, destino das nações e caminhar da história, para o micro, o plano íntimo. Nesse sentido, o personagem moderno por excelência pode ser traduzido pelo seguinte paradoxo: “Quando os desejos e a sensibilidade das pessoas, de todas as classes, se tornam abertos a tudo e insaciáveis, sintonizados com a permanente sublevação em todas as esferas da vida, haverá alguma coisa que consiga mantê-los fixo e imobilizados em seus papéis burgueses” (BERMAN, 2007, p. 127).

uma escola do interior poderiam proporcionar, ele me educou para o Direito, mas eu não me satisfaria com nada diverso do que o mar (...) (DEFOE, 2007, p. 62).<sup>6</sup>

A história de Robinson Crusoe destoa dos pressupostos através dos quais a própria ideia de protagonismo era assumida pelos escritos medievais. O herói medieval tem na família, no estamento e na religião as bases e, conseqüentemente, os limites aos quais está submetido. Crusoe é a recusa do destino, o desejo por uma procura que prescinde de encontro (LUKÁCS, 2000). Já Rolando, não; ainda no começo da obra, exatamente no momento em que o personagem é apresentado, o enredo inteiro se revela ao ouvinte/leitor:

O imperador vai até o pinheiro  
 Ele convoca seus barões para concluir seu conselho  
 Duque Ogier e arcebispo Turpins  
 Ricardo, o velho, e seu sobrinho Henrique  
 E o valente conde Acelin da Gasconha  
 Tedbald de Reims e seu primo Milon  
 E Gerer e Gerin também estavam lá  
 Justo com eles veio conde Rolando  
 E Olivier, o valente e o nobre.  
 Havia mais de milhares de Francos da França;  
 Ganelão chegou, aquele que cometeu o ato de traição.  
 Agora começa o conselho que criou tanto luto<sup>7</sup>  
 (BURGESS, 1990, p. 34).

Nesse fragmento apresentado, ainda no começo da narrativa em versos, o imperador Carlos Magno convoca os seus líderes militares, a fina flor da nobreza franca, para debater acerca do futuro da guerra travada contra os mouros na Península Ibérica. A estrofe em questão é basicamente uma apresentação dos personagens principais, uma versão bem sintética do catálogo das naus. O ponto importante, ou melhor, a questão que eu gostaria de

<sup>6</sup> *Being the third Son of the Family, and not bred to any Trade, my Head began to be fill'd very early with rambling thoughts: My Father, who was very ancient, had given me a competent Share of Learning as far as a House-Education, and a Country Free-School generally goes, and design'd me for the Law; but I would be satisfied with nothing but going to Sea (...).*

<sup>7</sup> *The emperor goes over to a pine tree  
 He summons his barons to conclude his councils  
 Duke Ogier and Archebishop Turpins,  
 Richard The Old and his nephew Henry,  
 And the valiant count Acelin of Gascony  
 Tedbald of Reims and his cousin Milon  
 And Gerer and Gerin were there too,  
 Along with then came Count Roland  
 And Oliver, the valiant and the noble.  
 There are more than thousand Franks from France;  
 Ganelon came, who committed the act of treason.  
 Now begins the council which turned to grief*

realçar, está no atrelamento dos nomes aos destinos. O enredo inteiro entregue em uma estrofe só. Os personagens grandiosos são predicados enquanto tal: Rolando é valente e Olivier é nobre. Na contramão desse par, emerge Ganelão, traidor, perverso e malvado. A função do personagem no transcorrer da narrativa é performar uma espécie de negativo de Rolando. É interessante lembrar que ambos, apesar de nobres importantes, estão submetidos ao jugo de Carlos Magno, este sim apresentado em todo o seu poder e ferocidade logo na primeira estrofe do poema.

O fato de eles estarem a serviço de Carlos Magno coloca o poema dentro de uma tradição de textos medievais que tematizam o serviço vassálico. A estrutura toma como base o elogio ao vassalo fiel e a condenação dos que rompem com o pacto. O caráter popular da *Canção de Rolando*, lastreada na produção oral e, portanto, comunicada festivamente entre os homens, alcança o ponto de, como aponta Marc Bloch (1989), em seu estudo sobre os nomes de batismo na região da Normandia, fazer rerear o nome Ganelão nos registros eclesiásticos, isso tudo enquanto uma pluralidade de Rolandos nasciam e eram batizados.

Outro texto importante que abarca o assunto é o *Poema do Cid*. O enredo tem como norte o desterro do herói castelhano, sua reconciliação com o suserano e, por fim, a defesa de sua honra frente às ofensas cometidas por seus genros. No contexto da presente reflexão, me interessa pensar no primeiro conflito, o desterro de Cid. Apesar do texto apontar para as contradições do juízo tomado pelo rei acerca do exílio de Cid, o herói continua fiel ao monarca, não importando o fato de ter caído em desgraça frente aos seus olhos.

Tal postura, novamente estranha para os olhos modernos, tão estranha quanto a de Rolando frente aos mouros, está vinculada a uma cosmovisão anterior ao Estado Moderno; portanto, anterior ao ideal de um direito despersonalizado. O mundo medieval, em sua ontogênese principalmente carolíngia (ANDERSON, 1987), teve na identificação entre o senhor feudal e a própria lei uma máxima. Marc Bloch descreve com exatidão a identidade entre senhor feudal e lei, através da solução dada a um conflito dinástico: “Quando em 871, tendo vencido seu filho Carlomano, Carlos, o Calvo, quis fazer voltar ao dever os cúmplices do jovem rebelde, julgou que não poderia ter êxito senão obrigando-os a escolherem, cada um, um senhor, a seu gosto, entre os vassalos reais” (BLOCH, 1989, p. 194).

Um homem sem senhor é um homem sem lei; não no sentido moderno de alguém procurado pelo Estado, afinal a punição, para nós, é o desejo de reconciliar sujeito e

comunidade<sup>8</sup>. Um homem sem lei é um homem fora da rede de relações que constituem a comunidade humana, é alguém nas frestas da gramática social, um desterrado. A busca de Cid por uma reconciliação com o seu senhor é uma busca por reconhecimento, e o reconhecimento para o estamento guerreiro tem como destino a honra. Transcrevo a seguir o fragmento da obra<sup>9</sup> em que o herói alcança o almejado, e volta a existir no mundo dos homens:

Com uns quinze cavaleiros apeou e, de joelhos e com as mãos em terra, mordeu as ervas do chão, chorando de alegria aos pés de el-rei.  
 Deste modo se humilhou o Cid ante Afonso, seu senhor.  
 El-rei, com grande pesar, exclamou:  
 — Levantai-vos, oh Cid Campeador! Beijai-me as mãos, porém os pés, não. Se isto me não fizerdes, não conteis com a minha amizade!  
 Ajoelhado, o Campeador respondeu:  
 — Mercê vos peço como a meu senhor natural! E, estando eu assim, dai-me a vossa graça diante de quantos aqui estão.  
 — De alma e coração o faço! – tornou el-rei. — Aqui vos perdoou, vos dou minha amizade e, desde hoje, acolhida em todo o meu reino.  
 — Graças ao meu senhor, e tudo aceito, agradecendo-o a Deus do Céu, depois a vós e a estas mesnadas que nos rodeiam!  
 Sempre de joelhos, o Cid beijou as mãos a el-rei; em seguida ergueu-se e beijou-o na boca (BLOCH, 1993, p. 85).

<sup>8</sup> Hegel descreve, em sua *Filosofia do Direito*, um paradigma de justiça ainda muito atual, principalmente pensando no norte assumido pelo Direito Penal, ainda que de maneira retórica, através da palavra ressocialização: “A repressão passa a ser a reconciliação do direito consigo mesmo na pena. Do ponto de vista objetivo, há reconciliação por anulação do crime e nela a lei reestabelece-se a si mesma e realiza a sua própria validade. Do ponto de vista subjetivo, que é o do criminoso, há reconciliação com a lei que é por ele conhecida e que também é válida para ele, para o proteger. Na aplicação da lei sujeita-se ele, por conseguinte, à satisfação da justiça, sujeita-se, portanto, a uma ação que é sua” (HEGEL, 1990, p. 196).

No Brasil, é uma piada de mal gosto assumir tal paradigma, mesmo enquanto idealidade. Talvez esteja aí o encanto que certos elementos do medievo reproduzem no nosso imaginário, como bem apontam alguns estudiosos da recepção da produção sensível medieval na parte dos trópicos que nos cabe (STERZI, 2011). Por conseguinte, a canção de Caetano Veloso (2012, p. 1), “O império da lei”, figura no mundo da canção versos agudos do contemporâneo frente ao não Estado das coisas:

O império da lei há de chegar no coração do Pará  
 O império da lei há de chegar no coração do Pará

O império da lei há de chegar lá  
 O império da lei há de chegar lá

Quem matou meu amor tem que pagar  
 E ainda mais quem mandou matar  
 Ter o olho no olho do jaguar  
 Virar jaguar

O império da lei há de chegar no coração do Pará  
 O império da lei há de chegar no coração do Pará

<sup>9</sup> Utilizo a versão em prosa, tal qual editada por Afonso Lopes Vieira, por não me atrever a traduzir o belíssimo castelhano de Cid.

A reconciliação entre Cid e o monarca é performada através de uma nova pactuação vassálica, algo em tudo semelhante aos gestos anteriormente descritos por Bloch (1989): Cid se ajoelha, oferece suas mãos ao suserano; eles trocam palavras, nas quais é enunciado o lugar de cada uma das partes, os lábios do vassalo tocam as mãos do senhor e, por fim, os seus lábios.

Pedro Salinas, em seu ensaio *El cantar de Mio Cid: Poema de la honra*, lê esse mesmo fragmento da obra citado há pouco enquanto uma espécie de purgação moral do protagonista. O reencontro entre vassalo e suserano é interpretado pelo autor da seguinte maneira:

Quando o rei proclama que devolve o seu amor e o perdoo, vemos que, graças a esse simples e externamente bárbaro ritual, se cumpre algo assim como uma purificação do ser moral de Cid. Ao redor estão os seguidores do rei, os orgulhosos cavaleiros da corte, e os soldados do Campeador. Eles são testemunhas de ações simbólicas pelas quais Cid retorna à sua terra e à sua honra (SALINAS, 1945, p. 18).<sup>10</sup>

Penso que esses trechos e obras elencados oferecem um vislumbre do caráter radical assumido pelo pacto vassálico na constituição do próprio imaginário medieval. Porém, não é possível reduzir a sensibilidade dessa época acerca das hierarquias aos registros propostos pelas canções de gesta. Existe um outro contributo fundamental e mais tardio, se comparado com a gesta: as novelas de cavalaria.

No contexto da presente tese, mais do que me embrenhar pelos interessantíssimos caminhos da prosa medieval, pretendo apontar uma relação movediça entre poesia e prosa, algo diverso da divisória firme posteriormente erigida pelos classicistas e depois implodida pelos românticos. Nesse sentido, a novela de cavalaria e as trovas, produções contemporâneas em sua respectiva época, se interpenetram na produção de uma mitologia amorosa.

Não é por casuísmo que intelectuais importantes como Agamben (2007a), Bloch (1987), Rougemont (1999) e Kristeva (1987) apontem tanto a composições narrativas quanto para aquelas mais próximas da ideia de lírica enquanto espaços privilegiados de irrupção da discursividade amorosa medieval. O próprio *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* tem nos seus primeiros cinco textos exemplares de um gênero de narrativas breves denominadas *lai*.

---

<sup>10</sup> *Quando el rey proclama que le devuelve su amor y le perdona, vemos que gracias a ese simple y externamente bárbaro ritual, se cumple algo así como una purificación del ser moral de Cid. Alrededor están los seguidores del rey, los orgullosos caballeros de la corte, y los mesnaderos del Campeador. Ellos son los testigos de acciones simbólicas por las cuales retorna el Cid a su tierra y a su honra.*

Isabel de Barros Dias descreve o gênero a partir das produções de uma das mais notáveis autoras medievais, Marie de France:

Quem tem estudado os lais franceses alinha geralmente numa teoria evolutiva segundo a qual, numa primeira fase, o termo seria usado para designar composições musicais entoadas por jograis de origem bretã, actualmente perdidas. A nível temático tratar-se-ia de cantos comemorativos, que seriam complementados pela sua explicação e pela contextualização do acontecimento que estaria na sua base. Numa segunda fase, Marie de France terá usado esses lais e respectivas explicações como ponto de partida para os seus poemas narrativos. Deste modo, o termo passou a designar um tipo específico de narrativa: contos curtos, rimados, em cuja temática se cruzam motivos amorosos, maravilhosos e de cavalaria. Esta teoria baseia-se, em particular, no que é dito nos múltiplos prólogos e epílogos dos Lais de Marie de France e dos subsequentes lais anónimos, bem como no inegável facto da predominância do carácter narrativo dos textos sobreviventes (DIAS, 2009, p. 625).

Os *lais* presentes no contexto do cancionero galego-português são comumente lidos dentro de uma chave interpretativa que os aproxima mais do movimento geral do próprio cancionero, lido fundamentalmente enquanto lírica, do que da feição narrativa presente nos textos franceses (MEDEIROS, 2016). Porém, dentro da interessante linha argumentativa proposta por Isabel de Barros Dias, “Os ‘Lais da Bretanha’ são casos nítidos de narrativas que jogam com os referentes culturais do respectivo público”, portanto, “(...) estamos perante mensagens cifradas, legíveis por analogia, uma vez que remetem para um horizonte de conhecimento comum às duas figuras que trocam os objectos e as respectivas cargas significantes” (DIAS, 2009, p. 630).

Isso significa que, mesmo breves, os *lais* presentes no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* invocam um repertório literário que extrapola os versos declamados e, conseqüentemente, costura o texto cantado com o repertório já apreendido pelo auditório. O texto não se fecha na sua constituição formal, a obra não isola os referentes externos; o texto não é uma ilha, mas um arquipélago margeado pelas narrativas correntes acerca de amor e bravura.

Pensemos em dois dos personagens presentes nos *lais* galego-portugueses: Tristão e Lancelot. Ambos figuram um paradigma de serviço vassálico que se desloca do âmbito militar para o campo amoroso. Tal movimento não escapa ao controverso; o emaranhado de narrativas que dá corpo a esses cavaleiros inescapavelmente vai de encontro à suserania em seus termos tradicionais. Nesse sentido, amar “sua” senhor implica em trair o “seu” senhor.

Levando em conta o significado profundo do pacto vassálico, sua indissociável relação com a própria produção do mundo social feudal, o que os trovadores tecem nas narrativas de

cavalaria e nas trovas amorosas implica um deslocamento de paradigma no mínimo radical. Não uma radicalidade nos termos modernos da vanguarda, baseados em uma afirmação via negação, uma “(...) tradição feita de interrupção, em que cada ruptura é um começo” (PAZ, 2013, p. 17), mas sim os rasgos da continuidade, ou melhor, de uma certa ideia de continuidade.

Marc Bloch descreve a relação dos medievais com a tradição em termos muito mais mutantes do que usualmente são atribuídos: “A primeira idade feudal por dispor apenas de espelhos infieis, no seu esforço para imitar o passado, mudou muito rápida e profundamente, julgando conservar-se” (BLOCH, 1989, p. 138). Assim, através de alterações sutis, a sensibilidade guerreira presente nas canções de gesta dá lugar, ainda que também sob chave bélica, ao amor.

Temos em Lancelot um exemplo interessante de tal mutação. Na novela *Le Chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes, o evento que dá nome ao texto contrapõe dois paradigmas: o amoroso e a honra bélico-militar. O protagonista, em sua saga para resgatar sua senhor, Guinivère, esposa de Arthur, seu senhor, precisa optar entre a honra e o amor. O amor está na busca pela mulher amada, raptada por um malfeitor, a honra se contrapõe ao amor no momento em que o cavaleiro, para conseguir informações acerca do paradeiro de Guinivère, se submete a entrar em uma charrete:

(...) E lá  
 Estava uma carroça usada, naquela época  
 Como usamos um pelourinho, hoje em dia.  
 Em qualquer cidade populosa  
 Você irá encontrar centenas deles, mas então  
 Existia somente um, e eles o usavam  
 Para todo tipo de criminoso  
 Exatamente como o pelourinho  
 Hoje recebe assassinos, ladrões  
 Aqueles derrotados em combate  
 Judicial, gatunos que perambulam  
 Pela noite e aqueles que vagam  
 Pelas estradas. Criminosos eram punidos  
 Sendo colocados na carroça  
 E conduzidos para cima e para baixo  
 Por aí. A reputação eles  
 Perdiam e com ela o direito de estar  
 Presentes na corte, perdiam toda a honra  
 E alegria. Todos sabiam  
 A função da carroça, e a temiam;  
 Eles diziam, “Se você vir uma carroça  
 Passando pelo seu caminho, vá  
 Para o outro lado, e reze para o Pai  
 Do Céu, para te afastar do mau.”

O cavaleiro a pé, que não tinha  
 Lança, chegou atrás  
 Da carroça e viu, guiando sentado  
 Na boleia, um anão, que como  
 Um carreteiro tinha um longo chicote  
 Em suas mãos. E o cavaleiro disse,  
 Anão, pelo amor de Deus,  
 “Me conte: você viu minha senhora  
 A rainha passando por aqui?” O anão,  
 Plebeu e asqueroso, não tinha  
 Interesse em contar ao cavaleiro  
 Nada: “Se você topa pegar  
 Uma carona na minha carroça,  
 Pode descobrir, amanhã,  
 O que aconteceu com a rainha.” A carroça  
 Seguiu seu caminho devagar, sem parar  
 Por um momento sequer, e o cavaleiro  
 Seguindo atrás  
 Por um bom tempo, mas sem  
 Subir na carroça. Porém, sua hesitação, sua vergonha  
 Estava errada. A Razão, que guerreava  
 Com o Amor, o avisava para tomar cuidado;  
 Ela o ensinou e orientou a nunca  
 Tentar nada assim  
 Que lhe trouxesse vergonha ou reprovação.  
 Os mandos da razão vêm  
 Da boca, não do coração.  
 Mas o amor, falando fundo  
 No coração, rapidamente ordenou  
 Que subisse na carroça. Ele escutou  
 O amor, e depressa subiu,  
 Colocando toda noção de vergonha  
 de lado. Já que o amor havia comandado<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>*And there  
 Was a cart-used, in those days,  
 As we use a pillory, now.  
 In any good-sized town  
 You'll find them by the thousand, hut then  
 There was only one, and they used it  
 For every kind of criminal,  
 Exactly like the pillory  
 Today - murderers, thieves,  
 Those defeated in judicial  
 Combat, robbers who roamed  
 In the dark, and those who rode  
 The highways. Offenders were punished  
 By being set in the cart  
 And driven up and down  
 The tourn. Their reputations  
 Were lost, and the right to be present  
 At court; they lost all honor  
 And joy. Everyone knew  
 What the carts were for, and feared them;  
 They'd say, "If you see a cart  
 Coming your way, cross  
 Yourself, and pray to the Lord  
 On high, to keep you from evil."*

(I, 280-320).

Esse fragmento é no mínimo fascinante, ele oferece uma forma para a contradição. Os versos descrevem uma espécie de guerra civil na consciência do cavaleiro: de um lado, a honra; e honra, como vimos através dos olhos de Cid e Rolando, é a própria essência do estamento guerreiro. Porém, do outro lado, está aquele que acabaria se sobressaindo: o amor. O amor destrona os comandos da razão, embaralhando o destino do cavaleiro.

O que está sendo colocado em jogo é o possível; o amor confunde o regime teleológico ao qual o modelo tripartite de estamentos amarra a classe guerreira. Não faço essa afirmação buscando igualar Lancelot com Robinson Crusoe, mas, de fato, a novela de cavalaria está mais próxima do romance do que da gesta, ainda que, em termos diacrônicos, esteja nas bordas da canção de gesta. Erich Auerbach faz um comentário interessante sobre o *ethos* inaugurado pela novela de cavalaria a partir da análise da obra *Yvain ou le Chevalier au lion*, também de Chrétien de Troyes:

---

*The knight on foot, who had  
No lance, came up behind  
The cart and saw, seated  
On the shaft, a dwarf, who like  
A carter held a long whip  
In his hands. And the knight said,  
"Dwarf, in the name of God,  
Tell me: have you seen my lady  
The queen come by?" The dwarf,  
Low-born and disgusting, had no  
Interest in telling the knight  
Anything: "If you feel like taking  
A ride in this cart of mine,  
You might find out, by tomorrow,  
What's happened to the queen." The cart  
Rolled slowly on, not stopping  
For even a moment; and the knight  
Followed along behind  
For several steps, not climbing  
Right up. But his hesitant shame  
Was wrong. Reason, which warred  
With Love, warned him to take care;  
It taught and advised him never  
To attempt anything likely  
To bring hi shame or reproach.  
Reason's rules come  
From the mouth, not from the heart.  
But Love, speaking from deep  
In the heart, hurriedly ordered him  
Into the cart. He listened  
To Love, and quickly jumped in,  
Putting all sense of shame  
Aside, as Love had commanded.*

Calogrenante sai a cavalo sem incumbência e sem encargo algum. Busca aventuras, quer dizer, encontros perigosos, nos quais possa pôr-se a prova. Nada disto existe na *chanson de geste*. Os cavaleiros que nela cavalgam têm um encargo e se encontram num contexto político-histórico. Este contexto está inegavelmente simplificado e deformado, mas está conservado na medida em que as personagens que se encontram em ação têm uma função no mundo real, a saber a defesa do reino de Carlos contra os infiéis, a subjugação e a conversão dos infiéis, e coisas semelhantes. O ethos da classe feudal, isto é, o ethos bélico, o qual os cavaleiros reconhecem e aceitam, serve para tais fins político-históricos. Calogrenante, ao contrário, não tem nenhuma tarefa político-histórica, tão pouco quanto qualquer outro dos cavaleiros da corte do rei Arthur. O ethos feudal já não serve a nenhuma função política, nem, em geral, a nenhuma realidade prática. Tornou-se absoluto. Já não tem nenhum outro fim afora a sua autorrealização (AUERBACH, 1971, p. 114).

O vagar do cavaleiro abre uma brecha, ainda que pequena, no enquadramento rijo da gesta. Não há evento exterior à própria aventura, o mundo acontece junto ao próprio cavalgar e a justificação dessa marcha, *a priori* sem destino, é o serviço, não o serviço vassálico da gesta, mas sim o serviço amoroso. O ciclo arturiano é um espaço privilegiado de figuração de tal paradigma. Jackson, cotejando a literatura tardo medieval com os paradigmas anteriores, pensa a corte do Rei Arthur não enquanto apenas uma elaboração ficcional do paradigma feudal, mas como a produção de uma nova estrutura, uma estrutura em que

A ideia de que os frutos do combate deveriam ser o reconhecimento feminino era tão extraordinária, tão controversa frente a qualquer senso de história, que uma corte em específico teve que ser criada para o romance, onde essa concepção fosse aceitável, notadamente a corte do Rei Arthur (JACKSON, 1974, p. 17).<sup>12</sup>

Jackson não recusa as bases culturais e historiográficas que costuram a matéria da Bretanha, mas percebe na constituição dos enredos a produção de um novo sentido para o estamento militar. Isso é feito através das armadilhas do amor. Nesse sentido, Lancelot, praticamente uma figuração do oximoro que é o serviço amoroso, traição do serviço feudal em nome de uma fidelidade que se faz legítima por ser amorosa, surge no cancionero galego-português atravessado por um cantar feminino:

Este lais fizeram donzelas a dom [L]ançarot quando estava na Ínsoa da Lidiça, quando a Rainha Genevra [o] achou com a filha do Rei Peles, e lhi defendeu que nom parecesse ant'ela.

<sup>12</sup> *The idea that the fruits of combat should be female recognition was so extraordinary, so contrary to any sense of history, that a special court had to be created for the romance where such a concept was acceptable, namely the court of King Arthur.*

Ledas sejam hojemas!  
 E dancemos! Pois nos chegou  
 e o Deus connosco juntou,  
 cantemos-lhe aqeste lais!  
 Ca est'escudo é do melhor  
 homem que fez Nostro Senhor!

Com [e]st'escudo gram prazer  
 hajamos! E cantemos bem!  
 E dancemos a nosso sem,  
 pois lo havemos em poder!  
 Ca est'escudo é do melhor  
 homem que fez Nostro Senhor!

Oi nos devemos [a]legrar,  
 dest'escudo, que Deus aqui  
 troux'e façamo-lo assi:  
 puinhemos muit'eno honrar!  
 Ca est'escudo é do melhor  
 homem que fez Nostro Senhor!  
 (B5, L5)

Nesse *lai*, último dos cinco *lais* encontrados no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, contextualizado pela rubrica referente ao personagem central, “Lancerot”, há uma recriação do episódio “A loucura de Lancelot”, encontrado na obra *Lancelot du Lac* (LOPES; FERREIRA, 2011).

Partindo da proposta de leitura de Dias (2009), os *lais* figuram, principalmente pensando o contexto galego-português, mais um indício das divisórias nada firmes entre narração e produções lidas sob a chave interpretativa da lírica do que um processo de deslocamento de gênero. Pensar assim implica compreender os textos medievais dentro de um enquadramento semelhante ao do mosaico, junção de formas que simultaneamente afirmam a unidade e a fragmentação.

No *lai* citado há pouco, tal máxima desponta de maneira exemplar, o texto que precede os versos antecipa o contexto, enciumado, do qual nasce a canção. A voz, composta por uma soma de eu líricos femininos, canta através da flexão do verbo para a forma plural da primeira pessoa (“dancemos”, “cantemos”, “havemos”). Essas mulheres em uníssona alegria, “*Ledas*”, louvam o herói, através de um refrão que o assume enquanto o melhor dentre os melhores. Um ponto de singular beleza, apesar de não ser uma particularidade da trova em questão, mas talvez um traço da própria *anima* composicional dos trovadores, está na simultaneidade entre a canção e a própria produção do mundo.

A chegada de Lancerot figura o encontro entre o cavaleiro e a sua estória: “cantemos-lhe aqueste lais!” (B5, L5). Apesar de não termos acesso às impressões do próprio personagem acerca de seus feitos, tal qual experimentado por Odisseu quando na companhia feácios, a cena apresentada pelo *lais* oferece forma para o novo paradigma de honra costurado pelo amor cortês. O paradoxo em questão, mais um oxímoro no seio de uma literatura apaixonada pela contradição, está no ciúme da rainha “Genevra”. “Lancerot” é apontado como modelo – portanto, objeto de desejo – pelas mulheres que o cantam. Tal desejo tem como origem sua competência no serviço amoroso, e servir no amor é fazer da aventura o caminho até a mulher amada. O sucesso do cavaleiro nessa marcha tem como revés, aos olhos de sua senhor, a intrusão de outros olhos e corações em uma relação que só pode ser a dois, ainda que atravancada por maridos e parentes. O amor, definitivamente, “é nunca contentar-se de contente” (CAMÕES, 2005, p. 44).

Feita essa não tão breve digressão para pensar algumas questões acerca da vassalagem amorosa, posso retomar os versos de Guillaume IX vertidos por Augusto de Campos. O encontro amoroso entre o Romeiro e as duas damas com as quais viveu um tórrido encontro assume uma forma notadamente paródica, invertendo o sinal das máximas trovadorescas acerca do amor. O serviço amoroso não se comporta de maneira diversa.

Não existe em momento algum do poema uma exaltação da beleza nem das virtudes dessas senhoras, mesmo nos termos genéricos que marcam a tradição amorosa das cantigas de amor. Hernani Cidade (CIDADE, 1957, *apud* SPINA, 2009, p. 63) chega a resumir as predicções atribuídas à senhor nos seguintes termos: “Além de lume destes olhos meus, formosa como rubi entre as pedras, quase nada mais se topa que revele finura de sentimento de arte” (CIDADE, 1957 *apud* SPINA, 2009, p. 63). O autor exagera no comedimento dos trovadores, apesar de acertar na sua percepção das qualidades que se repetem no elogio da mulher amada enquanto uma espécie de epíteto de um personagem sem contornos muito específicos<sup>13</sup>.

Tampouco os versos apontam para uma exclusividade entre os amantes, como se só existissem os dois no mundo. Longe disso, o encontro foge do convencional par amoroso: a estória é sobre um trio. O único paradigma que sobra, ou seja, não é invertido, é o da

---

<sup>13</sup> Irei lidar com essa questão um pouco mais à frente, quando retomar a leitura das trovas enquanto uma estrutura de fundo mitológico.

infidelidade. As mulheres em questão têm como exclusiva adjectivação o pronome possessivo que as vinculam aos respectivos maridos:

Em Auverne, após Lemosi,  
Eu andava só, quando vi  
Duas mulheres, a de Guari  
E a de Bernardo  
Saudaram-me gentilmente  
Por São Leonardo  
(CAMPOS, 2009, p. 15).

Também me parece interessante pensar esse poema através dos reflexos de sua temática em outras obras literárias. Penso na primeira novela da terceira jornada do *Decamerão*, de Giovanni Bocaccio. O protagonista, Mascitto de Lompreccio, se utiliza de um ardil semelhante ao do romeiro de Guillaume IX: emular a mudez. A pretensa mudez do personagem também é recebida pelas damas (no caso, freiras) calorosamente:

Várias vezes ouvi dizer, por mulheres que têm vindo a este convento, que todas as outras doçuras do mundo são apenas uma tolice, em confronto com as delícias que mulher usufrui em companhia do homem. Por esta razão, várias vezes me veio à ideia o propósito de verificar se assim é, com este mudo, uma vez que não o posso fazer com outro homem. Este homem, para o caso, é o melhor do mundo, porque, ainda que o quisesse, não poderia nem saberia contar o que acontecesse; bem vê você que ele é moço boçal, que cresceu mais que a própria inteligência (BOCACCIO, 1967, p. 135).

Diferente do protagonista da trova, testado através das unhas de um gato, bastou a Mascitto que se portasse de maneira verosímil em sua mudez para que alcançasse o almejado. A semelhança reside na posição astuta de ambas as partes, questão que desnuda, tanto na trova quanto na novela, uma reciprocidade de desejos. Diferente da tradicional lamúria, que demarca a enunciação dos trovadores, ambos os textos, pelas vias da paródia, tomam como assunto o desejo em sua reciprocidade.

Como se sabe, a obra de Bocaccio tem como mote o encontro de um grupo de jovens florentinos que buscam no narrar um refúgio contra a peste negra, que à época os assediava. As narrativas assumem as premissas estipuladas por cada um dos personagens, montando, portanto, eixos temáticos. O tema ao qual as estórias devem se dedicar é estipulado por uma espécie de líder, nomeado pelo grupo de rei ou rainha. No caso da novela citada, a rainha da vez foi Neifile; a personagem demarcou o mote ao qual seus pares deveriam se ater na escolha das estórias. Ela o fez através dos seguintes dizeres: “Assim acabei pensando que o tema da

futura jornada pode vir a ser o de uma coisa muito desejada, que se adquire, ou dessa mesma coisa, perdida, que se recupera” (BOCACCIO, 1967, p. 129).

Boccaccio dialoga com a tradição cômica medieval, principalmente se pensarmos no *fabliau* com suas tiradas simultaneamente jocosas e picantes. Porém, como aponta Erich Auerbach, em seu ensaio “Frate Alberto”, Boccaccio traz elementos novos, notadamente uma complexificação dos personagens. Isso se dá tanto no plano da figuração de um leque amplo de sujeitos sociais (burgueses, nobres, plebeus e religiosos) quanto na produção de uma interioridade<sup>14</sup>. Um dos resultados de tal amálgama está em sua visão acerca do amor: “A sua moral amorosa é uma transformação do amor trovadoresco, afinado alguns graus mais para baixo quanto ao nível estilístico e dirigido puramente para o sensual e o real; trata-se agora, sem lugar de dúvida, do amor terreno” (AUERBACH, 1971, p. 194).

Não penso que o trovadorismo, seu discurso acerca do amor, portanto, sua mitologia, funcione como uma espécie de antinomia ao realismo. Sua estrutura, seus mitemas, produzem uma rede de significações que de fato tem, no processo de idealização amoroso – na verdade uma idealização do ser amado –, uma espécie de núcleo. Porém, isso não esgota os caminhos do amor tal qual traçados pela tradição trovadoresca.

O próprio texto de Boccaccio, principalmente tendo em vista os paralelos que o costuram aos versos de Guillaume IX, esboça uma das variáveis do mito amoroso cortês. Nesse sentido, me parece interessante tomar a diretiva proposta pela rainha Neifile não apenas enquanto mote, mas também como uma espécie de interpretação acerca do discurso amoroso. O conjunto de novelas que compõem a terceira jornada do Decamerão tem como assunto o desejo alcançado; portanto, satisfeito.

Tanto em Guillaume IX quanto em Boccaccio, os protagonistas têm seus desejos carnavais realizados. O fato de que, em ambos os enredos, os entraves entre desejar e realizar

---

<sup>14</sup> A tese de Auerbach, em sua grande obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, pode ser resumida, a partir das palavras do próprio autor, nos seguintes termos: “(...) foi a história de Cristo, com sua considerada mistura do real quotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades, a que venceu a regra estilística clássica” (AUERBACH, 1971, p. 487). O crítico, nessa passagem, aponta para o imaginário cristão enquanto uma espécie de semente formal do que ele entende como uma tendência da História da Literatura Ocidental em caminhar em direção ao realismo. Tal paradigma teria como oponente a poética clássica, principalmente no que se refere à correlação entre os gêneros literários e as classes sociais representadas (comédia figurando os escravos e a tragédia e a epopeia se dedicando aos nobres). O realismo seria a torção da relação entre gênero e classe. Trago para a nota de rodapé essa questão para justificar tanto a ideia de interioridade como a de complexificação que Auerbach aponta na obra de Boccaccio. Ambos os termos são inseparáveis: a interioridade emerge das tensões entre sujeito e destino, das divagações acerca de si e do mundo. Nesse sentido, tal qual Auerbach aponta no primeiro texto do livro, “A cicatriz de Ulisses”, Abraão é mais “moderno” do que Ulisses, ou melhor, utilizando uma terminologia do próprio Auerbach: Abraão “figura” o próprio moderno.

tenham sido ultrapassados constitui uma dinâmica invertida, inclusive na figuração do objeto de desejo. Na trova, como dito anteriormente, as mulheres só são singularizadas através da vinculação aos seus respectivos maridos. Na novela não é muito diferente, nenhuma das freiras tem nome próprio; a única distinção está marcada pela hierarquia do próprio convento, notadamente na figura da abadessa.

A ideia de um desejo realizado parece o exato inverso das formas mais canônicas de amor cortês, repetidamente vinculadas ao tríptico representado pela saudade, pela espera e pela recusa. Denis de Rougemont chega a afirmar que “O amor feliz não tem história” (ROUGEMONT, 1999, p. 15). Tal afirmativa subtrai os textos do emaranhado de formas que eu pretendo nomear de mito? Acredito que não.

Penso assim pois a literatura medieval opera de maneira fundamentalmente paródica. Giorgio Agamben sintetiza a paródia, em seu sentido convencional, através dos seguintes termos: “(...) dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico” (AGAMBEN, 2007b, p. 34). Sob tal perspectiva, o deslocamento dos paradigmas textuais encabeça a criação literária medieval. Negar e afirmar deixam de ser meros opostos; o trovador joga com as oposições, fazendo com que as referências se comportem certas vezes de acordo com o esperado, e em outras, performando o seu inverso. Isso é feito sem que haja uma ruptura no sistema literário; as inversões são previstas, compõem sua lógica.

O desejo realizado se projeta enquanto inverso do amor frustrado. O amor só pode ser predicado através da *coita*, e o desejo, pelas vias de sua realização. Penso que talvez ambos os textos, ao reproduzirem um fim semelhante, marcados pela exaustão sexual no limite do cômico, apontem para os próprios limites da satisfação.

Masetto, não podendo satisfazer a tantas, percebeu que o fato de ser mudo lhe poderia causar grande prejuízo, se continuasse a ficar no convento. Por isto, certa noite, estando com a abadessa, rompeu os imaginários ligamentos que lhe prendiam à língua: e começou a dizer:

— Senhora: eu sempre ouvi dizer que um só galo chega muito bem para dez galinhas; e também ouvi dizer que dez homens não conseguem, ou mal conseguem, e com grande esforço, satisfazer uma mulher. Ora: eu tenho de servir nove (BOCACCIO, 1967, p. 136).

Não seria a impossibilidade de uma satisfação plena uma espécie de aceno ao amor? Sentimento talvez mais acostumado a se alegrar com o impossível. Em um ensaio belíssimo, nomeado *Retrato medieval da mulher: a bailarina com os pés de porco*, Yara Frateschi Vieira

descreve um retrato da literatura medieval que faz das oposições real/ideal, em outras palavras, sátira/paródia, um par, não inimigos. Nas palavras da autora,

Imersa num mundo de valores contraditórios que se justapõem (por exemplo, a moralidade cristã, as sobrevivências pagãs, as convenções do “amor cortês”), a poesia medieval espelha essa justaposição, repete o esquema de um mundo em que se determina um lugar e um tempo para cada coisa: o bem e o mal, o feio e o bonito, o nobre e o vilão, o sério e o jocoso, a carne e o espírito. O que não quer dizer que não haja contaminações entre as partes opostas: assim como a poesia amorosa dos trovadores provençais, e mesmo de alguns galego-portugueses, se tingem por vezes de sensualidade menos ou mais acentuada, da mesma forma a poesia jocosa ou satírica, embora atuando num outro espaço e derivando de outra tradição literária, acaba por contaminar-se com o sistema de valores da poesia de mais prestígio, ou seja, a lírica amorosa. Por essa razão, esse texto obsceno que nos parece irromper por entre os fios que bordam a tapeçaria do amor cortês, não deixa de situar-se dentro das coordenadas que estabelecem o quadro de valores da própria “fin amors” (VIEIRA, 1983, p. 104).

O texto obsceno ao qual a autora faz referência (B 1602, V 1134) compõe o acervo satírico da tradição galego-portuguesa. Seu mote está em desqualificar uma mulher a partir da afirmativa de que seu rosto se assemelha a uma versão maquiada do ânus do trovador. Yara Frateschi Vieira aponta no texto o que ela chama de “contaminação”. A maneira como os signos do feminino e do masculino se deslocam na canção, apontando para uma dinâmica referencial muito mais ampla do que estritamente o satírico: o ânus fantasiado enquanto indício de uma erotização, ainda que pelo viés do riso, do próprio corpo masculino.

Trago para a conversa o fragmento anterior e parte do debate proposto pela autora não no intuito de adentrar nas interessantes questões acerca do homoerotismo no cancionário galego-português. Mas sim para pensar o amor cortês enquanto uma estrutura que incorpora os seus contrários, que faz da sua negativa uma afirmação do ideário amoroso costurado pelos trovadores. Pensar o trovadorismo enquanto mito é pensar nas variações propiciadas pelos mitemas que o constituem. Nesse sentido, tanto os versos de Guillaume IX quanto a novela de Boccaccio afirmam o amor ao recusá-lo em nome do desejo. Negar é afirmar quando a forma é mitológica.

Dito isso, cabe retomar a armadilha (MARQUES, 2011), sua capacidade de embaralhar o sentir e o dizer fazendo da forma a própria expressão da incomunicabilidade. Só os mudos são felizes, pois têm parte do sofrimento, a oralização do indizível, subtraído dos seus sentires. Eles são puro segredo, o segredo que dá licença aos desejos carnis, mas ao mesmo tempo abdica das delícias da *coita*. Enquanto nas cantigas de amigo e de amor os

trovadores morrem de amor, na sátira não existe a morte, somente a exaustão dos sentidos. Pensando assim, mesmo no *happy end* propiciado pelo desejo sem amor preexiste a armadilha (BATAILLE, 2004).

Penso nessa armadilha enquanto um mito. Claude Lévi-Strauss descreve o mito como uma operação: “(...) o valor intrínseco atribuído ao mito provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 224). A permanência de um mito, ironicamente, está na sua capacidade de mutação. Nisso, o mito se assemelha à tradução, principalmente se pensada nos termos radicais propostos por autores como Walter Benjamin:

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto aquilo que se reconheceu em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, poeta (BENJAMIN, 2011, p. 111).

Tal qual a tradução, o mito se move através das dobras da comunicabilidade, sua sobrevida depende da capacidade sempre nova de articulação formal, sua faceta mutante. A diferença, da tradução para o mito, está no fato de que o fazer dos mitos prescinde do poeta, apesar do poeta muitas vezes utilizar-se do mito enquanto matéria-prima. A poesia – e, em um sentido mais geral, a literatura –, pode, e normalmente o faz, introjetar o mito no núcleo do texto, utilizá-lo enquanto força expressiva. Shakespeare<sup>15</sup>, por exemplo, é um mestre nesse exercício. Porém, diferente do poema, refém da sua própria singularidade, o mito tem na sua feição vulgar, comum, sua potência e destino. O mito, tal qual a literatura, mas no inverso do que realiza o texto literário, tensiona o tradicional binômio ente forma e conteúdo. O mito pode dar ensejo ao poema, mas o poema não é em si um mito.

---

<sup>15</sup> Penso, principalmente, no príncipe Hamlet e nas narrativas guerreiras de onde surgem o personagem. O mesmo pode ser pensado da peça *A tempestade*, em que temas mediterrâneos se misturam com o então recente imaginário colonial. A melhor maneira de descrever os poderes de Shakespeare enquanto copartícipe na escrita/recepção dos mitos está, a meu ver, nesta breve reflexão de Harold Bloom: “Shakespeare abre tanto as suas personagens a múltiplas perspectivas que elas se tornam instrumentos analíticos para nos julgar. Se somos moralistas, Falstaff indigna-nos; se somos desenxabidos, Rosalinda revela-nos como tal; se somos dogmáticos, Hamlet foge de nós para sempre. E se gostamos de explicações detalhadas, os grandes vilões shakespearianos levam-nos ao desespero” (BLOOM, 1995, p. 74).

A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo da narração, nem na sintaxe, mas na *história* que nele é contada. O mito é uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, descolar do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 225).

O mito é um conteúdo errante, promíscuo na sua relação com as formas. Tal afirmação dá ensejo a um problema: como encontrar o mito? Como capturar presa tão arisca? Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, me auxilia na busca por uma resposta, ao afirmar que “Método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50). Com essa máxima, breve, mas gigante em sua sapiência, o autor desvela uma perspectiva que aponta não para a estabilidade, mas sim para a dissonância como o próprio terreno da investigação. No caso de sua pesquisa, elaboração conceitual do barroco, a possibilidade de compreensão dessa temporalidade estaria exatamente na percepção da sua capacidade de oscilação, as múltiplas possibilidades englobadas pelo conceito. Nesse sentido,

(...) as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta. As ideias – ou ideais, na terminologia de Goethe – são a mãe Fáustica. Elas permanecem escuras, até que fenômenos as reconheçam e circundam. É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que nele se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as ideias (BENJAMIN, 1984, p. 57).

O “golpe” pretendido por Benjamin representa no mesmo gesto o objeto e as lentes com as quais ele é mirado. O pensador alemão, retomando o radicalismo dos primeiros românticos, brada em alto e bom som que a crítica, para merecer esse nome, só pode ser metacrítica. Capturar o mito é percebê-lo no exercício de suas mutações, na sua capacidade de se apropriar de formas diversas às quais é atribuído seu marco de origem (no caso da presente tese, o medieval). Capturar o mito também é perceber os processos interpretativos através dos quais ele emerge enquanto conceito. Neste trabalho, especificamente, o conflito entre o pensamento contemporâneo e os primórdios da investigação filológica do material trovadoresco galego-português.

A ideia do amor cortês enquanto uma espécie de mito não é exatamente nova. Um livro importante como *O amor e o Ocidente* tece essa afirmação por 329 páginas. Denis de Rougemont localiza no Romance de Tristão e Isolda a emergência dos fenômenos difusos

através dos quais um núcleo de ideias acerca do amor, traduzidos fundamentalmente pelo inseparável casamento entre o amor e o sofrimento, produziria a mitologia amorosa ocidental.

Existe um grande mito europeu do adultério: O Romance de Tristão e Isolda. Em meio à desordem extrema de nossos costumes, na confusão das morais e dos imoralismos daí recorrentes, nos momentos mais sublimes de um drama, certamente vemos transparecer em filigrana essa forma mítica. Como uma grande imagem simples, um tipo primitivo de nossos mais complexos tormentos (ROUGEMONT, 1999, p. 17).

Boa parte dos estudiosos dedicados à poesia medieval, e, em um plano mais amplo, ao discurso amoroso, apontam para o trovadorismo, com sua emergência ao longo dos Pirineus, enquanto um evento na constituição de uma certa ideia de amor e, por consequência, uma gama de formas de expressão amorosa. Sem querer adentrar no debate, ainda caloroso, sobre a origem do trovadorismo, compreendo sua irrupção enquanto um evento; e o que é o evento, senão a emergência de um mito?

O mito poderia ser definido como modo do discurso em que o valor da fórmula traduttore, traditore tende praticamente a zero. Quanto a isso, o lugar do mito, na escala dos modos de expressão lingüística, é oposto ao da poesia, por mais que se tenha procurado aproximá-los. A poesia é uma forma de linguagem extremamente difícil de traduzir em outra língua, e toda tradução acarreta deformações múltiplas. O valor do mito, ao contrário, permanece, por pior que seja a tradução. Por mais que ignoremos a língua e a cultura da população em que foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor, no mundo todo. A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que nele é contada. O mito é uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, descolar do fundamento lingüístico no qual inicialmente rodou (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 225).

A oposição entre o mito e o poema é o meio pelo qual o antropólogo tece sua explicação acerca do conceito de mito. Ele escolhe o poema enquanto elemento de tensão, uma espécie de negativo do mito, em razão das particularidades formais que o costuram enquanto conceito. Cabe ao poema, nos termos de Lévi-Strauss, realizar singularidade, ser objeto de difícil deslocamento, enfim, repousar nas margens do intraduzível.

Já ao mito, como dito anteriormente, cabe fugir de uma essência formal. Ser um conteúdo em movimento. A gama de textos com os quais costurei o presente capítulo compõe um indício desse comportamento mutante. O amor andando a cavalo junto com Lancelot do Lago. O amor, emudecido pelo desejo, ganhando os corpos de damas e freiras. O amor, em profunda *coita*, prometendo fazer do canto silêncio. Tudo isso em prosa, voz e verso.

Buscando auxílio na formulação de uma ideia mitológica do amor cortês, encontro nas análises de Barthes (2001) e Lévi-Strauss (2004; 2008) um roteiro interessante para avançar na hipótese do amor cortês enquanto estrutura mitológica. Claude Lévi-Strauss, na obra *Antropologia Estrutural*, toma a Revolução Francesa como exemplo da feição mítica sob a qual se assenta o próprio ideário moderno do Estado francês. O autor afirma o seguinte:

Nada se parece mais com o pensamento mítico do que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez apenas o tenha substituído. Pois o que faz o historiador quando evoca a Revolução Francesa? Refere-se a uma sequência de eventos passados, cujas longínquas consequências certamente ainda se fazem sentir, através de toda uma série, não reversível, de eventos intermediários. Mas, para o político e para aqueles que o escutam, a Revolução Francesa é uma realidade de outra ordem, uma sequência de eventos passados, mas também um esquema dotado de eficácia permanente, que permite interpretar a estrutura social da França contemporânea e os antagonismos que aí se manifestam, e entrever as grandes linhas de evolução futura. (...) Essa dupla estrutura, ao mesmo tempo histórica e a-histórica, explica que o mito possa simultaneamente pertencer ao âmbito da fala (e ser analisado enquanto tal) e ao da língua (na qual é formulada) e ainda apresentar, num terceiro nível, o mesmo caráter de objeto absoluto (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 224).

Nas linhas finais da citação, o pensador francófono delinea o caráter tanto diacrônico quanto sincrônico da estrutura mitológica. Por um lado, sua significação, principalmente quando localizada nas culturas ocidentais – portanto, profundamente historicizadas –, está localizada em um tempo, em uma época. É o caso da Revolução Francesa. Porém, aos moldes do rito, tal evento é recuperado diariamente, reencenado através das performances hodiernas da sociedade francesa. O tempo do mito, conseqüentemente, abarca o passado, o presente e o futuro.

Na sua atemporalidade, afinal estar em todos os tempos é estar fora do tempo, o mito acaba sendo a mais historicizada das formas discursivas. Pensando no próprio amor cortês, ele passa de um produto discursivo medieval, com suas respectivas mediações históricas, até uma questão do contemporâneo. Não mais através de cavaleiros e donzelas, mas na reelaboração dos mitemas, na produção de novas variações. Nesse sentido, Barthes, ao se debruçar sobre o mito imperial francês, aponta para a capacidade de generalização enquanto cerne da forma mitológica:

(...) o mito prefere trabalhar com imagens pobres, incompletas, onde o sentido está já diminuído, disponível para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos e etc. Finalmente, a motivação é escolhida entre várias possibilidades: posso dar à imperialidade francesa muitos outros significantes além da saudação militar de um

negro: um general francês condecora um senegalês maneta, uma freira oferece uma tisana a um negro doente, um professor branco dá aula a jovens negrinhos atentos: a imprensa encarrega-se de demonstrar todos os dias que a reserva de significantes é inesgotável (BARTHES, 2001, p. 148).

Um paralelo possível se dá através das inúmeras formas pelas quais o amor cortês ganha forma. Podemos pensar em alguns personagens, talvez os mais paradigmáticos venham da matéria da Bretanha (JACKSON, 1974), e, portanto, Lancelot e Tristão despontam. Porém, principalmente falando de trovadorismo galego-português, o amor não tem nome. Como dito anteriormente, amante e amada são funções (LOPES, 2006).

A ausência de um rosto por trás das figurações propostas pelos trovadores não é propriamente um empecilho para a figuração desse sistema em chave mitológica. Acompanhando as fabulações de estudiosos como Singer (1984), Bloch (1987), Oliveira (2001) e Rougemont (1999), autores interessados na emergência do discurso amoroso trovadoresco, eu diria que, nos termos de Lévi-Strauss, os “feixes” que dão forma ao mito orbitam em um plano duplo de licença normativo-social e libidinoso acerca do desejo, seu alcance e fruição (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 227). Mais do que comporem histórias sobre o desejo bem ou malsucedido, os trovadores vocalizam o próprio desejar. A descrição que Barthes faz do rosto de Greta Garbo oferece forma para a ideia, profundamente trovadoresca, do desejo enquanto uma espécie de abertura para o além das formas dizíveis:

Garbo pertence ainda a essa fase do cinema em que o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que a cara constituía uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado. Alguns anos antes, o rosto de Valentino provocava suicídios; o de Garbo participa ainda do mesmo reino do amor cortês, onde a carne desenvolve sentimentos místicos de perdição (BARTHES, 1996, p. 47).

O inesquecível rosto de Greta Garbo seria traduzido pelos galego-portugueses enquanto rosto algum. Uma beleza dissociada de particularidades, mas que se agiganta na capacidade de incutir na pessoa enamorada tamanho arrebatamento que faz do corpo e do espírito enamorado pura anarquia. Penso que tal efeito denuncia algo de essencial, ainda que mutante, no trovadorismo enquanto forma mitológica. Para melhor desenvolver minha reflexão, vou trazer nas próximas páginas algumas trovas. Começo com uma canção do trovador Lourenço (B 1102, V 693):

Senhor fremosa, oí eu dizer  
 que vos levarom d'u vos eu leixei;  
 e d'u os meus olhos de vós quitei,  
 aquel dia fora bem de morrer  
     eu e nom vira atam gram pesar  
     qual mi Deus quis de vós amostrar.

Porque vos forom, mia senhor, casar  
 e nom ousastes vós dizer ca nom;  
 por en, senhor, assi Deus mi perdom,  
 mais mi valera já de me matar  
     eu e nom vira atam gram pesar  
     qual mi Deus quis de vós amostrar  
 (B 1102, V 693)

A trova conta com um refrão; portanto, se aproxima, em termos estruturais, mais com o material popular correlacionado ao gênero das cantigas de amigo do que as trovas mais fortemente afinadas com as produções occitanas, canções de maestria. Suas rimas são variantes, ou seja, não são compostas com uma terminação exclusiva, como ocorrem em muitas trovas. O eu lírico assume um tom masculino, vinculando-a, portanto, ao registro das cantigas de amor, tal qual pautado pela *Arte de trovar* (2022).

A canção começa com o vocativo “senhor” predicado pelo adjetivo “fremosa”, dando ao texto um tom abertamente enunciativo, com o trovador dirigindo o seu cantar à mulher amada, ainda que ausente, como os versos seguintes denunciam. A mulher foi subtraída do lugar onde os olhos do trovador a encontraram. Tal situação oferece à temática da saudade uma feição espectral. O trovador não dialoga verdadeiramente com a mulher enunciada no primeiro verso, mas com sua sombra, marcada nos olhos do trovador enamorado. O verso anterior ao refrão amaldiçoa o momento no qual esse amor foi engendrado. Tópica das mais tradicionais, o trovador ambiciona o momento anterior à canção, onde não estava enredado pelos olhos da mulher amada.

A segunda estrofe compõe um crescente sentido dramático à canção. O que divide os enamorados é nomeado: um casamento. A mulher amada agora é esposa de outro homem. O eu lírico apresenta um sofrimento tamanho que faz com que rompa com parte dos primados do amor cortês; o elogio dá lugar à censura. O trovador lamenta: “e non ousastes vós dizer ca nom”. O resultado do que parece ser apontado pelo trovador enquanto uma fraqueza por parte da senhora é a licença para se matar. O desejo de autoaniquilamento me parece interessante ser interpretado tanto em sentido figurado quanto literal, afinal, o desejo de morrer

contextualizado com a trova descreve o desespero do homem apaixonado frente ao impossível que se tornou o seu amor.

O fato de Deus ser invocado no refrão e também na segunda estrofe aponta tanto para uma característica de fundo cultural, uma sociedade profundamente marcada pela espiritualidade, quanto para uma certa tensão entre os paradigmas religiosos acerca do amor e o cantar profano dos trovadores. Situação em nada original, no *Romance de Tristão*, de Bérout. Ainda nos primeiros versos, é nomeado de milagre o feito de Tristão e Isolda, ignorando terem sido vigiados pelo Rei Marcos, não terem denunciado o próprio amor:

O rei de nada contas deu,  
Nem mi'a atenção reconheceu.  
Escapei bem de tal ardil.  
Bregain contente aquilo ouviu:  
— Senhoras Isolda, grande graça  
A nós fez Deus, que não trapaça,  
Quando vos fez assim partir  
Da reunião sem vos ferir  
E nada o rei vos tenha ouvido  
Que por bem não possa ter tido.  
Grande milagre vos fez Deus  
(BÉROUL, 2020, p. 77).

Lévi-Strauss afirma que “Se os mitos possuem um sentido, este não pode ocorrer dos elementos isolados que entram em sua composição, mas na maneira como estes elementos estão combinados” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 226). Sua fala tem como implicação o imperativo de se ler o mito não apenas em sua estruturação linear, na sucessão “natural” da estória. Pensando dessa forma, a trova de Lourenço pode ser traduzida, esquematicamente, da seguinte maneira:

Trovador inicia a canção  
elogiando a beleza da senhor

A senhor se casa  
com outro homem

Trovador rememora o  
momento em que se apaixonou,  
um cruzar de olhos

Trovador acusa  
senhor de não ter  
resistido ao casamento

A canção vai da primeira linha horizontal seguindo uma direção de cima para baixo, e na segunda linha segue a mesma ordem. Esse é o formato linear do conteúdo exposto nos versos do trovador Lourenço. Porém, se interpretarmos os quadros não de maneira linear, mas através de uma ligação diagonal entre cada um dos mitemas, fica ainda mais evidente a oposição elaborada pelo texto entre o elogio e a censura da mulher amada.

O refrão seria uma espécie de elaboração de tal dissonância, elogio e censura. A visão, elemento central na primeira estrofe, é retomada no segundo verso do refrão; mas dessa vez o encontro não é mais entre os olhos dos amantes, e sim os olhos do trovador defronte a própria catástrofe que é a perda da mulher amada. O olhar apaixonado se confunde com o olhar perdido na figuração de uma *coita* profunda.

O mesmo trovador, mas agora em uma cantiga de amigo, oferece novamente forma para o mito amoroso. Transcrevo, a seguir, a canção:

Amiga, des que meu amigo vi,  
el por mi morr'e eu ando des i  
namorada.

Des que o vi primeir'e lhi falei  
el por mi morre e eu del fiquei  
namorada.

Des que nos vimos, assi nos avém:  
el por mi morr'e eu ando por en  
namorada.

Des que nos vimos, vêde'lo que faz:  
el por mi morr'e eu and[o] assaz  
namorada  
(B 1264, V 869).

A canção, composta por quatro tercetos, sendo o último verso de cada uma das estrofes o refrão, se assemelha com a anterior no que se refere a ter os olhos, ou melhor, a primeira vista, como tópica. De uma maneira menos grandiloquente que na tão repetida expressão “(...) lume dos olhos meus” (B 1057, V 647), Lourenço faz dos olhos simultaneamente a seta e o alvo do amor.

A trova em questão parece, comparada com os textos literários até agora trabalhados, ser aquela que expressa o maior consenso entre os enamorados. Da primeira até a última estrofe, percebemos, através do uso do paralelismo, o adensamento do encontro, a simultaneidade do desejo. No segundo verso de cada estrofe, encontramos as seguintes

variações: “des i”, “del fiquei”, “por en” e “assaz”. Os termos não compõem uma mesma categoria gramatical, são preposições, pronomes seguidos de verbo no pretérito perfeito, conjunção e, por fim, um advérbio. De qualquer maneira, todas as variações se ligam ao refrão, demarcando, portanto, o quão irresistivelmente o eu lírico se encontra enamorado (no caso, enamorada).

O sintoma pelo qual o homem amado é predicado – mais um caso de descrição quase que nula, conseqüentemente, de uma paixão bastante despersonalizada – está localizado na antiquíssima tópica de morrer de amor. Penso que, se invertermos os polos, tomarmos a posição não do eu lírico feminino, mas do homem que ela canta, o homem que ela ama. Tal construção acena para a cantiga de amor.

O amor cortês demarca, fundamentalmente, um discurso do masculino acerca do feminino, mesmo quando assume a voz da mulher. Sobre esse assunto, Duby assevera: “Refuto sem hesitação os comentadores que viram no amor cortês uma invenção feminina. Era um jogo de homens e, entre todos os textos que convidavam a ele, há poucos que não sejam, no fundo, marcados por traços perfeitamente misóginos” (DUBY, 2011, p. 70). Apostando em um sentido semelhante, no que se refere ao masculinismo que ronda as trovas, ainda que através do compasso entre idealização e execração do feminino, Bloch afirma: “Minha aposta é que a misoginia, em nossa cultura, consiste em uma série de associações específicas entre a estética e o feminino, o que essencialmente torna a mulher em um texto a ser lido, e então dominado” (BLOCH, 1987, p. 48).<sup>16</sup>

A fala de Bloch se vincula a uma leitura, em um certo sentido, sincrônica da misoginia. Isso pois o autor a pensa enquanto um produto ideológico não exclusivamente medieval, mas que teve na Idade Média uma grande elaboração. Os artefatos ideológicos produzidos pelo medievo não compõem uma questão pretérita, ou seja, alimentam, em muitos sentidos, nosso imaginário contemporâneo acerca tanto do feminino quanto do masculino.

Trago esses dois autores para a discussão na intenção de apontar que mesmo no processo de emulação da voz feminina demarcado pela cantiga de amigo, o que é costurado, na junção entre forma e ideologia, é a projeção de uma certa ideia de mulher – portanto, nada próximo de uma enunciação feminina. Tendo em vista isso, a trova em estudo, principalmente no que se refere ao respaldo dado à *coita* masculina, demarcado pelo morrer de amor,

---

<sup>16</sup> (...) my claim is that misogyny in our culture consists of a series of specific associations between the esthetic and the feminine, which in essence turns women into a text to be read, and thus appropriated.

funciona enquanto uma espécie de espelhamento do universo das cantigas de amor. O trovador produz, através da projeção do feminino, uma resposta que o apraz. Talvez esse seja o único final feliz capaz de ser orquestrado pela civilização da *coita* amorosa.

Faço a afirmação anterior em tom de ironia, pois o texto não entrega o tão almejado encontro, não o tipo de encontro idealizado pela discursividade trovadoresca, o encontro que extirpa do real a própria possibilidade da saudade. Amante e amada fazem de cada vislumbre um do outro, de cada troca de palavras, uma celebração da falta vindoura. O belíssimo refrão demarca o adensamento da paixão; cada contato faz subir um degrau a paixão da amiga que ocupa o lugar de eu lírico. Porém, diferente dos textos de Boccacio e Guillaume IX, representativos de uma tradição enorme voltada ao satírico, não existe qualquer horizonte de satisfação da paixão, ou melhor, de esgotamento dela. Talvez seja aí que resida o mérito do cantar amoroso dos trovadores, ainda que mais etéreo: o desejo que eles cantam não cessa de arder.

Pensando na cantiga em questão, de maneira dialogada com seu gênero-par, a canção de amor, aos moldes do que Yara Frateschi Vieira chamou de “tapeçaria do amor cortês” (VIEIRA, 1983, p. 104), o esquema que figura os seus mitemas não realiza uma ruptura com o modelo extraído da cantiga de amor anteriormente analisada. Vejamos:

Amiga vê o homem  
amado pela primeira  
vez

O amigo morre de  
amor

Amiga fala com o  
homem amado pela  
primeira vez

O amigo morre de  
amor

Como a cantiga em questão, diferente da anterior, funciona através da parataxe, portanto abdica de elementos coordenativos e subordinativos entre as estrofes, a construção de uma figuração linear do enredo se torna mais repetitiva. Isso é um traço formal da trova. O meio através do qual é produzido o sentido, principalmente se pensarmos na função operada pelo refrão, a meu ver, é o crescimento vertiginoso da paixão. O marcador da trova, de onde desponta um possível sentido narrativo para ela, provém exatamente da estrofe,

principalmente se pensarmos nela enquanto esse trampolim entre os graus de enamoramento, primeiro alavancado através da troca de olhares, e posteriormente pela troca de palavras.

A trova cessa sem exatamente um fim, digo, sem que um ponto final encerre a situação dos amantes. A impressão é de que o texto irá retomar o começo, tornando infinita as gradações da paixão sem que os amantes nem se satisfaçam nem se entediem. É nesse ponto que as duas trovas se entrelaçam: uma, dentro de uma fabulação particularmente trágica, demarcada pelo casamento da mulher amada com outrem; a outra, através da incompletude do encontro, da preservação da saudade, a *coita* deliciosa dos corações enamorados.

O que resta de comum? O impossível. Não sei se, como citado anteriormente, “O amor feliz não tem história” (ROUGEMONT, 1999, p. 15); porém, concordo com Denis de Rougemont, quando ele afirma que o discurso amoroso “É menos o amor realizado que a paixão de amor” (ROUGEMONT, 1999, p. 15). Uma equação básica acerca do amor cortês, tal qual experimentado pelos galego-portugueses, estaria marcada por dois pontos: um querer, defronte a uma interdição e, como resultado, o desejo inconcluso. Existe um fragmento do trovador Martim Peres Alvim (B 1059, V 649), talvez dos mais breves de todo o cancionero galego-português, que carrega, em seus dois únicos versos, uma espécie de síntese dessa fratura enunciada pelo amor cortês<sup>17</sup>:

Eu, mia senhor, nom hei poder  
de me de vós poder qui[tar]  
[...]  
(B 1059, V 649)

Confesso meu encantamento frente a esses versos. Na sua brevidade despropositada, na concisão de fragmento, eles se agigantam, oferecendo o que me parece o tom ideal ao amor cortês, uma forma sussurrante de sentir. Victor-Pierre Stirnimann, em um trecho sobre os fragmentos de Schlegel, propõe uma definição que me parece capaz de ser deslocada para os versos de Martim Peres Alvim:

O fragmento, em sua impostação espirituosa, está sempre a falar de outra coisa, respondendo à intrincada cadeia de tensões que produz pela lacônica e oblíqua denúncia de um não-manifesto. Escapa do presente insolúvel duplamente: pela mímica do arcaico e por seu caráter sugestivo, antecipatório. Paródia e promessa concentram-se na fórmula que o define – semente de uma resolução futura (STIRNIMANN, 1997, p. 18).

---

<sup>17</sup> Cito do modo tradicionalmente apregoado para textos com mais de três linhas para evidenciar o branco da folha, portanto, o sentido de fragmento que atravessa a trova.

A razão outra do fragmento – outra por tornar ainda mais evidente o desligamento entre a letra e a mão que escreve (DERRIDA, 1973) –, é paródica, não no sentido mais comumente atribuído ao termo, uma espécie de dependência irônica e/ou elogiosa ao texto parodiado. Falo do sentido paródico que Agamben atribui ao próprio cerne do amor cortês: “(...) confundir e tornar duravelmente indiscernível o umbral que separa o sagrado e o profano, o amor e a sexualidade, o sublime e o ínfimo” (AGAMBEN, 2007a, p. 73).

Nos dois únicos versos dessa trova-fragmento, temos o tensionamento máximo da alegria triste que é o amor cortês. O fragmento começa com o trovador enunciando a ausência de poder, e o corte que nos leva ao verso seguinte conecta essa impotência ao abandono. A mulher amada está para além da despedida; sua presença ausente, exacerbadamente presente, persegue o homem apaixonado tal qual um espectro. A espectralidade, sua fantasmagoria, atravessa, em sintonia forma e conteúdo, instituindo uma temporalidade própria, “(...) um tempo sem junção assegurada nem junção determinada” (DERRIDA, 1994, p. 34).

A trova, no tempo em que era canção, antes de ser traduzida para o papel, e então devorada pelas traças ou simplesmente apagada pelo tempo, provavelmente preenchia as máximas da saudade com detalhes, talvez mesmo lugares: o mar de Vigo, a cidade de Lisboa, talvez a Ermida de São Simeão. A mulher amada provavelmente foi louvada por sua beleza, iluminou os olhos do trovador, o fez querer morrer de amor, subtraiu sua razão. Nada disso restou; os versos com os quais trabalho se resumem a dizer “não consigo te deixar, me falta poder”. Poder, verbo repetido duas vezes, ação não afirmada, mas sim negada pela trova.

Seria, nesse sentido, o amor cortês uma ode à impotência? O desejo desses homens belicosos do passado de gozarem, passivos, de um furor, amorosos sem fim? A questão se torna abismal quando retomo a hipótese de Bloch (1987), do amor cortês enquanto parte da ideologia misógina costurada pelo medieval e reinante até os dias atuais. Não digo abismal na tentativa de refutar o medievalista estadunidense. Pelo contrário, faço essa afirmativa percebendo, nas entranhas do seu discurso, que o mito amoroso dos trovadores verbaliza a própria capacidade dos signos, da linguagem se apoderar de quem a enuncia.

Chegando ao fim do segundo capítulo, não cabe uma resposta final acerca do mito pelo qual atravessa o amor cortês, afinal o mito é uma forma inapropriável. Deve ser experimentado através da sua própria mutabilidade, sem que marcos de origem, e muito

menos uma ideia de destino, sejam tomados como régua de análise. Lévi-Strauss, em sua obra *O cru e o Cozido*, assevera:

O pensamento mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer. Como os ritos, os mitos são in-termináveis. E, querendo imitar o movimento espontâneo do pensamento mítico, nosso empreendimento, igualmente curto demais e longo demais, teve de se curvar às suas exigências e respeitar seu ritmo. Assim, este livro sobre os mitos é, a seu modo, um mito. Supondo-se que possua uma unidade, esta só aparecerá aquém e além do texto. Na melhor das hipóteses, será estabelecida no espírito do leitor (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 24).

Pensar o mito, nos termos colocados pelo autor, é embaralhar os limites exatos entre a leitura e a escrita. Nesse primeiro momento em direção ao mito, ele emerge, ou ao menos os muitos mitemas que o costuram, como uma maneira de oferecer forma ao indizível, talvez gozar dessa impossibilidade de disciplinar o conteúdo através das palavras. Barthes, em sua belíssima obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, ao esboçar o amor, ou melhor, a tentativa de expressá-lo através da linguagem, produz algo muito próximo do que eu entendo enquanto o sentido profundo da mitologia amorosa tal qual cantada pelos trovadores:

Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr para todo o lado, são idas e vindas, “démarches”, “intrigas”. Com efeito, o enamorado não para de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias (BARTHES, 2003, p. 1).

O amor cortês, na sede de movimento tão bem descrita por Barthes, expressa uma quietude impossível. A necessidade de dizer, condenada já de início a falhar, realiza na linguagem uma irresistível transformação da função comunicativa em uma função necessariamente poética (JAKOBSON, 1969). Ana Martins Marques decifrou o mito, quer dizer, o evidenciou, pois dele não se escapa. O amor e a linguagem são conjuntas armadilhas (MARQUES, 2011, p. 28).

Cabe, na minha busca pelo mito, pelo seu sentido em movimento, me embrenhar nos próximos capítulos em dois exercícios: pensar a leitura e pensar a escrita. Acredito ser fundamental me debruçar sobre esses gestos por acreditar na máxima de Lévi-Strauss, no que tange ao próprio processo de reflexão nas humanidades: “(...) tudo que é observado faz parte da observação, mas também e sobretudo que, numa ciência em que o observador é da mesma

natureza que seu objeto, o observador é ele próprio uma parte da observação” (LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 137).

Levando essa última máxima citada à sério, ainda mais no trato com o mito, buscarei nas impressões de Lang (2010), Carolina Michaelis de Vasconcellos (1904), Teófilo Braga (1984) e Manuel Rodrigues Lapa (1952), leitores “clássicos” do trovadorismo, juízos de valor acerca dos dois gêneros amorosos da tradição galego-portuguesa, amor e amigo. Como disse anteriormente, percebo na predileção pela cantiga de amigo uma aposta ideológica, mas não só. Os críticos em questão, no seu gesto de leitura, ainda que muitas vezes de maneira velada por um ideal de objetividade, imprimem novos sentidos em suas interpretações acerca do discurso amoroso, coparticipam através da leitura de sua escrita. Mais do que as renegar, as quero compreender enquanto parte na produção de novos sentidos para o mito do amor cortês.

Por fim, no derradeiro capítulo, quero me dedicar ao processo de escrita, pensar como a poesia contemporânea trata da herança cortês no seu trato com a temática amorosa. O poeta Ricardo Domeneck, nesse sentido, tem nos seus poemas um *corpus* privilegiado, tanto pela insistência em fazer dos seus versos palco para o discurso amoroso quanto por suas entradas recorrentes em temas e assuntos presentes na tradição trovadoresca galego-portuguesa.

## 2. “POR QUE HEI MORTE A PRENDER COME CERVO LANÇADO”: TROVADOR CONTRA POETA

*Para de ondular agora cobra  
coral  
A fim de que eu copie as  
cores  
Com que te adornas  
A fim de que eu faça um colar  
Pra dar à minha amada*

*(Cobra Coral, Waly Salomão)*

Imaginem a seguinte cena: o trovador e o poeta jogando cabo de guerra. As regras do jogo cabo de guerra são bem simples, duas equipes e uma corda. Vence quem trazer o oponente para o próprio território. A partir dessa imagem algo lúdica e algo bélica, eu tento oferecer forma para um problema: o que significa poesia lírica?

Agamben, em sua obra *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, aponta para o caráter fantasmático da experiência amorosa. Nas suas próprias palavras:

A perda imaginária que se apodera tão obsessivamente da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma. O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo no qual aquilo que é real perde sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real (AGAMBEN, 2007a, p. 53).

Essa dinâmica apresentada pode ser também deslocada para a própria conceituação dos gêneros literários em tempos pós-românticos. O objeto perdido figura não a pessoa desejada, mas um referencial poético-retórico, através do qual gêneros ganham suas fronteiras. João Adolfo Hansen descreve o paradigma composicional pré-moderno nos seguintes termos: “Não conhecem a individuação expressiva do romantismo, pois operam com tipos, caracteres, ações e paixões precodificados de uma jurisprudência de imitação das autoridades de vários gêneros (...)” (HANSEN, 2001, p. 23).

O contraponto imediato à estrutura exposta por Hansen é, sem dúvida alguma, o romance. Gênero literário agênero, ele emerge enquanto uma interrogação dirigida ao próprio sistema poético-retórico. Nesse sentido, o jovem Lukács faz do romance uma espécie de fotografia da experiência moderna: “Aqui os gêneros se cruzam num emaranhado

inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente” (LUKÁCS, 2000, p. 38). As linhas a partir das quais Lukács busca construir uma forma mental para o romance não conseguem marchar em linha reta. O romance é um arabesco.

Da ligação agora imediata entre o romance e a vida do autor, no entanto, derivava o problema formulado pelo fragmento 78 de KF: “a vida de cada ser humano seria um poema?”

Que eu saiba, nunca ninguém se questionara se cada vida seria um poema, pois o poema não era pensável como algo independente da linguagem que o compõe” (LIMA, 2006, p. 324).

O problema, apesar de se mostrar de maneira evidente no plano da prosa, não escapa ao verso. Costa Lima, na citação apresentada, aponta a vinculação, quase que imediata, do poema a uma combinação formal e semântica que fazia de sua codificação um processo fundamentalmente combinatório. Sua interrogação, ou melhor, o estranhamento frente ao fragmento de número 78 do livro *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, de Friedrich Schlegel, está exatamente no pareamento entre a vida moderna e a própria ideia de romance, principalmente se pensarmos no romance de formação. Na citação anterior, quando Lukács pensa o romance enquanto busca, o que está inscrito é o pareamento entre a forma romance e a vida. Não mais uma vida demarcada pelos ditames do modelo estamental, mas sim uma vida livre, e é nessa liberdade que reside a sua glória e a sua tragédia.

O descompasso entre a vida e o poema, tal qual apontado por Costa Lima, está calcado na percepção de que o poema, em seu sentido tradicional, portanto retórico-poético, apresenta um conjunto de formas incapazes de oferecer carnadura à matéria sensível produzida pela vida moderna. Na mesma toada (pensar os sentidos do moderno), o livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, de Erich Auerbach, ao descrever o périplo do realismo do *Velho Testamento* até os escritos de Virginia Woolf, aponta para a História da Literatura do Ocidente enquanto uma espécie de perda progressiva dos ditames poético-normativos. No epílogo, o autor sintetiza tal ruptura nos seguintes termos:

Na medida em que Stendhal e Balzac fizeram de personagens quaisquer da vida cotidiana, no seu condicionamento às circunstâncias históricas, objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual o cotidiano e praticamente real só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie de estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante (AUERBACH, 1971, p. 486).

As formas realizadas por Stendhal e Balzac operam enquanto uma espécie de inversão das máximas propostas pela poética aristotélica. O Estagirita (1997) afirma que o poema realiza a imitação através da junção de três elementos: os meios de imitação, os objetos imitados e a maneira de imitar. As diversas combinações possíveis terão como resultado a produção de uma obra poética a ser categorizada enquanto tragédia, epopeia ou comédia. Dentro desse paradigma de fundo prescritivo, o juízo acerca da obra está intimamente vinculado ao ideal de adequação, a capacidade do poeta realizar os gêneros pré-estabelecidos.

Sob tal olhar, a confusão entre meios e fins redundaria necessariamente em monstruosidade. Logo na primeira página de sua Poética, *Epistula ad Pisones*, Horácio faz do monstro um contraexemplo:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrando para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? (HORÁCIO, 1997, p. 55).

Encontramos em Hugo Friedrich, se não um elogio ao monstro, pelo menos o reconhecimento do monstruoso enquanto uma espécie de totem da poesia moderna. Em sua obra, *Estrutura da Lírica moderna*, o autor adverte: “A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. (...) Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Ainda que Friedrich não dedique atenção às estruturas pré-modernas de poesia, a contraposição está implícita. A nova lírica (lírica do enigma e da escuridão) contém, em seu reverso, uma ideia transparente de poema.

O “poema claro”, contrário da poesia nomeada por Hugo de “enigmática”, me parece um elemento, senão um sintoma, capaz de explicar mais o crítico do que propriamente o texto literário que ele tomou como objeto. Quando faço essa afirmação, não pretendo deslegitimar as reflexões ainda interessantes de Friedrich Hugo, mas sim trazer para o texto o que me parece um problema mais saboroso.

A poesia é um conceito historicizado; portanto, quando perguntamos “o que é a poesia?”, ao invés de uma resposta, o mais sensato é prosseguir com outra pergunta: “em qual época?”. Porém, ainda assim, a junção das duas perguntas permanece frágil; afinal, minha ideia de História, minhas próprias mediações históricas marcadas pela ideologia

contemporânea, acabam produzindo um sentido para o passado em detrimento de outros sentidos possíveis<sup>18</sup>.

Talvez a questão mais abrangente, e por isso mesmo elogiosamente contraditória, seja “quando poesia?”. Tal interrogação remonta ao início dos Estudos Literários, através das proposições de críticos como Boris Eikhenbaum, Viktor Chklovsky e Roman Jakobson. O último, em seu texto seminal, *A novíssima poesia russa*, lança uma espécie de norte aos estudos literários. Nas palavras do “poeta da linguística”,

Se as artes plásticas são uma configuração do material visível de valor próprio, se a música é a configuração do material sonoro de valor próprio, e a coreografia, do material gestual de valor próprio, então a poesia é a configuração da palavra de valor próprio, “autoforjada” – como diz Khlèbnikov.

A poesia é a linguagem em sua função estética.

Desse modo, o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra literária (JAKOBSON, 2001, p. 70).

Jakobson e, em um sentido mais amplo, o Formalismo Russo encontraram na poesia de vanguarda o estalo que os levaria a constituir as bases dos Estudos Literários. Avançando com as máximas românticas acerca do gênio, personagem capaz de realizar o “(...) rompimento com a obediência às ordens classicistas para a arte, como a tradicional divisão da poesia em gêneros fixos” (DUARTE, 2011, p. 37), eles tomaram a ruptura enquanto o próprio sintoma do literário. Nesse sentido, a literatura não se constituiria a partir do processo quase mecânico de identificação das operações métricas conjugadas com os ditames semânticos, mas sim quando o poeta faz do verso o exercício do até então impossível.

Porém, no arranjo dos formalistas, o gênio dá lugar à linguagem antecipando o provocativo ensaio “A morte do autor” (2012), de Roland Barthes. Poeta e poema se divorciam assim que o processo de composição dá lugar à obra. O crítico Wolf-Dieter Stempel elucida o antibiografismo dos formalistas nas linhas a seguir:

(...) o aspecto absoluto não só da palavra, mas também com frequência do som, das letras, da forma gramatical, em suma, do material verbal, e também das imagens verbais, não podia deixar qualquer dúvida de que se tinha chegado a um ponto de desenvolvimento da técnica poética onde as concepções tradicionalistas tinham que falhar. Ora, como na forma do zaum só restara um imperceptível resíduo de sentido,

<sup>18</sup> Para além dos marcos centrais da minha tese, notadamente os concernentes a uma poética sincrônica, outros projetos intelectuais instigantes, como os produzidos pela *École des Annales* (BARROS, 2010) e também pelo campo dos *Cultural studies*, carregam, cada uma à sua maneira, o mérito de oferecer uma forma multidimensional à elaboração da experiência histórica (ESCOSTEGUY, 1998).

o poeta podia também se despedir de sua obra, que só enunciava a si mesma. O antibiografismo notório de certos futuristas (por ex., o de Kheliebnikov) constitui a sanção externa de uma concepção artística que, ao se questionar a si mesma, se atribui, ao mesmo tempo, a tarefa de determinação da arte e da poesia em absoluto (STEMPEL, 1983, p. 417).

Convido o Formalismo Russo para essa discussão, pois podemos encontrar nele matéria para o debate com o qual comecei o presente capítulo. Os Estudos Literários dão seus primeiros passos no século XX, a partir de um marco notadamente vanguardista, ou melhor, que toma as operações propostas pela literatura de vanguarda enquanto sintoma de literatura, a tal da literariedade. Por esse motivo, as lentes a partir das quais descobrimos nos textos literatura fazem da leitura uma procura pelo desvio.

Em síntese, a Teoria da Literatura é uma disputa acerca do significado do verbo ler. A razão dessa disputa reside no que Peter Bürger nomeia de uma espécie de impossibilidade de acesso imediato ao texto, ao discurso, enfim, à linguagem: “A ciência crítica não deve sucumbir à ilusão da possibilidade de uma relação direta com os seus objetos. Pelo contrário: é precisamente por esses objetos parecerem ser-lhe diretamente dados que se destrói qualquer hipótese de relação” (BÜRGER, 2009, p. 22).

Se o objeto em disputa é a leitura, ou melhor, o que significa ler literatura, eu poderia dizer, a partir das ideias destiladas no capítulo introdutório e assumindo enquanto método alguma margem de inexatidão, que na Teoria existem basicamente dois movimentos: sincrônico e diacrônico. Mais do que posições antagônicas, elas se articulam enquanto forças em atrito, ideias que se embaralham ao lidar com o mundo; e o mundo, no meu ofício, é um entrecruzar de textos.

O Romantismo Alemão oferece o pontapé inicial para o que viria ser a tônica dos Estudos Literários até os dias de hoje. Um exemplo interessante está na discussão acerca do gênio. Pedro Duarte, tomando como questão a recepção de Shakespeare por parte dos românticos alemães, aponta o paradoxo através do qual se inscreve a genialidade.

Dado que Shakespeare criava em solo e tempos distintos dos gregos antigos, não poderia só copiá-los. Mesmo para chegar ao patamar da arte grega, o artista moderno precisaria ser diferente. (...) Nesse sentido, o gênio só cria obras que se situam no âmbito da excelência das gregas porque não as copia (DUARTE, 2011, p. 39).

De certa maneira, o que o crítico narra acima aponta para uma espécie de justificação do cânone, portanto, uma relação de valor, sem dúvida alguma, tradicional, mas tendo como

meio algo verdadeiramente revolucionário. Homero, nesse novo processo de leitura, historicizado não mais através do crivo da repetição, mas sim da diferença, é o criador de uma forma poética bela, pois impossível de ser recriada. O que resta aos poetas que o sucederam? Buscar o impossível, buscar uma forma singular ao ponto de interditar os que o sobrevierem à imitação. Sob tal perspectiva, a emergência da História da Literatura provém, em seu marco de origem, de uma questão fundamentada no juízo estético.

O romantismo faz da História uma ponta de lança e, com isso, mudou irremediavelmente o significado dos termos poeta e poesia. Esse giro (por que não uma explosão?) talvez seja melhor expresso através da adulteração de uma importante frase do *Manifesto Comunista*. Marx e Engels afirmam: “A burguesia não pode existir sem revolucionar incessantemente os instrumentos de produção (...)” (MARX; ENGELS, 2005, p. 43). Algo semelhante pode ser dito acerca do poeta moderno: o poeta não pode existir sem revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, portanto, a língua.

Eu, leitor de poesia no século XXI, herdo algo dos primeiros românticos e dos seus sucessores. Esse algo, na verdade, é uma pergunta: o que significa ler poesia? Como vimos anteriormente, ler poesia já significou reconhecer os padrões métrico-semânticos pressupostos a cada gênero. Ler poesia também já significou perceber no trabalho do poeta a invenção de uma nova forma, a enunciação, por conseguinte, de um novo conteúdo. A grande questão está na ilusão dupla realizada tanto por uma leitura que assume os códigos de leitura do presente quanto pela leitura que pressupõe o leitor enquanto uma espécie de agente imaculado, sem nenhum traço de sua própria condição de sujeito histórico.

Os nomes, rimador, poeta, *aedo*, trovador, repentista, rapsodo, versejador, bardo, escritor de versos, sonetista, cantor, compositor, menestrel, jogral, *skald*, dentre os muitos outros que figuram o ofício de transmutar a palavra em objeto estético, portam, simultaneamente, uma gama de sentidos. Talvez um dos mais imediatos seja o seu sentido histórico. Tomando um horizonte de leitura de fundo materialista, como o proposto por Antonio Candido, a nomeação do agente poético, seja ele um trovador ou um poeta, deveria ser lida nos limites de um movimento que faz com que “(...) o externo se torna interno” (CANDIDO, 1965, p. 16). No contexto original dessa citação, Candido censura o sociologismo de certos críticos. Sociologismo que se traduz enquanto um processo de leitura do texto literário que faz da literatura elemento secundário, antessala da História.

Na posição antagonizada por Candido, os nomes seriam adereços temporais, uma espécie de “tempusnomástica”. Sob tal mirada, o feudalismo está para os trovadores assim como o renascimento pertence aos poetas. A cartografia com a qual uma leitura quase mecânica da História desenha a poesia e os nomes de quem a canta/escreve é precária, principalmente por interditar uma leitura dinâmica dos fenômenos literários. O grande desafio, ao tentarmos fazer da leitura um lugar de encontro entre exterioridade e interioridade, talvez esteja na própria dinâmica binária na qual está inscrita essa máxima. Sem dúvida alguma, ela avança quando cotejada com um paradigma meramente instrumental do texto literário. Mas, ainda assim, polarizar forma e tempo continua me parecendo um exercício tão improdutivo quanto divorciar forma de conteúdo.

Partindo de um problema semelhante, meio século atrás, Manuel Rodrigues Lapa reavaliava o legado historiográfico e filológico transmitido por pioneiros como Carolina Michaelis de Vasconcellos:

Já D. Carlinha Michaelis, laborando no mesmo erro e no mesmo preconceito, dissera das cantigas d’amor: < artificiosas, convencionais e frias canções senhorilmente aristocráticas >. A deficiência da grande filóloga está justamente na análise estética do produto literário. Possivelmente o imenso volume do seu saber histórico e filológico embotou nela, como é natural, a delicadeza da sensibilidade artística. (...) Quer isto dizer que vai sendo tempo de considerar os nossos trovadores como artistas, e não ver apenas nas suas cantigas pasto filológico (LAPA, 1952, p. 121).

A crítica, extremamente gentil, através da qual Lapa propõe a junção do tratamento histórico da matéria medieval com uma análise de fundo estético, abre o problema. Talvez a expressão mais adequada seja “oferece vida ao problema”. Afinal, o advérbio “quando” acaba assumindo um sentido duplo, não apenas estabelecer uma relação temporal, mas somar também à pergunta original outra interrogação: quando é literatura?

Vimos, algumas páginas atrás, que no processo de emergência do que viria a ser chamado de Estudos Literários a busca pela literariedade assume o lugar de questão primeira. O preâmbulo dessa questão está nas experiências de vanguarda, momento no qual a criação literária convencionada uma tradição de ruptura:

Os futuristas, os dadaístas, os ultraístas, os surrealistas, todos sabiam que sua negação do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se a tradição da ruptura. No entanto, nenhum deles notou a relação peculiar e, na verdade, única da vanguarda com os movimentos poéticos que precederam. Todos

tinham consciência da paradoxal de sua negação: ao negar o passado, prolongavam-no e assim confirmavam-no (PAZ, 2013, p. 133).

Me interessa frisar na citação anterior os fragmentos finais, quando Octávio Paz aponta para a ruptura enquanto uma espécie de sobrevida do passado. As colocações do crítico mexicano são importantes para a presente discussão, pois apontam para o paradigma de escrita e também de leitura moderno enquanto uma espécie de interpenetração de diferentes elementos históricos. Nesse sentido, o trovadorismo não é simplesmente um movimento demarcado por um conjunto de datas imprecisas em um velho livro de História, mas sim um conceito em disputa no seio do contemporâneo. Não apenas uma disputa entre *scholars*, mas um embate sincrônico baseado em uma ideia de presente atravessada por projetos de passado e desejos de futuro.

Maria da Conceição Vilhena assevera, ao investigar a recepção do trovadorismo galego-português pelo modernismo brasileiro, que “O predomínio da afetividade sobre o pensamento lógico constitui a característica principal da lírica medieval galego-portuguesa” (VILHENA, 1975, p. 51). O meu interesse nessa citação está no que me parece uma espécie de afirmação via negação; o que ela caracteriza enquanto próprio do trovadorismo encabeça uma espécie de listagem às avessas do que se entende, tradicionalmente, enquanto poema. A contraposição ganha forma através da seguinte afirmação: “O poeta contemporâneo vive uma lucidez fecunda de sonho, feita da interpenetração do sentimento e do pensamento” (VILHENA, 1975, p. 52). Eu poderia sintetizar a contraposição a partir de um conjunto de oposições: *logos* e *páthos*, construção e espontaneísmo, letra e voz.

A interpretação proposta por Vilhena está afinada com uma longa tradição de leitura do trovadorismo e, em um sentido mais amplo, do que viria a ser chamado de Literatura Medieval. A pedra de toque, sem dúvida alguma, está no Renascimento, tempo descrito por Georges Didi-Huberman enquanto “Magnífica maré mítica, idade de ouro do espírito humano, reino inventado de todas as invenções” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69).

Um ponto importante acerca do Renascimento, principalmente pensando na sua expressão primeira, portanto, italiana, está na sua conexão com um conjunto de “renascimentos” medievais. O derradeiro renascimento, espécie de testamento do medievo, ganha proeminência por fazer-se mais radical (e com radicalidade eu pretendo dizer autoconsciente). Nesse sentido, o perfil que Eduardo Sterzi traça de Dante Alighieri, sinédoque da Renascença Italiana, pode aclarar o que chamo de autoconsciência:

O que Dante compreende, pela primeira vez na história da arte literária, é que a poesia, pelo menos uma nova poesia, se faz sobretudo a partir da observação, avaliação, seleção, interpretação e ressignificação dos experimentos poéticos do passado: do seu próprio passado, mas também do passado de sua cultura (STERZI, 2010, p. 75).

No caso de Dante, o balanço acerca do passado encontra nos trovadores um exemplo ambíguo, começando pela valorização do “vulgar” enquanto veículo poético. Patentemente, o referencial de base para a dignificação das línguas neolatinas é a tradição trovadoresca. *Il sommo poeta*, em uma reivindicação de interioridade afinada com o novelo mítico-amoroso costurado pelos trovadores, afirma as línguas modernas em oposição ao latim através de uma contraposição marcada pelos polos “natural” e “artificial”:

(...) chamamos de língua vulgar, aquela que as crianças aprendem de seus familiares, apenas começam a dizer as primeiras palavras: ou, o que pode se dizer mais brevemente, chamamos de vulgar, aquela que sem qualquer regra, recebemos, apenas imitando a ama. Há também uma outra linguagem secundária para nós à qual os Romanos chamam de gramática. Os gregos, também e outros, nem todos, porém, possuem esta linguagem secundária; poucos, porém, chegam a habituar-se a ela, porque somente o tempo e a assiduidade ao estudo, a ela nos preparam e assim a aprendemos. Destas duas, porém, a vulgar é a mais nobre, quer porque por primeiro foi usada pelo gênero humano, quer porque todo mundo a emprega, embora esteja dividida em vocábulos e construções diversas, quer porque não nos é natural, sendo aquela, de preferência, artificial (DANTE, 1920, p. 54).

O argumento de Dante, em sua obra *De vulgari eloquentia*, inverte a dinâmica até então prevalecente. O “vulgar”, através de uma argumentação demarcada pelo pressuposto medieval da autoria enquanto autoridade, assume o marco de origem e, portanto, dignifica-se. Escolher o “vulgar” em detrimento do latim é embaralhar, no seio de um raciocínio tradicional, o processo de hierarquização das artes poéticas. Antes de Dante, preexiste uma espécie de antinomia na produção de arte verbal, antinomia que tem como elemento nuclear o idioma através do qual será veiculado o objeto estético. A posição do poeta italiano significa, de certa maneira, a própria invenção dos seus predicados: poeta e italiano.

Observa-se que a noção mesma do poeta vulgar (ou vernacular) precisa ser afirmada por Dante (com a ressalva <*secundo alcuna proportione*>, sintomática da novidade da noção naquele quadro cultural), uma vez que poeta, até então, era aquele que escrevia em latim, enquanto a quem escrevia em vulgar era reservada a denominação de trovador (STERZI, 2010, p. 10).

A possibilidade de um poeta ser poeta em florentino, leonês, galego-português, *langue d'oc* ou *langue d'oui* é uma novidade avassaladora. Porém, tal movimento implica mais no fim do que no alargamento do trovadorismo, um dos seus fins. O declínio, ou melhor, a compreensão do trovadorismo enquanto matéria do passado, tem suas bases na reivindicação de uma outra temporalidade: o período clássico.

Dessa reivindicação dupla, a língua dos trovadores e a forma dos antigos, nasce uma divisória, espécie de travessia do Rubicão, no que tange à História da Poesia. Em síntese, o que dividiria o poeta do trovador seria a prevalência de uma construção retórico-imagética no primeiro e de um fundamento sonoro no segundo. O divórcio entre poesia e música seria a expressão dramatizada dessa tensão.

Um dos fundamentos de tal salto histórico está na alteração das dinâmicas de recepção. Saímos de um paradigma de auditório, no qual existe uma identidade performática entre o corpo do trovador e o texto oral que ele vocaliza, para o universo do livro. O livro encadeia o que se estabelecería progressivamente enquanto modelo de experiência leitora, a leitura silenciosa.

Uma maneira, a meu ver muito bonita, de compreender tal alteração está tanto nas cenas de leitura fabuladas tanto pelo texto literário quanto pela invocação da experiência de auditório por parte dos textos medievais ou daqueles que tomam o medievo enquanto objeto. Parafraseando Clarice Lispector, com a licença de uma pequena corruptela, “como esquecer o que se seguiu”?

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo. Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade (LISPECTOR, 1989, p. 7).

No fragmento anterior, subtraído do livro de contos *Felicidade clandestina* (1989), temos uma figuração, no limite entre o erótico e o prosaico, da relação entre o leitor e o texto. Sabe-se que o conto figura duas grandes experiências: interdição e gozo. O enredo, algo dramático, desenrola-se através do embate entre a narradora-personagem e a filha do dono da

papelaria. A última faz da promessa de emprestar o livro *As reinações de narizinho* um jogo. A única regra é demorar.

Interdição e gozo se interpenetram no jogo, tal qual jogado pelas duas. Existe uma espécie de perversão na recusa calculada da proprietária do livro, no seu intuito de fazer do não uma prorrogação da promessa. Da parta da narradora, podemos perceber o quanto a espera pelo momento de leitura, sua demora, compõe parte da excitação. Em síntese, a recusa foi partícipe do prazer enorme narrado nos fragmentos finais do livro. A própria narradora prossegue com o jogo, mesmo quando a demora deixa de ser figurada pela vontade da outra; a narradora demora por prazer.

Penso que o tipo de dinâmica fabulada por Clarice Lispector fala sobre o mundo da leitura silenciosa, o mundo dos livros. Narra uma realidade onde a auditório escapa ao plano do coletivo e se faz íntimo. Íntimo ao ponto de ser possível transfigurar para o plano da leitura uma dinâmica de base amorosa em nada dissemelhante ao que é enunciado pelos trovadores.

O mundo da leitura, em contraposição ao mundo do auditório, seria um no qual os versos, através de um arranjo mais “racional”, compõem imagens, contorcem conceitos, enfim, exploram os dois campos que Ezra Pound, em seu *Abc da literatura* (2013) nomeia de “fanopeia” e “logopeia”.<sup>19</sup>

Em oposição a esses dois termos, figurados enquanto matéria do poema, Pound chega a fazer da melopeia uma espécie de domínio da trova: “É principalmente por causa da melopeia que devemos pesquisar a poesia dos trovadores” (POUND, 2013, p. 53). Essa linha argumentativa é uma espécie de consenso no seio da História da Literatura: o poeta, se não o poeta moderno, ao menos aquele que escreve o ponto final da Idade Média<sup>20</sup>, é aquele que aparta a poesia da canção. É natural que na interpretação de modelos de criação/experimentação verbal que tenham como ancoragem o papel e a voz existam identificações quase imediatas de recursos afinados com cada plataforma.

<sup>19</sup> “Os três modos retóricos que Ezra Pound, em *ABC of Reading* (1934), definiu para “carregar de energia” a linguagem poética. A teoria de Pound, primeiramente apresentada no ensaio “How to Read” (1927, em *Literary Essays*, 1954), visa a criar uma espécie de semiótica para os registos possíveis da linguagem poética dominada por todas as formas de inspiração. A melopeia é, na sua origem grega melopoiía («composição de cantos líricos»), a arte de musicar a poesia, e passou a significar qualquer melodia (recitada ou cantada) em ritmo calmo e monótono; remete-nos para o mundo criativo dos sons no texto poético. A fanopeia traduz o poder visual da imagem (“*throwing the object (fixed or moving) on to the visual imagination*”, nas palavras de Pound); é particularmente significativa na poesia visual chinesa. A logopeia deriva do grego logopoeía, “criação de palavras”, e traduz a capacidade de combinação da forma e do conteúdo das palavras com o objectivo de obter a obra sublimada pela beleza estética” (CEIA, 2016, p. 1).

<sup>20</sup> Como afirma Sterzi, “(...) um dos seus múltiplos e provisórios fins” (STERZI, 2010, p. 9).

Zumthor, na obra *A letra e a voz*, aponta a autoridade como dado básico da distinção entre um paradigma baseado na voz e um baseado na letra. Nos termos do autor,

(...) quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado) sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição certamente contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz. Se o poeta ou intérprete, ao contrário, lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro como tal, objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático; a escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence explicitamente à performance. No canto ou na recitação, mesmo se o texto declamado foi composto por escrito, a escritura permanece escondida. Por isso mesmo, a leitura pública é menos teatral, qualquer que seja a actio do leitor: a presença do livro, elemento fixo, freia o movimento dramático, introduzindo nele as conotações originais. Ela não pode, contudo, eliminar a predominância do efeito vocal (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

Apesar da manutenção da voz enquanto eixo central, seja no canto ou na recitação, podemos perceber, através da reflexão de Zumthor, o quanto a presença do livro altera o eixo da experiência, como que chamando para si uma espécie de marco de origem. Na contraposição entre ambos os modelos, desponta que na performance centrada na voz, sem recurso ao livro, os recursos sonoros emergem, como que magicamente, da garganta do trovador. Sua voz realiza a forma e, ao remeter a uma tradição que o precede, tradição também oralizada, faz do encontro entre quem canta e quem escuta uma espécie de sacramento.<sup>21</sup>

Vincular os trovadores ao marco da oralidade é algo no mínimo redundante, um consenso tanto nos estudos voltados ao medieval quanto na historiografia literária. Meu ponto, porém, é pensar não a oralidade em si, mas sim o sentido conferido a ela. Quando Pound traça um paradigma tripartite de construção poético-retórica, ele não limita o texto a um dos respectivos elementos, mas antecipa tendências, preponderâncias.

A análise que Jakobson encaminhou para Haroldo de Campos, nomeada “Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martim Codax”, é um bom exemplo do atravessamento de múltiplas tendências na configuração da trova. O crítico inicia sua leitura frisando o que chamou sua atenção nos versos de Codax e estabelecendo uma relação entre a capacidade inventiva do trovador e o gênio poético/tradutorial de Haroldo de Campos:

<sup>21</sup> Um exemplo medieval interessante está nas reflexões propostas por Le Goff em sua obra *A civilização do Ocidente Medieval* (1995). Ele comenta que algumas fontes acerca da Conquista Normanda da Inglaterra descrevem um trovador cantando a *Chanson de Roland* junto ao exército em seu embate final contra Harold Goldwinson. Não é uma novidade a relação entre os versos e a guerra, mas, ainda assim, continua sendo uma imagem espantosa: o exército franco-normando fazendo, através do canto, dos doze pares de França seus camaradas no ofício da guerra.

Admirador que sou da suprema acuidade para os mais íntimos elos entre o som e o sentido, uma acuidade que fundamenta e sustém os seus ousados experimentos poéticos e estimulantes descobertas e que inspira as suas extraordinárias transposições dos poemas aparentemente intraduzíveis das mais diversas línguas, gostaria de compartilhar com você minhas rápidas observações sobre um raro espécime das joias verbais do século XIII, a quinta das sete cantigas d'amigo de Martim Codax (JAKOBSON, 1971, p. 392).

A citação anterior talvez seja interpretada enquanto mero formalismo, exórdio de um diálogo entre dois personagens interessantes. Da minha parte, acho que o fragmento extrapola o plano da gentileza. Friso o trecho inicial, quando Jakobson faz do encontro entre o som e o sentido o coroamento da qualidade de Martim Codax enquanto artista da palavra. O crítico estruturalista mapeia nos dísticos de Codax a produção de uma dinâmica “melologopeica” (e, por que não, também fanopeica).

Ezra Pound, em um dos momentos nos quais desenvolve conceitualmente a ideia da imagem no poema, frisa a permanência de duas cenas que leu nas sagas islandesas *Grettir* e *Burnt Nial*. No seu juízo, estaria exatamente nessa permanência o cerne da fanopeia. É como se o poeta produzisse através da língua imagens arrebatadoras ao ponto de que fosse irresistível ao leitor fazer dessa invocação uma imagem mental duradoura.

Não há nada que um escritor contemporâneo pudesse aprender nas sagas que ele não possa aprender melhor de Flaubert, mas o salto de Skarpheddin e a sua corrida no gelo e o encontro de Grettir – ou de um outro qualquer – com o urso não se apagam da memória da gente. Nem parece ficção. Algum islandês encantado num precipício deve ter conseguido algum dia escapar das garras de um urso fazendo com que este perdesse o equilíbrio. Num certo sentido, isto é a fanopeia, a projeção de uma imagem na retina mental (POUND, 2013, p. 53).

Dentro de sua perspectiva de História da Literatura, totalmente desistoricizada, Pound inicia o argumento apontando para a prosa moderna enquanto modelo narrativo. Porém, no meio do caminho, lembra das sagas islandesas, da presença irresistível propiciada por suas imagens. Penso que algo muito semelhante acontece nas trovas, principalmente quando tomamos como objeto as cantigas de amigo. Vejamos a quinta cantiga de Martim Codax, aquela que Jakobson tomou como objeto no diálogo travado com Haroldo de Campos:

Quantas sabedes amar amigo,  
treides comig'a lo mar de Vigo  
e banhar-nos-emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado,  
treides comig' a lo mar levado  
e banhar-nos-emos nas ondas.

Treides comig' a lo mar de Vigo  
e veeremo' lo meu amigo  
e banhar-nos-emos nas ondas.

Treides comig' a lo mar levado  
e veeremo' lo meu amado  
e banhar-nos-emos nas ondas.  
(B 1282, N 5, V 888)

Essa cantiga segue o paradigma do paralelismo. Em síntese, os versos avançam a partir da sobreposição de uma estrutura básica por pequenas variações encadeadas por rimas. Um ponto interessante é que, para além da identidade sonora entre as sílabas finais de cada verso, usualmente ocorre uma identidade semântica no plano das rimas paralelísticas.

O efeito de tal estratégia retórico-poética atravessa uma espécie de adensamento da matéria enunciada pelo trovador. Tomemos, por exemplo, o par amado/amigo: a soma dos nomes evoca algo para além dos próprios nomes e, igualmente, algo aquém dos advérbios de intensidade. Não seria esse impasse discursivo uma espécie de enunciação da impossibilidade de enunciar? Portanto, uma das mais perfeitas traduções do discurso amoroso tal qual cantado pelos trovadores.

Os recursos utilizados por Codax avançam para além da homofonia presente nas primeiras sílabas do par amado/amigo, afinal no plano da rima acontece o encontro entre os termos amigo e Vigo. Carolina Michaelis de Vasconcellos aponta para tal encontro enquanto um elemento diferencial. Principalmente quando cotejado com a estrutura geral do trovadorismo galego-português e, mais especificamente, do universo das cantigas de amigo. Nas palavras da filóloga,

Confesso ainda assim que, se já em 1904 tivesse estudado com particular atenção os versos desse jogral, não me teria escapado o que reconheço agora: que Martim Codax, muito poético, mas pouco correto, se afasta das regras consagradas em mais de um ponto. Teria notado que, p. ex., quanto ao cenário, substitui, conforme já deixei dito, como confidentes naturais das namoradinhas, as flores e as árvores floridas (pinheiro, aveleira e milgranada) pelas ondas do mar e pela linda ria de Vigo. Teria reparado também, quanto às formas, que nem de longe emprega sempre rimas sinónimas, nem mesmo palavras objetivas, lexicográficas. Bastas vezes se encontram nos seus versos rimas incolores como migo, comigo, e a esse migo, comigo opõe ora mandado, ora grado, ora trago, ora ambos. Peca portanto contra as leis do paralelismo (VASCONCELLOS, 1915, p. 18).

Começando pelos fragmentos finais de seu comentário, percebemos que Codax compõe através de padrões diversos do arranjo geral das cantigas de amigo, e mais especificamente do paralelismo. Penso que esse comentário transcrito evidencia que o trovadorismo galego-português não encerrava uma poética estritamente normativa. Havia espaço para experimentação formal. Não faço essa afirmação com a intenção de imbuir Codax de um espírito romântico cioso de invenção, mas sim no desejo de apontar para os processos de diferença e repetição enquanto paradigmas movediços.

Um texto como a *Arte de trovar* (2022, p. 1), esse sim um exemplo de poética prescritiva, pode ser lido através do seu contrário: a transgressão. Talvez transgressão não seja o termo mais adequado, mas algo menos bélico, mais leminskiano<sup>22</sup>: o relaxo.

Porque alguns trobadores, pera mostrarem moor meestria, meterom, em sas cantigas que fezerom, ùa palavra que nom rimasse com as outras, e c[h]amam-lhe palavra perduda. E esta palavra pode meter o trobador no começo ou no meio ou na cima da cobra, em qual logar quiser. Pero que, se a meter em ùa cobra, deve-a meter nas outras, em cada ùa delas em aquel lugar. E esta palavra deve de seer [de] moor mestria; ou er pode meter senhas palavras em cada cobra, que rimem ùas outras, ou, se er quiser, em cada cobra de senhas rimas. E outrossi podem meter na cobra palavra perduda duas vezes per esta maneira (2022, p. 1).

As criações do universo trovadoresco estão marcadas por um paradigma de auditório; um dos resultados mais imediatos de tal arranjo está na necessária identificação entre o público e a voz. Com isso, quero dizer que não cabem rupturas drásticas, grandes cortes, mas sim desvios de cálculo, desvios que poderão ser percebidos pelo público ouvinte enquanto mérito, não dívida.

Eis o lugar da maravilhosa expressão “palavra perduda”, modernizada, se transforma em algo como “palavra perdida”. Não é incrível pensar na dinâmica descrita na *Arte de Trovar*? O desvio, porque não o excesso, enquanto componente dessa retórica-poética. Claro, o que está sendo enunciado é um erro programático, não a ignorância da tradição à qual o canto e a dança estão vinculados. Ainda assim, o trecho anterior, e mesmo o juízo de Carolina Michaelis de Vasconcellos frente aos versos de Martim Codax, ensinam ao menos duas coisas: o formalismo trovadoresco é muito mais plástico e dinâmico do que parece e, o mais importante, talvez não estejamos lidando com uma arte verbal ingênua.

Por mais que o recurso descrito não encaixe perfeitamente no desvio de Codax, a junção de ambos os elementos aponta, primeiramente, para uma espécie de unidade dos

<sup>22</sup> Penso nos procedimentos assumidos por Leminski em *Caprichos e Relaxos* (2016).

recursos retórico-poéticos articulados por Pound em seu *Abc*. O poeta e crítico americano deixa claro em sua obra que a tripartição em tendências poéticas voltadas às imagens, aos sons ou à razão não são excludentes, mas sim campos de predominância que o imediato nos oferece ao entrar em contato com a obra.

No caso de *Codax*, existe um desvio duplo: primeiramente, na constituição do cenário, não mais os campos, e sim o mar. Em segundo lugar, as rimas, a dissonância semântica através das quais elas são engendradas. Não podemos esquecer do par *Vigo/amigo*. Defronte ao encontro da espacialidade com a invocação do homem amado, não sobra qualquer possibilidade de hierarquizar som e imagem.

Uma leitura, talvez vanguardista, do trovadorismo buscará, naturalmente, tal fratura. Isso pois sobrepor o som ao sentido figura (não no trovadorismo em seu sentido diacrônico, mas sim no seio das vanguardas) uma oposição afirmativa acerca do que significa escrever poesia. Contra o poeta, o trovador:

Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes (PIGNATARI, 2006, p. 11).

Na dinâmica estética que permeia a literatura, e em um sentido mais específico a poesia, a relação entre o passado e o futuro é cambiante, uma negociação constante. Mesmo antes da revolução empreendida pelos românticos das primeiras gerações, no Renascimento, encontramos um balanço acerca do passado recente, balanço que tornou possível a existência do medievo. Afinal, o que é a demarcação de um tempo senão seus desmembramentos, o rompimento de suas rotas de continuidade? Nesse primeiro momento, o medievo e suas artes verbais são pesados através de um balanço ambíguo: de um lado, o elogio às línguas romance, a construção de uma licença para poetar nos idiomas modernos; mas, por outro, o desejo de construir um discurso literário afinado pelos paradigmas poéticos clássicos. Isso é feito, em termos gerais, a partir de uma sobreposição de elementos compreendidos enquanto fanopeicos e logopeicos em lugar da melopeia.

Afirmo elementos compreendidos, pois, como vimos na breve leitura da cantiga de *Codax*, perceber as dinâmicas através das quais imagens, lógica e som se interrelacionam pressupõe lentes que as identifiquem enquanto tal. De fato, em uma perspectiva classicizante,

os trovadores estariam afastados de tais searas, mas, ao navegarmos pelo universo significativo dos trovadores, percebemos seu gênio para muito além do som.

O que Pignatari reivindica no fragmento apresentado há pouco poderia ser sintetizado através do seguinte verso de Stéphane Mallarmé: “Um sentido mais puro às palavras da tribo” (MALLARMÉ, 1991, p. 67). Afinal, a ambição do poeta moderno, em franca polêmica contra o mundo que o criou, é subtrair a poesia da nascente reino da mercadoria. Recuperar para o poema e para o poeta uma função de demiurgo: o poeta enquanto memória coletiva, porta-voz dos mitos, aquele que com a sua voz impede a queda do céu.

George Thomson, em sua obra *Marxism and poetry*, descreve sua experiência etnográfica no interior da Irlanda. Tal assunto é importante na presente discussão, pois oferece forma para o conflito entre o moderno e o primitivo, que pode contribuir com o debate que proponho acerca do trovador e o seu ofício. Vejamos um primeiro fragmento, em que o autor faz um balanço da relação entre os ingleses e os irlandeses frente à poesia:

A poesia irlandesa carrega uma outra característica, também nova para mim, característica que muito me impressionou. Para a maior parte dos ingleses, a poesia é um livro fechado. Nem eles, tampouco eu, ligam para isso. Mesmo entre os poucos que se interessam por poesia, não existem muitos que podem dizer que a poesia compõe seu dia a dia. Entre os camponeses irlandeses, é muito diferente. Para eles, poesia não tem nada a ver com livros. A maior parte da população é analfabeta. A poesia vive nos seus lábios, ela compõe uma espécie de propriedade comum. Todos a conhecem, todos a amam (THOMSON, 1975, p 7, tradução minha).<sup>23</sup>

O crítico marxista prossegue em suas elocubrações desenvolvendo os elementos que constituem tal diferença. Nesse sentido, a oralidade, mais do que um simples meio, constitui um eixo organizativo da própria vida social. A relação entre a palavra e a voz é corporificada no seio da comunidade, fazendo com que não haja uma voz individual, como é concebido na perspectiva moderna de lírica.

Essas canções não são compostas no mesmo sentido que empregamos a palavra compor, elas são improvisadas. Em muitas vilas irlandesas, até recentemente, um poeta treinado nas tradições, que tinha a dádiva de produzir poesia, frequentemente compunha versos muito mais elaborados do que os nossos versos de ocasião. Na vila que eu conhecia melhor, havia um poeta famoso, ele havia morrido havia quarenta anos. Seus poemas eram quase todos improvisados ou de ocasião. Lembro de sua

---

<sup>23</sup> *Irish poetry has another characteristic, also new to me, and it impressed me very deeply. To most English people English poetry is a closed book. They neither know nor care about it. And even the few that take an interest in it there are not many even of these of whom it can be said that poetry enters largely into their daily lives. Among the Irish peasantry it is quite different. For them poetry has nothing to do with books at all. Most of them are illiterate. It lives on their lips. It is common property. Everybody knows it. Everybody loves it.*

família me contar que, na noite da sua morte, ele se deitou na cama com a cabeça apoiada no cotovelo, enquanto derramava pela boca uma onda contínua de poesia (THOMSON, 1975, p. 7, tradução minha, grifo meu).<sup>24</sup>

O sonho de Pignatari (fazer do poeta o herdeiro do trovador) não busca nada mais nada menos do que essa morte, uma morte onde o cantor/trovador/poeta se transfigura, deixa de ser homem, vira linguagem. Cotejada as últimas páginas do presente capítulo com as declarações das professoras Carolina Michaelis de Vasconcellos e Maria da Conceição Vilhena, podemos perceber que adjetivar as trovas de ingênuas e sentimentais não basta, quando o intuito é dizer o que as trovas “(...) são e o que significam” (VASCONCELLOS, 1915, p. 258).

Os trovadorismos e os seus cantores são lastreados por uma infinidade de livros de História da Literatura enquanto uma infância, os primeiros passos do que viria a ser suas respectivas literaturas modernas e maduras. Haroldo de Campos, ao pensar o lugar de Gregório de Matos Guerra na História da Literatura Brasileira, faz dessa questão, a infância literária de uma cultura, pedra de toque. Sem querer adentrar nas minúcias de discussão, muito produtiva, acerca do lugar do Barroco no arranjo histórico-literário brasileiro, tomo a liberdade de contrabandear o seu argumento acerca da infância.

Vejam, direi que o Barroco, para nós, é a não origem, porque é a não infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (infans: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) (CAMPOS, 2010, p. 239).

No contexto do argumento de Haroldo de Campos, a literatura brasileira, e em um contexto mais amplo as literaturas da América Latina, o argumento acerca do nascimento sem infância, tal qual experimentado por Afrodite, provém de uma espécie de falta: as Américas não experimentaram uma Idade Média. Os americanos, e de maneira mais aguda os latino-americanos, pois flagelados pelo gume duplo do colonialismo e do neocolonialismo, estariam condenados por esse defeito de origem. Diferente das literaturas europeias, que cresceram

---

<sup>24</sup> *These songs are not composed in our sense of the word. They are improvised, many Irish villages there was till recently a trained traditional poet, who had the gift of producing poems, often in elaborate verse forms far more elaborate than ours in modern English on the inspiration of the moment. In the village I knew best there was a famous poet, who died about forty years ago. His poems were nearly all improvised and occasional. I remember being told by his family how on the night he died he lay in bed with his head propped on his elbow pouring out continuous stream of poetry.*

como frutas em um pomar: semente clássicas, maduras medievais, podadas no renascimento e, finalmente, prontas para a colheita na modernidade.<sup>25</sup>

O texto de Haroldo de Campos, atravessado por um diálogo muito interessante com as ideias de Octávio Paz (2003), aponta para esse mal de origem, não enquanto um vício, mas uma brecha. Através dele, podemos pensar modelos de historicidade não lineares, Contra-História. Não ter no medievo um marco de origem, ou melhor, não participar do argumento organicista que parecia o processo de emergência da língua com o de surgimento da literatura, coloca a arte verbal medieval em um lugar ambíguo no plano das literaturas do Novo Mundo; mas não apenas nelas.

O fato do medievo ser reconhecido enquanto o ponto fundacional das literaturas europeias não liberta as artes verbais da Idade Média de uma posição necessariamente polêmica. Tanto em uma perspectiva crítica da História da Literatura quanto na Psicanálise, a infância não é um período necessariamente idílico. Faço essa afirmação pois o medievo é fundamentalmente um discurso acerca do presente. Posição no mínimo irônica, tendo em vista que, em termos diacrônicos, a Idade Média é prenhe de milenarismo. Os medievais viviam em um mundo no qual “A velhice parecia começar muito cedo, desde a idade madura. Aquele mundo que, como veremos adiante, se julga muito velho, era de fato dirigido por homens jovens” (BLOCH, 1989, p. 95). Esses mesmos homens jovens, ao perceberem seu mundo enquanto um mundo caduco, faziam disso uma esperança.

O apocalipse alimenta uma crença otimista. Ele é a afirmação de uma renovação decisiva. *Ecce nova facio omnia* (“Eis que faço novas todas as coisas” – diz Deus no dia do Juízo Final) e, sobretudo, realizar-se à visão do autor do apocalipse: a Jerusalém celeste descera sobre a Terra: *et ostendit mihi civitatem sanctam Jerusalem, descendentem de caelo a Deo* (“E mostrou-me a cidade santa, Jerusalém, descendo do céu, enviada por Deus”), visão acompanhada de todo o esplendor daquelas claridades das quais já vimos a imensa força de atração sobre os homens da Idade Média (LE GOFF, 1995, p. 183).

Os medievais liam seu próprio mundo enquanto uma espécie de ponto final, antessala do marco zero que será o apocalipse. É uma bela de uma ironia que, no escalonamento proposto pelo historicismo, eles figuram ou o meio do caminho ou o começo, um marco de origem quando lidos de maneira generosa; mas, quando o contrário, um desvio de rota, uma queda, senão uma degeneração. Normalmente, tal temporalidade acaba incorporando os dois

---

<sup>25</sup> A dobra entre o moderno e o pós-moderno poderia ser traduzida enquanto a revelação de um desejo profundo de colocar fogo no jardim.

polos quando pensada dentro das cercas da História da Literatura. Tal junção não poderia ser nomeada de algo diferente do que uma infância, momento de descoberta do corpo e da consciência, sem ainda muito jeito ou traquejo.

Voltemos à questão primeira, trovador e poeta em pleno cabo de guerra. A disputa, algumas páginas depois, parece cada vez menos com o antagonismo primeiramente enunciado: as duas partes, mais do que oponentes, são sócias, convivas. Trovador e poeta, a partir do marco no qual os dois termos começarem a existir em simultaneidade<sup>26</sup>, se tornam, mais do que personagens, dispositivos conceituais. Mais um recurso através do qual a poesia, e digo poesia no sentido mais polivalente possível, é disputada.

O trovadorismo, as trovas e os seus cantores-compositores-*performers* carregam na História e na presente tese um papel importante, pois são uma espécie de encruzilhada. Pais e padraos da lírica ocidental. É um consenso, a importância dos trovadores na produção de um ideário lírico tal qual o identificamos hodiernamente. Lírica do eu, lírica da interioridade, lírica tão cara ao discurso que se pretende amoroso.

Porém, ao mesmo tempo, os trovadores são selvagens. Suas trovas carecem de racionalidades, seus amores são ingênuos, suas moças não têm nome e tampouco rosto. Morrem de amor muito antes de terem vivido o próprio amor; sem dúvida alguma, são doces bárbaros. Tais características são lidas por uns enquanto demérito, infância a ser esquecida por um mundo de adultos no qual razão e emoção vivem em perpétua guerra civil. Os generais são senhoras e senhores como Fernando Pessoa, Cecília Meirelles, Carlos Drummond de Andrade, Ruy Belo, João Cabral, Ana Cristina Cesar, Adília Lopes, Paulo Henriques Britto e tantas outras e outros que rimam amor e dor com imensa elegância.

O trunfo dos trovadores talvez esteja realmente em uma espécie de meio do caminho, afirmação que soa no mínimo escolar, afinal, falo da Idade Média. Mas o sentido que pretendo oferecer ao meio do caminho não é esse, mas talvez um que seja mesmo tradicional, diacrônico e historicamente localizado. Os trovadores são os personagens da grande travessia da voz até o livro, do canto anônimo até os primeiros indícios de uma autoria individualizada.

Os trovadores são os protagonistas do salto entre o mito e o poema. Hegel, no livro IV de sua estética, trata da canção no capítulo dedicado ao poema lírico. Seu projeto de

---

<sup>26</sup> Não ignoro que o termo poeta era utilizado na Idade Média enquanto referente das produções poéticas clássicas. O que pretendo frisar é que o Renascimento faz da posição do poeta e do trovador uma tensão acerca do que significa produção de arte verbal. Minha leitura do conflito é que entre mortos e feridos não houve nenhum vencedor, tampouco perdedores.

historicização da estética faz da canção uma espécie de épica da interioridade. Descrição paradoxal, mas por isso mesmo adequada, visto que o épico e o lírico são contrapostos no projeto hegeliano a partir da questão da objetividade. Vejamos, no seguinte fragmento, a oposição tal qual descrita pelo autor:

O desenvolvimento da epopeia é de espécie mais duradoura e se estende, em geral, para a exposição de uma efetividade amplamente ramificada. Pois na epopeia o sujeito se introduz no objetivo, o qual se configura e progride por si mesmo segundo sua realidade autônoma. No lírico, ao contrário, é o sentimento e a reflexão que inversamente atraem para si mesmos o mundo dado, vivificam o mesmo neste elemento interior e apenas depois dele ter se tornado algo ele mesmo interior o aprendem e expressam em palavras (HEGEL, 2004, p. 177).

Gostaria de frisar o trecho final dessa citação: o mundo interiorizado da lírica está afinado com a inteireza épica, com a ausência de descontinuidade, mas de maneira radicalmente diversa. O herói épico figura o próprio mundo no qual vive suas aventuras e o faz com tamanha identidade que resta pouco ou nenhum espaço entre o personagem e o mundo que o rodeia. Na lírica, tal dinâmica de identidade entre personagem e mundo se dá através de uma composição pantagruélica; a voz poética devora tudo o que é exterior com tamanha gana que chega ao ponto de fazer da interioridade o próprio mundo.

Vimos o exemplo das cantigas de amigo, talvez o subgênero no qual seja mais fácil perceber o argumento de Hegel, mas na cantiga de amor não é diferente. Digo mais: a sublimação de qualquer exterioridade, ao ponto de fazerem da mulher amada o único índice de real transposto pelo poema, talvez seja a transposição mais próxima possível do conceito de lírica proposto por Hegel. Vejamos o trecho abaixo:

Cuidei eu de meu coração  
que me nom podesse forçar,  
pois me sacara de prisom,  
e d'ir comegoi tornar!  
E forçou-m'ora nov'amor,  
e forçou-me nova senhor;  
e cuida ca me quer matar  
(B 39bis).

A trova em questão, uma cantiga de maestria do trovador Osoiro Anes, apresenta, de forma talvez até mesmo jocosa, os dissabores da *coita* amorosa. A tensão que atravessa o texto tem na repetição o seu núcleo. Logo de início, é enunciado pelo eu lírico o desfecho de um primeiro amor, uma primeira prisão. Porém, o coração, entificado através dos verbos

poder (“podesse”), forçar e matar, desobedece a seu dono. Tal efeito provém de um elemento engenhoso, o deslocamento semântico do pronome possessivo. Apesar do verso preservar uma utilização tradicional do recurso, “meu coração”, o desenrolar da trova produz uma dinâmica na qual sujeito e objeto trocam de lugar; o trovador pertence ao coração, não o contrário.

Tomo a estrofe citada como questão, pois podemos perceber que nela não está figurado um conjunto de elementos que remetem a uma exterioridade, mesmo que utópica como a Cocanha<sup>27</sup>. Ainda assim, na própria metáfora mobilizada através do substantivo prisão, podemos antever o processo de interiorização através do qual Hegel nomeia a lírica. Em outras palavras, tudo é interioridade, e a razão do ser do mundo exterior, ao menos no poema lírico, é transformar-se em interior. Uma prisão com suas pedras, tochas, homens armados e atentos inteiramente convertida em coração.

A particularidade da canção, nos termos de Hegel, está em ocupar uma posição meridiana entre a objetividade épica e a singularidade lírica. A canção seria o lugar, na História da Poesia, onde a interioridade da comunidade, a interioridade da cultura, seria forjada. Vejamos um outro fragmento do autor:

Em primeiro lugar, a canção propriamente dita, que é determinada para o cantar ou também apenas para cantarolar para si mesmo e em sociedade. Aqui não se requer muito conteúdo, grandeza e elevação interiores; pelo contrário, a dignidade, a nobreza, a gravidade dos pensamentos, seriam apenas um impedimento para o prazer de se exteriorizar imediatamente. Reflexões grandiosas, pensamentos profundos, sentimentos sublimes, obrigam o sujeito a sair pura e simplesmente de sua individualidade imediata e de seus interesses e disposição anímica. Esta imediatez da alegria e da dor, o particular em intimidade [Innigkeit] desimpedida, devem encontrar a sua expressão exatamente na canção. Todo o povo sente-se, portanto, em suas canções, sobretudo familiarizado e confortável (HEGEL, 2004, p. 186).

Hegel percebe na canção uma arte verbal voltada ao imediato, portanto desarmada da feição labiríntica usualmente atribuída ao poema moderno. O último trecho me parece uma maneira de dizer: a canção é genérica, não busca fazer da palavra um objeto singular. Talvez

---

<sup>27</sup> “Cocanha é o nome de um país imaginário descrito por um poema francês de meados do século XII e que seria depois traduzido e adaptado em várias línguas, além de versões iconográficas, o que mostra que sua mensagem sensibilizava os europeus de então. A descrição do país é sucinta, porém eloqüente. Ali existe um rio de vinho, metade tinto, metade branco. Ali chove pudins. Ali há gansos assados que voam em direção à boca das pessoas. Ali as casas são feitas de peixes, salsichas e tocinho. Como a insuficiência alimentar não era o único problema da sociedade concreta, na Cocanha roupas e calçados são distribuídos gratuitamente. Contra o duro trabalho cotidiano, aquele país propõe um calendário só de domingos e festas. Contra a rígida moral cristã, há liberdade sexual total. Contra a própria condição humana de envelhecimento e morte, há uma fonte da juventude. Ou seja, a Cocanha representava, no plano da imaginação, a superação das limitações da sociedade medieval” (FRANCO JUNIOR, 2006, p. 1).

esse seja o tom da canção, algo banal, ao ponto de tornar tola a equação desenhada por Jakobson em suas interessantes divagações acerca da função poética. Não que a canção não possa ser lida através dos olhos precisos do formalista russo, mas não funciona com a canção a ideia de que a arte verbal é costurada através de elementos diferenciais, exceções ao cotidiano da língua. O que Hegel aponta, ao nomeá-la de imediata, é que na canção os recursos retórico-poéticos, atravessados por sons e imagens, são artefatos atemporais, resíduos vivos, ruínas ambulantes, de um tempo no qual os laços comunitários faziam do poetar patrimônio comum.

Claude Lévi-Strauss, ao pensar as formas dos mitos, estabelece uma relação antagônica entre o mito e o poema (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 225). A oposição faz sentido quando o paradigma de poesia significa, na verdade, poesia moderna. Isso pois o mito é a tentativa de fabular contradições, mas um tipo de fabulação que não engessa o objeto narrado nas peculiaridades da forma.

Existe algo muito próximo entre a descrição da canção, tal qual proposta por Hegel, e as ideias de Lévi-Strauss acerca do mito. Isso não significa, é claro, que ambos os autores estejam dizendo a mesma coisa, mas sim que suas observações acerca da palavra cantada apontam para lugares comuns: semelhança, repetição e, o mais interessante, o encontro entre interioridade e exterioridade, ou melhor, o mito-canção enquanto epopeia íntima.

(...) indagou-se muitas vezes porque os mitos, e a literatura oral de modo geral, utilizam com tanta frequência a duplicação, a triplicação ou a quadruplicação de uma mesma sequência. Se nossas hipóteses forem aceitas, é fácil responder. A repetição possui uma função própria, que é a de tornar manifesta a estrutura do mito. (...) Todo mito possui, portanto, uma estrutura folheada que transparece na superfície, por assim dizer, no e pelo procedimento de repetição (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 247).

O trovadorismo mora em um lugar ambíguo, reino-repetitivo-da-canção e, ao mesmo tempo, marco zero do lirismo moderno. Ocupar, simultaneamente, as duas posições faz com que o mito amoroso, pouco importa se inventado ou continuado pelos trovadores, não seja a grande contribuição do trovadorismo. Acredito que o verdadeiro legado seja a aporia que atravessa a palavra trovador. O trovadorismo começa sem ter acabado e termina sem ter começado.

### 3. “UM TROVADOR, CHEIO DE ESTRELAS”: VORAGEM NA MULTIPLICAÇÃO DOS MITOS

*O que levo em mente logo morre  
quando venho a ver-vos, alegria bela;  
e quando perto estou, oiço o Amor  
que diz: < Foge se morrer te desagrada >*

*(Vida nova, Dante Alighieri)*

*Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) é um filme produzido pelos diretores Marcelo Gomes e Karim Ainouz. O título foi subtraído de um mural apresentado em uma das cenas do filme. Ele foi pintado em um posto de gasolina perdido em algum ponto do interior do Ceará. A frase, costurada através da aliteração de dois verbos, viajar e voltar, imprime seu sentido poético ao fazer dos complementos de cada verbo um elemento de oposição. A viagem, apresentada em vestes de obrigação, é contraposta ao retorno, onde a obrigação dá lugar ao desejo. A frase, em si já interessante, é retrabalhada no transcorrer do filme, não mais tal qual exposta no mural, mas reescrita através da junção da consciência do personagem-narrador com o universo que o rodeia.

O espaço e o personagem dialogam em uma dinâmica formal que oferece ao narrador uma posição quase absoluta no que se refere ao direito à fala. O mote do filme, ou melhor, os elementos cotidianos através dos quais a estória é costurada são os seguintes: 1) o narrador é um geólogo viajando a serviço; 2) seu trabalho é mapear o que será uma futura rota de transposição atravessando da região do Xexéu até o Rio das Almas. O filme emerge da desestabilização do que seria uma atividade técnica: o mapeamento, o registro e o cálculo. O exercício de tal ofício, ou melhor, a prática de uma ciência é conturbada por um impasse amoroso. O personagem, homem enamorado e dissociado de qualquer traço de identificação para além da sua voz<sup>28</sup>, perde, progressivamente, o domínio da própria língua.

O começo do fim, ou seja, onde o narrador-personagem, aos moldes de um trovador, perde sua *razon*, é demarcado pelo desvio da técnica. Antes de avançar na leitura, me parece interessante retomar o sentido da palavra *razon* no universo galego-português. Seguindo as linhas esboçadas pelo *Glossário de poesia medieval profana galego-portuguesa*, o termo *razon* pode ser compreendido enquanto “motivo, causa, xustificación” (FERREIRO, 2014, p.

<sup>28</sup> O *voice over* consiste na sobreposição do áudio às imagens; o recurso é muito comum, por exemplo, em documentários. O resultado pode ser traduzido como uma experiência de narração atravessada por imagens em movimento, portanto, a presença de uma voz sem corpo.

1). Mais do que a identificação moderna entre o termo razão e suas implicações metafísico-filosóficas, a *razon* versaria a relação entre meios e fins, uma dinâmica de adequação.

No filme ocorre o atravessamento de uma razão prática, aos moldes da explicação proposta pelo glossário, somada com um outro tipo de razão: a razão enquanto rota, ladrilhada pelo método, demarcando o caminho até a verdade. Uma listagem minuciosa dos equipamentos oferece ao público o primeiro vislumbre do narrador-personagem.

Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas, martelo, bússola geológica e caderneta de campo, lupa de bolso 8x, lápis litográfico, trena de dois metros e ímã, estereoscópio de espelho, cantil, ácido clorídrico diluído, transferidor e compasso (VIAJO..., 2010, 2'32-3'30).

Nas cenas seguintes, basicamente uma sucessão de imagens de estrada, estrutura através da qual o filme ganha sua forma<sup>29</sup>, o discurso técnico inaugural é entrecortado por alguns suspiros. A primeira fratura é apresentada como um lapso, o narrador, como quem escreve um diário técnico, tenta esboçar uma espécie de resumo acerca dos seus encargos:

Dia 2, pesquisa geológica das estruturas tectônicas para a implementação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias. Porra, 30 dias! Estou na BR 432, quilometro 45, altitude 450 metros. O clima da região é árido, o terreno é terciário. Argilas de calcário compostas por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de forte coloração vermelho arroxeadado de idade cambriana. A região se chama Varzinha; apesar disso, eu não vejo nenhuma várzea (VIAJO..., 2010, 2'35-2'52).

Os atravessamentos no discurso do narrador e o próprio movimento da viagem fazem do filme algo muito semelhante ao que é descrito por Barthes, ao falar do luto amoroso: “Disfarço o meu luto sob uma fuga; me diluo, desmaio para escapar a esta compacidade, a essa obstrução, que me torna um sujeito responsável: saio, é o êxtase” (BARTHES, 2003, p. 10). Talvez o mais interessante no pareamento entre a experiência proposta pelo filme e o fragmento de Barthes esteja na relação entre os dois métodos. O filme surge de um processo

---

<sup>29</sup> O filme foi construído de uma maneira pouco usual. Primeiro, foram gravadas as cenas e, somente depois, o roteiro se tornou uma questão. Nas palavras dos diretores: “Eu acho que a gente se emocionou muito com as imagens, acreditávamos nas imagens; é por isso que trabalhamos tanto tempo com elas até chegar a um longa. Nos emocionávamos toda vez que as víamos. Existia uma grande liberdade quando fazíamos aquelas imagens. Uma liberdade que sabíamos que não teríamos quando fôssemos realizar nossos longas. A primeira questão que surgiu é: por que não trazer o sentimento que tivemos nesses 40 dias de viagem, de viver à flor da pele, de se emocionar com as coisas e, ao mesmo tempo, de perguntar o que essas pessoas estão fazendo aqui no meio do Sertão? Trazer todas essas questões para um personagem, e, talvez, um personagem ficcional que desse conta de todos esses elementos sobre os quais refletimos nesses 40 dias e que as imagens refletem” (GOMES, 2010 *apud* DA SILVA, 2011, p. 62).

criativo no qual as imagens preexistem ao texto. Uma listagem de imagens em movimento pode ser esboçada. A lista é composta principalmente pela estrada, pelos tons ferrosos que a rodeiam e pelos moradores de suas margens. Cada ponto no espaço é preenchido pela voz do narrador. A coincidência entre um e outro, voz e imagem, está exatamente na repetição, na monotonia.

Em um certo sentido, o filme é a estória de um fracasso. Não o fracasso óbvio da relação amorosa, mas o fracasso em parar de significar. A tentativa incessante de esquecer a mulher amada, nomeada de “galega”, tem como esqueleto a transformação do espaço em metáfora contínua. Cada grão de terra vermelha do filme, cada carnaúba, caminhão ou mulher bonita tem como razão figurar “galega”. Nas palavras do enamorado:

Hoje, parei em um posto e vi uma coisa pintada na parede, meio hippie. Nem tinha reparado; quando saí é que me caiu a ficha da frase que estava escrita: Viajo porque preciso, volto porque te amo.  
Mal comecei a viajar e tudo já me irrita, a paisagem não muda. É sempre a mesma coisa, parece que não sai do lugar (VIAJO..., 2010, 9'12-10'03).

Penso no filme, seu método, que não deixa de ser uma outra maneira de dizer sua forma, junto com o proposto por Roland Barthes nos seus *Fragmentos de um discurso amoroso*. O tema do livro é apresentado, logo de início, enquanto um problema. Não apenas um problema temático, mas também um problema formal. Nas palavras do autor,

Tudo partiu deste princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas sim fazer ouvir o que existe de inatural na sua voz, quero dizer, de intratável. Daí a escolha de um método “dramático”, que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem). Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso, sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala (BARTHES, 2003, p. 9).

Ligo a proposta barthesiana de um método dramático ao filme em análise pois ambos, seja o ensaísta ou os diretores, estão trabalhando com a impossibilidade de comunicar a experiência amorosa. Corrijo, não simplesmente a impossibilidade de comunicar o amor, algo mais, a impossibilidade de balbuciar sobre tal assunto através de uma cisão entre objeto e observador. O amor se escreve na primeira pessoa.

A expressão “entrar em parafuso” talvez seja a mais adequada quando tento oferecer uma forma ao impasse através do qual emerge *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. No português brasileiro, ela é utilizada para adjetivar alguém que passa por uma situação limite. Não importa se o referente é a sanidade ou a paz de espírito, algo está no limiar de ser rompido.

A feição maquínica da expressão, produzindo uma imagem algo robótica do personagem, às vias de entrar em pane, cabe muito bem no filme. Afinal, algo para de funcionar, ou, melhor ainda, algo entra em um estado de contradição que faz da relação entre meios e fins uma inversão: “Viajo porque te amo, volto porque preciso”. Encontro a forma exata desse impasse no fragmento a seguir:

É necessário um estudo mais profundo sobre a viabilidade econômica do canal nessa região. Deslocar torres de alta tensão e tantas estradas talvez seja inviável. Talvez o ideal seja procurar outra região como opção. Hora de tomar medida das fraturas, elas parecem que se repetem: 38/85, 40/87, 43/83, 112/90, 110/88 e 120/89. Desesperante, essa repetição só confirma a monotonia da paisagem.

No alto do barranco, cresce uma carqueja; eu subo para fazer novas medidas. Na realidade, o que eu quero é encontrar um tal de ciperácea, que cresce ao redor da carqueja, para levá-la para casa. Essa espécie pode ser fundamental no trabalho de botânica da galega.

Se eu chego com essa flor... quem sabe volta a reinar a alegria lá em casa. Em casa, ela é botânica e eu geólogo, um estuda falhas nas rochas e o outro flores. Um escava a terra e tira pedras enquanto o outro colhe flores: um casamento perfeito. Todo casamento é perfeito, até que acaba. (VIAJO..., 2010, 21'34-23'03).

O discurso do narrador-personagem oscila entre o jargão técnico e a fala íntima. O zigue-zague entre as duas posições chega ao ponto de transformar a medição e os seus padrões numéricos em uma espécie de espelho do estado de espírito de quem fala. A articulação entre o cálculo e o sentimento é apenas o pontapé inicial, o começo da ruína. O discurso científico, o método e a própria missão de bem mapear o caminho que será atravessado pela transposição sucumbem frente ao impulso amoroso.

Tal derrota não implica uma anulação da estrutura discursiva anterior, mas sim na sua transformação. O conteúdo parasita a forma. O discurso duro das ciências, os impasses próprios de cada disciplina e o imperativo de registrar a rotina de pesquisa transformam-se em pretextos para dizer a experiência amorosa.

Qual é o núcleo de tal fábula? Eu diria, retomando o debate proposto no segundo capítulo, que a resposta está na comunicação, ou melhor, na sua impossibilidade. No filme, o ponto que talvez melhor ilustre tal conflito seja a dinâmica através da qual o narrador predica

o casal: ele, geólogo, ela, botânica. O que, em uma primeira mirada, parece elaborar uma forma de cumplicidade: cada um dedicando seu intelecto a um objeto das ciências naturais, sejam as flores ou as pedras. Termina, tal qual exposto na frase derradeira, figurando uma ruína.

Olho para as trovas com os mesmos olhos com os quais assisto no cinema *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Me pergunto: para além do fato de tanto o protagonista do filme quanto os milhões de eu-líricos que compõem o coro trovadoresco dedicarem o seu amor a uma galega, existe algo de comum?

Uma estória narra o fim através do espaço, na outra, encontramos uma oscilação. Talvez exista uma identidade mais automática entre o filme e as cantigas de amigo, afinal, nelas também cenário e enunciação andam de mãos dadas. O mar de Vigo, a ermida de São Simão e a cidade de Lisboa são pretextos para que a mulher enamorada dê forma à saudade do seu amigo.

Porém, na cantiga de amor, prepondera uma inversão: o amor é uma voz enunciando a experiência amorosa, alienando qualquer entorno de participar do discurso. Ainda assim, a ideia de uma voz interior profundamente ensimesmada, ao ponto de transformar a enunciação em um andar em círculo, não me parece tão distante do que o narrador canta/conta em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

A semelhança pode ser lida a partir dos termos propostos por ensaístas como Barthes (2003), Paz (2013) e Rougemont (1999). O amor enquanto uma tradição, um mito, uma História. Os três termos não são equivalentes, implicam abordagens e apostas diferentes; a semelhança está em perceber uma continuidade. O que não deixa de ser, também, um jeito de apontar rupturas.

Sterzi, ao se debruçar sobre a tópica da ruína na poesia brasileira da década de 1950, condensa uma ideia de mito. Na verdade, não uma ideia de mito, mas sim uma ideia de encarnação do mito no poema. Debate fundamental para que hoje eu esteja escrevendo essa tese. Nas palavras do autor,

(...) a função básica da mitologia parece ter sido sempre a de figurar a origem – não como momento cronologicamente prévio à história, mas como tempo desdobrado, contíguo ao tempo histórico e que de forma pontual, ao modo de um relâmpago, interfere neste (STERZI, 2011, p. 9).

O mito, enquanto relâmpago, desvela com o seu clarão uma origem, portanto, uma infância. Lévi-Strauss (2008) demarca que a linha divisória entre o mito e o poema está localizada exatamente na forma. O mito, nos termos lévi-straussianos, é uma forma em fuga. Um referencial que ganha identidade por ser multiforme. O mito não é uma ilha, mas um conceito em arquipélago.

O mito, retomando a citação de Sterzi (2011), é um marco refundacional. Seja o dilúvio ou as *Diretas Já*, Moisés ou Che Guevara, a função do mito é renomear o mundo. Talvez o ponto de encontro de todos os mitos seja não a imobilidade conservadora usualmente pactuada pelos discursos de origem, mas a instabilidade à qual se submetem assim que são enunciados. O destino do mito é a multiplicação contraditória. No mito, perde-se os dedos e restam os anéis, brilhando.

O discurso amoroso é um objeto privilegiado para a compreensão do pensamento mítico e dos seus desdobramentos. No filme de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, está preservado aquilo que os trovadores melhor delimitaram: o caráter fantasmagórico da pessoa amada, sua intangibilidade. Porém, isso se dá a partir de um posicionamento estranho ao cancionero galego-português. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* narra não o começo da experiência amorosa, mas o próprio fim.

Os sintomas são semelhantes aos do começo, existe uma falta e um excesso. A diferença é a localização da experiência, e talvez a própria ambiguidade do eu lírico. O enamorado atravessa o interior do Ceará experimentando no seu próprio corpo a contradição básica do mito amoroso: um querer longe alguém tão perto \ um querer perto alguém tão longe.

O descompasso com a tradição medieval está nesse movimento de significar algo posterior à enunciação amorosa. No trovadorismo, a dissolução do eu e do tu carrega um caráter quiçá messiânico, ao menos no que se refere à espera paciente da chegada do messias. Amar, portanto, é uma espécie de espera. Amar é demorar.

Já no pacto proposto pelo filme existe algo adâmico, ou melhor, algo que ilustra o momento exato em que a humanidade perde o paraíso. O encontro existiu; portanto, o amor narrado é luto. Ele significa a perda de algo já experienciado, é uma promessa de não repetição, silêncio.

Os sintomas são semelhantes: falta de sono, falta de apetite, perda da razão. Mas a cronologia é outra. Eu diria que o trovadorismo é um discurso que caminha até um passo

antes do encontro. Claro, as cantigas de amigo cantam a saudade, mas a estrutura básica não é composta pela experiência a dois, apenas pela ausência e pela antecipação.

No filme, encontro um arranjo que, de uma maneira um tanto quanto ampla, atravessa a dobra entre o moderno e o contemporâneo. Denis de Rougemont descreve o salto entre um tempo e outro da seguinte maneira:

Ao perder as garantias de um sistema de coerções sociais, o casamento só pode basear-se, a partir de agora, em decisões individuais. Ou seja, o casamento tem realmente por base uma ideia individual de felicidade (...). Basear o casamento neste tipo de “felicidade” pressupõe uma capacidade de tédio quase mórbida – ou então uma intenção secreta de trapacear. Talvez essa intenção ou essa esperança expliquem, em parte, a facilidade com que as pessoas ainda se casam “sem acreditar” no casamento. O sonho da paixão possível age como uma distração permanente que anestesia as revoltas do tédio (ROUGEMONT, 1999, p. 231).

O tédio é o novo agente da experiência amorosa. Resultado inconveniente da liberdade experimentada. Eis algo que os trovadores não cultivaram, ou melhor, não tiveram condições histórico-materiais para viverem. O casamento e o amor, no seu tempo, seguiam caminhos diversos.

O filme, ao lidar com o fim, restitui parte do núcleo discursivo dos trovadores, notadamente sua sintomatologia. Porém, o discurso amoroso agora funciona *in media res*. É nesse ponto da História do mito amoroso<sup>30</sup> que encontro a poesia de Ricardo Domeneck.

Eu diria que uma díade composta pelo erótico-romântica compõe uma espécie de rastro da produção de Domeneck. Em termos semelhante, o crítico Gustavo Silveira Ribeiro aponta para a corporalidade, repetidamente figurada na obra do poeta, enquanto instância de experimentação, como marco organizativo da obra do poeta:

Os poemas de Domeneck, nesse sentido, ganham unidade quando repetem, em constantes variações, o ato arcaico de voltar os seus olhos e sua atenção para o interstício do corpo humano e neles localizar tanto a metafísica possível (o infinito, o transcendente, o belo) quanto a origem mesma (suposta, imaginada) da obra de arte e da poesia, na medida em que muitos dos deles vão apresentar, na crueza da nomeação vulgar e da descrição direta, o corpo como palco privilegiado, território de onde emana a urgência de representar (registrar, arquivar, transmutar) o real, oferecendo dele uma nova faceta (RIBEIRO, 2020, p. 48).

Tal arranjo faz da poesia de Domeneck algo tradicional, ou melhor, tradicionalmente lírica. Uma poética de meditação acerca do eu em sua experimentação com o mundo. Nada

---

<sup>30</sup> Talvez o melhor termo não seja da História do Mito, mas sim do mito em suas formas. Quem sabe fica ainda melhor se digo “da literatura em transe com o mito”. Essa me parece uma resposta mais adequada.

mais natural que esse tipo de balanço temático desague na lírica amorosa. Nesse sentido, quando mapeamos a obra de Domeneck, percebemos que o livro *Cigarros na cama* (2011) coloca o discurso amoroso em uma posição privilegiada.

Antes de adentrar no livro *Cigarros na cama*, norte a partir da qual tentarei esboçar uma ideia do mito amoroso no seio do contemporâneo, me parece interessante dar atenção a um poema posterior. Falo do poema intitulado “Texto em que o poeta convida Maximin a descolonizar-se consigo”. O poema está no livro *Odes a maximin*.

na hélice dupla  
de tua espiral  
ascendem  
e descendem

feito escada  
de novos jácos  
as instruções de manual

à perfeitura  
dos teus  
ossos corpos  
cavernosos  
nuca clavícula  
cachos carpos

pele e pelo

não advêm  
eles também  
de gentes  
por séculos  
sem passaporte?

dos berberes  
e dos judeus  
das tradições orais  
aos povos do livro?

ah Maximin  
já não quero nem haikus  
nem trovas  
nem líras

quero cantar  
com as mulheres  
do povo kkikuro  
subindo a dupla  
hélice das  
matriarcas  
a mim doada  
de forma  
helicóptera

por minha mãevó  
a mameluca  
a cabocla

e eu  
eu também não  
mamei louca?

ai ai  
meu bebê berbere meu  
bichinho de estimação  
meu teutojudeujudoca  
meu desnudo gorilinha

vem Maximin  
vem e lambe de mim o cheiro  
de Rexona  
vem Maximin  
vem e lambe de mim o cheiro  
de Axe  
vem Maximin  
vem e lambe de mim o cheiro  
de Dove

na virilha  
nas axilas

das tuas as glabras  
peludas as minhas

nas dobras dos meus joelhos  
que se dobram para o encaixe  
ante tuas rótulas

já não quero  
nem haikus  
nem trovas  
nem liras  
quero tolo meu tolo  
(DOMENECK, 2021, p. 203)

Nesse poema, alguns dos traços delineados por Ribeiro (2020) ficam claros. O eu lírico tem um corpo, a pessoa amada tem um corpo. O amor é mediado pelo encontro desses dois corpos. Retomando o trovadorismo, eu diria que algo do que eu entendo enquanto o núcleo básico de sua mitologia prossegue na forma proposta por Domeneck. Afinal, o encontro entre os corpos, a enunciação de um desejo de reconhecer o outro através da língua, não seria uma tentativa de dizer? E o que é a tentativa, senão uma declaração de dificuldade, uma impossibilidade de dizer em linha reta.

O poeta, portanto, ensaia. Sua tentativa atravessa um exercício duplo, dizer o amor e investigar as formas disponíveis para expressar o amor. Tal gesto faz do poema um exercício

autorreflexivo, uma investigação. Algo semelhante pode ser encontrado na já muito conhecida trova de Dom Dinis “Proençaes soem mui bem trobar”. Transcrevo a seguir sua primeira estrofe:

Proençaes soem mui bem trobar  
e dizem eles que é com amor;  
mais os que trobam no tempo da flor  
e nom em outro, sei eu bem que nom  
ham tam gram coita no seu coraçom  
qual m'eu por mia senhor vejo levar  
(B 524b, V 127).

Dom Dinis constrói sua trova através de um duplo referencial. Primeiramente, o exercício da forma cantiga de maestria, estrutura formal herdada do trovadorismo provençal. O segundo ponto está na referência direta proposta no primeiro verso da cantiga. Um ponto interessante é a inversão estabelecida pelo trovador, algo que emerge, em um primeiro momento, enquanto uma forma de elogio utilizada como tática de inversão.

Os trovadores provençais de fato compuseram uma quantidade enorme de cantigas amorosas que fazem da primavera o tempo do amor. A correlação produziu canções belíssimas, como “Que a folha caia”<sup>31</sup>, de Arnaut Daniel. Dom Dinis se aproveita dessa tópica para inserir a temática da falsidade no núcleo da estação amorosa.

A celebração da primavera é transformada em uma afirmação de amor condicional, no caso, condicionada ao bom tempo. Dom Dinis, no intuito de elevar o seu canto à posição de canto maior, declara um amor extemporâneo. Sua capacidade de enunciar o discurso amoroso está desatrelada das mediações espaciais e temporais. Sem dúvida alguma, para além do exercício zombeteiro frente à tradição que o precede, existe uma vontade de radicalizar a tópica amorosa. Constituir o discurso amoroso enquanto uma promessa de encontro “desespacializado”. Duas vozes e mais nada.

---

<sup>31</sup> Que a folha caia  
Dos galhos lá de cima  
e o frio contraia  
o vime e o vento oprima  
e a doce rima  
dos pássaros retraia:  
só vejo a prima-  
vera de amor que raia  
(CAMPOS, 1987, p. 63).

O jogo de referenciais proposto por Domeneck pode ser lido de maneira pareada ao de Dom Dinis, mas tal leitura conta com limites evidentes. Dinis trabalha a partir de um paradigma de tradição propriamente pré-moderno. Isso significa que ele está mais afinado com um diálogo sem nomes próprios do que com a vinculação dos nomes e das formas às rupturas histórico-sociais.

Sterzi (2010), em sua leitura de Dante, aponta que a modernidade do poeta tem como marco importante os jogos autorreflexivos – portanto, sua capacidade de conjugar formalmente poesia, História e Teologia/Filosofia. Tais gestos antecipam o que viria a ser, na literatura moderna, uma tradição de ruptura.

Evidentemente, Ricardo Domeneck, poeta em atividade, está vinculado a uma historicidade que atravessa os impasses do contemporâneo. O marco maior, como apontado por estudiosos dedicados ao agora, como Fredric Jameson (1997) e Octavio Paz (2013), está em uma crise dupla: crise do passado e crise do futuro.

A partir de perspectivas diferentes, os autores apontam o esgotamento do projeto vanguardista. O sentido dessa ruína alcança os próprios fundamentos do que se entende enquanto estética e, por extensão, literatura. Vimos, nos capítulos anteriores, a correlação inata entre a emergência da estética enquanto disciplina moderna e o seu processo de historicização. Tal arranjo não impactou apenas o processo de intelecção das obras de arte, mas também o processo criativo. A História assume também a função de alimento da forma.

Jameson, ao meditar sobre a relação entre História e forma, afirma que o contemporâneo produz o esgotamento de tal binômio. Não em um sentido analítico, mas na própria fundação da expressão estética. Existe um esgotamento de futuro, portanto, uma impossibilidade de vanguarda. Nas palavras do autor,

O que ocorre é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e a experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio (JAMESON, 1997, p. 30).

Jameson tenta ilustrar com o seu argumento o paradoxo ao qual a arte contemporânea está submetida: o novo não se comporta como outrora, o novo não significa mais um marco de refundação dos próprios dispositivos através dos quais um objeto é reconhecido enquanto

estético. O seu papel é produzir o inverso, realizar repetição através das vestes da diferença. Paz, a partir de um caminho diferente, alcança uma conclusão semelhante:

No fim da modernidade, o ocaso do futuro, manifesta-se na arte e na poesia como uma aceleração que dissolve tanto a noção de futuro como a de mudança. O futuro converte-se instantaneamente no passado; as mudanças são tão rápidas que produzem a sensação de imobilidade (PAZ, 2013, p. 198).

No meio desse redemoinho chamado contemporâneo, estão inscritos os versos de Ricardo Domeneck. O poema que transcrevi há pouco é ilustrativo no que se refere a alguns dos seus processos, notadamente a citação. É possível mapear uma sequência de referenciais que auxiliam o poeta na elaboração do discurso amoroso. Porém, cabe dizer, tal auxílio não me parece ambicionar a produção de um todo organizado em termos lineares, mas sim um amálgama de recortes aos moldes do que era proposto pelos dadaístas. A diferença é que, ao invés dos recortes de jornal, são recortes da História em suas múltiplas facetas. A História desorganizada pelo poema, a História contraposta pelo poema.

Tudo começa no Velho Testamento, a partir da retomada do sonho em que Jacó vislumbra a escada por onde os anjos descem e sobem do paraíso. As citações, principalmente essa, vão ganhando corpo no transcorrer dos versos. A própria ideia de uma escada com degraus que levam do mundano ao transcendental é emulada na forma gráfica do poema. A diferença é que o caminho até o paraíso está demarcado na duplicidade de sentido da palavra língua.

Isso faz da enunciação amorosa não apenas o discurso do eu em tensão ao corpo do outro, mas uma aventura da própria língua. A poeta Ana Martins Marques, em um poema do seu último livro, escreve: “troco com meu vizinho/ palavras de cerca de 800 anos”<sup>32</sup>. O exercício de Domeneck não está distante dessa constatação.

---

<sup>32</sup> **História**

Tenho 39 anos.  
 Meus dentes têm cerca de 7 anos a menos.  
 Meus seios têm cerca de 12 anos a menos.  
 Bem mais recentes são meus cabelos  
 e minhas unhas.  
 Pela manhã como um pão.  
 Ele tem uma história de 2 dias.  
 Ao sair do meu apartamento,  
 que tem cerca de 40 anos,  
 vestindo uma calça jeans de 4 anos  
 e uma camiseta de não mais do que 3,

A historicidade da língua portuguesa não é uma questão verdadeiramente inédita, seja enquanto objeto das ciências humanas ou como questão poética<sup>33</sup>. A diferença no trato oferecido pelo poeta está na desmobilização da História enquanto disciplina. A cada estrofe do poema de Domeneck, a língua portuguesa caminha pela escadaria de Jacó, não em direção ao céu, mas em direção à pessoa amada.

Os degraus são a civilização, o Estado Nacional e o seu produto mais bem-acabado: o passaporte. O amor, em espiral, avança e retrai. Suplica ao amante: — Dá-me uma forma para te cantar. Isso não significa, porém, docilidade por parte do eu-lírico; sua investigação sobre o dizer amoroso atravessa um conjunto de negações: haikais? Não. Liras? Não. Trovas? Não.

O apaixonado pede invenção, mas não progresso, e talvez nem mesmo futuro. Com isso, quero dizer: não existe uma proposta de superação. A tríplice negativa não compõe um passo adiante, mas o desejo de caminhar para trás. Lá onde moram os escombros.

O que parece um começo de resposta é elaborado pelo poeta a partir da reivindicação de uma tradição matriarcal. As mulheres kikikuro, a mãe, a mãe da mãe e, por fim, o próprio Maximin, em uma sucessão de M's marchando contra o progresso. O golpe final é a limpeza do próprio corpo, desnudando a pele já nua do que sobra de civilidade: os cosméticos.

Ricardo Domeneck quer cantar um amor mais nu que o próprio corpo nu. O poeta ambiciona fazer da sua língua, contraposta à língua do amante, não apenas uma declaração de amor. O objetivo é tomar uma posição no seio do discurso amoroso. O mito contra a História, eis a sua forma de amor.

Em *Cigarros na cama*, encontramos o mesmo assunto<sup>34</sup>, mas agora consumado em vinte e oito poemas. O livro é dedicado ao fim, ou à sua impossibilidade imediata. Tal qual em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, o problema é um excesso de presença do outro. Esse deslocamento temático pode ser ilustrado a partir do próprio ciclo solar. Nesse sentido, os trovadores seriam os cantores de um amor nascente. No polo oposto, portanto, poente, está o canto de Domeneck.

---

troco com meu vizinho  
palavras de cerca de 800 anos  
e piso sem querer numa poça  
com 2 horas de história  
desfazendo uma imagem  
que viveu  
alguns segundos  
(MARQUES, 2022, p. 1).

<sup>33</sup> Como não lembrar de Bilac?

<sup>34</sup> Para ser fiel com o que escrevi até agora, seria mais justo dizer: o sempre mesmo outro assunto.

Antes de avançar pelos *Cigarros na cama*, me parece interessante dedicar algumas últimas palavras ao poema anteriormente discutido. Pensar o seu momento. Em razão de sua elaboração romântico-erótica, ele parece localizado no núcleo exato do discurso amoroso; o momento utópico perseguido por todos os trovadores: a fusão radical entre amante e amado. Porém, mesmo lá, dois corpos em espiral, o marco zero não é alcançado. A investigação continua, existe uma falta de linguagem que obriga o poeta a exercer o seu ofício, criar o poema.

Não estaria aí o lastro de continuidade? Ou melhor, de mutação do mito amoroso? Afinal, quando pensamos nos termos propostos por Lévi-Strauss, do mito enquanto impasse em movimento, o inacessível dessas duas temporalidades se comunica tão bem. Dom Dinis, El-Rey de Portugal e do Algarve, e Ricardo Domeneck, poeta brasileiro, gay e imigrante, sangram juntos.

Cada poema do livro funciona como uma fotografia. Um álbum dedicado a capturar o encadeamento sentimental que vai do dia um do término até o momento vinte e oito. É interessante pensar que não existe superação; muito pelo contrário. O poema final do livro forma um círculo com o primeiro. Para melhor ilustrar meu argumento, transcrevo a seguir o derradeiro poema:

28.

Os amigos sugerem passatempos  
e festas, *acquaintance* com anatomias  
inéditas, corpos novos. Como? Quem  
Se compara aos seus côncavos  
E convexos?  
Por ora, moço,  
você ainda defeca  
ouro  
(DOMENECK, 2011, p. 35).

O primeiro poema, lido em paralelo com o último, aponta uma dinâmica semelhante: a permanência. O excesso do outro. Não mais a partir do elogio do amante; na verdade, o poema figura a impossibilidade de transformar o canto amoroso em escárnio ou maldizer. O primeiro poema reduz os sintomas amorosos a um núcleo básico figurado pela ideia de tempo. Vejamos:

Sua pressa me legou um maço  
de cigarros, com o qual agora

economizo, por vinte e quatro  
horas, o preço do próximo  
(DOMENECK, 2011, p. 35).

O adeus é reificado, transforma-se em um maço de cigarro. O cigarro, no transcorrer do livro, assume uma função ambígua: bússola, relógio e narcótico. A não verbalização do fim é o próprio pretexto do livro. A cisão entre os amantes é uma ferida aberta; porém, o poema não se propõe a elaborar um elogio à saúde, ou mesmo uma vontade de cura. O poeta convida o leitor a conhecer a ferida ainda aberta, a desvendar os caminhos percorridos pelo sangue.

O tom prosaico do poema o assemelha ao conteúdo de um diário. Seria possível transcrever o material para o formato do parágrafo sem grandes dificuldades, mas é o verso e a estrofe que organizam o texto. Lévi-Strauss (2008) frisa a diferença entre o mito e o poema, ao descrever a preciosidade da forma poética. Um soneto alienado de sua estrutura perderia sua identidade.

*Cigarros na cama* compõe um livro de poesia; não narra o processo através do qual Enkídu é humanizado pelo sexo de Shámahat. Tampouco o surgimento de Vênus e muito menos a Batalha de Ronscesvales, onde o sol deixou de se pôr. O destino do povo português não é objeto dos versos de Domeneck. O que escutamos é a lira dissonante do agora, sua capacidade de desorganizar a instituição literatura e, com isso, os mitos subterrâneos que prosseguem cantando através dos nossos amores.

Nesse sentido, o balanço proposto pela presente tese, um olhar mitológico direcionado ao discurso amoroso, não acaba junto ao que é nomeado primitivo. Notadamente o medievo, quando o assunto é a língua portuguesa e suas literaturas. Talvez o grande sintoma do mito seja sua sobrevida, sua capacidade de afirmar um conteúdo através de uma contínua sobreposição de formas.

Ler o mito, portanto, equivale ao trabalho do arqueólogo que, a partir da descoberta das muitas camadas de ocupação de um espaço, mapeia o tempo e os seus rastros. A diferença é que quando o território é o poema a matéria vive em perpétuo estremecimento. A poesia de Domeneck me parece participar desse processo, exatamente por ser contemporânea. Nesse sentido, transcrevo a seguir um fragmento em que Agamben oferece ao leitor a face primitiva do que é contemporâneo:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa próximo da arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como embrião continua a agir nos tecidos organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Partindo das ideias de Agamben, notadamente a ideia do contemporâneo enquanto uma temporalidade a ser conquistada, torna-se possível vislumbrar, na criação poética de Domeneck, um impulso em direção ao presente, não apenas pela articulação de tendências e registros recorrentes na produção poética de sua geração<sup>35</sup>, mas pelo seu impulso em direção ao passado-presente da experiência amorosa. Através de um jogo de colagens, os eventos históricos, mitos e textos literários vão preenchendo o impossível que é ordenar o discurso amoroso.

Ribeiro propõe que a poesia de Domeneck faz do diálogo com a tradição não um gesto de obediência e tampouco uma recusa, mas sim o desejo de realizar o tempo no seio do poema. Ou seja, gozar do anacronismo, fazer do desencontro entre sentido, tempo e espaço uma possibilidade de invenção. É da perturbação da tríade composta por passado, presente e futuro que surge sua poesia.

As odes que o poeta escreve se sabem tardias e deslocadas. Pertencem a um tempo desencantado, cantam-se numa língua bárbara, entremeada de muitos outros idiomas, códigos e idioletos, fragmentos de linguagens costuradas com habilidade, sobrepostas umas às outras. A sua potência de invenção reside precisamente aí: a consciência da distância que o poeta mantém da tradição – de seus textos nucleares e das promessas particulares de cada gênero – faz com que ele os possa recuperar e repropor livremente, sem nenhum tipo de subserviência obediente nem de iconoclastia absoluta (RIBEIRO, 2020, p. 51).

O drama amoroso proposto por *Cigarros na cama* subtrai de amante e amado suas facetas essenciais, costura o par com um sem-fim de corpos que os precederam na grande aventura amorosa. Tal efeito é o resultado de uma criação poética marcada por um labirinto

---

<sup>35</sup> Nesse sentido, Ribeiro (2020) percebe na poesia de Domeneck paralelos interessantes com as criações de poetas como Carlito Azevedo. Acredito que o horizonte pós-utópico que atravessa a obra de ambos os poetas pode também ser encontrado em outros importantes poetas contemporâneos, como Ismar Tirelli Neto, Luiza Romão e Mar Becker. Infelizmente, não consigo me dedicar a esse interessante debate no presente trabalho, mas acredito que a poesia brasileira, aos moldes do pensamento político brasileiro, pendula entre o que Antonio Candido (2000) definia como a noção de país novo e a noção de país subdesenvolvido. O século XXI anda sendo promissor em incutir, simultaneamente, ambas as perspectivas no imaginário brasileiro. Resta aos poetas oferecer forma à miscelânea de ruína e sebastianismo que segue ordenando o fado brasileiro.

de rastros: medievais, clássicos e supercontemporâneos. Os amantes, portanto, ultrapassam a figuração de um impasse particular. O que é figurado é a própria paixão da língua. Partindo dessa ideia, de uma lira que faz o mito amoroso cantar, me parece interessante retomar uma colocação de Agamben acerca do trovadorismo.

A descoberta medieval do amor por obra dos poetas provençais e estilo novistas é, deste ponto de vista, a descoberta de que o amor tem como objeto não diretamente a coisa sensível, mas o fantasma, é, portanto, simplesmente a descoberta do caráter fantasmático do amor. Mas, dada a natureza medial da fantasia, isto significa que o fantasma é também sujeito e não simplesmente o objeto de eros. Na medida em que, de fato, o amor tem o seu lugar na fantasia, o desejo não encontra nunca diante de si o objeto na sua corporeidade (...). É precisamente porque o amor não é aqui a oposição de um sujeito desejante e de um objeto de desejo, mas tem no fantasma, por assim dizer, o seu sujeito-objeto... (AGAMBEN, 2008, p. 35).

A ausência de uma oposição entre amante e amado se dá pelo fato de que ambos nascem juntos, ou melhor, o próprio discurso amoroso os inventa. Eis o porquê do discurso amoroso, tal qual experimentado no Ocidente, conjugar um paradoxo típico da lírica: a soma do particular com o universal<sup>36</sup>. Quando, como no poema transcrito a seguir, Domeneck invoca algo de familiar, o casal cantado em *Cigarros na cama* é transformado em um universal.

Saiba que ainda não  
escutei, uma vez sequer,  
a canção “Bizarre Love  
Triangle”  
(DOMENECK, 2011, p. 26)

A citação da canção “Bizarre Love Triangle”, um clássico da banda britânica New Order, faz referência a um fenômeno global. A projeção tanto da canção quanto da banda fez de seus versos pano de fundo de um número incontável de dores de cotovelo. Portanto, as sucessivas recusas e afirmações desencadeadas pelo poema podem ser lidas como um processo de aproximação, irresistível, do próprio discurso amoroso, seu mito. O primeiro verso propõe um corte no sintagma “saiba que ainda não escutei”, de maneira que a recusa

<sup>36</sup> Uso o termo universal não no intuito de afirmar uma espécie de primazia cultural por parte do Ocidente na construção do imaginário humano. Mas sim na intenção de frisar a capacidade do gênero lírico de oferecer forma ao que é interior. Adorno define muito bem tal efeito a partir dos seguintes termos: “(...) o mergulho no indivíduo eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo particular; acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem a esperança de extrair, da mais restrita individualização, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66).

ganhe evidência. Mesmo que de maneira tênue, o advérbio “ainda” fragiliza o tom afirmativo através do qual o poeta diz não.

No verso seguinte, o verbo escutar está isolado por uma vírgula. Tal disposição proporciona ao leitor uma antinomia da primeira recusa. A fragilidade anunciada no verso anterior é realizada logo na primeira palavra do verso. O restante, principalmente o advérbio “sequer”, faz com que o poema caminhe em direção a uma concessão, ou melhor, uma rendição frente à primeira recusa.

Os últimos dois versos agudizam o fracasso em não escutar, o fracasso em não invocar o par amoroso através da canção. Quando o poeta fragmenta o título da canção citada, o “Bizarre love” deixa de ser um referente externo. O estranho amor é o canto tagarela do próprio poeta. Um canto incapaz de cumprir com o voto de escuta/fala autoimposto.

As operações realizadas formalmente pelo poeta instauram uma dinâmica na qual o próprio e o impróprio se transformam em categorias obsoletas. Afinal, a canção referenciada deixa de ser elemento externo, citação ou enxerto. Ela é elevada ao papel de órgão vital, árvore nativa da floresta de signos. Sob tal perspectiva, a lírica, ainda que marcada pelo crivo da interioridade, não deixa de compor uma colcha de retalhos através da qual o mito avança subterrâneo.

Antoine Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação*, aponta algumas dinâmicas interessantes. O foco do autor está na proposição de uma articulação conceitual na qual a escrita seja pensada enquanto um gesto indissociável da leitura, e vice-versa. Transcrevo a seguir um fragmento particularmente interessante e que irá me ajudar a avançar com a leitura de Domeneck.

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim, e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações e ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia – são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico. Da citação, mascataria e tecelagem, sou a mão-de-obra. É de toda a ambivalência da citação, mascarada por uma citação metonímica, que está carregada essa noção de trabalho: a ambivalência do genitivo, em que a citação é matéria e sujeito, em que sou ativo e passivo, ocupado com e pela citação como uma mulher pronta para dar à luz (COMPAGNON, 1996, p. 45).

A imagem do escritor/leitor parindo a si mesmo descreve a apropriação/participação do poeta no mito. Partindo dessa proposta, podemos perceber que o enamorado parte de uma condição necessariamente quixotesca. Ele padece de uma paixão pela linguagem. A diferença

é que o cavaleiro da triste figura teve como alimento as novelas de cavalaria, enquanto o enamorado se descobre como tal pelo simples gesto de herdar uma língua, de irremediavelmente participar de uma cultura. O enamorado é sequestrado pelo mito.

Dom Dinis ora acusa ora defende o amor à língua, *trobar sabor*. O rei trovador desvela em seus versos que a língua, atravessada por uma multidão de fantasmas, balbucia o nevoeiro entre os amantes. Um nevoeiro povoado por outros amores, narrados ao infinito. O poema, ao laborar o mito através da forma, estabelece um espaço privilegiado de autorreflexão.

A poesia de Domeneck também merece tal adjetivo, afinal, ao enredar o mito, fazendo dos passos do amante um périplo pela própria aventura amorosa, enreda a si mesmo, sujeito lírico. O problema, ou melhor, a glória, está na impossibilidade de vitória. O mito desnudo através das citações, desarmado de sua faceta total e autoritária, portanto, reduzido ao ridículo, ao retalho, vence mesmo quando perde. Transcrevo aqui dois poemas, 21 e 22. Neles, tal dinâmica pode ser evidenciada.

Não se preocupe. Quando nos encontramos  
os três por azar  
numa esquina ou clube ou buraco  
qualquer nesta cidade das crateras, não  
entrarei nem em módulo Bette Davis  
nem no módulo Barba Azul,  
hei-de me comportar como um cavaleiro,  
que também sei ser, moço, feito um cavaleiro  
versado  
no *Roman de la Rose*,  
mas não duvide que por dentro  
estarei como a verdadeira encarnação  
contemporânea de Catarina de Aragão  
ainda que saiba não estar escrito  
que viverei para ver rolar a cabeça  
desta nova Ana Bolena  
(DOMENECK, 2011, p. 28).

A miscelânea de referências produz uma temporalidade própria ao texto, o supercontemporâneo. É o fim da hierarquia proposta pelos modernos; o poema foge do esquema de apogeu e queda da História tradicional, civilização sempre ameaçada pelos bárbaros. O poema oferece uma carnavalização da História Íntima do Ocidente. *Hollywood*, através da persona melodramática de Bette Davis, é ligado, via aliteração, ao *Barbe Bleue*<sup>37</sup>,

---

<sup>37</sup> O conto de Barba Azul, de uma maneira resumida, narra a desventura de uma jovem que se casou com um tenebroso homem de barba azul, em razão de sua fortuna. Após consumado o casamento, ela recebe do marido as

de Perrault. Os dois Bs, Bette e Barba, conjugam o arquétipo da vítima amorosa com o do algoz.

Os cortes propostos por Domeneck, sem dúvida alguma uma das competências técnicas onde sua obra realiza melhor efeito, são utilizadas com maestria no poema em questão. O livro sugere, para além do fim da relação, a existência de um adversário amoroso, alguém que ocupa o lugar do eu lírico recentemente despejado. A partição do sintagma “Quando nos encontrarmos/ os três por azar” (DOMENECK, 2011, p. 28) faz do derradeiro verso a realização de que um dos personagens desse enredo amoroso será alçado a terceira pessoa. Não por acaso, é assim que Barthes descreve o ciúme, ao comentar o desenlace entre Werther e Charlotte:

É apenas quando a confiança é abandonada para passar a narração final que a rivalidade se torna aguda, áspera, como se o ciúme acontecesse pela simples passagem do eu ao ele, de um discurso imaginário (saturado do outro) a um discurso do Outro – do qual a narrativa é a voz estatutária (BARTHES, 2003, p. 46).

A feição dramática do texto ganha outro contorno, quando pensamos que a junção dos três sob o signo do azar funciona, talvez, como uma tentativa desesperada de continuar a participar da estória. O livro caminha para o fim com a ascendente falta de lugar do eu lírico, perdido entre as máscaras dos amores legados pela tradição. A invocação do *Roman de la rose*, obra importante na produção discursiva do amor cortês, somada aos conflitos desencadeados pelas paixões eróticas e políticas de Henrique VII, reforçam a ideia de um naufrágio. O poeta oferece forma ao não lugar, que é o fim da própria posição enquanto amante. O jogo de citações, ao invés de localizar uma tentativa de enunciação, aponta para uma impossibilidade de dizer.

Não por acaso, o poema seguinte, em oposição a uma identificação primeira com Catarina de Aragão, que ficou para a História como uma espécie de arquétipo da esposa abandonada, pontua uma solidariedade à Bolena. O que me parece diferente do gesto anterior,

---

chaves de seu grande castelo. Ele a autoriza a fazer o que bem quiser na propriedade; porém, estabelece uma interdição: um dos quartos não deve ser frequentado. Quando o marido viaja, a esposa, sem conseguir conter sua curiosidade, vai até o quarto proibido. Lá encontra os corpos das mulheres que a precederem enquanto consortes de Barba Azul. Seu susto é tamanho que ela acaba deixando cair a chave do quarto interdito no chão, a chave se suja de sangue. Após muitas tentativas de limpá-la, o marido retorna de viagem e pede que a esposa devolva todas as chaves. Dessa maneira, ele descobre que a esposa o desobedeceu e declara que o seu destino será o mesmo que o das mulheres que ela encontrou.

Narro aqui apenas a porção trágica do conto. Não acho que a sua conclusão seja um ponto importante para a compreensão do poema. Tal qual disposto nos versos, o que o poeta procura é o sangue.

equiparar vítima e algoz ao modo como foi feito através dos nomes Barba Azul e Bette Davis, mas sim oferecer uma forma, uma compreensão, trágica, para tudo que provém do coração.

Pobre Bolena,  
que por fim também pagou  
preço tão alto  
pelos apetites  
de Eros, o insaciável  
(DOMENECK, 2011, p. 29).

A atenção, digo, a simpatia, salta da primeira mulher abandonada pelo monarca inglês em direção à segunda. O poeta deixa claro: está com quem foi deixado para trás. Mais uma vez, Domeneck faz do eu lírico uma persona de intimidade coletiva. Não apenas pelo tom prosaico do livro, recheado de rotinas matinais, transporte público, enfim, ninharias do cotidiano, mas por introjetar a História e a tradição nesses mesmos gestos cotidianos. O tabagismo, por exemplo, é alçado à metáfora base. Fumar, prática apontada enquanto nociva por uma infinidade de estudos e órgãos públicos do mundo, transforma-se na derradeira ligação com a pessoa amada. Exatamente por encaminhar a experiência para os dois lugares onde habita o amor: o gozo e a morte. A junção de ambos produz o que me parece o melhor poema do conjunto:

Comecei a fumar porque você fuma  
e eu certamente não queria viver  
mais que você. Agora já sem  
o seu hálito, suas bitucas e cinzas  
na mesma cama, começo o dia  
com um cigarro, exatamente  
e ainda pelo mesmo motivo  
(DOMENECK, 2011, p. 9).

Fumar é inalar a ruína, gesto que remete ao começo da relação. As categorias temporais são abolidas pelo cigarro, não por serem capazes de alterar a ordem das coisas. O cigarro não oferece uma solução, mas fornece uma repetição. Tudo que o enamorado ambiciona, uma repetição em meio ao universo de diferença que é o próprio enamoramento. O amor é uma patologia, portanto, um funcionamento desregulado dos órgãos<sup>38</sup>.

O narcótico, no caso o tabaco, fica no ponto limite entre o fármaco e o veneno. Fumar é uma solução para a saudade que evidencia a ausência do outro. O poeta triparte a seguinte

---

<sup>38</sup> De acordo com os sábios gregos e árabes (BLOCH, 1987).

declaração: “Comecei a fumar porque você fuma/ e eu certamente não queria viver/ mais que você. Agora já sem” (DOMENECK, 2011, p. 9). Peço atenção ao segundo verso, em que o eu lírico isola sua negativa em viver. Oferece, através do verso, uma forma exata para o seu luto. Morrer de amor é declarar a ligação entre sujeito e objeto, não simplesmente como um fetiche, um simples desejo de posse. Mas nos termos expostos por Agamben (2008), a compreensão de que o par amoroso nasce e morre ao mesmo tempo. Ou ao menos deveria.

A dor cantada por Domeneck está instaurada no coração do mito, não por ter acessado uma espécie de verdade última do discurso amoroso, mas por compor sua forma no contemporâneo. O que implica sofrer com as formas anteriores, como uma criança que pede ajuda aos pais sem desconfiar que seus progenitores estão tão perdidos quanto ela mesma. Nesse sentido, o poeta pode se considerar realizado, afinal, participou da metamorfose do mito. Isso pois, a partir dos rastros dos amores que o precederam, foi capaz de oferecer um impasse ao leitor. O nome desse impasse? Poema.

## P. S.: CONCLUSÃO?

Minha tese termina o exato oposto do que imaginei que seria sua forma e seu desfecho quando me matriculei no doutorado em dois mil e dezenove. Eu havia lido o *Homo Ludens*, de Huizinga, recentemente, e me embrenhava, com igual encanto, pela produção crítica do professor João Adolfo Hansen. Esses dois interesses, então mais recentes, somavam com as minhas leituras das obras de Erich Auerbach.

Fora do plano propriamente filológico, eu vinha estudando a estética hegeliana, muito mais em razão de Auerbach e do seu texto de conclusão da obra *Mimesis* do que pelos imperativos de leitura que me atravessavam enquanto acadêmico de esquerda. Me interessava, particularmente, por suas reflexões acerca dos gêneros literários. Sua descrição do gênero lírico me parecia em muitos sentidos ainda atual.

Com essa miscelânea de interesses teóricos, propus o meu projeto, uma tentativa de estudar os subgêneros lírico-amorosos do trovadorismo a partir de uma aposta de complementariedade entre eles, como se compusessem uma espécie de dueto extemporâneo. Me parecia uma boa aposta conjugar essa hipótese com os pressupostos hegelianos de descrição da lírica, portanto, obrar a partir de um ideal de coerência histórico-conceitual, que teria suas fronteiras na categoria lírica. A banca foi generosa com o meu projeto, fui aprovado no doutorado.

Com a exceção da parte em que tomava o repertório da estética de Hegel enquanto parâmetro de reflexão acerca das trovas, continuo convencido de que tal empreitada produziria resultados interessantes. Talvez mesmo originais, afinal, seria específico o suficiente para conseguir realizar tal proeza.

Porém, com o transcorrer do doutorado, um interesse talvez ainda mais antigo pela forma ensaio, renascido por uma conjunção de acasos que me levaram a ler uma quantidade substancial de trabalhos feitos a partir dessa forma, me convenceram de que era isso que eu gostaria de fazer. Ser ensaísta me parecia, e continua parecendo, uma maneira de ser acadêmico sem ter que abdicar de uma espécie de interesse ingênuo pela linguagem.

Não que o ensaio tenha algo de ingênuo, mas sem dúvida alguma tem algo solar que falta à crítica tradicionalmente acadêmica. O ensaio também me parecia, e, novamente, segue como tal, um meio de participar do mundo através da escrita. Minha preocupação em participar do real denuncia ou pelo menos aponta a camada mais superficial da crise que a

Universidade atravessa. Para além do sucateamento, que não deixa de ser uma das faces do fascismo brasileiro, existe também a dificuldade em participar do País.

Não ignoro as contribuições enormes da universidade pública no destino dos brasileiros, mas temo, no que tange à palavra, que exista algo que falta. O que é particularmente dramático, quando o nosso ofício fica em um território intermediário entre o ensino de língua e a educação artística. Portanto, espaço ideal para tudo inventar.

Durante os quatro anos do meu doutorado, ficou patente a necessidade de imaginação política e os resultados nefastos da ausência de uma real partilha do direito de contar histórias. Da possibilidade de compor o imaginário de maneira ativa, não aos moldes bancários do ensino de literatura, que na verdade deveria ser chamado de ensino de História da Literatura. Forma duplamente perversa de emular conhecimento, por preservar a ideia bacharelesca de que recortes de datas, nomes e textos provam cultura. Porém, isso não é o pior, mas sim o divórcio empreendido entre a escrita e a leitura por parte dos bancos escolares. Separação que avança até as universidades.

O ensaio me parece a inversão de tal ordem. Seja por sua ambição modesta, talvez fruto de uma autoconsciência acerca dos seus limites, do seu pouco interesse em estabelecer uma verdade final ou de interditar conclusões diversas. Ou mesmo por sua capacidade de articular impossíveis, fazer de temas, questões ou problemas em tudo diversos um par. Além, é claro, da sua liberdade de experimentação – portanto, sua aliança com a literatura.

Posso afirmar, portanto, que mudei tudo em minha tese por uma questão de forma, não de conteúdo. Queria e sigo desejando fazer do ensaio o meu lugar na escrita. Dito isso, cabe agora tentar balbuciar o salto dado entre problema, hipótese e conclusão. Percebi que os critérios estabelecidos para hierarquizar os subgêneros líricos do trovadorismo estavam muito mais baseados na tentativa de justificar uma coerência ente a História Política e a História da Literatura do que um juízo propriamente estético. Pior, mesmo quando a historiografia ensaiava uma leitura propriamente estética, ela fazia do trovadorismo uma temporalidade endividada com as poéticas modernas.

Frente a esse arranjo, a meu ver, desastroso, a solução só poderia vir da inversão. Compreender o trovadorismo e, em um sentido mais estrito, o discurso amoroso a partir de um olhar assumidamente contemporâneo, ao contrário do que a historiografia o faz. Meu mote não foi tomar as vestes do morto, mas oferecer as minhas a ele. Nesse sentido, as reflexões de Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes me pareceram um caminho possível, apesar de

confessar que meu interesse primeiro por ambos foi um interesse por forma. Muito antes de lidar com conceitos complicados como estruturalismo e pós-estruturalismo, os textos *Aula* (2007) e *Tristes Trópicos* me fizeram pensar: como é possível escrever assim?

Partir de uma leitura mitológica do discurso amoroso me permitiu refletir com base em uma prática maravilhosa: escrever a leitura. Com a ausência de um centro estável de onde provinha o meu tópico de estudo, os trovadores deixavam de ser objeto e assumiam a posição de sujeito, ou ao menos protagonistas do gesto de leitura. Nesse sentido, Dom Dinis escutava comigo Roberto Carlos, enquanto João Zorro pensava Clarice Lispector. Mendinho seguia estrada do Xexéu até o Rio das Almas, encontrando em meio ao caminho uma ermida que não é de São Simeão.

O problema da interpretação de um mito através de poemas, canções e cinema é que ele não pode ser capturado. Não consigo dissecar forma tão volúvel. Seus semelhantes são os fenômenos perenes: trovões, cometas e revoluções. O que capturamos dele, na verdade, é o que nos captura. O melhor retrato que consigo oferecer do mito amoroso é a minha tentativa de perceber os seus lampejos nas palavras.

O meu método e, portanto, meu desvio foi substituir a clareza da História da Literatura, sua máquina produtora de conclusões, pela ambiguidade, pelo inconclusivo. Isso torna minha tese de doutorado uma ‘anti-tese’? Acredito que não. Fazer da recusa de um método teleológico que tem no Estado Nacional o seu *om*<sup>39</sup> seria cair no erro de propor outra linha reta. Como se o problema fossem as coordenadas, e não o mapa.

Minha dissertação de mestrado não teve uma conclusão, debati com o meu orientador da época que não havia sentido propor uma se eu já havia alcançado uma conclusão no último capítulo; ele concordou, e assim ficou o texto. Minha tese tem uma conclusão exatamente por uma conclusão ser impossível.

Resta uma última questão: como fechar o presente texto? A resposta me parece óbvia: criação. Prática onde tudo o que eu escrevi é realizado sem o imperativo da ruminação teórica.

*Tentativa extemporânea de ser Martim Codax*

*Ai ondas que eu vim mirar  
Flecha, arco: retesar  
por que tarda o alvo em me encontrar?*

---

<sup>39</sup> No hinduísmo e em outras vertentes religiosas do oriente, o mantra *om* é descrito como o corpo sonoro do absoluto. Nossa paixão pelas categorias políticas produzidas pelo capitalismo, dentre elas a forma Estado, não me parece muito distante do ideário contido no mantra.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Infância e História**. Destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009. InterEspaço: **Revista de Geografia e Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 5, n. 17, p. e13200, 2019. DOI: 10.18764/2446-6549.2019.13200. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/interespaco/article/view/13200>. Acesso em: 21 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assman. 1ª reimp. São Paulo: Boitempo, 2007b.

ANDERSON, Perry. **Passagens da Antiguidade ao Feudalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ASENSIO, Eugenio. **Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media**. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BADIOU, Alain. **O ser e o evento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

BLOCH, Howard. **Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love**. Chicago: Chicago Press, 1987.

BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 1989.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

\_\_\_\_\_. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Trad. Rita Buorgemino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARROS, José D'Assunção. "A poética do amor cortês e os trovadores medievais, caracterização origens e teorias". **Aletria**, v. 25, n. 1. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6290>. Acesso em: 5 set. 2018.

\_\_\_\_\_. A Escola dos Annales: considerações sobre a história do movimento. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, [S. 1.], v. 4, n. 8, 2010. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/953>. Acesso em: 27 set. 2022.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **História da literatura e ciência da literatura**. Trad. Helano Ribeiro; Manoel Ricardo de Lima. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Marcio Selingman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad., apres. e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERLIN, Isaiah. **The Roots of Romanticism**. Edited by Henry Hardy. Princeton: Princeton Press, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÉROUL. **O romance de Tristão**. Trad. Jacyntho Lins Brandão. São Paulo: Editora 34, 2020.

BOCACCIO, Giovanni. **O Decamerão**. Trad. Raul de Polilo. Rio de Janeiro. Ediouro, 1967.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Trad. CNBB. São Paulo: Canção Nova, 2004.

BRAGA, Teófilo. **História da Literatura Portuguesa: Idade Média**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

\_\_\_\_\_. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Livraria Chardron, 1919.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Trad. Ernesto Sampaio. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BURGESS, Glyn Sheridan. **The song of Roland**. London, England: Penguin Books, 1990.

BURT, Stephen. What Is This Thing Called Lyric? **Modern Philology**, 113 (3) (February): 422–440. doi:10.1086/684097, 2016. Disponível em: <https://dash.harvard.edu/handle/1/34361423>. Acesso em: 4 mar. 2023.

CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

\_\_\_\_\_. **Selected sonnets a bilingual edition**. Trad. William Baer. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. v. 9. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CAMPOS, Augusto de. **Mais provençais**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

\_\_\_\_\_. **Verso, reverso e controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CASTRO, Eduardo Viveiros. **Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro**. Entrevistadores: Elsje Logrou e Luísa Elvira Belaunde. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/wFhSpcgSYsS9rDPWVjjJVDJ/?lang=pt>. Acesso em: 29 jul. 2021.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 2016. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/melopeia-fanopeia-e-logopeia>. Acesso em: 11 out. 2022.

CUNHA, Viviane. O topos do jogral no acervo mariano medieval. **Revista do CESP**, v. 31, n. 45. jan./jun. 2011.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira**. 7. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

DA SILVA, Camila Gonzatto. Viajo porque preciso, volto porque te amo: entre a arte e o cinema, a opção pelo cinema. **Sessões do Imaginário**, v. 16, n. 25, 2011.

DANTE, Alighieri Florentino. **Da Linguagem Vulgar**. Obras completas. v. X. Editora das Américas: São Paulo, 1920.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DIAS, Isabel de Barros. Lais líricos e narrativos: separação total ou variações em campo comum? *In*: **Medievalismo en Extremadura**: Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media. Oviedo, España: Servicio de Publicaciones, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cigarros na cama**. Rio de Janeiro: Berinjela, 2011.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOMENECK, Ricardo. **Mesmo o silêncio gera mal-entendidos**. São Paulo: Garupa, 2021.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: romantismo e estética moderna. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2011.

DUBY, Georges. **Idade média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos estudos culturais. **Revista Famecos**, v. 5, n. 9, p. 87-97, 1998.

FRANCO JUNIOR, Hilário. A Cocanha como utopia e Dante como poeta do Absoluto. *In*: **Revista do Instituto Humanitas da Unisinos**. 2006. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/448-hilario-franco#:~:text=Hil%C3%A1rio%20Franco%20E2%80%93%20Cocanha%20%C3%A9%20%20pa%C3%ADs%20%C3%A9%20sucinta%20por%C3%A9m%20eloq%C3%Bente>. Acesso em: 13 nov. 2022.

\_\_\_\_\_. **A Eva Barbada**: ensaios de mitologia medieval. Pref. Jean-Claude Schmitt. São Paulo: Edusp, 1996.

FERREIRO, Manuel. *Glosario da poesia medieval profana galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. ISSN 2386-8309. 2014. Disponível em: <http://glossa.gal>. Acesso em: 5 mar. 2023.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GILSON, Étienne. **A filosofia na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HEGEL, George. **A Razão na História**. São Paulo: Centauro, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cursos de estética I**. São Paulo: Edusp, 2015.

\_\_\_\_\_. **Curso de estética II**. São Paulo: Edusp, 2014.

\_\_\_\_\_. **Curso de estética IV**. São Paulo: Edusp, 2004.

\_\_\_\_\_. **Princípios da Filosofia do Direito**. Lisboa, Portugal: Guimarães, 1990.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. *Teresa* [S. l.], n. 2, p. 10-67, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 6 set. 2022.

HORÁCIO; ARISTÓTELES; LONGINO. **A poética clássica** / Aristóteles, Horácio, Longino. Intro. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento na cultura (1938). São Paulo: Perspectiva, 2008.

JACKSON, William. **The Nature of Romance**. *Yale French Studies* 51, 1974.

JAKOBSON, Roma. **A novíssima poesia russa**. In: GONÇALVES, Sonia Regina Martins. *Roman Jakobson e a geração que esbanjou os seus poetas*. 2001. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2001. Acesso em: 28 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax. **Grial** 9, n. 34. 1971. 392-398. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/29748945>. Acesso em: 5 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KRISTEVA, Julia. **Tales of Love**. New York: Columbia Univ. Press, 1987.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **A cantiga de escárnio e maldizer**. Trad. Manuel G. Simões. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LANG, Henry. **Cancioneiro D'el Rei Dom Denis e Estudos Dispersos**. Ed. e org. Lênia Márcia Mongelli e Yara Fratreschi Vieira. Niterói-RJ: EdUFF, 2010.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. Coimbra: Coimbra Editora, 1952.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval**. v. 2. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. Introdução à obra de Marcel Mauss. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. v. II. São Paulo: Edusp, 1974.

\_\_\_\_\_. **Mitológicas I – O cru e o cozido**. Trad. Beatriz Perrone Moisés. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. Campinas-SP: Papyrus, 1989.

\_\_\_\_\_. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Contos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

LOPES, Graça Videira. O peso da gravidade corpos e gestos da poesia galego-portuguesa. *In*: **O corpo e o gesto na Civilização Medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* **Cantigas Medievais Galego Portuguesas** [Base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. 2011. Disponível em: <http://cantigas.fesh.unl.pt>. Acesso em: 27 ago. 2018.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A legitimação em literatura**. Lisboa, Portugal: Edição Cosmos, 1994.

LUKÁCS, Gyorgi. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Org. trad. e notas: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. 1991.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Oito poemas de Ana Martins Marques no livro Risque esta palavra**. Blog Emmanuel Mirdad. Disponível em: <https://elmirdad.blogspot.com/2022/06/risque-esta-palavra-de-ana-martins.html>. Acesso: 6 dez. 2022.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. **História de Portugal**. 16. ed. Lisboa, Portugal: Guimaraes, 1972.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

MEDEIROS, Constantino Luz de. Antecedentes do conto moderno: a novela e as formas breves medievais na teoria do primeiro romantismo alemão. **Eutomia**, v. 1, n. 18, 2016.

\_\_\_\_\_. **O antigo e o moderno em Schlegel**. In: SCHLEGEL, Friedrich. Sobre o estudo da poesia grega. São Paulo: Iluminuras, 2018.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Praga a Paris: uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. **A estética de Lévi-Strauss**. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1968.

OLIVEIRA, António Resende de. **O trovador galego-português e o seu mundo**. Lisboa, Portugal: Notícias, 2001.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2013.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. **Lamber o mundo com a própria língua erótica e política em Ricardo Domeneck**. Recife: Eutomia, 2020.

\_\_\_\_\_. O coração lacerado: a poesia brasileira em direção a Pasolini. **Remate de Males**, Campinas-SP, v. 40, n. 2, p. 618-648, 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i2.8659682. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8659682>. Acesso em: 22 jan. 2023.

ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. 2. ed. Lisboa, Portugal: Vega, 1999.

ROBERTO Carlos em Ritmo de Aventura, 1967. CBS, LP.

SAFO. Fr. 33. *In: Lírica Grega: Antologia*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Departamento de Letras Clássicas, 1996.

SALINAS, Pedro. El Cantar de Mio Cid: Poema de la honra. **Revista de la Universidad Nacional** (1944-1992). 1945. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/13412>. Acesso em: 5 mar. 2023.

SANTALHA, José-Martinho Montero. **189 cantigas de Santa Maria**. Vigo, Espanha: University of Vigo, 2004.

SANTOS, Magda Guadalupe dos; BRANDÃO, Jacyntho Lins. Morte e amor: a construção do humano na lírica grega arcaica. **Ensaios de Literatura e Filologia**, [S. l.]. v. 4, p. 117-161, dez. 1983. ISSN 0104-2785. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura\\_filologia/article/view/7104](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7104). Acesso em: 3 fev. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/0104-2785.4.0.117-161>.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed., corrig., actualiz, [3ª reimp.]. Porto: Porto Editora, 2005.

SCHMITT, Jean-Claude. Prefácio. *In: FRANCO JUNIOR, Hilário. A Eva Barbada: Ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: Edusp, 1996.

SINGER, Irving. **The nature of love**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

SMITH, Colin. **Poema de mio Cid**. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 1976.

SPINA, Segismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

STEMPEL, Wolf-Dieter. Sobre a teoria formalista da linguagem poética. *In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes*. v. 1, 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

STERZI, Eduardo. O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno. *In: Dentro da perda da memória: Dossiê João Cabral de Melo Neto. Boletim de Pesquisa NELIC* v. 4. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p4>. Acesso em: 10 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. **Por que ler Dante**. São Paulo: Ed. Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. Dante e a Pré-História da Lírica Moderna. **Revista de Italianística**, n. 19-20. 2010. p. 4-15.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. *In: SCHLEGEL, F. O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

THOMSON, George. **Marxism and poetry**. London, GB. Lawrence & Wishart, 1975.

TROYES, Chrétien de. **Knight of the chart**. Trad. Raffel Burton. New Heaven: Yale University Press, 2008.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor. **Revista de Filología Española**, v. 2, p. 258-273, 1915.

\_\_\_\_\_. Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e comentada, v. 2. Halle, Alemanha: Niemeyer, 1904.

VELOSO, Caetano. **Abraço** (CD). Rio de Janeiro: Universal, 2012.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil: Espaço filmes, 2010. 1 DVD (1 hora e 11 minutos).

VIEIRA, Afonso Lopes. **O poema do Cid**: versão em prosa. Lisboa, Portugal: Relógio D'água Editores, 1993.

VIEIRA, Yara Frateschi. Retrato medieval da mulher: a bailarina com pés de porcos. **Revista de Estudos Portugueses e Africanos**. v. 1. Campinas-SP: Unicamp, 1983.

\_\_\_\_\_. **Poesia medieval**: literatura portuguesa. São Paulo: Global, 1987.

VILHENA, Maria da Conceição. As Duas “*Cantigas Medievais*” de Manuel Bandeira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 17. 1975. p. 51-66.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Os Lais de Bretanha: voltando à questão da autoria. *In: E fizeram taes maravilhas...: histórias de cavaleiros e cavalarias*. Coord. Lênia Marcia de Medeiros Mongelli; Hilário Franco (pr.). 2012.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.