

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE BACABAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO

TALLYSON TAMBERG CAVALCANTE OLIVEIRA DA SILVA

**DAS REMINISCÊNCIAS TROVADORESICAS NA POESIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UM ESTUDO DO ASPECTO AMOROSO NA *LIRA DOS VINTE ANOS***

BACABAL  
2021

TALLYSON TAMBERG CAVALCANTE OLIVEIRA DA SILVA

**DAS REMINISCÊNCIAS TROVADORESICAS NA POESIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UM ESTUDO DO ASPECTO AMOROSO NA *LIRA DOS VINTE ANOS***

Defesa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências, Educação e Linguagens, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito final para a obtenção de título de Mestre em Letras.

**Orientadora:** Profa. Dra. Cristiane Navarrete Tolomei

**Linha de Pesquisa:** Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

BACABAL

2021

**TALLYSON TAMBERG CAVALCANTE OLIVEIRA DA SILVA**

**TALLYSON TAMBERG CAVALCANTE OLIVEIRA DA SILVA**

**DAS REMINISCÊNCIAS TROVADORESICAS NA POESIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UM ESTUDO DO ASPECTO AMOROSO NA *LIRA DOS VINTE ANOS***

Defesa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências, Educação e Linguagens, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito final para a obtenção de título de Mestre em Letras.

**Orientadora:** Profa. Dra. Cristiane Navarrete Tolomei

**Linha de Pesquisa:** Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Aprovada em 25 de agosto de 2021.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Profa. Doutora Cristiane Navarrete Tolomei (Orientadora)  
Universidade Federal do Maranhão

---

Prof. Doutor Rafael Campos Quevedo (Membro externo)  
Universidade Federal do Maranhão (PPGL)

---

Prof. Doutor Franco Baptista Sandanello (Membro interno)  
Universidade Federal do Maranhão (PGLB)

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Cavalcante Oliveira da Silva, Tallyson Tamberg.  
Das Reminiscências Trovadorescas na Poesia de Álvares  
de Azevedo : Um Estudo do Aspecto Amoroso na Lira dos  
Vinte Anos / Tallyson Tamberg Cavalcante Oliveira da  
Silva. - 2021.  
195 f.

Orientador(a): Cristiane Navarrete Tolomei.  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em  
Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão,  
Bacabal (MA), 2021.

1. Álvares de Azevedo. 2. Lira dos Vinte Anos. 3.  
Lirismo-amoroso. 4. Literatura Comparada. 5.  
Trovadorismo. I. Navarrete Tolomei, Cristiane. II.  
Título.

## **Agradecimentos**

A todos os meus familiares, em especial aos meus pais, José Raimundo da Silva e Luiza Maria Cavalcante Oliveira, pelo incondicional apoio nesta empreitada de realização pessoal, profissional e acadêmica.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristiane Navarrete Tolomei, orientadora desta pesquisa, pelo apoio, pela paciência, pela doçura em seu trato pessoal, pela amigável acolhida desde o momento primeiro e também pelas ricas sugestões de leituras – imprescindíveis ao desenvolvimento do presente trabalho.

A todos os meus professores do Mestrado Acadêmico da UFMA, cada um tendo contribuído com o conteúdo de suas disciplinas, sendo todos, por isso, espécie de coorientadores deste trabalho: Prof. Dr. Dílson César Devides, Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira, Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello, Prof. Dr. Wheriston Silva Neris, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Régia Agostinho da Silva e Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lucélia de Sousa Almeida.

Ao Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo, membro da banca de qualificação da pesquisa, pela prestabilidade demonstrada desde o primeiro contato, e cujas sugestões e indicações de leituras ( prontamente acatadas por mim) tornam-no, também, espécie de coorientador deste trabalho.

Ao meu ex-professor do curso de graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), Prof. Dr. José William Craveiro Torres, orientador de toda a minha vida acadêmica – e, por isso, também um coorientador desta pesquisa –, pelas indicações de leituras, sugestões, apoio, ensinamentos e, sobretudo, pela amizade nutrida em todos esses anos desde que nos conhecemos.

Ao Grupo de Estudos em Residualidade Cultural e Literária (GERLIC), sediado no Departamento de Literatura do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), onde desenvolvi os primeiros contatos com a pesquisa acadêmica em Estudos Literários.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras do campus de Bacabal (PGLB) da UFMA, por me ter possibilitado a oportunidade em aperfeiçoar meus conhecimentos e pesquisa acadêmica.

E a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, à realização desta empreitada.

## RESUMO

A presente investigação, de perspectiva comparatista, analisa as reminiscências de teor trovadoresco presentes nos poemas amorosos da *Lira dos Vinte Anos*, obra poética pertencente a Álvares de Azevedo e que foi publicada postumamente, no ano de 1853. Ademais, mostramos de que modo o Romantismo realiza uma retomada de temas e procedimentos próprios da literatura medieval, sobretudo no que concerne à postura lírico-amorosa trovadoresca. A metodologia que serve de base para a realização deste trabalho é a da Residualidade, proposta por Roberto Pontes, crítico, ensaísta e professor aposentado da graduação e da pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Na pesquisa, os estudos inerentes à História das Mentalidades, aos Estudos Culturais comparatistas e à investigação de *tópoi* (*Toposforschung*) propostos, respectivamente, pela *École des Annales*, por Raymond Williams e por Ernst Robert Curtius, estão também presentes. Por fim, esta investigação mostra-se relevante à comunidade acadêmica porque aborda numa obra tipicamente romântica, a *Lira dos Vinte Anos*, o aspecto medievalista, ainda pouco analisado pelos pesquisadores que se debruçam sobre essa obra canônica do nosso Romantismo.

**Palavras-chave:** *Lira dos Vinte Anos*, Álvares de Azevedo, Lirismo-amoroso, Trovadorismo, Literatura Comparada.

## ABSTRACT

The present investigation, from a comparative perspective, analyzes the troubadour reminiscences present in the lyrical-loving poems of *Lira dos Vinte Anos*, a poetic work belonging to Álvares de Azevedo and which was published posthumously, in 1853. Furthermore, we show how Romanticism retakes themes and procedures typical of medieval literature, especially with regard to the lyrical-loving troubadour posture. The methodology that serves as the basis for this work is that of Residuality, proposed by Roberto Pontes, critic, essayist and retired professor of undergraduate and graduate studies in Letters at the Universidade Federal do Ceará (UFC). In the research, studies inherent to the History of Mentalities, Comparative Cultural Studies and the investigation of *topoi* (*Toposforschung*) proposed, respectively, by *École des Annales*, Raymond Williams and Ernst Robert Curtius, are also present. Finally, this investigation is relevant to the academic community because it addresses, in a typically romantic work, the *Lira dos Vinte Anos*, the medievalist aspect, still little analyzed by researchers who focus on this canonical work of our Romanticism.

*Keywords:* *Lira dos Vinte Anos*, Álvares de Azevedo, Loving Lyricism, Troubadourism, Comparative Literature.

## RESUMEN

La presente investigación, desde una perspectiva comparada, analiza las reminiscencias trovadorescas presentes en los poemas lírico-amorosos de *Lira dos Vinte Anos*, obra poética perteneciente a Álvares de Azevedo y que fue publicada póstumamente, en 1853. Además, mostramos cómo el Romanticismo retoma temas y procedimientos propios de la literatura medieval, especialmente en lo que respecta a la postura amorosa del trovador. La metodología que sirve de base a este trabajo es la de Residualidad, propuesta por Roberto Pontes, crítico, ensayista y profesor jubilado de pregrado y posgrado en Letras de la Universidade Federal do Ceará (UFC). En la investigación también están presentes los estudios inherentes a la Historia de las Mentalidades, los Estudios Culturales Comparados y la investigación de los *topoi* (*Toposforschung*) propuestos, respectivamente, por *École des Annales*, Raymond Williams y Ernst Robert Curtius. Finalmente, esta investigación es relevante para la comunidad académica porque aborda, en una obra típicamente romántica, la *Lira dos Vinte Anos*, la vertiente medievalista, aún poco analizada por investigadores que se centran en esta obra canónica de nuestro Romanticismo.

**Palabras-clave:** *Lira dos Vinte Anos*, Álvares de Azevedo, Lirismo amoroso, Trovadorismo, Literatura Comparada.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>1. Caminhos teóricos e metodológicos</b> .....	19
1.1. Em torno da <i>École des Annales</i> e da <i>Nouvelle Histoire</i> : acerca da História das Mentalidades e seus métodos de investigação científica.....	20
1.2. Acerca da residualidade a partir dos estudos culturais, por meio de Raymond Williams, e da crítica literária, por Roberto Pontes.....	34
1.3. Das últimas considerações sobre a residualidade e sua relação com o fenômeno da intertextualidade por meio da <i>Topoforschung</i> .....	47
<b>2. A cultura lírica medieval galego-portuguesa</b> .....	54
2.1. Trovadorismo galego-português e os fundamentos do amor cortês.....	55
2.2. Os <i>tópoi</i> lírico-amorosos trovadorescos a partir das cantigas de amor galaico-portuguesas.....	70
2.3. Últimas considerações sobre o universo trovadoresco e suas contribuições à posteridade.....	95
<b>3. A residualidade medieval na poesia lírico-amorosa de Álvares de Azevedo</b> .....	99
3.1. A formação do Romantismo e o seu aspecto medievalista.....	101
3.2. A presença do medievalismo na poesia romântica brasileira.....	120
3.3. Álvares de Azevedo e o seu lirismo-amoroso.....	132
3.4. Das reminiscências do amor cortês trovadoresco na <i>Lira dos Vinte Anos</i> .....	145
3.5. À guisa de conclusão: em torno das reminiscências trovadorescas no lirismo-amoroso de Álvares de Azevedo.....	175
<b>Considerações finais</b> .....	183
<b>Referências bibliográficas</b> .....	191

## INTRODUÇÃO

Quando analisamos atenciosamente as produções poéticas da estética romântica – especialmente aquelas inseridas no que se convencionou chamar de Ultrarromantismo –, logo nos saltam aos olhos as características mais vigentes desse movimento cultural e literário, a saber: a exacerbação subjetiva, o gosto pelo aspecto soturno e melancólico, o fascínio pela morte, o culto ao eu, a exorbitância sentimental, a idealização amorosa, dentre outras. O próprio termo *romântico* pode suscitar muitas imagens e concepções, haja vista esse caráter plural do Romantismo. No entanto, dentre essas muitas imagens suscitadas, as mais proeminentes se dirigem para aquilo que se relaciona mais diretamente com a tópica do sofrimento amoroso e da exaltação sentimental – características que se tornaram até mesmo, ao longo do tempo, sinônimos para o *modus essendi* romântico. Costuma ser assim porque essas características foram, desde o nascedouro do movimento, as imagens mais representativas da mentalidade ligada ao Romantismo, de modo que encontramos os seus fundamentos já nas obras inaugurais da estética romântica: nas baladas e canções de *Ossian*, “traduzidas” e “prosificadas” pelo escocês James Macpherson, em 1760; bem como no romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, publicado em 1774, pelo poeta e romancista alemão Johann Wolfgang Goethe, integrante do movimento *Sturm und Drang*; e também nos poemas das *Baladas Líricas*, obra poética do britânico Wordsworth, publicada em 1789.

Quando, portanto, analisamos mais detidamente essa característica ligada ao universo amoroso da estética romântica, percebemos que ela traz muitos aspectos ligados à mentalidade de uma tradição longínqua: referimo-nos ao universo lírico das cantigas trovadorescas. Tal percepção torna-se ainda mais veemente quando nos detemos na poesia da estética ultrarromântica, expressão máxima do Romantismo. O medievalismo, como se sabe, é um dos aspectos do projeto literário do período romântico, cuja meta, dentre outras, volta-se para uma reação contra os valores do Neoclassicismo vigente. Desse modo, ousamos dizer, em concordância com Sílvio Romero (1980), que “o Romantismo, se não foi uma volta ao Cristianismo puro, foi certamente uma reação contra a Renascença, um retorno às cenas e à vida da Idade Média” (p. 778). Adílson Citelli (1990), referindo-se a esse aspecto do medievalismo romântico, também ratifica o mesmo pensamento, ao dizer:

Se o presente não é bom, visto estar margeado pelas instituições opressoras, uma das alternativas do Romantismo foi recuperar o passado, particularmente aquele que remetesse ao mundo medieval, ele próprio encoberto num certo mistério, envolto em lendas – romântico é derivado do

substantivo *romaunt* (*roman* ou aliás, o próprio adjetivo *romant*), que indica os romances medievais de cavalaria (p. 76).

Assim sendo, propusemo-nos, no presente trabalho, a uma seleção, análise e investigação acerca da produção lírico-amorosa daquele que é considerado o autor mais representativo da poesia ultrarromântica brasileira: Álvares de Azevedo (1831-1852). Os poemas selecionados foram: “No mar”, “Ai, Jesus!”, “A cantiga do sertanejo”, “Despedidas”, “O poeta”, “Fantasia”, “Morena”, “A T...”, “O pastor moribundo”, “Soneto (Pálida, à luz da lâmpada sombria)” e “Soneto (Perdoa-me, visão dos meus amores,)”. Notamos, pois, que ao debruçar-nos sobre essas mencionadas composições amorosas da *Lira dos Vinte Anos* – obra poética do referido autor e que foi publicada postumamente, no ano de 1853 –, logo se nos evidenciam várias reminiscências da poesia trovadoresca, principalmente no que concerne aquele aspecto da cortesia amorosa medieval. A *persona* lírica desses poemas alvaresianos apresenta-se, quase sempre, de uma forma bastante vassálica à amada enaltecida nos versos, apresentando-se, no mais das vezes, de uma forma apelativa e suplicante frente a essa amada inacessível, e essa atitude tem como consequência o sofrimento arrebatador desse eu lírico e, por conseguinte, o desejo pela morte como forma de escapismo e evasão – procedimento típico da poesia amorosa ultrarromântica.

Diante dessa notória característica da produção lírico-amorosa de Álvares de Azevedo, somos remetidos, quase que imediatamente, à mentalidade cortês inerente às cantigas amorosas do Trovadorismo – período literário situado na Baixa Idade Média da Europa Ocidental. Isso ocorre, certamente, porque a atmosfera lírico-amorosa do Romantismo, também presente no comportamento do eu poético da *Lira dos Vinte Anos*, retoma, de forma residual, aquela presente no comportamento poético dos trovadores medievais que, pautados pela conduta do chamado “amor cortês” (*fin’amors*), compuseram as suas produções literárias.

Em vista disso, averiguamos como o substrato lírico-amoroso de alguns poemas que compõem a *Lira dos Vinte Anos* retoma, numa espécie de reaproveitamento e atualização residual, o modo cortês dos trovadores medievais que cantaram o lirismo amoroso. A simbiose entre Trovadorismo e Romantismo, nos objetos de estudo do presente trabalho, revela, além de uma constatação da sobrevivência residual relacionada ao mito do amor cortês, a manifestação de um estudo diacrônico do fenômeno literário. Os *tópoi* de amor com que trabalham ambas as escolas literárias são similares em diversos aspectos: a idealização e inacessibilidade da mulher amada, o culto exagerado à beleza feminina, a vassalagem

amorosa, a exaltação do sofrimento (ou *coita de amor*) e a presença da morte como fator que gera a redenção e transcendência do amante.

Assim, de modo sintético, podemos dizer que os objetivos gerais e específicos da presente pesquisa são: (i) demonstrar de que modo o Romantismo – e especialmente o Ultrarromantismo – realiza uma retomada de temáticas e lugares-comuns típicos da literatura medieval, principalmente no que concerne à postura lírico-amorosa; (ii) apontar os procedimentos e os diversos *tópoi* literários de teor trovadoresco presentes em alguns poemas amorosos da *Lira dos Vinte Anos*; (iii) explicar o porquê da existência residual dessa atmosfera da lírica trovadoresca em poemas da referida obra alvaresiana, já que se trata de uma composição literária tipicamente romântica e tão distante, em termos temporais e espaciais, do Trovadorismo.

No que diz respeito a essas relações do lirismo-amoroso trovadoresco com a matéria romântica, destacamos, em concordância com Rougemont (2003), que entre ambos “[...] existe uma continuidade que nunca foi atestada nem o será por certificados de origem, manifestos de escolas ou perícias autenticadas, mas sim pela evidência dos poemas e a qualidade da emoção por eles transmitida ou inventada” (p. 481). Esse é, portanto, o cerne do presente trabalho: atestar, por meio dessas mencionadas evidências, a residualidade trovadoresca que há na poesia romântica brasileira, representada, aqui, por meio da produção poética de Álvares de Azevedo, considerado pela moderna crítica como o “escritor mais bem dotado de sua geração” (BOSI, 1995, p. 121). Embora exista, como sabemos, a impossibilidade da repetição de um dado momento na história, ainda assim encontramos, por vezes, algumas reminiscências e atualizações desses momentos, apesar de não serem mais os mesmos, haja vista que o tempo deles passou, assim como os seus sujeitos. Esse mesmo fenômeno acontece, também, com as manifestações literárias ao longo da história: vários movimentos ou correntes literárias, inscritos num determinado contexto histórico, extinguem-se e emergem alguns de seus traços, séculos mais tarde, num processo de atualização residual. Esse fenômeno literário é até mesmo inerente ao processo histórico, conforme nos informa Aguiar e Silva (2006), ao dizer que:

A consciência histórica implica o reconhecimento da alteridade do passado e do presente, quaisquer que sejam o fundamento e a natureza dessa alteridade, e pressupõe a ideia de que o homem e a cultura se constroem, se desenvolvem e se modificam em processos temporais, no âmbito da sociedade (p. 406).

No intuito de dar nome ao referido fenômeno histórico, cultural e literário, o estudioso português batizou-o de “modelo espiralar” da sucessão e desenvolvimento dos períodos literários. Assim, pois, refere-se a essa denominação:

O modelo espiralar, fundado no simbolismo do movimento giratório ascendente de um ponto em torno de um eixo rígido, possibilita descrever e explicar “repetições parciais” e “diferenças parciais”, isto é, possibilita compreender dialeticamente a semiose literária como um processo de conservação, de eliminação, ou negação, e de transcensão ou modificação qualitativa de signos e códigos (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 411).

Queremos, com essa assertiva, realçar a evidência de que, na história literária, é frequente a recuperação de traços referentes a tradições anteriores e de que essa recuperação objetiva, não a sua mera reprodução ou imitação, mas justamente a sua atualização, adequando o legado literário ao novo contexto histórico e cultural, às novas vivências e aos novos sujeitos. Sobre os interesses nessa relação do tradicional para com o moderno, falou Fábio Akcelrud Durão (2016), ao informar que, muitas vezes, em crítica literária,

Há a tendência de conceber a sucessão dos estilos como se eles se superassem uns aos outros sem deixar restos, como se o mais novo apagasse os hábitos representacionais adquiridos. Mais interessante do que isso é imaginar que o passado pode muito bem subsistir de modo subordinado no presente e que, por outro lado, as sementes do futuro também seriam encontráveis nele, ainda que sempre de maneira retroativa, a partir de um ponto de vista posterior. Isso ajuda a explicar por que nenhuma grande obra se amolda perfeitamente ao período no qual foi composta, nem à descrição que dela se faz (p. 26-27).

Desse modo, para que pudéssemos tornar possível o trabalho aqui empreendido, fez-se imprescindível a utilização do método comparatista, “não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe” (CARVALHAL, 2006, p. 7). Assim sendo, buscamos, com o auxílio desses recursos do comparatismo literário, uma compreensão mais ampla do fenômeno lírico-amoroso do Ultrarromantismo brasileiro na figura de Álvares de Azevedo, através do seu diálogo com a mentalidade de uma época remota, aquela referente ao nascedouro da literatura de língua portuguesa: o Trovadorismo galaico-português. No que diz respeito ao específico *corpus* da pesquisa, selecionamos, para o trabalho de cotejo e análise, alguns poemas lírico-amorosos da *Lira dos Vinte Anos*, já mencionados anteriormente, notadamente aqueles cuja residualidade

trovadoresca mostrou-se mais evidenciada. E, para que fosse possível o trabalho comparatista, selecionamos, também, algumas cantigas de amor do Trovadorismo ibérico, sobremaneira, aquelas em que os mais representativos *tópoi* do amor cortês se fizeram mais destacados.

Já no que concerne ao método de escrutínio analítico, conscientizamo-nos de que curvar-se à psique do autor pode ser um problema, caso se pretenda explicar a integridade da obra literária em função da subjetividade e, por extensão, da vida do autor. Todavia, também sabemos que o radicalismo inverso é igualmente nocivo, quando se procurar compreender a obra separada de seu criador, buscando certo “purismo” de um texto que não mais fosse contaminado pelo autor, por sua vida e, claro, pelo contexto social em que foi concebido. Logo, partindo desse pressuposto, optamos por adotar a posição do meio-termo, buscando, sempre que possível, a adoção de uma perspectiva plural, ora voltada às questões formais do texto, ora voltadas ao contexto histórico-social. A escolha de tal postura metodológica deveu-se, em parte, às sugestões de Antônio Candido (2017), quando ressalta:

[...] importa no estudo da literatura o que o texto exprime. A pesquisa da vida e do momento vale [...] para ver se nas condições do meio e na biografia há elementos que esclareçam a realidade superior do texto [...]. Ao lado das considerações formais, são usadas as técnicas de interpretação social e psicológica, quando julgadas necessárias ao entendimento da obra; este é o alvo, e todos os caminhos são bons para alcançá-lo, revelando-se a capacidade do crítico na maneira por que os utiliza, no momento exato e na medida suficiente (p. 37).

Concordamos, *in totum*, com as orientações de Candido, cômicos de que o trabalho de pesquisa, interpretação e crítica literária deve levar em conta as múltiplas perspectivas possíveis e os vários níveis de compreensão do texto, incluindo, nesse aspecto, a análise dos fatores sociais e históricos para a compreensão das nuances da obra, levando em consideração também a sua contextualização histórica, afinal “[...] se o entendimento dos fatores é desnecessário para a emoção estética, sem o seu estudo não há crítica, operação [...] essencialmente de análise, sempre que pretendemos superar o impressionismo” (CANDIDO, 2017, p. 36).

Nesse sentido, torna-se, a nosso ver, fundamental a importância dos estudos literários contextualizados historicamente, pois só assim se poderá compreender até que ponto tais autores foram ou não canônicos, e explicar outras tendências temáticas e formais contidas em suas obras, de modo a justificar por que sofreram determinadas influências. Se não tivermos em mente a contextualização, se não soubermos explicar o porquê da presença de certos temas ou do emprego de dado recurso formal aplicado por cada autor, de acordo com a sua visão de

época, não se pode avaliar até que ponto tal autor foi canônico, nem explicar manifestações que não convirjam para as normas da estética do período desse autor, pois para “a integridade da obra [...], só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2014, p. 13).

Quanto aos recursos de análise e escrutínio dos poemas selecionados, utilizamo-nos dos métodos próprios à hermenêutica e à decodificação da linguagem poética, considerados imprescindíveis e até mesmo inevitáveis, haja vista que, como se sabe, “a linguagem da poesia é mais convencional e impõe uma atenção maior” (CANDIDO, 2006, p. 17). Também levamos em conta os recursos inerentes à interpretação da mensagem humana e de sentido transmitida por meio dos versos, pois concordamos que

Num texto literário há essencialmente um aspecto que é *tradução* de sentido e outro que é *tradução* do seu conteúdo humano, da mensagem por meio da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem. O estudo do texto importa em considerá-lo da maneira mais íntegra possível, como comunicação, mas ao mesmo tempo e, sobretudo, como expressão (CANDIDO, 2006, p. 27).

Por sua vez, o que nos despertou para a presente investigação foi que, ao nos debruçar ante os estudos sobre as produções líricas galaico-portuguesas da Idade Média, deparamo-nos com muitas referências explícitas às retomadas de mentalidade trovadoresca por parte do Romantismo literário. Yara Frateschi Vieira (1987), por exemplo, explica que “[...] em todas as épocas, certas formas e expressões literárias arcaicas são redescobertas e passam, por isso, a fazer parte da história literária viva; foi isso que aconteceu, no Romantismo, com a poesia medieval” (p. 09). Segismundo Spina (1991) também ressalta esse aspecto da residualidade mediéfica operada pelo Romantismo, quando diz que:

Uma excursão proveitosa, inteligente, através das supostas sombras da era medieval, principalmente da Baixa Idade Média, só é possível se do nosso espírito afastarmos o conceito pejorativo que a Renascença imputou aos séculos *góticos* (dos godos, “bárbaros”) e abraçarmos o entusiasmo sonhador do Romantismo, que fez revivescer esse mundo encantado de poesia, catedrais e das justas sarracenas (SPINA, 1991, p. 17).

A partir, pois, dessas constatações, lançamos um olhar investigativo mais pormenorizado sobre a produção lírico-amorosa do Romantismo, procurando analisar as reapropriações e atualizações empreendidas pelos poetas da tradição romântica brasileira, e encontramos mais acentuadamente a frequência dessas reapropriações da cortesia trovadoresca no lirismo-amoroso de Álvares de Azevedo. Procuramos, então, fazer um

levantamento em torno da fortuna crítica sobre a produção poética do referido autor – e até mesmo do Romantismo brasileiro – e constatamos que raros são os trabalhos que se dedicam à análise da feição trovadoresca de sua poesia. Nos trabalhos acadêmicos por nós analisados, encontramos alguns sobre o aspecto trovadoresco da produção poética de Gonçalves Dias, porém em número muito restrito<sup>1</sup>. Já em relação a Álvares de Azevedo, devemos dizer que não encontramos nenhum trabalho inteiramente dedicado a esse aspecto de sua obra; as pesquisas acadêmicas<sup>2</sup> encontradas sobre esse autor tratam de outras nuances de sua produção literária. Nas obras críticas que lhe foram dedicadas, o que encontramos foram apenas algumas alusões e trechos referentes a esses traços medievalizantes de seus poemas líricos. Foram justamente as alusões e passagens desses estudos de sua fortuna crítica que nos despertou para a investigação desses vestígios do amor cortês em sua obra poética, como, por exemplo, essa de Cilaine Alves (1998):

Apesar de não mais submeter seus heróis a provas e sacrifícios de ordem amorosa, o Romantismo conservou do amor cortês, além da impossibilidade de realização, o seu caráter idealizante. Tal traço não é, portanto, apenas uma característica de Álvares de Azevedo, como querem alguns. Para os românticos, de um modo geral, a impossibilidade de concretização amorosa é um procedimento artístico que [...] representa um ideal de perfeição que se pretende alcançar (p. 83).

Ou essas de Sérgio Martagão Gesteira (2003):

[...] a poesia de Álvares de Azevedo – para além de suas raízes biográficas – em grande parte reviveu a alta tradição do lirismo amoroso que, desde o século XII, no amor cortês da lírica trovadoresca, passando ainda pelo Dante e Petrarca de musas modelares, ou pela alta lírica do maneirismo camoniano [...] – para ficarmos em algumas poucas de suas consagradas ocorrências, essa poesia constituiu o lugar adequado à manutenção da aura que reclamava e obrigava a distância como condição propícia aos enlevos e à ascese do Amor (p. 20).

Na obra de Álvares de Azevedo algo assim se dá, [...] uma intensificação dos quadros da vassalagem amorosa, de tão antiga tradição literária e filosófica, desde as matrizes do platonismo (p. 36-37).

---

<sup>1</sup> Cf. CHIARI, Gisele Gemmi. *A Presença do Medievalismo em Gonçalves Dias: Um Estudo das Sextilhas de Frei Antão*. São Paulo: 2008 (Dissertação de Mestrado – USP); Cf. SOUZA, Dionei Jesus. *A Herança Trovadoresca da Poesia de Gonçalves Dias*. Rio Grande: 2016 (Dissertação de Mestrado – FURG).

<sup>2</sup> Referimo-nos, principalmente, a trabalhos acadêmicos mais robustos, a exemplo de dissertações de mestrado e teses de doutorado. Um excelente trabalho de menor “fôlego” dedicado à referida temática encontra-se no ensaio “Amor, Erotismo e Morte”, de Maria Imaculada Cavalcante. In: *LINGUAGEM – Estudos e Pesquisas*, Catalão, vol. 6-7 – 2005.



Uma hipótese por nós levantada sobre o porquê da escassez de estudos críticos sobre as reapropriações do material lírico-amoroso trovadoresco empreendido por Álvares de Azevedo diz respeito ao fato de muitos pesquisadores subestimarem o seu valor e a sua importância no interior da obra do poeta romântico, não devendo, por esse motivo, ser objeto de maior atenção. Além, ao que nos parece, do enraizado preconceito no que se refere ao universo medieval como fazendo parte, também, das raízes de nossa cultura brasileira. Sobre isso, inclusive, falou-nos Mongelli (2009) e Spina (2003).

A forte resistência a aceitar como também “nosso” o que aconteceu antes desse fato “inaugural” [referindo-se ao descobrimento do Brasil, em 1500] atingiu o Trovadorismo, relegado à matéria que importa conhecer apenas como “antecedente” de um lirismo que se formou, acredita-se, quando o neoclassicismo quinhentista restaurou a magnificência “perdida” da tradição greco-romana (MONGELLI, 2009, p. XXII-XXIII).

A Idade Média, como expressão de cultura, ampla ou especializada, dificilmente conquistou público em nosso meio; considerada em perspectiva com a cultura brasileira, não tem funcionalidade; para alguns a “realidade brasileira” não recua para além das balizas do Renascimento... Via de regra, uma época vítima de preconceitos, o nosso público (nele se incluem muitos elementos da própria esfera universitária) sempre manifestou certa alergia por estudos relacionados com esses “séculos obscuros” da história do Ocidente (SPINA, 2003, p. 11-12).

Desse modo, em nosso entendimento, esta pesquisa mostra-se relevante à comunidade acadêmica pelo seu ineditismo, já que busca dar conta de uma das faces da produção poética de Álvares de Azevedo – referimo-nos à sua vertente lírico-amorosa – sob o viés da residualidade medieval, buscando apontar e analisar as matrizes e filiações dessa poesia com a cultura medieval ibérica (a poesia galego-portuguesa da Baixa Idade Média). Depois, porque procura evidenciar o motivo da existência de traços da mentalidade lírico-amorosa medieval em produções literárias da contemporaneidade (século XIX), quando os valores culturais e sociais já eram bem distantes daqueles cultivados no período medieval.

Assim, o trabalho foi aqui organizado em capítulos didaticamente divididos, de modo a sistematizar a problemática apontada. Em vista disso, no primeiro capítulo tratamos da fundamentação teórica, destacando principalmente os fundamentos da teoria da residualidade, proposta por Roberto Pontes, e de seus conceitos operacionais, ou seja, dos conceitos de *mentalidade* e *longa duração*, da *École des Annales*; e do termo *residual*, de Raymond Williams. Além também da noção de *topos* (ou tópica, lugar-comum), fundamento conceitual da *Toposforschung*, método investigativo notabilizado a partir das pesquisas do crítico e

filólogo alemão Ernst Robert Curtius (2013) e que foi aqui escolhido como o mais adequado expediente residual na investigação do *corpus*. Esta parte do trabalho é importante para as demais, visto que explica todos os termos que serão mencionados ao longo da dissertação, quando na análise do *corpus* coletado.

No segundo capítulo, tratamos da reconstituição da mentalidade lírico-amorosa dos trovadores medievais ibéricos. Para isso, trabalhamos com livros de história da literatura, bem como estudos críticos sobre o universo lírico-amoroso medieval, através de estudiosos como Segismundo Spina, Massaud Moisés, José Joaquim Nunes, Manuel Rodrigues Lapa, Antônio José Saraiva, Natália Correia, Cleonice Berardinelli, Lênia Márcia Mongelli, Yara Frateschi Vieira, Maria do Amparo Tavares Maleval, Octávio Paz e Maria Ema Tarracha Vieira.

No terceiro capítulo, mostramos, por sua vez, o comportamento amoroso do eu lírico da *Lira dos Vinte Anos*. Para se chegar à mentalidade lírico-amorosa da obra em questão, foram analisados alguns de seus mais representativos poemas de cunho amoroso. Porém, para que se pudessem constatar se nossas análises de fato procediam, foi preciso consultar, também, obras de história literária, bem como estudos críticos sobre a produção do poeta em questão, para assim reconstituirmos, com maior fidelidade, a mentalidade idílica do Ultrarromantismo brasileiro e, em especial, daqueles poemas amorosos da *Lira dos Vinte Anos*. Os autores mais recorrentemente consultados foram: Cilaine Alves, Antônio Candido, Sílvio Romero, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Hildon Rocha, Anderson Braga Horta, José Aderaldo Castello, Alexei Bueno, Jacob Guinsburg, Adílson Citelli, Proença Filho, Anatol Rosenfeld, Ernst Fischer, Denis de Rougemont, Vicente de Azevedo, Raimundo Magalhães Júnior, etc. Nesse terceiro capítulo foram também apontadas e examinadas, minuciosamente, as reminiscências trovadorescas da *Lira dos Vinte Anos*, com base na fundamentação teórica, bem como esses substratos foram reapropriados e atualizados por um poeta brasileiro do período romântico.

Por fim, apresentamos as últimas considerações, nas quais procuramos mostrar se os objetivos foram alcançados e explicar, ainda, as hipóteses para a problemática apresentada. Depois de tecidas as últimas reflexões em torno do assunto proposto, foram apresentadas as conclusões em torno do fenômeno diacrônico do amor cortês presente nas produções lírico-amorosas alvaresianas.

## 1 CAMINHOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Conforme dito na introdução, o presente capítulo será inteiramente dedicado à fundamentação teórica, em cuja composição se encontram: (i) as ideias em torno da História das Mentalidades e o seu contributo ao estudo das permanências residuais na cultura e na literatura; (ii) a formação, a metodologia e os procedimentos relativos aos estudos da residualidade cultural e literária; e, por fim, (iii) o modo de aplicação da residualidade, nesta pesquisa, por meio da investigação dos *tópoi* literários (*Toposforschung*). Tal fundamentação servirá, nos próximos capítulos, para indicar e delimitar, nos poemas amorosos de Álvares de Azevedo – *corpus* central da pesquisa –, as reminiscências trovadorescas galaico-portuguesas relativas às cantigas de amor, quais sejam: o comportamento do eu lírico dessas composições, os temas mais recorrentes, a mentalidade vassálica, as regras do panegírico amoroso, as várias sintomatologias passionais, a mesura, a idealização de viés platônico, a inacessibilidade da amada e, em consequência desta, a coita de amor.

Também será com base nas ideias que serão apresentadas nesta parte da pesquisa que os substratos das cantigas amorosas medievais, no segundo capítulo, e dos poemas românticos de Álvares de Azevedo, no terceiro, terão sua classificação e suas origens devidamente apontadas. As explicações em torno das origens de determinados elementos e *tópoi* literários, tanto medievais quanto românticos, serão buscadas, principalmente, no campo da História e da Literatura Comparada. Assim, por meio da residualidade cultural e literária, esta pesquisa irá buscar e analisar, nas produções lírico-amorosas de Álvares de Azevedo, as reminiscências (ou resíduos) de teor trovadoresco, mormente aquelas relacionadas aos lugares-comuns das cantigas de amor galaico-portuguesas do período medieval.

Desse modo, para que se possa compreender o enquadramento e classificação terminológica, quando na análise das cantigas trovadorescas e dos poemas alvaresianos, bem como o procedimento de análise e cotejo dessas produções literárias nos dois próximos capítulos, faz-se necessário, antes, o domínio conceitual dos termos relacionados à presente investigação, a saber: *mentalidade*, *residual*, *substrato mental*, *topos* (ou tópica, lugar-comum), *intertextualidade*, *hibridação cultural* e *cristalização literária*.

A primeira parte deste capítulo (1.1. Em torno da *École des Annales* e da *Nouvelle Histoire*: acerca da História das Mentalidades e seus métodos de investigação científica) girará em torno da proposta da *École des Annales* para a renovação do método de pesquisa na moderna historiografia, bem como sobre os conceitos de *mentalidade* e *longa duração*,

amplamente divulgados por essa agremiação francesa. A definição de *mentalidade* far-se-á importante também para a compreensão do que vem a ser *residual*, uma vez que não há como conceituar este vocábulo sem tratar primeiro daquele; e também para que seja possível um melhor entendimento sobre os métodos de pesquisa nos estudos das permanências residuais na cultura e na literatura.

A segunda parte (1.2. A residualidade a partir dos estudos culturais, por meio de Raymond Williams, e da crítica literária, por Roberto Pontes) abordará a compreensão em torno da noção de residual no âmbito dos estudos culturais a partir do pensamento do crítico galês Raymond Williams, e da aplicação desse fundamento conceitual no interior da crítica literária, partindo da sistematização teórica do professor e pesquisador cearense Roberto Pontes. Através de Williams, serão apresentadas as ideias em torno dos elementos que formam a complexa malha cultural da humanidade e que foram classificados, por esse teórico, em *arcaicos*, *residuais* e *emergentes*. Em seguida, a partir dos apontamentos de Pontes, será apresentada a sistematização teórica da residualidade literária, na qual esse pesquisador buscou, articulando conceitos de diversas áreas do conhecimento, apresentar uma metodologia de investigação literária de teor comparatista alicerçada no estudo das mentalidades e das permanências residuais de longa duração.

Ao cabo deste capítulo, serão tecidas as últimas considerações sobre o referencial teórico da pesquisa. Trata-se, pois, da terceira e última parte (1.3. Das últimas considerações sobre a residualidade e sua relação com a intertextualidade por meio da *toposforchung*), a qual trará comentários relacionados aos procedimentos analíticos da residualidade literária, objetivando apontar a relação desse constructo teórico com o fenômeno da intertextualidade, principalmente por meio de seu método investigativo sobre o revigoramento dos *tópoi* literários, procedimento também conhecido como *Toposforchung* (no original, em alemão).

### **1.1 Em torno da *École des Annales* e da *Nouvelle Histoire*: acerca da História das Mentalidades e seus métodos de investigação científica**

O termo Escola dos *Annales* (*École des Annales*, no original, em francês) é utilizado para designar o conjunto de trabalhos publicados na revista francesa *Annales*<sup>3</sup>, criada em 1929. Habitualmente tal agremiação historiográfica costuma ser dividida em três momentos: (i) a sua primeira fase se desenvolveu entre os anos de 1929 e 1945 e ficou marcada pela

---

<sup>3</sup> A revista publicou quatro títulos ao longo de sua trajetória: *Annales d'histoire économique et sociale* (1929-1939); *Annales d'histoire sociale* (1939-1942); *Mélanges d'histoire sociale* (1942-1944); e *Annales: économies, sociétés, civilisations* (1946-).

tendência à subversão e à radicalidade, composta por um grupo reduzido de intelectuais que pretendiam combater o modo tradicional de se fazer história – como a história política e a história dos eventos; seus principais representantes, considerados fundadores da revista, são os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre. (ii) após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), iniciou-se uma segunda fase dessa agremiação, na qual os colaboradores da revista buscavam incutir, na pesquisa científica, a abordagem de novos métodos para a historiografia; a principal figura intelectual desse período foi o historiador Fernand Braudel. (iii) por fim, uma terceira etapa dos *Annales* se iniciou a partir da década de 60, período em que se configuraram com maior nitidez os pressupostos da chamada História das Mentalidades; os principais nomes dessa fase da agremiação são Robert Mandrou, Jean Delumeau, Georges Duby e Jacques Le Goff.

Desse modo, o nascimento dos *Annales*, a partir da publicação da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, em 1929, teve como objetivo principal uma renovação dos métodos, materiais e objetos de pesquisa da historiografia moderna, pois que, segundo Peter Burke (1997):

Desde os tempos de Heródoto e Tucídides, a História tem sido escrita sob uma variada forma de gêneros: crônica monástica, memória política, tratados de antiquários, e assim por diante. A forma dominante, porém, tem sido a narrativa dos acontecimentos políticos e militares, apresentada como a história dos grandes feitos de grandes homens – chefes militares e reis (p. 17).

A contribuição mais substancial da primeira geração dos *Annales* foi um sistemático trabalho de produção intelectual voltado à renovação no campo historiográfico, possibilitando superar o método tradicional da historiografia. Sobre isso, diz-nos Nilo Odália, em prefácio ao livro de Burke (1997):

Talvez resida nessa intenção de diversificar o fazer historiográfico a maior contribuição de Bloch e Febvre, quando, além de produzirem uma obra pessoal significativa, fundaram a revista *Annales*, com o explícito objetivo de fazer dela um instrumento de enriquecimento da história, por sua aproximação com as ciências vizinhas e pelo incentivo à inovação temática (ODÁLIA in BURKE, 1997, p. 08).

Apesar do caráter inovador e revolucionário da Escola dos *Annales*, não era, porém, a primeira vez na historiografia moderna que intelectuais e pesquisadores empenhavam-se na tentativa de inovar com relação à historiografia tradicional, chamada por Peter Burke de

“antigo regime da historiografia” (1997, p. 17). Segundo esse autor, “[...] foi durante o Iluminismo que ocorreu, pela primeira vez, uma contestação a esse tipo de narrativa histórica” (1997, p. 17). No entanto, foi efetivamente no início do século XX que se estabeleceu uma sistematização mais consistente no intuito de renovação no campo da moderna historiografia. Como se sabe, alguns acontecimentos históricos ocorridos na metade do século XIX e no início do XX possibilitaram, dentre outras coisas, o fortalecimento do Positivismo como corrente filosófica e científica, dando margem ao crescimento cada vez mais impetuoso do espírito positivista nos diversos campos da pesquisa acadêmica, dentre as quais, a historiografia. Para Philippe Tétart (2000), esse positivismo positivista serviu para engessar ainda mais o modo de fazer historiografia, uma vez que a pesquisa nesse campo do saber passou à

Prioridade do documento escrito, prioridade dos grandes homens e do acontecimento político, militar: no início do século XX, a escola positivista impõe seu estilo, método, objetos de estudo, seu rigor eletivo. Constitui-se em academicismo. Mas as críticas afloram, denunciando as dosagens farmacológicas positivistas (p. 105).

Não tardou, por conseguinte, o florescimento das primeiras críticas em relação a esse fazer historiográfico de teor positivista, pois já mesmo no século XIX, intelectuais de toda parte da Europa levantaram a sua voz contra esse engessamento da pesquisa no campo da história<sup>4</sup>. Quem nos informa sobre esse aspecto é Peter Burke (1997):

Mesmo no século XIX, alguns historiadores foram vozes discordantes. Michelet e Burckhardt, que escreveram suas histórias sobre o Renascimento mais ou menos na mesma época, 1865 e 1860, respectivamente, tinham uma visão mais ampla da história [...]. Burckhardt interpretava a história como um campo em que interagiam três forças – o Estado, a Religião e a Cultura – , enquanto Michelet defendia o que hoje poderíamos descrever como uma “história da perspectiva das classes subalternas”, em suas próprias palavras “a história daqueles que sofreram, trabalharam, definharam e morreram sem ter a possibilidade de descrever seus sofrimentos”. Não podemos esquecer que a obra-prima do velho historiador francês Fustel de Coulanges, *A Cidade Antiga* (1864), dedicava-se antes à história da religião, da família e da moralidade, do que aos eventos e à política (p. 18-19).

---

<sup>4</sup> Carlo Ginzburg, em texto intitulado “Sinais – raízes de um paradigma indiciário”, alerta que o saber historiográfico se caracteriza pela “[...] capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989, p. 152). Por esse motivo, segundo Ginzburg, o campo da historiografia não teria como se configurar uma ciência positiva, experimental, imbuída de métodos rigorosos e positivistas, dado que “o método experimental [...] implicava respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos [...]. Tudo isso explica por que a história nunca conseguiu ser uma ciência galileana” (p. 156).

E continua, ao informar que

Por volta de 1900, as críticas à história política eram particularmente agudas, e as sugestões para sua substituição bastante férteis. Na Alemanha, nesses anos, ocorreu a chamada “controvérsia de Lamprecht”. Karl Lamprecht, professor em Leipzig, colocava em oposição à história política – nada mais do que uma história de indivíduos – a história cultural ou econômica, considerada como a história do povo. Posteriormente, definiu a história “primordialmente como uma ciência sociopsicológica” (p. 20).

Foi justamente esse cientificismo positivista da historiografia contemporânea que encorajou os jovens Marc Bloch e Lucien Febvre na criação dos *Annales*, objetivando a produção de um trabalho sistemático para com o revigoramento do objeto e método da historiografia moderna. Sobre isso nos informa Nilo Odália, no já referido prefácio à obra de Burke (1997):

A insatisfação que os jovens Marc Bloch e Lucien Febvre demonstravam, nas décadas de 10 e 20, em relação à história política, sem dúvida estava vinculada à relativa pobreza de suas análises, em que situações históricas complexas se viam reduzidas a um simples jogo de poder entre grandes – homens ou países – ignorando que, aquém e além dele, se situavam campos de forças estruturais, coletivas e individuais que lhe conferiam densidade e profundidade incompatíveis com o que parecia ser a frivolidade dos eventos. [...]

A necessidade de uma história mais abrangente e totalizante nascia do fato de que o homem se sentia como um ser cuja complexidade em sua maneira de sentir, pensar e agir, não podia reduzir-se a um pálido reflexo de jogos de poder, ou de maneiras de sentir, pensar e agir dos poderosos do momento. Fazer uma outra história, na expressão usada por Febvre, era portanto menos redescobrir o homem do que, enfim, descobri-lo na plenitude de suas virtualidades, que se inscreviam concretamente em suas realizações históricas. Abre-se, em consequência, o leque de possibilidades do fazer historiográfico, da mesma maneira que se impõe a esse fazer a necessidade de ir buscar junto a outras ciências do homem os conceitos e os instrumentos que permitiriam ao historiador ampliar sua visão do homem (ODÁLIA in BURKE, 1997, p. 07).

Assim, nesse tipo de trabalho historiográfico proposto pela *École des Annales*, diferentemente da história tradicional, havia uma interessante preocupação em torno das leis, do comércio, da moral, das crenças, dos costumes e do *modus vivendi* das sociedades, não se limitando somente aos eventos relativos à política e às guerras. Era, pois, o início de uma nova história: a História das Mentalidades. Esse tipo de estudo destacava-se pela tentativa em elaborar uma pesquisa científica que contemplasse outros aspectos da sociedade, que não somente a história política e as guerras, mas também aspectos como religião, economia,

moral, cultura, dentre outros. Desse modo, os *Annales* constituíram um movimento robusto o suficiente para romper definitivamente com a historiografia tradicional. Hilário Franco Júnior, em determinada passagem de sua *A Idade Média: nascimento do Ocidente* (2006), assim se refere à importância das Mentalidades na instauração de novos objetos no campo da historiografia:

Apenas há pouco tempo foi tornado objeto de estudo o fato óbvio de que o homem e, portanto, a História é formada tanto por seus sonhos, fantasias, angústias e esperanças quanto por seu trabalho, leis e guerras. Desta forma, é fundamental a compreensão do primeiro conjunto de elementos para que o segundo ganhe sentido. Bem entendido, não se trata de adotar uma postura determinista, atribuindo tudo à mentalidade (ou à economia, ou à política, etc.). Mas é preciso considerar o pano de fundo mental, o nível mais estável, mais imóvel das sociedades, para se ver em profundidade as motivações e os moldes da história econômica, política, social e cultural. Enfim, apreender a globalidade histórica requer a análise das relações entre os níveis mais dinâmicos e os mais lentos da realidade humana (p. 138).

Foi, à vista disso, com a primeira geração desse agrupamento intelectual, liderados pela parceria acadêmica de Bloch e Febvre, que se iniciou um movimento mais amplo no campo historiográfico, lançando as bases para a História das Mentalidades, que viria a tornar-se mais robusta a partir da década de 1960, na terceira fase da agremiação, com o aparecimento de historiadores como Jacques Le Goff e Georges Duby, cuja produção intelectual concretizaria definitivamente as mudanças que vinham sendo operadas na historiografia desde a década de 1930: nascia assim a *Nouvelle Histoire* (Nova História). Portanto, para além da

[...] busca de uma história *totalizante*, a preocupação com as mentalidades apareceu também muito cedo nos *Annales*, conforme indica a produção historiográfica dos próprios fundadores. Marc Bloch, por exemplo, celebrado pelos estudos rurais em perspectiva comparativa, e particularmente pelo clássico *La société féodale*, escrito nos anos 30, foi verdadeiramente precursor da história das mentalidades e de uma espécie de antropologia política ao escrever *Les rois thaumaturges*. Quanto a Lucien Febvre, que já havia enveredado por algo próximo à psicologia histórica em seu *Un destin, Martin Luther* (1928), esboçou uma verdadeira teoria dos modos de pensar e sentir no século XVI europeu através do conceito de *outillage mental* – inspirado no conceito de *mentalidade primitiva* de Lévy Bruhl, o que fez na sua obra clássica *Le problème de l'incroyance au XVI siècle: la religion de Rabelais* (VAINFAS, 1997, p. 132).

Hilário Franco Júnior, em seu texto intitulado “O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu: reflexões sobre mentalidade e imaginário” (2003), também falou sobre essa renovação



no campo historiográfico a partir dos *Annales*, notadamente após a segunda metade do século XX, com o surgimento da terceira fase da agremiação, na qual os objetos de pesquisa voltavam-se cada vez com mais ímpeto para o arsenal das mentalidades.

A preocupação central das Ciências Humanas na segunda metade do século XX foi com a revisão e o estabelecimento de um arsenal de conceitos que pudesse dar conta dos novos objetos de estudo que lhes eram apresentados pelas aceleradas transformações ocorridas na sociedade ocidental daquele período. Dentre elas, de forma aparentemente paradoxal, as imensas e visíveis conquistas no plano material redespertaram o interesse pelo homem interior, que já tinha sido a meta essencial da filosofia antiga, da mística medieval e da psicanálise das primeiras décadas do século (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 73).

Assim sendo, a História das Mentalidades procurou ampliar os horizontes da análise histórica, recorrendo a diversas áreas do conhecimento, como a antropologia, a sociologia, a psicologia, a geografia, a linguística e também a literatura. O auxílio desses campos do saber serviria como aporte na (re)construção histórica das sociedades, além de possibilitar a ampliação das fontes de pesquisa promovida por esses intelectuais franceses. Sobre esse caráter interdisciplinar da pesquisa científica realizada pela Escola dos *Annales*, bem como o aumento das fontes de investigação (sobretudo as literárias), falou-nos a respeito Georges Duby, em seu livro autobiográfico *A História Continua* (1993):

Não menos decisivo foi meu íntimo convívio com os *Annales d'histoire économique et sociale*. [...] Daquela leitura assídua, extraí dois ensinamentos. Que o historiador não deve fechar-se em sua toca, mas acompanhar atentamente o que acontece nas disciplinas vizinhas. Que realizar uma investigação com todo o rigor necessário não impõe a obrigação, no momento de divulgar os resultados do levantamento, de escrever com frieza, que o cientista cumpre tanto melhor sua função na medida em que agrada ao leitor, prendendo-o e conquistando-o pelos encantos de seu estilo (p. 13-14).

*La Société féodale*<sup>5</sup> marcou-me até em minha maneira de escrever. Lendo hoje algumas de suas páginas, espantam-me sua juventude, sua inesgotável fecundidade, suas audácias. Nelas encontro muita coisa que ainda hoje estimula nossas pesquisas, impulsionando-nos para frente. Por exemplo, o convite, insólito na época, a recorrer, na busca de uma melhor compreensão do comportamento dos guerreiros do século XII, ao testemunho da literatura de divertimento que os encantava, das canções de gesta e dos romances de cavalaria que lhes propunham modelos de comportamento (p. 14-15).

---

<sup>5</sup> Obra do historiador Marc Bloch, da primeira geração dos *Annales*, publicada no ano de 1939.

Abria-se, assim, para a Nova História um leque de possibilidades voltadas à pesquisa científica. Nesse novo modo de fazer historiografia, devido a sua ambição, exigia-se mesmo que se buscasse “junto a outras ciências [...] os conceitos e os instrumentos que permitiriam ao historiador ampliar sua visão do homem” (ODÁLIA *in* BURKE, 1997, p. 07), afinal “fazer história das mentalidades é inicialmente realizar a leitura de não importa qual documento”, pois “tudo é fonte para o historiador das mentalidades” (LE GOFF, 1995, p. 75, *passim*).

No entanto, deve-se salientar que se “tudo é fonte para o historiador das mentalidades”, como disse Jacques Le Goff, evidencia-se, também, que a História das Mentalidades tem as suas fontes privilegiadas de pesquisa: as obras artísticas em geral e, em especial, as obras literárias. É o próprio Le Goff (1995) quem disso nos informa, ao certificar-se de que

[...] a história das mentalidades tem suas fontes privilegiadas, aquelas que, mais e melhores que outras, conduzem à psicologia coletiva das sociedades. Seu inventário é uma das primeiras tarefas do historiador das mentalidades. [...] Uma categoria de fontes privilegiadas [...] é constituída pelos documentos literários e artísticos. História não de fenômenos “objetivos”, porém da *representação* desses fenômenos, a história das mentalidades alimenta-se naturalmente da história do imaginário. Huizinga, em seu célebre *Outono da Idade Média*, mostrou tudo o que se pode extrair de textos literários (a força e a fraqueza do livro) para conhecimento da sensibilidade e da mentalidade de uma época (p. 76).

O painel das artes, de modo geral, e da literatura, em específico, fazia-se de suma importância às pretensões investigativas da *École des Annales*, visto que nada mais propício que as manifestações literárias de determinado agrupamento social no objetivo de se descortinar os traços de mentalidade desse agrupamento em certo período histórico. Na opinião de Régia Agostinho e Marcus Baccega (2018), esse fato se deve, sobretudo, porque as obras literárias, especificamente,

[...] constituem nada menos que os contornos dos traços de mentalidade uma determinada formação social. As fabulações literárias, desta forma, descortinam os limites do que era possível imaginar, sonhar, sentir e pensar daquilo que os homens históricos poderiam abranger desde o mais recôndito de seu imaginário e projetar como planos de transformação da própria tessitura social por eles vivida (p. 12).

Assim, cada obra literária faz-se portadora não apenas das vontades, veleidades, anseios, decepções, frustrações e esperanças que aparecem à consciência histórica dos homens. O literário intercepta o *logos* da História ao apontar para aquilo que os *Annales*

concebiam como *traço de mentalidade*. Desse modo, para conseguir alcançar seus objetivos, os historiadores da Escola dos *Annales* se valeram das mais variadas áreas do conhecimento e, nesse sentido, a descortinação das mais intrínsecas características em torno das fontes literárias melhor serviam aos seus propósitos que, em suma, eram,

[...] em primeiro lugar, a substituição da tradicional narrativa de acontecimentos por uma história-problema. Em segundo lugar, a história de todas as atividades humanas e não apenas história política. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a linguística, a antropologia social, e tantas outras (BURKE, 1997, p. 11-12).

Essas inovadoras diretrizes no campo da historiografia eram o que delimitavam, grosso modo, a agremiação dos *Annales* e a formação de sua perspectiva da História das Mentalidades. No entanto, o que de fato definia esse tipo de história? Qual era o seu principal fundamento? Não se pode afirmar que a definição da História das Mentalidades se deva tão somente por ocasião da pesquisa histórica alicerçada em fontes artísticas e literárias, pois, nos dizeres de Barros (2013):

Não são [...] os domínios privilegiados pelos historiadores das mentalidades que definem o tipo de história que fazem, mas sim a dimensão da vida social para a qual os seus olhares se dirigem: o universo mental, os modos de sentir, o âmbito mais espontâneo das representações coletivas e, para alguns, o inconsciente coletivo (p. 39).

As mentalidades seriam, portanto, esses aspectos relacionados ao “universo mental”, aos “modos de sentir”, ao “âmbito mais espontâneo das representações coletivas”. De modo que a noção acerca das mentalidades se relaciona mais diretamente aos modos de ser, sentir, comportar-se e agir de determinada sociedade. Tal noção terminológica teve suas bases lançadas, como visto, ainda nas primeiras décadas do século XX, com a primeira geração dos *Annales*, notadamente com Bloch e Febvre, embora tenha se efetivado com maior agudeza a partir de sua terceira geração, em especial com a divulgação das pesquisas científicas de historiadores como Jean Delumeau, Georges Duby e Jacques Le Goff. Sobre esse fato, nos diz Peter Burke (1997):

Embora Bloch não se utilizasse frequentemente do termo, seu livro foi uma obra pioneira para o que hoje designamos de história “das mentalidades”. Pode também ser descrito como um ensaio de sociologia histórica, ou antropologia histórica, por focalizar os sistemas de crença – e também de

sociologia do conhecimento (p. 29-30).

*Le problème de l'incroyance au XVI siècle: la religion de Rabelais* é uma das obras históricas mais fecundas publicadas neste século. Juntamente com o livro de Bloch, *Les Rois Thaumaturges*, e o artigo de Lefebvre sobre as multidões, inspirou a história das mentalidades coletivas, com a qual, a partir dos anos 60, tantos historiadores franceses se preocuparam (p. 39-40).

Todavia, foi com a terceira geração dos *Annales* que, de fato, o estudo em torno das mentalidades se incorporou com mais fervor no âmbito da pesquisa historiográfica, tornando-se, a partir desse período (década de 60), uma seara vigorosa nos estudos de história e ciências sociais, conforme nos informa Ronaldo Vainfas (1997):

[...] foi realmente no fim da década de 1960 que a historiografia francesa passou a trilhar os rumos das mentalidades, campo privilegiado da chamada Nova História e apanágio dos principais historiadores da “terceira geração” dos *Annales*. Em 1969 Braudel se aposentou, deixando em 1972 a presidência da 6ª seção da *École* nas mãos de Jacques Le Goff, ao passo que a revista *Annales* passou a ser dirigida pelos historiadores Jacques Revel e André Burguière, pesquisadores que, como Le Goff, se dedicavam às mentalidades. Abriu-se, assim, o caminho para que a produção historiográfica francesa fosse “do porão ao sótão”, metáfora então usada para exprimir a mudança de preocupações da base socioeconômica ou da vida material para os processos mentais a vida cotidiana e suas representações (p. 136).

Georges Duby, historiador da terceira geração dos *Annales*, em sua já mencionada *A História Continua* (1993), concede suas explicações em torno do que venha a ser essa *mentalidade*, terminologia que passava a integrar o vocabulário técnico da moderna historiografia a partir do referido período (metade do século XX em diante).

Marc Bloch, de *Les Rois thaumaturges* a *La société féodale*, convidava-nos a considerar a “atmosfera mental”. De maneira mais insistente, Febvre exortava-nos a escrever a história das “sensibilidades”, dos odores, dos temores, dos sistemas de valores, e seu *Rabelais* demonstrava magnificamente que cada época tem sua própria visão do mundo, que as maneiras de sentir e pensar variam com o tempo e que, em consequência disso, o historiador é solicitado a se precaver o quanto puder das suas, sob pena de nada compreender. Febvre propunha-nos um novo objeto de estudo, as “mentalidades”. Era o termo que utilizava. Pois nós o retomamos (p. 87-88).

Duby prossegue em suas considerações e destaca o caráter psicológico (logo, imaterial) que reveste o termo em apreço: “com esta, o que se queria dizer, sempre

vagamente, eram certas disposições psicológicas e morais a julgar as coisas” (1993, p. 88). Em virtude disso, noutras palavras, o historiador francês afirmou que a “mentalidade” de um determinado povo é a maneira como os indivíduos que dele fazem parte veem as coisas ou percebem o mundo e a realidade, ou, noutras palavras, “as atitudes mentais de uma sociedade, os valores, o sentimento, o imaginário, os medos, o que se considera verdade [...]”<sup>6</sup>. São, portanto, “os elementos culturais e de pensamento inseridos no cotidiano, que os indivíduos não percebem. Ela é a estrutura que está por trás tanto dos fatos quanto das ideologias ou dos imaginários de uma sociedade”<sup>7</sup>. Evidencia-se, pois, que o caráter psicológico ou imaterial do termo *mentalidade* foi observado e trabalho mesmo “no meado do século XIX por derivações da palavra mental, designando vagamente o que se passa na esfera do espírito” (DUBY, 1993, p. 88).

Apesar, no entanto, do caráter imaterial do termo, Georges Duby nos alerta de que o estudo das mentalidades “não deve em hipótese alguma ser isolado do estudo da materialidade” (DUBY, 1993, p. 89). Assim, ao estudarmos o conjunto de imagens e representações produzidas pelo homem – e aqui se inserem as obras literárias –, certamente estamos nos voltando para a *atmosfera mental* de um determinado povo. Partindo, pois, da obra de arte para alcançarmos a psicologia coletiva de uma sociedade de determinado período, estamos saindo do âmbito do individual – já que, no mais das vezes, a obra de arte é realizada por uma única pessoa – para atingirmos o coletivo, âmbito em que se processa a *mentalidade*. Sobre essa questão, ressalta Duby (1993):

[...] não era pelos indivíduos que nos interessávamos. Não raro obrigados, naturalmente, a apreender o que desejávamos alcançar através do caso de uma personalidade, tentávamos abstrair seus pensamentos individuais. Exatamente como não aceitávamos separá-los de seu corpo, tampouco consentíamos em isolar este indivíduo do corpo social em que se inseria. Com o termo mentalidades, designávamos o conjunto vago de imagens e certezas não conscientizadas ao qual se referem todos os membros de um mesmo grupo (p. 90-91).

A partir dos excertos anteriores, podemos chegar a algumas conclusões quanto ao estudo das mentalidades no âmbito da pesquisa acadêmica: (i) o termo “mentalidade”, manipulado, sobretudo, pelos historiadores da terceira geração dos *Annales*, já foi outrora denominado de *atmosfera mental*, *psicologia coletiva* e *substratos mentais*, o que demonstra o teor escorregadio do vocábulo e, talvez por isso, a sua corriqueira ambiguidade no interior das

---

<sup>6</sup> SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de Conceitos Históricos*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2009, p. 279.

<sup>7</sup> SILVA, *Op. cit.*, *ibidem*.

ciências humanas; (ii) mentalidade, grosso modo, seria os modos de agir, de sentir (angústias, medos, esperanças) e de pensar (crenças, valores, visões de mundo) de uma coletividade num determinado momento histórico; (iii) a mentalidade possui um caráter imaterial e inconsciente, uma vez que os indivíduos herdariam de seus grupos, já ao nascer, determinados arquétipos dos quais não saberiam as origens nem as verdadeiras causas<sup>8</sup>; plural, pois cada agrupamento que compõe uma sociedade tem a sua própria mundividência; coletivo, visto que, ainda que se possa chegar a ela por meio de um único indivíduo<sup>9</sup>, não podemos esquecer de que este pertence a um grupo, a uma coletividade, a qual ele, inevitavelmente, representa; e mutável, uma vez que os traços mentais de determinado agrupamento podem mudar, com o passar do tempo, embora deixando, muitas vezes, os seus vestígios, isto é, *resíduos*; (iv) os elementos culturais de caráter material, noutras palavras, os objetos artísticos produzidos pelo homem, podem ser considerados concretizações daquilo que se pode chamar de mentalidade, pois sempre trazem em si, a partir de suas características, os costumes de um determinado grupo social de certo período histórico, ou seja, os seus substratos.

Dessa maneira, como ficou evidenciado a partir dos excertos em apreciação, a História das Mentalidades foi a responsável por impulsionar gradativamente a pesquisa histórica voltada às produções literárias, considerando-as, também, como substancial fonte historiográfica. Esse olhar voltado às obras de arte, especialmente às de cunho literário, foi um método utilizado já na primeira geração dos *Annales* e que veio a tornar-se mais sistemático a partir da segunda metade do século XX. O próprio Georges Duby, em referência ao *modus faciendi* investigativo de Lucien Febvre, pertencente à primeira fase da agremiação, diz-nos que esse historiador “extraíndo sua informação mais das obras literárias que das cartas

---

<sup>8</sup> Esse processo pode também ser chamado de “endoculturação”, conforme o definiu Roberto Pontes (2017): “[...] quando nascemos, encontramos um mundo pronto: uma natureza preexistente desde bilhões de anos; homens que vão desaparecer no espaço de um século e outros que já desapareceram deixando rastros ou sem deixá-los; uma cultura (material e imaterial) que data de pelo menos quarenta mil anos. Pois bem, quando nascemos não inventamos nada. Aprendemos tudo. E o fazemos através da endoculturação, que consiste em assimilarmos a cultura existente antes de nós, a fim de que possamos sobreviver e sonhar. A endoculturação é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e sermos sempre o que os outros formam. É assim que nos historicizamos e criamos as supremas obras do artifício humano” (p. 17). Cf. PONTES, Roberto. “A propósito dos conceitos fundamentais da teoria da residualidade”. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria. (Orgs.). *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

<sup>9</sup> Acerca desse procedimento, Barros (2013), quando em referência ao *modus operandi* da história das mentalidades, afirma: “A [...] ordem de tratamentos metodológicos corresponde à [...] eleição de um recorte privilegiado que funcione como lugar de projeção das atitudes coletivas ou de padrões de sensibilidade. Pode ser um microcosmos localizado ou uma vida, desde que o autor os considere significativos para a percepção de uma mentalidade coletiva mais ampla. Lucien Febvre, precursor distante dos estudos de mentalidade, havia tentado precisamente esta via. Em sua famosa obra sobre Rabelais, o historiador francês se propõe – a partir da investigação de um único indivíduo – identificar as coordenadas de toda uma era.” (p. 41). Cf. BARROS, José D’Assunção. *O Campo da História: Especialidades e Abordagens*. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

e muito mais que das estatísticas, sentia-se mais à vontade neste terreno que em qualquer outro” (DUBY, 1993, p. 87). Duby também relata como se dava a sua própria operação analítica no que concerne às fontes literárias, evidenciando, assim, como procedia em seu trabalho de pesquisa acadêmica na construção dos painéis de mentalidades acerca das sociedades e dos períodos históricos em que concentrava o seu olhar investigativo. Por conseguinte, refere-se ao seu *modus operandi* para com a literatura, na condição de historiador das mentalidades:

[...] este exercício [...] exigiu de minha parte uma verdadeira conversão. E, para começar, a adaptação dos métodos que eu costumava utilizar para tratar a informação. Já não me encontrava diante de palavras, de discursos, mas diante de objetos, e de uma categoria muito particular: o que não perecera da criação artística, ou seja, quase sempre o melhor, a parte considerada mais perfeita que o respeito dos conhecedores conseguira preservar das destruições cegas e dos ataques do tempo. A parte mais “genial”, portanto (DUBY, 1993, p. 95).

Eu estava mudando de material, mais ou menos como um escultor que troca a madeira pelo mármore. Desviava minha atenção das cartas, inventários, dos testemunhos breves fornecidos pelas fontes abruptas, ásperas, sem preparo sobre as quais se baseava toda a minha tese de doutorado. Dali para frente, eu lia, sobretudo, narrativas, poemas, em latim ou outras línguas, escritos que refletiam de maneira menos direta, menos ingênua, a vida em sociedade, deformados, complicados que são pela preocupação de agradar, de disseminar determinada doutrina, mas também menos secos, mais loquazes, e em todo caso de interpretação mais difícil. Para extrair-lhes o sentido, prevalecia-me da experiência recém-adquirida, quando me interroguei sobre a obra de arte para situá-la em seu contexto. A respeito desses textos, fazia perguntas análogas: onde, por que, com que intenção haviam sido redigidos? E como relacioná-los ao sistema de valores, aos modelos de comportamento, a todo o corpo de representações confusas que denominávamos mentalidades? (p. 99).

Mais tarde, aventurei-me pela exuberância das canções e dos romances de cavalaria: queria ver como o amor e a morte haviam sido sonhados. É, com efeito, o sonho que percebemos nesses textos. Mas ele não apresenta menos interesse, para mim, que o real. A realidade dos comportamentos amorosos é de qualquer maneira inapreensível. Mas pelo menos o seu reflexo projeta-se necessariamente na literatura de evasão, a esta, propondo personagens exemplares a serem imitados por seu público, não deixa de repercutir nos comportamentos, como acontece com a literatura hagiográfica (p. 146).

Nesses excertos de seu relato, Georges Duby mostra-nos a sua operação para com os artefatos artísticos e literários em suas pesquisas em torno dos substratos mentais de determinada sociedade, pois, para ele, como ficou evidenciado, o historiador das mentalidades deveria debruçar-se, também, sobre as obras de arte, ou seja, sobre os artefatos produzidos

pelo espírito inventivo e imaginativo do artista. Nessas produções artísticas, o pesquisador encontraria a ação humana manifestada através da sensibilidade; ação, essa, inevitavelmente relacionada à mentalidade do meio histórico e cultural no qual o artista viveu, já que um determinado grupo social existe, em determinado período, com todas as suas peculiaridades psicológicas: suas crenças, seus vícios, suas esperanças, seus ideias, seu modo de ver, perceber e de sentir a realidade. Todos esses modos de sensibilidade que aparecem na cultura de um povo estão presentes nos indivíduos que o compõem, e o artista, fazendo parte dessa coletividade, transmitirá à sua obra não só o seu modo de ser, mas também o de seu grupo.

Kalina Vanderlei Silva, em seu *Dicionário de Termos Históricos* (2009), e Hilário Franco Júnior, em sua já mencionada *A Idade Média: Nascimento do Ocidente* (2006), expressam essa relação do estudo em torno das mentalidades atrelado às pesquisas literárias, quando dizem que:

O estudo das representações e do imaginário pode ser feito tanto sobre imagens iconográficas quanto sobre discursos, pois ambos reproduzem figuras de memória, e cada imagem é um traço da mentalidade coletiva de sua época. Nesse sentido, uma obra de arte está repleta de imagens da memória e da imaginação, e nunca expressa somente as ideias de seu autor, mas remete sempre ao contexto histórico que o envolve. Assim, um autor, por mais que tente ser original, não pode fugir ao imaginário ao qual pertence e compartilha com muitos outros (SILVA, 2009, p. 214).

Como captar aqueles conteúdos, se mesmo seus portadores não percebem sua presença e seu significado? Os historiadores tentam fazê-lo por meio da análise dos imaginários da sociedade estudada, os quais trazem à tona dados da mentalidade através de significantes (palavras, símbolos, representações) que refletem e alteram lentissimamente os significados (conteúdos essenciais) da mentalidade, daí a dinâmica desta (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 139).

Assim sendo, destaca-se a mencionada relação entre o estudo das representações e do imaginário atrelada não somente às imagens visuais, mas também aos discursos, evidenciando a possibilidade do estudo dos imaginários em obras literárias, sendo possível, através da literatura, detectar representações e, por meio destas, atingir as mentalidades que lhes são subjacentes, sendo possível vislumbrá-las nas obras literárias, ainda que “[...] de maneira indireta, frequentemente através de indícios, de detalhes que são reveladores de atitudes coletivas e de modos de sentir de toda uma coletividade” (BARROS, 2013, p. 100).

Logo, fica evidenciado que os historiadores participantes da *École des Annales* decidiram abandonar a exclusividade das fontes de caráter documental, que procuravam dar conta dos acontecimentos (como por exemplo, os documentos cartoriais e os mapas), para se



debruçarem, também e principalmente, sobre os objetos artísticos, como as pinturas, as construções arquitetônicas, as esculturas e as obras literárias. As obras de arte possuíam, na visão desses estudiosos, com relação aos mapas e aos velhos documentos, uma característica que as tornavam melhores aos propósitos da *Nouvelle Histoire*: a visão crítica do artista sobre a realidade, uma vez que a arte, de forma peculiar, realiza a sua uma leitura do real, dos fatos, da sociedade.

Assim, como visto ao longo deste subcapítulo, a *École des Annales* foi a responsável por introduzir, no âmbito das ciências humanas e, mais especificamente, no interior da historiografia, as novas metodologias e formas de abordagem do fato histórico. Além da substituição da narrativa linear dos acontecimentos pela história-problema, essa agremiação de intelectuais buscou trabalhar, também, com a história comparativa, com a história da longa duração e com o método regressivo. Desse modo, os participantes dos *Annales* jamais se contentavam em estudar uma civilização ou um período histórico isoladamente. Na constante busca por respostas para um determinado problema, tais pesquisadores sempre comparavam uma sociedade ou certa época com outras que lhes estivessem próximas ou mesmo distantes, no espaço ou no tempo. Com a “história da longa-duração” procuravam mostrar a permanência residual dos vestígios de mentalidade que um determinado período histórico legava a outro, tanto aquele que lhe fosse imediatamente posterior, em termos temporais, ou algum que fosse mesmo mais longínquo. Com o “método regressivo” direcionavam-se em relação ao passado, fosse esse próximo ou distante, para encontrar possíveis soluções aos problemas sobre determinada civilização ou fenômeno histórico-social. Esse método seria uma espécie de leitura da história ao “inverso”, partindo do conhecido (o presente ou passado próximo) ao desconhecido (o passado longínquo).

Todas essas abordagens ligadas à *École des Annales*: a renovação da pesquisa nas ciências humanas, a noção de mentalidade, o estudo de um fenômeno na perspectiva da longa duração, o método comparativo e regressivo, bem como o olhar voltado às fontes artísticas e literárias no intuito de se compreender os substratos das diversas sociedades e períodos históricos serviram, sobremaneira, na construção de uma perspectiva voltada ao estudo comparativo no campo literário, apoiando-se nessas contribuições da *Nouvelle Histoire*, que não se limitam à exclusividade da historiografia, afinal

[...] a mais importante contribuição do grupo dos *Annales*, incluindo-se as três gerações, foi expandir o campo da história por diversas áreas. O grupo ampliou o território da história, abrangendo áreas inesperadas do comportamento humano e a grupos sociais negligenciados pelos

historiadores tradicionais. Essas extensões do território histórico estão vinculadas à descoberta de novas fontes e ao desenvolvimento de novos métodos para explorá-las. Estão também associadas à colaboração com outras ciências, ligadas ao estudo da humanidade, da geografia à linguística, da economia à psicologia. Essa colaboração interdisciplinar manteve-se por mais de sessenta anos, um fenômeno sem precedentes na história das ciências sociais (BURKE, 1997, p. 126-127).

Desse modo, como visto ao longo deste subcapítulo, as propostas investigativas e metodológicas da *École des Annales*, com o seu método regressivo, sua história da “longa duração” (BRAUDEL, 1978, p. 41-78) por meio das mentalidades e sua reação ao modelo positivista de historiografia contribuíram para o estabelecimento de novas diretrizes relacionadas aos estudos culturais, de modo que o arsenal teórico e analítico apresentado nas próximas páginas do presente capítulo terá inevitavelmente uma intrínseca ligação com os pressupostos metodológicos da História das Mentalidades, como se perceberá mais claramente na análise dos textos literários, na qual serão utilizados os métodos referentes aos estudos da residualidade literária e cultural.

## **1.2 Acerca da residualidade a partir dos estudos culturais, por meio de Raymond Williams, e da crítica literária, por Roberto Pontes**

Conforme explanado na introdução do presente capítulo, a noção do que vem a ser residual está intrinsecamente atrelada à concepção de mentalidade, uma vez que são conceitos complementares, pois o resíduo seria justamente um substrato da mentalidade de um período histórico que é reaproveitado por um artista (ou grupo de artistas) e ganha novo fôlego ao ser atualizado na arte produzida com base nesse processo dialógico.

O termo resíduo, nas ciências humanas, teve suas primeiras utilizações com a *École des Annales*, como sendo praticamente um sinônimo de mentalidade. Segundo Duby, Gaston Bouthoul, em 1952, utiliza o termo ao considerar os aspectos culturais de uma sociedade: “Por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de *resíduo* psicológico estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade” (BOUTHOU *apud* DUBY, 1993, p. 88, grifo nosso). Jacques Le Goff também utiliza o referido termo na mesma acepção, quando, ao referir-se à História das Mentalidades, diz que “o primeiro atrativo das mentalidades reside precisamente na sua imprecisão, na sua vocação de designar os *resíduos*, o não sei o quê da história” (LE GOFF, 1995, p. 68, grifo nosso). Outro historiador, também ligado à História das Mentalidades, que usou o termo *resíduo* com as mesmas acepções foi Carlo Ginzburg que,

num ensaio sobre o método do paradigma indiciário, assim se referiu a tal método, definindo-o como sendo

Um método interpretativo centrado sobre os *resíduos*, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores normalmente considerados sem importância [...] forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do *espírito humano* (GINZBURG, 1989, p. 149-150, grifos nosso).

Ainda sobre essa noção de resíduo em consonância com a concepção de mentalidade, assim nos elucida Georges Duby, fazendo referências às já citadas palavras de Gaston Bouthoul:

Com efeito, nós começávamos convencidos de que no interior de “uma mesma sociedade” não existe apenas um “resíduo”. Ou pelo menos que este resíduo não apresenta a mesma consistência nos diversos meios ou estratos de que se compõe uma formação social. E, sobretudo, recusávamo-nos a aceitar como “estável” este resíduo, ou antes, estes resíduos (fazíamos questão do plural). Eles se modificam ao longo das eras, e nos propúnhamos precisamente a acompanhar atentamente tais modificações (DUBY, 1993, p. 88).

Da leitura de Duby, depreendemos que muitos aspectos de diversas manifestações culturais são produtos de “resíduos” mentais, de “rastros” responsáveis pela formação de “julgamentos”, “conceitos” e “crenças” partilhados por nossos antecedentes e transmitidos de geração em geração. Posto isso, essas palavras do historiador francês reforçam que o termo resíduo, à época da formação da *École des Annales*, confundia-se mesmo com aquilo que os participantes dessa corrente de pensamento chamavam de mentalidade. Por isso Georges Duby fazer questão de utilizar o termo “resíduo” sempre no plural, quando se referia às diversas mentalidades que compunham um agrupamento social de certo período histórico.

Tendo em vista, pois, as proximidades conceituais entre as noções de “mentalidade” e “cultura”, o estudo das permanências de longa duração foi logo reaproveitado do campo historiográfico para o âmbito dos estudos culturais, adaptando-se ao método designado como residualidade cultural. De fato, se atentarmos para uma das acepções do termo cultura, percebemos que este se coaduna com a noção de mentalidade que ficou notabilizada pelos *Annales*, qual seja: “conjunto dos padrões de comportamento, crenças, conhecimentos,

costumes que distinguem um grupo social”<sup>10</sup>. No entanto – e para evidenciar que sinônimos perfeitos não existem – se encararmos a outra acepção do verbete como sendo, também, “complexo de atividades [...] ligados à criação e difusão das belas-artes, ciências humanas e afins”<sup>11</sup>, logo veremos, devido ao caráter materialista do qual esta outra significação se reveste, que a palavra “mentalidade” não terá o mesmo significado que atribuímos à palavra “cultura”, mas que tudo aquilo que se encontra por trás desta será tido como uma materialização dos substratos de mentalidade, afinal estes se deixam entrever nas ações e produções humanas ou, noutros termos, no imaginário produzido pelo homem.

Foi, portanto, com Raymond Williams, crítico literário de orientação marxista e um dos formuladores dos *Cultural Studies* (Estudos Culturais)<sup>12</sup> que a noção de *residual* ganhou maior notoriedade como conceito operativo para a análise dos fenômenos ligados à cultura. Em seus livros *Marxismo e Literatura* (1979) e *Cultura e Materialismo* (2011), Williams desenvolve algumas noções relativas aos fenômenos culturais para mostrar que, numa sociedade de uma determinada época, existem, além dos elementos culturais *emergentes*, fenômenos sociais e culturais que foram geridos no passado e que, de alguma forma e por algum motivo, vieram à tona em um momento histórico posterior ou se arrastaram por vários períodos históricos ao da sua origem<sup>13</sup>. Williams dá a esses elementos culturais e fenômenos sociais os nomes *residual* ou *arcaico*.

No capítulo intitulado “Dominante, Residual e Emergente” do livro *Marxismo e Literatura* (1979), Williams desenvolve algumas concepções relativas aos processos existentes dentro da complexa malha que forma a cultura da humanidade.

A complexidade de uma cultura se encontra não apenas em seus processos variáveis e suas definições sociais – tradições, instituições e formações – mas também nas inter-relações dinâmicas, em todos os pontos do processo, de elementos historicamente variados e variáveis (WILLIAMS, 1979, p. 124).

Na análise histórica autêntica, é necessário, em todos os pontos, reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio específico e efetivo. É necessário examinar como

---

<sup>10</sup> HOUAISS, Antônio (dir.). *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Para uma noção introdutória do que sejam os Estudos Culturais, Cf. CEVASCO, Maria Elisa. *Dez Lições Sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. Cf. também: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *O Que É, Afinal, Estudos Culturais?* - 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

<sup>13</sup> Nesse aspecto, a noção de *residual* se assemelha, em seu cerne, ao conceito de *longa duração* (estruturas persistentes às mudanças e que sobrevivem por longos períodos históricos), formulado pelo historiador Fernand Braudel, integrante, como já vimos, da *École des Annales*.

estes se relacionam com a totalidade do processo cultural, e não apenas com o sistema dominante selecionado e abstrato (p. 124).

Williams admite, porém, no começo de seu texto, a dificuldade de se distinguir, na prática, *arcaico* de *residual*.

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente de “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultural inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável (WILLIAMS, 1979, p. 125).

O *arcaico* seria aquele elemento cultural que teve seu início e seu fim no passado, mas que estaria sendo revivido, por alguma razão, de forma deliberada e consciente, causando estranhamento, o seu uso, em tempos posteriores. Seria, portanto, o resgate do obsoleto, daquilo que já não se encontra mais revivificado no processo cultural. Assim, pois, se refere Williams a esse conceito:

Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Já o *residual*, por sua vez, seria qualquer elemento da cultura formado no passado, mas ainda ativo na sociedade e na cultura posterior, de modo a ser confundido, muitas vezes, como algo próprio e inerente mesmo à época em que se manifesta, pois participa da mentalidade vigente do período, é algo incorporado. Raymond Williams explica essa noção:

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Williams ainda coloca em destaque duas possibilidades para o elemento residual incorporado à cultura dominante: pode esse elemento residual integrar-se, seja total ou parcialmente, a essa cultura dominante de uma determinada civilização; ou o contrário, o residual pode manter, em relação a essa cultura preponderante, uma relação dialética, isto é, uma posição oposta e conflituosa. Por esse motivo,

É importante distinguir esse aspecto do residual que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Um elemento residual cultural fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva, mas certa parte dele, certa versão dele – em especial se o resíduo vem de alguma área importante do passado – terá, na maioria dos casos, sido incorporada para que a cultura dominante tenha sentido nessas áreas [...]. É pela incorporação daquilo que é ativamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente (p. 126).

Por *dominante*, Raymond Williams quer referir-se aos elementos culturais e fenômenos sociais que melhor caracterizam um período histórico e que, na maioria das vezes, são produzidos no âmbito das classes detentoras de poder. Desse modo, para o crítico galês, a cultura dominante incorpora alguns dos elementos residuais – aqueles mais importantes – e descarta tantos outros que, por não serem incorporados, acabam tornando-se arcaicos. Em seu *Materialismo e Cultura* (2011), Williams expõe que os elementos residuais incorporados, em geral, são aqueles

[...] de uma fase particular da cultura dominante, [na qual] há então um retorno aos significados e valores que foram criados em sociedades reais do passado e que ainda parecem ter alguma relevância por representarem áreas da experiência, aspiração e realização humana [...] (p. 58).

Para Williams, no entanto, nem tudo de uma civilização provém do passado, pois acredita que a todo o momento são criados novos elementos culturais, de acordo com as necessidades e com as circunstâncias. Assim, para os novos aspectos e relações sociais são necessárias, também, novas práticas e elementos culturais. O crítico e teórico britânico deu o nome de *emergente* a esses fenômenos e elementos culturais nascidos a partir das novas relações e circunstâncias no âmbito de determinada sociedade num dado momento. Eis a definição de *emergente* dada por Raymond Williams, bem como as palavras desse crítico literário sobre a dificuldade de se diferenciar residual de emergente ou algo realmente novo daquilo que só teve o seu valor ou o seu significado modificado, tempos depois de sua origem:

Por “emergente” entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas

práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. Mas é excepcionalmente difícil distinguir entre os que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante (e nesse sentido “específico da espécie”) e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo. Como estamos sempre considerando relações dentro de processo cultural, as definições do emergente, bem como do residual, só podem ser feitas em relação com um sentido pleno do dominante (WILLIAMS, 1979, p. 126).

[...] uma maneira de definir os elementos importantes tanto do residual como do emergente, e como um meio de compreender o caráter do dominante, é que nenhum modo de produção e, portanto nenhuma ordem social dominante, nunca na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana (p. 128).

Para Williams, uma questão fundamental em sua análise acerca dos processos culturais relaciona-se diretamente à questão diacrônica dos elementos relacionados à cultura, procurando compreender as motivações relativas à sobrevivência de alguns elementos culturais, bem como o nascimento de tantos outros – os *emergentes* – no âmbito da cultura dominante de uma sociedade. Assim, conforme suas palavras:

Temos então de ver, primeiramente, como se realiza essa relação temporal entre, por um lado, a cultura dominante e, por outro, a cultura residual ou a emergente. Mas só podemos entender essa relação se fizermos distinções que, normalmente, exigem análises bastante precisas entre o residual incorporado e o residual não incorporado, e entre o emergente incorporado e o emergente não incorporado (WILLIAMS, 2011, p. 57).

De modo que numa cultura dominante se mesclam inevitavelmente aspectos emergentes e residuais em sua configuração, no entanto muitos desses aspectos do emergente e do residual não são incorporados e, por conseguinte, não sobrevivem no “grande tempo”<sup>14</sup>, tornando-se, posteriormente, obsoletos ou, noutros termos, *arcaicos*.

Foi desse modo, portanto, que Raymond Williams configurou a sua análise e metodologia crítica sobre os processos nos quais se estabelecem as heranças culturais e as práticas emergentes que ininterruptamente incorporam novos elementos ou reaproveitam alguns já consolidados na complexa malha cultural da humanidade, independentemente do período histórico a se considerar, pois “[...] em nosso próprio período como em outros o fato da prática cultural emergente é inegável, e juntamente com isso a prática residual, uma compilação necessária à pretensa cultura dominante” (WILLIAMS, 1979, p. 129).

---

<sup>14</sup> Conceito bakhtiniano referente à sobrevivência de uma obra literária à posteridade, a qual o teórico russo denomina “grande tempo”. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Tomando, pois, como base essas ideias de Raymond Williams, no âmbito dos estudos culturais, em coadunação com os conceitos e metodologias propostos pela *École des Annales*, no âmbito da historiografia, foi que Roberto Pontes – poeta, crítico, ensaísta e docente da Graduação e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – sistematizou, na primeira década do presente século, a teoria da residualidade literária. Os primeiros passos do que viria ser a residualidade literária se deram em sua obra crítica *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999) e, anos depois, em 2006, Pontes passava a divulgar o seu sistema teórico em ensaios e conferências apresentadas nas Jornadas de Residualidade<sup>15</sup>, ocorridas no seio do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará.

A sistematização desse constructo teórico foi tomada de empréstimo, como já salientado, das metodologias analíticas de Raymond Williams, todavia, diferentemente do crítico galês, Roberto Pontes voltou o seu olhar mais especificamente para o âmbito da literatura e não para as relações culturais de modo geral. Sobre a sistematização desse constructo teórico voltado à crítica literária, José William Craveiro Torres, em seu ensaio intitulado “Alusão, Intertextualidade e Residualidade” (2017), teceu as seguintes considerações:

Com essa teoria, quis Roberto Pontes, primeiramente, mostrar (sobretudo na Literatura) que certos aspectos comportamentais e culturais “vivos” e tidos como pertencentes a um dado momento histórico são, na verdade, traços característicos duma era passada, que foram retomados, por uma pessoa ou por um determinado grupo, de forma consciente ou inconsciente (p. 172).

Articulando diversos conceitos, Roberto Pontes procurou explicar como certos modos de agir, de pensar e de sentir dum determinado conjunto de indivíduos foram parar noutro(s) grupo(s) social(is), tempos depois. Para tanto, ele não só tomou emprestado ideias e termos de pesquisadores das mais diferentes áreas do conhecimento humano, como a História, a Antropologia, a Literatura e até mesmo a Química, como também (re)trabalhou esses termos, de modo a criar os seus próprios, para aclimatá-los a uma realidade brasileira (p. 172).

Os diversos conceitos referenciados por Torres em seu texto dizem respeito àqueles relacionados aos lindes disciplinares que dialogam com a sistematização da residualidade, dentre as quais se encontram, como já visto, a História das Mentalidades e os Estudos

---

<sup>15</sup> A Jornada de Residualidade é um evento acadêmico bienal realizado pela Universidade Federal do Ceará (UFC), na qual se congregam pesquisadores de universidades brasileiras e de outros centros de excelência em torno dos estudos comparatistas de investigação literária e cultural que tenham como base conceitos e métodos correlatos à Teoria da Residualidade. Até o ano de 2019 já foram realizadas oito Jornadas, todas no seio do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, organizadas pelo sistematizador da teoria, o Prof. Dr. Roberto Pontes.



Culturais. Assim, Roberto Pontes observou essas diversas ideias afins que giravam em torno das noções de mentalidade e herança cultural – e que se encontravam separadas porque, obviamente, foram geridas por diferentes agremiações de intelectuais – e articulou-as numa sistematização teórica denominada por ele de residualidade literária, cujo objetivo precípua seria explicar, pelo viés da permanência e da influência cultural, determinados fenômenos literários e artísticos. O pesquisador cearense assim se referiu, nos seus escritos<sup>16</sup>, a essa sistematização:

Observei apenas algumas palavras que foram ditas sobre determinadas realidades. Estas palavras foram aproveitadas e colocadas dentro de um campo de análise e prova. Isto vem a ser o que chamam sistematização. A sistematização é que termina resultando na teorização (PONTES, 2006, p. 9-10).

[...] a sistematização da teoria da residualidade, com aplicação na cultura e na literatura, [...] vem a ser um marco de pensamento teórico independente, gerado no seio da Unidade de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, fruto de um esforço investigativo conjunto de professores-doutores, alunos de graduação e pós-graduação, monitores, e alunos-bolsistas PIBIC-UFC-CNPq-FUNCAP (PONTES, s/d, p. 1).

Dentre os conceitos operativos que se encontram no cerne da residualidade estão, conforme já visto nos tópicos precedentes desta pesquisa, os de *mentalidade* e *longa duração* formulados pela agremiação da *École des Annales*, bem como as noções de Raymond Williams sobre os aspectos *residuais*, *arcaicos* e *emergentes* das culturas dominantes de uma sociedade em determinado período histórico. Além desses, tidos por Pontes como aqueles que primeiro o despertaram para a elaboração de seu sistema teórico, existem outros dois, não menos importantes que os já citados, uma vez que todos se complementam: o de *hibridismo cultural*, pensado por teóricos como Peter Burke, Néstor Canclini e Massimo Canevacci, e o de *cristalização*, formulado por intelectuais do quilate de Ernst Fischer e Guerreiro Ramos.

Para José William Craveiro Torres, no já mencionado ensaio (2017), o embricamento efetuado por Roberto Pontes em torno desses diversos campos teóricos ultrapassa a mera “costura”. Portanto, antes de compartilhar os termos e conceituações oriundos das diversas áreas do conhecimento, o estudioso cearense parece ter refletido meteticulosamente acerca do

---

<sup>16</sup> PONTES, Roberto. “Entrevista sobre a Teoria da Residualidade com Roberto Pontes”, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza: (mimeografado), 2006. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/340101007/Entrevista-Sobre-Residualidade>>. Acesso em junho de 2020. PONTES, Roberto. “Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade”. Fortaleza: (mimeografado), s/d. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/340101295/Lindes-Teoricas-Da-Teoria-Da-Residualidade>>. Acesso em junho de 2020.

arsenal terminológico utilizado e de suas implicações na sistematização da residualidade. Sobre isso, assim se refere William Craveiro ao explicar sobre esse *modus operandi* do referido pesquisador e sobre as ressignificações por ele operadas:

O *residual*, de Williams, deu lugar, na teoria de Roberto Pontes, ao termo *resíduo*; o termo *hibridismo cultural*, de Burke, passou à *hibridação cultural*, na Teoria da *Residualidade*; já a *cristalização* saiu da Química para explicar determinados fenômenos culturais ou literários. Em suma, Pontes não se limitou a “costurar” conceitos de diversas áreas ou de diversas correntes de pensamento, mas procurou mesmo repensá-los, antes de os colocar à disposição de seus alunos-pesquisadores e da comunidade acadêmica em geral. O que à primeira vista pode parecer uma simples mudança de nomenclatura de termos na verdade traz, em si, uma demorada reflexão quanto ao vocábulo que melhor explica determinado processo. Essa escolha da melhor palavra certamente advém do fato de ser também, antes de qualquer coisa e acima de tudo, poeta, o teórico em questão (p. 172).

Em seus escritos, Roberto Pontes se referiu a esses imbricamentos dos diversos campos teóricos na sistematização da residualidade. No que diz respeito, por exemplo, à relação do conceito de *mentalidade* e das contribuições da *École des Annales* na sistematização da teoria, assim se referiu, ao tratar do aproveitamento desses estudos historiográficos aplicados ao comparatismo literário:

Ao Norte da teoria da residualidade se situa a História, mormente a “Nouvelle Histoire” surgida com a *École des Annales* e, mais especificamente, a História das Mentalidades. A princípio é mister esclarecer que há quem reconheça a importância da História das Mentalidades e quem se oponha frontalmente a este constructo teórico. Da nossa parte, reconhecemos a validade deste ramo recente e particular da História, bem como compreendemos ser o conceito de mentalidade bem mais extenso do que podemos imaginar. Por isso, cumpre não só aos historiadores, mas a quem se dispuser a trabalhar com os resíduos mentais objetivamente expressos na cultura, ir mais longe, como sugeriu Jacques Le Goff, “ao encontro de outras ciências humanas” (PONTES, s/d, p. 3-4).

Trabalhamos a *mentalidade* a partir de umas leituras vistas no nosso doutorado de Literatura Portuguesa da PUC-Rio, quando estudamos a História Nova, ou a *Nouvelle Histoire* – eis como se chama o grupo de historiadores que, a partir da década de 50 e a partir, também, dos estudos da *École des Annales*, começaram a renovar o estudo da História, na França [...]. Autores como Fernand Braudel, Georges Duby, e muitos outros foram, aos poucos, verificando ser necessário estudar não a ação de um homem, não a frequência com que as coisas ocorriam na sociedade, para quantificar, medir. E propuseram outra perspectiva para verificar as ideias que faziam a mentalidade de uma época. As especulações passaram a girar em torno de como viviam os homens num determinado período, e o que os símbolos e os ícones representavam nas obras por eles deixadas. Passaram a buscar aquela matriz apropriada à ideia do processo civilizatório – ou do recorte histórico –

no qual viveram. É aí que damos com os símbolos, com o imaginário, com a reminiscência da memória coletiva através de vestígios (PONTES, 2006, p. 10).

Ainda sobre a sistematização da residualidade, Roberto Pontes discorreu, em relação a esta, sobre as contribuições dos Estudos Culturais, notadamente aquelas oriundas do pensamento do teórico britânico Raymond Williams, bem como também sobre as ideias do sociólogo brasileiro Guerreiro Ramos. Tratou, ainda, da transmutação e aplicação da residualidade cultural para o âmbito dos estudos literários de teor comparatista. De modo que,

Ao Sul, a teoria da residualidade confina com a Sociologia e a Antropologia, sobretudo com o vigoroso pensamento de Raymond Williams, ex-professor nas universidades de Oxford e Cambridge. Williams foi o único a dedicar, antes de nós, duas páginas a respeito da residualidade. Suas observações se acham num capítulo de *Marxismo e Literatura*. Além deste livro, importante se faz a leitura de outro, do mesmo autor, intitulado *Cultura*. Antes de Williams já estava nesta mesma área de lindagem o sociólogo brasileiro Guerreiro Ramos, em cuja obra fomos encontrar pela primeira vez o “insight” da residualidade. Seu livro *Introdução à Cultura* nos revelou estar a visão de mundo de uma época muito bem posta em determinadas obras literárias, de modo que estas são expressões de mentalidade epocal; do mesmo modo nos convenceu ser a obra considerada erudita não mais do que o refinamento, isto é, a cristalização do substrato inventivo popular (PONTES, s/d, p. 4).

O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*. Não é reanimar um cadáver da cultura grega, da cultura medieval, e venerá-lo num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante a fase do Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo da *cristalização*. Não posso dizer onde começa nem onde termina a *cristalização* (PONTES, 2006, p. 9).

Roberto Pontes também se referiu às ideias de Massimo Canevacci e Néstor Canclini sobre o *hibridismo cultural*<sup>17</sup> e o lugar desse conceito no seio da residualidade, bem como as ideias de Fustel de Coulanges sobre as reminiscências de mentalidade no processo civilizatório, além de enfatizar, também, as contribuições teóricas da topologia literária que foram repropostas, no século XX, por Curtius, que deu à investigação dos *tópoi* literários

---

<sup>17</sup> Nesse aspecto, consideramos, também, a importância das ideias apresentadas por Peter Burke sobre a noção dos hibridismos culturais. Cf. BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

importantes e significativos aportes. Sobre todas essas questões, assim explanou o pesquisador cearense:

A Oeste temos por confinantes eruditos do quilate de Fustel de Coulanges, autor de *A Cidade Antiga*, uma das obras mais notáveis de interpretação do mundo greco-romano. A leitura das páginas ora indicadas daquele que foi considerado pela melhor crítica o maior historiador francês do século XIX é capital para a compreensão da reminiscência de mentalidade no processo civilizatório. A seu lado temos Ernst Robert Curtius, erudito alemão autor de um monumento ensaístico intitulado *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, livro que nos permite compreender a dinâmica da transmissão formal em arte, dos povos antigos aos contemporâneos. [...] Neste mesmo lado, trabalhando a hibridação cultural, temos Nestor Garcia Canclini, com excelentes aportes que se achegam à teoria da residualidade nas páginas de *Culturas Híbridas*. E ao contributo deste pesquisador vem somar-se o de Massimo Canevacci, na mesma matéria. Ambos têm perspectiva própria para tratar de fatos específicos, mas convergem em suas considerações gerais para o universo por nós estudado sob o mesmo conceito – hibridação cultural (PONTES, s/d, p. 6-7).

Então, a gente começa a pensar no resíduo, naquilo que remanesce das culturas várias. Mas nós pensamos concomitantemente, na hibridação de culturas. E o que vem a ser hibridação cultural? Este é um conceito que acompanha o de residualidade. Hibridação cultural é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A hibridação cultural se nutre do conceito de hibridismo comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa (PONTES, 2006, p. 5-6).

Finalizando, pois, as explicações em torno dos conceitos operativos da residualidade, Roberto Pontes também teceu considerações sobre a noção de *crystalização* no âmbito da cultura e, além disso, explanou o modo como se utilizou desse termo na sistematização da residualidade literária. Eis as palavras do teórico cearense sobre esse conceito operativo:

Ao Leste, temos a investigação da Geologia, em cruzamento com a da Estética e da Fenomenologia de Gaston Bachelard. Bachelard dedica vinte e seis primorosas páginas ao “devaneio cristalino”, com o tônus poético que lhe é peculiar. Este cruzamento ocorreu porque ao elegermos o conceito de cristalização verificamos haver na Mineralogia um repertório teórico sólido respeitante aos cristais, de modo a nos oferecer o mínimo de informações necessárias à construção do conceito de cristalização no reino da cultura. Daí indicarmos sempre aos nossos pesquisadores a leitura do capítulo “Cristalografia”, do Manual de mineralogia de James D. Dana. Fazendo par com Dana, mas já no terreno da verificação estética, temos Ernst Fischer, que em seu inestimável *A Necessidade da Arte*, alinha cinco páginas primorosas dedicadas aos cristais, de indispensável leitura para esclarecer questões de forma e conteúdo (PONTES, s/d, p. 6)

O *resíduo* é dotado de extremo vigor. Não, se confunde com o antigo. É expressão surgida com a força do novo porque é uma cristalização. É algo que se transforma; como o mineral bruto tomado joia na lapidação. Aí caímos no conceito de *cristalização* (PONTES, 2006, p. 8)

A *cristalização* é, portanto, o processo de modificação, ao longo do tempo, pelo qual um determinado aspecto cultural passa, quando entra em contato com outra cultura. É preciso atentar-se ao sentido em que este termo é usado dentro da residualidade: ele indica um processo, diferentemente do significado mais comum dado ao verbo “cristalizar”, que é tomado normalmente como uma ação de solidificar, de tornar algo estático. Esse foi o mesmo sentido esposado por Ernst Fischer (1983), teórico a quem Roberto Pontes tomou de empréstimo o mencionado conceito operativo.

Já no que diz respeito à indissociabilidade dos termos que compõem a teoria da residualidade literária, sobretudo no que concerne à forte ligação entre as noções de *mentalidade* e *resíduo*, assim falou Roberto Pontes:

Essas coisas podem ser investigadas tanto separadamente quanto em conjunto, porque uma implica na outra e ajudam a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. São o que a teoria chama de conceitos operativos, ou operacionais, isto é, indispensáveis à operação do esclarecimento. São, pois, os conceitos operativos da nossa teoria (PONTES, 2006, p. 8).

Quando falo em vestígios, falo em *resíduo*. A *mentalidade* não pode se dissociar de *resíduo*. Quando falamos de um conceito e do outro separadamente é através de um artifício didático, mas não podemos indicar exatamente onde termina o *resíduo* e onde começa a *mentalidade* (p. 10-11).

Foi, portanto, com esses arcabouços conceituais que o professor Roberto Pontes sistematizou a residualidade, partindo das contribuições dadas por estudiosos desses diversos campos do conhecimento. Assim, por meio dessa teoria, procura investigar como os traços de mentalidades dos povos de épocas passadas mantêm-se ativas em culturas posteriores. Para tanto, utiliza como fonte de pesquisa as obras literárias, são nelas que o estudioso busca o espírito de uma época, de um povo, pois essas obras guardam consigo resíduos que compuseram os substratos culturais das sociedades em que foram produzidas. Desse modo, a teoria da residualidade literária investiga o processo de transformação pelo qual passam os bens culturais ao longo do tempo, por meio do revigoramento dos resíduos culturais de épocas passadas. Esses elementos residuais guardam em si um traço de mentalidade, a mesma que, agora manifestada sob um novo aspecto, porque *cristalizado*, continua a ser valorizado e vai

infundir vida em uma obra nova.

No âmbito da investigação literária, a residualidade se utiliza dessas correntes críticas de viés histórico e também daquelas ligadas aos estudos culturais. Esse amálgama de vieses teóricos na busca pela compreensão do fenômeno literário tem sido uma constante no recinto da moderna crítica literária. É o que se tem chamado de “tecnologização dos conceitos interpretativos” que, segundo Fábio Akcelrud Durão (2016), se dá “por meio da relação da crítica com outras áreas das ciências humanas” (p. 95). Nesse sentido, podemos dizer que nos tempos atuais o procedimento interpretativo mais comum não é somente o de confrontar obras diversas, mas relacioná-las a arcabouços teóricos das mais diferentes espécies e origens.

Essa qualificação da residualidade literária como constructo teórico e investigativo que se aproveita de arcabouços conceituais de matizes diversos é antes uma qualidade que defeito, visto que, ainda segundo Durão (2016), a moderna crítica e investigação literária têm buscado libertar-se da exclusividade na imanência do texto, almejando, também, a compreensão do fenômeno literário por meio de explicações oriundas de áreas extraliterárias, pois apesar de a crítica literária centrar-se, como é evidente, no texto, isso não significa que

[...] não tenha o que dizer sobre a história ou a sociedade. Por mais estranho que possa parecer, muitas vezes é mais fácil alcançar obliquamente uma visão profunda do mundo a partir daquilo que ela produz (e aparentemente não possui uma finalidade prática), do que o encarando frontalmente, de uma posição acima de tudo e de todos (DURÃO, 2016, p. 22).

Desse modo, a consequência dessa crescente complexidade e sofisticação da crítica literária é a de que ela se transformou em um campo que exige um conhecimento amplo daquilo que anteriormente era considerado como extraliterário e que permanecia desta maneira fora do campo de visão do crítico. É nessa seara, portanto, que se encontra a residualidade literária como um aporte teórico e investigativo no qual os diversos matizes conceituais, oriundos de diferentes áreas do conhecimento, contribuem para a explicação e interpretação do objeto literário no seio das formações históricas e culturais.

A metodologia da residualidade literária, conforme explanado, busca analisar de que modo os substratos de mentalidades do passado permanecem ao longo do tempo e se materializam na literatura. Assim, ao analisar nas obras literárias os resíduos de “longa duração”, esse constructo teórico procura demonstrar de que modo a cristalização dos substratos mentais se faz presente nessas obras, de forma a incutir novo fôlego à tradição literária, ao recuperar, por meio desse processo, os elementos do passado que se perpetuam. A

atualização de um traço de mentalidade de qualquer aspecto cultural de determinado período insere-se no que podemos chamar de revigoração da tradição, pois, nesse sentido, estamos de acordo com Eneida de Souza (1998) ao referir-se à ideia de tradição, quando salienta: “[...] o que se entende por tradição refere-se antes à renovação dos procedimentos e temas artísticos do que à sua preservação e mitificação” (p. 8).

Desse modo, evidencia-se que o método de escrutínio analítico baseado na residualidade parte da análise cultural (mais abrangente) para a literária (mais específica). Supõe uma primeira etapa atenta aos diversos reaproveitamentos dos traços de mentalidade do passado, materializados no texto literário por meio de diversas roupagens. Esse procedimento é feito não pelo elemento em si, mas tendo em vista sua funcionalidade ao mesmo tempo estética, histórica e cultural. Sendo assim, a residualidade literária volta-se à análise das heranças culturais e do modo pela qual tais heranças corporificam-se no artista e, conseqüentemente, em sua obra, pois, de acordo com Candido (2014), esse processo é mesmo inevitável, uma vez que

[...] a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que tão somente as vivências do artista, [...] na medida em que este recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado, é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência (p. 32).

Frisamos, por fim, a importância dos estudos da residualidade aplicados à investigação literária como abordagem que não se detenha exclusivamente nos recursos formais, mas também que acentue as relações que o texto pode estabelecer com a vida social, histórica e cultural. Nesse sentido, os estudos da residualidade se apresentam como expoente metodológico de grande contributo à pesquisa comparatista aqui empreendida. Tendo em vista, porém, as diversas roupagens pelas quais o estudo da residualidade pode aplicar-se à investigação de uma obra literária, selecionou-se, para a presente pesquisa, a análise em torno dos diálogos residuais cuja base se assente na topologia literária, notabilizada pelo crítico alemão Ernst Robert Curtius, e cuja investigação evidencia o revigoração das tradições na história da literatura.

### **1.3 Das últimas considerações sobre a residualidade e sua relação com o fenômeno da intertextualidade por meio da *toposforschung***

Pelo que ficou apresentado até aqui, percebe-se claramente que os mecanismos

operacionais da residualidade configuram-se como um aparato metodológico ligado à intertextualidade, tomando-a em seu sentido *lato sensu*, qual seja: “transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em outro” (KRISTEVA *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 17). São, portanto, mecanismos metodológicos relacionados aos fundamentos da Literatura Comparada, haja vista que, tomando como base tais conceitos operacionais, tem-se sempre um trabalho de análise e cotejamento entre as obras objetos da investigação.

O termo *intertextualidade* foi utilizado pela primeira vez por Julia Kristeva, em *Introdução à Semanálise* (1969), quando essa autora apresentou uma proposta teórica voltada à crítica literária e desenvolvida a partir das noções de dialogismo e polifonia, formuladas por Bakhtin em *Problemas da Obra de Dostoiévski* (1928). Segundo a autora (2005), o discurso literário “não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras” (p. 66). Todo texto constrói-se, assim, “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (p. 68). Nesse sentido, Kristeva identifica que, “no lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (p. 68).

De modo que vislumbramos a designação de intertextualidade, em sentido lato, para todos os processos de retomada, deliberada ou não, de um texto por outro, ou seja, qualquer referência ao “outro”, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, citações, reminiscências, reproduções de modelos, lugares-comuns, etc. e, por isso, inserimos a residualidade literária e cultural no âmbito das possibilidades do diálogo intertextual. Concordando, nesse sentido, com as palavras de Tiphaine Samoyault (2008), quando diz que

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto (p. 42).

Desse modo, ao lançarmo-nos no trabalho de investigação acerca dos traços de uma mentalidade do passado e da investigação tópica, estaremos, inevitavelmente, laborando no terreno da intertextualidade, visto que os resíduos se apresentam como revigoração de traços de mentalidade que podem ser apontados e analisados na obra literária, atestando-lhe o diálogo com o painel cultural de algum período histórico anterior. É precisamente esse diálogo que configura a relação intertextual das obras com a tradição, com a memória do sistema literário, visto que esta, nas palavras de Aguiar e Silva (2006),



[...] representa o mecanismo semiótico que possibilita ao emissor praticar a alusão literária, a intertextualidade, a reutilização num dado texto de elementos da forma da expressão e da forma do conteúdo de outros textos anteriormente produzidos, pois que, ao contrário do discurso normal, que é um "discurso de consumo" [...], o discurso poético é um "discurso de reuso" (p. 264).

Em vista disso, é na memória da tradição literária que se recuperam os temas, os procedimentos técnicos, os lugares-comuns e os resíduos culturais que, passados pelo processo de reaproveitamento e atualização, são incorporados na arte literária emergente, efetuando-se o diálogo intertextual, afinal,

A memória do sistema funciona assim como um efetivo contexto vertical do texto literário, um contexto entretecido de múltiplos e, por vezes, difusos nexos que se aprofundam na espessura do tempo e que converte os signos (os textos) da memória em autênticos referentes homossistêmicos dos textos em que se produzem a alusão ou a conexão intertextual cônica ou inconscientemente motivada (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 264).

Por isso tem-se que a “memória da literatura se dispõe de maneira horizontal, como num reservatório, de onde extrair modelos, *tópoi*, estruturas combinatórias” (SAMOYAUULT, 2008, p. 82), possibilitando, com relação a essa memória do sistema literário, a prática da intertextualidade, na qual se inserem, como já destacado, as investigações tópicas de matriz residual. Essa investigação acerca dos *tópoi* literários, também chamada de *Toposforschung* (no original, em alemão), tornou-se notável a partir do trabalho do eminente filólogo Ernst Robert Curtius, em sua monumental obra *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, publicada em 1948. Nas palavras de Segismundo Spina (2009), trata-se de um método de investigação que “constitui um dos mais importantes e curiosos capítulos da ciência da expressão literária” (p. 41). Para esse estudioso, a definição de *topos*, grosso modo, constitui “uma designação genérica, que compreende não apenas os esquemas de pensamento, de sentimento, de atitude, de argumentação, como ainda os próprios esquemas em sua forma estereotipada” (p. 54). É, portanto, “um esquema de expressão, quase sempre fixo, que possui tradição literária e relativa plasticidade verbal” (p. 55). Ou, ditas de outra maneira, são “unidades semânticas para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma da expressão” (ACHCAR, 2015, p. 54). Assim sendo, a investigação tópica, nas palavras de Wolfgang Kayser (1963), abrange dois aspectos, a saber: “investiga, primeiramente, a tradição literária de certas imagens fixas e concretas, de motivos ou de fórmulas estereotipadas, e, por outro lado, persegue a tradição de certas maneiras técnicas de expressão” (p. 103).

É, pois, voltada para essa face dos estudos comparatistas que a presente pesquisa,

alicerçada nos pressupostos da residualidade, voltará a sua atenção, uma vez que, como visto no subcapítulo precedente, o método de escrutínio analítico da residualidade pode apresentar diversas roupagens, a depender do olhar investigativo adotado. O próprio sistematizador dos estudos da residualidade literária, o professor Roberto Pontes<sup>18</sup>, ao referir-se aos confinantes teóricos utilizados na sistematização da teoria, elucida-nos sobre a possibilidade da investigação tópica aplicada à pesquisa residual, quando afirma:

[...] temos Ernst Robert Curtius, erudito alemão autor de um monumento ensaístico intitulado *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, livro que nos permite compreender a dinâmica da transmissão formal em arte, dos povos antigos aos contemporâneos (p. 6-7).

Por consequência, o diálogo intertextual a ser contemplado na presente pesquisa, na análise do *corpus*, será o da mencionada investigação tópica, cuja essência é herdeira da *Stoffgeschichte*, “contribuição mais genuinamente alemã à teoria e à prática da Literatura Comparada, que começa a se firmar no século XIX, e cujos estudiosos a ela se dedicaram na tradição legada por Goethe e sua concepção de *Weltliteratur*” (PIRES, 2007, p. 01). A importância da investigação tópica, no âmbito da residualidade literária, se dá, ainda de acordo com Pires (2007), pelo fato dos *tópoi* literários serem constantemente revisitados e atualizados na história da literatura, mormente na seara da poesia. Assim,

[...] os *topoi* foram e são continuamente visitados e revisitados por poetas de vários quadrantes temporais e espaciais, de várias latitudes e altitudes. Interessa-nos, portanto, o modo como este ou aquele poeta, em temporalidades e espaços descontínuos, valeu-se deste ou daquele clichê consagrado pela tradição, manipulando-o em novas direções semânticas, imprimindo-lhe seu talento pessoal e seus ideais estéticos e/ou os de sua época, bem como as marcas de seu tempo histórico e de sua realidade social (p. 5-6).

De modo que o motivo para os diversos *tópoi* serem constantemente reaproveitados e atualizados na história da literatura pode ser explicado, segundo Spina (2009), por meio de duas maneiras, tendo em vista que

Os tópicos nascem como frutos de circunstâncias históricas ou morais; continuam a circular pela literatura, independentes da existência das circunstâncias geradoras. O que flutua, pois, é o nexos entre o tópico e a realidade histórica ou moral que o justifica. Logo, o tópico pode explicar-se como mero expediente literário e recurso expressivo; ou pode acumular os dois valores, isto é, ser também a representação de uma conjuntura histórica,

---

<sup>18</sup> PONTES, Roberto. *Op. cit.*, [s/d].

de uma posição moral do poeta perante a realidade (p. 203).

Esse recurso expressivo, a intertextualidade temática, gerado, muitas vezes, a partir de específicas circunstâncias históricas, pode servir como importante fundamento para se realçar as muitas relações da literatura brasileira para com o modelo estrangeiro, principalmente aquele ligado à cultura portuguesa, de modo que a *Toposforschung* pode auxiliar na compreensão mais ajuizada em torno de traços residuais da história literária brasileira, afinal,

[...] os estudos sobre a tópica (sua historicidade, transformação e apropriação pelos poetas brasileiros), sobre as migrações (já que estas também se dão em temporalidades e espaços descontínuos), sobre a intertextualidade crítica e sobre a metalinguagem, podem ajudar, aplicados a este ou àquele momento, a este ou àquele autor, a compreender as tensas relações da literatura brasileira com as várias tradições que lhe ajudaram a se configurar (PIRES, 2007, p. 27).

Assim sendo, é justamente nesse âmbito de abordagem sobre as relações da literatura brasileira para com a cultura lusitana que a presente pesquisa se volta mais precipuamente, ao eleger, como objeto de análise, a produção poética de Álvares de Azevedo, autor mais proeminente da segunda geração da poesia romântica nacional, em cotejo com a lírica trovadoresca galaico-portuguesa. Nesse sentido, alicerçada nos pressupostos da Literatura Comparada, a pesquisa aqui empreendida dirige-se para essa fundamentação acerca dos *tópoi* literários, por este partir “do princípio da permanência de um mundo psíquico comum” (SPINA, 2009, p. 54) e da circulação de figuras de uma mentalidade do passado, sendo, por esse motivo, um recurso que diretamente nos interessa, pois que ligado ao processo da residualidade literária. Sobre esse aspecto da análise tópica aplicada ao comparatismo de teor residual, bem como a importância dessa abordagem investigativa no campo da poesia, assim nos elucidou Rafael Quevedo (2017):

No âmbito do comparatismo literário, a aplicação da investigação tópica [...] levanta importantes problemas relativos aos elos da poesia atual com a tradição, entre os quais o que se refere à possibilidade da permanência residual da tradição na contemporaneidade ou, ainda, à hipótese de que novos lugares-comuns tenham sido forjados a partir da reelaboração dos antigos (p. 110).

Destarte, faz-se importante destacar que o trabalho aqui empreendido assenta-se nessas metodologias do comparatismo literário, tomando como base os estudos da *École des Annales* (subcapítulo 2.2) e da residualidade (subcapítulo 2.3) – vislumbrada, aqui, por meio

da investigação tópica – pelos motivos elencados: (i) pelas fontes utilizadas (obras literárias); (ii) pelo seu caráter comparatista pontual, isto é, a concentração em um problema específico (reminiscências do amor cortês no lirismo ultrarromântico brasileiro); e (iii) pelo fato de procurar, no passado (Trovadorismo), as origens de elementos culturais da contemporaneidade (Romantismo) – processo investigativo alicerçado no “método regressivo” (Marc Bloch) e nas “persistências culturais de cariz residual” (Raymond Williams).

Fica claro, portanto, que o presente trabalho investigativo, por alicerçar-se na coleta, cotejamento e análise dos processos residuais de uma obra literária, insere-se no âmbito metodológico da Literatura Comparada, haja vista ser esta “[...] uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 74). Sabemos que a literatura, dentre outras formas culturais, transcende o espaço temporal, pois das primeiras manifestações artísticas às novidades contemporâneas, a humanidade vive um diálogo constante entre passado, presente e o legado que será transmitido às gerações vindouras. Os resíduos culturais tornam-se, portanto, onipresentes na história da humanidade. O historiador Fustel de Coulanges, em sua obra *A Cidade Antiga* (1961), asseverou-nos sobre esse aspecto da residualidade cultural através dos tempos, quando ressalta que

[...] o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores. Se ele descer à sua alma, poderá encontrar e distinguir nela as diferentes épocas pelo que cada uma deixou gravada em si mesmo (p. 30).

Assim, de acordo com Coulanges, o indivíduo pode até julgar que não possui dívidas para com o passado, porém este lhe permanece sempre latente na condição de reminiscência, ainda que inconscientemente manifestada em sua memória individual, bem como na memória coletiva da sociedade a qual pertence, conforme nos explica Maurice Halbwachs (2003):

[...] o passado deixa sempre na sociedade muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos na expressão das imagens, no aspecto dos lugares e até nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e em tais ambientes. Em geral nem prestamos atenção nisso, mas basta que a atenção se volte desse lado para notarmos que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que afloram em mais de um lugar (p. 87).

É nesse sentido que, de acordo com T. S. Eliot (1989), “nenhum poeta, nenhum artista,

tem sua significação completa sozinho; seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem o apreço de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (p. 39), pois, inevitavelmente, “[...] o passado deve ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (p. 40). Logo, para esse crítico, o processo dialógico chega mesmo a ser inevitável devido ao sentido histórico da arte e da literatura, afinal,

[...] é esse sentido histórico que leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentimento histórico é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 39).

Assim sendo, na perspectiva apresentada, o presente estudo busca apreender o fenômeno literário de uma maneira significativa, averiguando o sentido do contexto cultural e procurando estudar a produção poética do autor no seu diálogo com a tradição. É nesse sentido que se faz fundamental os pressupostos e imbricações entre os campos da crítica literária, dos estudos culturais e da história. Alicerçado, pois, nessa perspectiva simbiótica entre Literatura e História é que atribuímos essencial importância, na compreensão da obra literária, tanto aos fatores intrínsecos, quanto também aos extrínsecos, mormente aqueles relacionados ao contexto histórico e cultural, cômicos de que

Quando nos colocamos ante uma obra [...] temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a tentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles (CANDIDO, 2017, p. 35).

Em vista disso, alicerçados na perspectiva analítica aqui apresentada – a da residualidade literária e cultural –, buscar-se-á, nos próximos capítulos da presente investigação, o ajuizamento em torno do diálogo entre a produção lírico-amorosa de Álvares de Azevedo e a tradição trovadoresca da Península Ibérica medieval (situada entre os séculos XIII e XIV). Para a compreensão mais judiciosa dessa relação é que se fez imprescindível a exposição acerca dos fundamentos teóricos e metodológicos apresentados e nos quais a presente pesquisa se alicerçou.

## 2 A CULTURA LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA

O presente capítulo é inteiramente dedicado à apresentação do universo lírico medieval, notadamente aquele ligado à cultura galego-portuguesa, surgida na Península Ibérica, onde se deu o nascimento da literatura portuguesa. O capítulo torna-se fundamental na medida em que buscamos vislumbrar os aspectos sócio-históricos propiciadores ao surgimento do movimento trovadoresco, bem como acerca dos fatores relacionados ao nascimento do “amor cortês”, convenção estabelecida para as produções lírico-amorosas medievais, notadamente aquelas da Baixa Idade Média (entre os séculos XII e XIV). O conhecimento sobre o contexto histórico e sociocultural do período em referência é imprescindível para um melhor entendimento acerca dessa floração poética precursora das literaturas nacionais. Assentamos essa opinião a partir dos dizeres de Segismundo Spina (2006), ao asseverar que

Não podemos compreender a floração literária desta primeira época – que é exclusivamente poética até pouco depois do reinado de D. Dinis (1340) – se não procurarmos integrá-la dentro de uma moldura não só peninsular, mas principalmente latino-medieval. As forças poéticas do hemisfério românico estão iniciando a sua individualidade literária, mas evidenciam nítidos laços de comunidade: o movimento lírico do sul da França – a chamada poesia provençal, ou melhor, occitânica – a floração lírica do Minnesang na Alemanha, a dos trovadores do norte da Itália, bem como a própria vegetação poética dos árabes na Andaluzia. As origens do movimento lírico, que se define na Galiza e no norte de Portugal e tem Santiago de Compostela como seu centro produtor e de irradiação, explicam-se pela influência simultânea destes jardins poéticos espalhados pela Europa (p. 13).

Assim, a fim de alcançar o intento estabelecido, dividimos o capítulo em dois blocos. No tópico 2.1, intitulado “Trovadorismo galego-português e os fundamentos do amor cortês”, apresentamos um painel acerca do contexto de surgimento do movimento trovadoresco na Península Ibérica, bem como sobre os fundamentos das regras lírico-amorosas pautadas pela conduta do chamado “amor cortês”. Desse modo, tecemos alguns apontamentos sobre o papel do sistema feudatário, das concepções religiosas dominantes no medievo e das influências da cultura provençal (também chamada de occitânica) na formação do lirismo-amoroso galego-português. Também buscamos apontar e explicar por quais formas esse lirismo medieval se fez expressar na cultura ibérica. Tendo em vista os objetivos específicos da pesquisa, procuramos dar uma maior atenção ao gênero denominado “cantiga de amor”, pois foi por meio desse gênero poético que o “amor cortês” se fez expressar de forma mais contundente. Foram também os procedimentos e *tópoi* ligados a esse gênero trovadoresco que a poesia

amorosa ultrarromântica procurou as formas de reapropriação e atualização residual. Por isso, uma maior atenção foi destinada aos procedimentos e temáticas ligadas às cantigas de amor.

No segundo tópico do capítulo (2.2), intitulado “Acerca dos *tópoi* lírico-amorosos trovadorescos a partir das cantigas de amor galaico-portuguesas”, apresentamos e analisamos, com base em algumas das mais representativas cantigas de amor do Trovadorismo ibérico, os diversos *tópoi* da cultura lírica medieval peninsular. É, por conseguinte, um tópico voltado à análise do painel cultural das cantigas de amor galaico-portuguesas, bem como à garimpagem sobre os diversos procedimentos formais e temáticos ligados a esse gênero poético trovadoresco. Escolhemos, para o *corpus* do subcapítulo, algumas composições<sup>19</sup> lírico-amorosas de trovadores da cultura ibérica, tais como Paio Soares de Taveirós, Dom Dinis, Martim Soares, Rui Paes de Ribela, Pero Garcia Burgalês, Joam Garcia de Guilhade, Nuno Fernandes Torneol, Pero de Armea e Afonso Fernandes Cebolhilha.

Por fim, ao cabo do capítulo, mostramos a importância e a contribuição da lírica trovadoresca para a cultura literária da posteridade, notadamente no que tange aos subsídios para a constituição do lirismo-amoroso romântico e, em específico, da produção poética do movimento ultrarromântico, já que é o objeto fulcral da presente investigação: a produção lírico-amorosa de Álvares de Azevedo.

## 2.1 Trovadorismo galego-português e os fundamentos do amor cortês

Os primeiros registros da Literatura Portuguesa acontecem por meio de manifestações poéticas ocorridas no período da Baixa Idade Média. As produções literárias desse momento histórico, que se estende dos séculos XII ao XIV, são agrupadas no que se convencionou a chamar de Trovadorismo<sup>20</sup>. A expressão deriva do verbo provençal *trobar*, que exprimia o poetar da época enquanto ação de compor, de inventar, de criar<sup>21</sup>. Em consequência,

---

<sup>19</sup> Os textos foram retirados de algumas antologias poéticas, reunidas por importantes estudiosos da matéria trovadoresca, dentre os quais se destacam Segismundo Spina (1991) e (2006), Natália Correia (1998), Lênia Márcia Mongelli (2009), Cleonice Berardinelli (1953) e José Joaquim Nunes (1972).

<sup>20</sup> Costuma-se dividir o período medieval em dois momentos. O primeiro momento, entre 1189 ou 1198 e 1340, circunscreve no campo da poesia as composições líricas e satíricas e, na prosa, as novelas de cavalaria. No segundo período medieval, entre 1434 e 1527, fase de transição para o Classicismo, ganha destaque a publicação do *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende e impresso em 1516, e o início e afirmação do teatro português com Gil Vicente.

<sup>21</sup> Segismundo Spina (1991) sugere que dentre tantas etimologias propostas, a mais aceitável se associa a uma tese litúrgica da poesia trovadoresca. Assim, *trobar* seria o vocábulo *tropare*, “decalçada sobre tropo – interpolação, adição ou introdução de texto literário e musical numa peça da liturgia. Daí *tropare* – fazer tropos, compor (um poema, uma melodia), inventar, descobrir” (p. 403). Já para Moisés (1986), o vocábulo derivaria do provençal *trouvere*, “cujo radical é igual ao anterior: *trouver* (achar); significava que os poetas deviam ser capazes de compor, achar sua canção, cantiga ou cantar” (p. 24).

chamavam-se *trobador* o poeta que criava, instrumentava e, por vezes, entoava suas próprias composições poéticas.

Os primeiros sopros da literatura da Península Ibérica acontecem no plano da poesia, especialmente da poesia lírica. Esse fato de o lirismo marcar o início da literatura portuguesa se deve, na opinião de Cleonice Berardinelli (1953), à natural sensibilidade do povo ibérico. Os versos líricos corresponderiam à expressão natural da sensibilidade e da alma do povo lusitano e, por esse motivo, a poesia lírica marca o início da literatura portuguesa, afinal,

[...] como poderia ser de outra maneira, se ela é a expressão artística dessa gente apaixonada que, mais que tudo, sabe amar? Assim, pois, bem antes de celebrar feitos heroicos, o português trovava o seu amor. E mesmo quando, mais tarde, um poeta de gênio cantar a gesta portuguesa, o amor estará sempre presente, entremeado à ação épica, causando mortes, armando braços vingadores, solapando os degraus do trono, amarrando a um rochedo um semideus, ou premiando os heróis que voltam da aventura (p. 05).

As produções poéticas desse período recebiam o nome de cantigas (ou, noutras variações, de canções e de cantares)

[...] pelo fato de o lirismo medieval associar-se intimamente com a música: a poesia era cantada, ou entoada e instrumentada. Letra e pauta musical andavam juntas de molde a formar um corpo único e indissolúvel. Daí compreender que o texto sozinho apenas fornece uma incompleta e pálida imagem do que seriam as cantigas quando cantadas ao som do instrumento, ou seja, apoiadas na pauta musical (MOISÉS, 1969, p. 13).

De modo que, resumidamente, com Maria do Amparo Tavares Maleval (2002), podemos definir o Trovadorismo como

[...] a produção de fidalgos poetas, regida por normas rígidas coligidas nas Artes de Trovar [...]. Essa produção medieva, feita para ser musicada e cantada, ou até dançada, denominou-se “cansó” nos territórios localizados ao sul da hoje França e “cantigas” na Península Ibérica (p. 13).

Assim, destacamos que a formação da literatura portuguesa se dá em conjunto com o desenvolvimento da nação de Portugal, que a partir do século XII começa a se firmar como reino independente, embora mantendo laços econômicos, sociais e culturais com a Galiza, região localizada ao noroeste da Península Ibérica. Tais relações favoreceram o surgimento de



uma língua bem específica: o galego-português<sup>22</sup>. Isso justifica o fato de a produção literária desse período e dessa região ter sido elaborada nessa variação linguística e, por isso, denominar-se de galego-portuguesa. Fica evidenciado, desse modo, que o galego-português foi um importante estágio linguístico no desenvolvimento e consolidação da língua portuguesa. Por esse motivo, considera-se o Trovadorismo como o período de nascimento da literatura lusitana.

As produções literárias desse período histórico, as chamadas cantigas trovadorescas, agrupam-se em duas grandes vertentes: a produção lírica e a produção satírica. Interessa-nos, no presente trabalho, sobretudo a vertente lírica, a qual se divide em dois gêneros poéticos: as *cantigas de amor* e as *cantigas de amigo*. Tais eram, portanto, os gêneros relativos à face lírica das produções medievais. De forma sintética, Massaud Moisés (1986) assim definiu esses dois gêneros:

*Cantiga de Amor*: neste tipo de cantiga, o trovador empreende a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos, entre outras razões porque de superior estirpe social, enquanto ele era, quando muito, um fidalgo decaído. Uma atmosfera plangente, suplicante, de litania, varre a cantiga de ponta a ponta. Os apelos do trovador colocam-se alto, num plano de espiritualidade, de idealidade ou contemplação platônica, mas entranham-se-lhe no mais fundo dos sentidos: o impulso erótico situado na raiz das súplicas transsubstancia-se, purifica-se, sublima-se. [...] os estímulos amorosos transcendentalizam-se, graças ao torturante sofrimento interior que se segue à certeza da inútil súplica e da espera dum bem que nunca chega. É a *coita* (sofrimento) de amor que, afinal, ele confessa. As mais das vezes, quem usa da palavra é o próprio trovador, dirigindo-a em vassalagem e subserviência à dama de seus cuidados (*mia senhor* ou *mia dona* = minha senhora), e rendendo-lhe o culto que o “serviço amoroso” lhe impunha. E este se orienta de acordo com um rígido código de comportamento ético: as regras do “amor cortês”, recebidos da Provença (p. 25).

*Cantiga de Amigo*: escrita igualmente pelo trovador que compõe as cantigas de amor, e mesmo as de escárnio e maldizer<sup>23</sup>, este tipo de cantiga focaliza o outro lado da relação amorosa entre ele e uma dama: o fulcro do poema é agora representado pelo sofrimento amoroso da mulher, via de regra, pertencente às camadas populares (pastoras, camponesas, etc.). O trovador, amado incondicionalmente pela moça humilde e ingênua do campo ou da zona ribeirinha, projeta-se-lhe no íntimo e desvenda-lhe o gosto de amar e ser abandonada, por causa da guerra ou de outra mulher. O drama é o da mulher, mas quem ainda compõe a cantiga é o trovador. [...] No geral, quem

---

<sup>22</sup> Observa Clarinda de Azevedo Maia que o galego-português dos trovadores é “uma linguagem literária, de feição artística, que resulta de uma estilização e não de uma reprodução da linguagem falada na Galiza e na zona de Entre-Douro-e-Minho. [...] Não surpreende, portanto, que dos textos literários, quer poéticos quer mesmo em prosa, se depreenda uma imagem de relativa unidade, de quase completa homogeneidade linguística” (MAIA, 1986, p. 03).

<sup>23</sup> “Cantigas de escárnio” e “cantigas de maldizer” referem-se aos dois gêneros poéticos próprios da vertente satírica das composições trovadorescas.

fala é a própria mulher, dirigindo-se em confissão à mãe, às amigas, aos pássaros, aos arvoredos, às fontes, aos riachos. O conteúdo da confissão é sempre formado numa paixão incorrespondida ou incompreendida, mas ela se entrega de corpo e alma. Ao passo que a cantiga de amor é idealista, a de amigo é realista, traduzindo um sentimento espontâneo, natural e primitivo por parte da mulher, e um sentimento donjuanesco e egoísta por parte do homem (p. 26-27).

Para os objetivos da presente investigação, concentrar-nos-emos, sobretudo, nas características e fundamentos das cantigas de amor. Os motivos para essa escolha se devem ao fato de que foram principalmente os *tópoi* desse gênero poético que o Romantismo brasileiro buscou recuperar e atualizar em sua produção lírico-amorosa – objetivo precípua do presente trabalho. Além, também, de a cantiga de amor, por ser um gênero mais aristocrático e erudito, próprio das cortes senhoriais, possuir um maior requinte em sua elaboração formal e temática, principalmente por se pautar nos códigos do “amor cortês”<sup>24</sup>, um conjunto de regras e condutas relacionadas ao comportamento amoroso. Tal convenção tem suas raízes na literatura provençal e baseava-se, sobretudo, no código de cavalaria, nos ideais do feudalismo<sup>25</sup> e nas concepções teocêntricas<sup>26</sup> vigentes no medievo. Por esses motivos, vê-se na cantiga de amor uma maior idealização na relação idílica entre o amante e a amada, quando em comparação com a cantiga de amigo. Por esse motivo, alguns estudiosos veem a cantiga de amor como mais elaborada e em cuja composição predominam mais acentuadamente o ascetismo e a idealização do sentimento amoroso. Entre esses estudiosos, podemos citar, por exemplo, Segismundo Spina (2006), ao diferenciar os pormenores da cantiga de amor com os cantares de amigo.

Os *cantares d’amor* [...] são, do ponto de vista estético, superiores aos *cantares d’amigo*: nestes a vida entra em cheio, com todo o seu realismo, suprimindo desta forma o papel da arte na sua elaboração; naqueles, se a sinceridade psicológica é menos evidente, a análise do drama amoroso é mais profunda e o requinte artístico mais procurado. Ambos, porém, nos deixam um retrato completo da vida sentimental portuguesa da Baixa Idade Média (p. 19-20).

---

<sup>24</sup> Sobre as especificidades do amor cortês, vale consultar o artigo “A Propósito do Chamado Amor Cortês”, publicado em *Idade Média, Idade dos Homens*, de Georges Duby (2011). Como escreve o autor, os historiadores da literatura denominaram de amor cortês essa preceptiva erótica medieval. Os textos que nos fazem conhecer suas regras foram todos compostos no século XII em cortes e palácios, sob a observação de vários princípios feudais. O termo foi cunhado por Gaston Paris num artigo publicado em 1883 sobre o trovador e novelista provençal Chrétien de Troyes.

<sup>25</sup> “[...] conjunto de instituições que criam e regulam obrigações de obediência e serviço – sobretudo militar – da parte de um homem livre, chamado *vassalo*, para com outro homem livre, chamado *senhor*, e obrigações de proteção e sustento da parte do *senhor* para com o *vassalo*” (GANSHOF, 1974, p. 10-11).

<sup>26</sup> O teocentrismo refere-se à doutrina ou crença que considera Deus como o centro do universo e a medida de todas as coisas. Tal concepção foi largamente difundida no período medieval, muito em consequência do predomínio religioso na mentalidade da época.

Em vista disso, destacamos que a cantiga de amor galego-portuguesa segue muito claramente esse universo do *fin'amor* provençal, num modelo que não é apenas formal, mas que retoma também uma “arte de amar” que define, em novos moldes culturais e sociais, as relações entre o homem e a mulher, ou, na terminologia usada à exaustão pelos trovadores, entre o poeta servidor e a sua *senhor*<sup>27</sup>. Essa convenção amorosa, como já frisamos, teve a região da Provença<sup>28</sup> (situada no sul da atual França) como o seu *locus* de nascimento. Howard Bloch (1995), corroborando essa assertiva, explica-nos os possíveis motivos para o surgimento da lírica cortês nessa específica localidade.

A cultura da região era considerada tão avançada que se tornou habitual até mesmo entre historiadores falar-se do refinamento dos costumes do sul, querendo com isso referir-se à influência civilizadora da cultura árabe devido ao contato com a Catalunha e Aragão, ao renascimento do comércio (especialmente de artigos de luxo) através do Mediterrâneo, à organização da vida social em cortes (uma vida social na qual as mulheres tinham um grande papel) e ao aparecimento do trovador lírico, o que, de forma algo ilógica, é por sua vez usado como prova do refinamento do próprio meio cultural que supostamente o produziu (p. 220).

[...] a lista das aquisições civilizadoras características da França meridional dos séculos XI e XII sempre inclui, com maior ou menor realce, o aparecimento da lírica trovadoresca juntamente com um melhoramento nas condições econômicas gerais, que conduz a um gosto pelo luxo decorativo e a um papel destacado das mulheres na condução da vida social e cultural (p. 235).

De forma retoricamente elaborada, essa lírica cortês de origem provençal apresenta-nos uma voz masculina essencialmente sentimental, que canta a beleza e as qualidades de uma senhora inatingível e imaterial, e a correlativa *coita* (sofrimento) do poeta face à sua indiferença ou à sua própria incapacidade para lhe expressar o seu amor. Se bem que decididamente influenciada por esse lirismo meridional em *langue d'oc*, a cantiga de amor galego-portuguesa assume, no entanto, algumas características distintas, desde logo o fato de ser em geral mais curta e de frequentemente incluir um refrão (quando a norma provençal é a cantiga de *mestria*, ou seja, sem estribilho).

---

<sup>27</sup> Em galego-português o substantivo era invariável para ambos os gêneros, portanto não havia a distinção entre o vocábulo *senhor/senhora*.

<sup>28</sup> Segundo as palavras de Segismundo Spina (1991, p. 17), compreende-se aí toda a região entre o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pireneus e a fronteira italiana. Essa literatura teve como formação uma língua vulgar, a *língua d'oc* derivada do latim, chamada *romance*, sendo ela a base e a fonte de inspiração de todo o lirismo europeu desenvolvido nos séculos seguintes. Cf. SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

O diálogo cultural com a região da Provença foi o responsável pela introdução dessa moda lírico-amorosa de teor ascético, cujo alicerce se encontra nos fundamentos do “amor cortês”. As Cruzadas contra os albigenses, ocorridas entre os séculos XI e XII, impulsionou a contaminação dessa moda poética nas diversas regiões europeias, incluindo a Península Ibérica. Sobre esse fato, diz-nos Massaud Moisés (1986):

[...] é da Provença que vem o influxo próximo. Aquela região meridional da França tornara-se, no século XI, um grande centro de atividade lírica, mercê das condições de luxo e fausto oferecidas aos artistas pelos senhores feudais. As Cruzadas, compelindo os fiéis a procurar Lisboa como porto mais próximo para embarcar com destino a Jerusalém, propiciaram a movimentação duma fauna humana mais ou menos parasitária, em meio à qual iam os jograis. Este, penetrando pelo chamado “caminho francês” aberto aos Pirineus, introduziram em Portugal a nova moda poética. Fácil foi sua acomodação à realidade portuguesa, graças a ter encontrado um ambiente favoravelmente predisposto, formado por uma espécie de poesia popular de velha tradição. A íntima fusão de ambas as correntes (a provençal e a popular) explicaria o caráter próprio assumido pelo trovadorismo em terras portuguesas (p. 24).

Além desse acontecimento histórico das Cruzadas cristãs, também ressaltamos, em conformidade com Yara Frateschi Vieira (1987), que a Europa medieval era palco de intensos diálogos culturais, oriundos das corriqueiras peregrinações religiosas – frutos da mentalidade teocêntrica do período. Assim, a Península Ibérica recebia, com alguma frequência, um notável fluxo humano em razão, principalmente, do lugar de Santiago de Compostela, importante destino de peregrinação dos fiéis. A mencionada autora explica-nos que:

Os centros culturais da Península, principalmente a corte de Leão e Castela, mantiveram contatos com trovadores provençais, documentados em poemas occitânicos e em alguns galego-portugueses, deles aprendendo a nova e prestigiosa forma de poetas vinda da Provença. É preciso não esquecer que a Idade Média foi muito mais cosmopolita do que se poderia pensar, e basta lembrar o papel cultural exercido pelas romarias a santuários como Santiago de Compostela, Santa Maria do Rocamador e o caráter internacional das casas reinantes, para ter uma ideia aproximada da intensidade das relações culturais entre a Península e os principais centros da Europa ocidental (p. 22).

Essa influência da poesia provençal à cultura lírica ibérica favoreceu ao desenvolvimento de matizes próprios do Trovadorismo lusitano, nos quais a tradição popular autóctone imiscuiu-se ao lirismo aristocrático da Provença e, com isso, as cantigas de amor galego-portuguesas tomaram feições próprias, em alguns aspectos bem diversos das *cansós*

provençais. Um dos mais respeitados estudiosos da matéria trovadoresca, Manuel Rodrigues Lapa (1973), informa que uma das diferenças mais notáveis que podemos encontrar entre ambas as produções cortesãs das mencionadas regiões diz respeito à estrutura poemática: enquanto que no lirismo galego-português as cantigas ganham um teor repetitivo mais acentuado, as composições provençais insistem num desenvolvimento mais elaborado e, por isso mesmo, mais extenso em comparação às cantigas ibéricas, assim,

O carácter repetitivo do nosso lirismo explica-se por razões de ordem psicológica e artística. Em primeiro lugar, a nossa poesia amorosa é mais do coração que a poesia provençal. Nesta, [...] a inteligência e a imaginação suprem muitas vezes a falta de emoção. Por isso a poesia se alonga, num recreio dos sentidos, através de seis e sete estrofes e mais ainda. O trovador compraz-se no jogo da sua fantasia, sente-se a divisória entre o artista e o homem. A nossa cantiga d'amor dá-nos uma impressão diferente e de maior verdade psicológica (p. 132).

A estudiosa portuguesa Ema Tarracha Ferreira (1998) também se refere a essas diferenças entre o lirismo cortês galego-português e provençal, ao dizer que

[...] os nossos poetas não se limitam a adaptar, por vezes, à estrutura típica da cantiga de amor, e nem o ritmo e a vivacidade que caracterizam a cantiga de amigo; mesmo na cantiga de imitação provençal, a expressão do amor simplifica-se e o sentimento amoroso, não sendo um fingimento, humaniza-se e atinge um arrebatamento e um tom de sinceridade vivida, inexistentes no lirismo da Provença (p. 14).

Devemos dizer, também, que no lirismo galego-português a incisão dos fundamentos do amor cortês nas cantigas amorosas se fez de forma mais dramática e apelativa quando em comparação com as composições provençais. Certamente por ser a poesia ibérica “mais do coração”, como observou M. Rodrigues Lapa, o fulcro da cantiga espriava-se para um sentimentalismo exagerado, dramático e passional. Esse traço do lirismo-amoroso trovadoresco fez-se mais acentuadamente na literatura ibérica, dando a esta um teor mais melodramático, cujo desespero passional alcança o seu máximo grau. Esse aspecto do amor cortês ibérico deve-se, sobretudo, à sensibilidade do povo lusitano, sempre voltado a um inerente estado lírico<sup>29</sup>. Sobre isso, falou Yara Frateschi Vieira (1992):

---

<sup>29</sup> Basta lembrarmos que, popularmente, a saudade e o sentimentalismo costumam ser traços característicos atribuídos ao povo português. O Saudosismo, por exemplo, movimento literário de origem portuguesa e propagado por Teixeira de Pascoaes (1877-1952), buscava justamente ressaltar essa característica como sendo parte inerente à alma lusitana. Cf. SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed. Porto: Editora Limitada, p. 1018-1036.

Um dos aspectos que chama a atenção na configuração do amor cortês tal como cantado na poesia galego-portuguesa, em comparação com o provençal, é a sua ênfase no polo da renúncia, por parte do amante, à recompensa do seu amor; dessa forma, a “joi” occitânica, conceito fundamental da “fin’amors”, e a esperança da recompensa empalidecem na cantiga amorosa galego-portuguesa, em favor de um peso maior dado à “coita”, isto é, o sofrimento amoroso que faz do poeta um “coitado”, prisioneiro de um universo dolorido do qual não pode fugir. O amor é visto, então, como fatalidade de que não se escapa, e que tem o seu fundamento na excelência da senhora; esta, por sua vez, é também fatalmente ativa e inacessível; amar torna-se, portanto, um exercício de “gerenciamento” do sofrimento, que atinge o seu ponto máximo, logicamente, no desejo da morte (p. 38-39).

A poesia galego-portuguesa está mais voltada para a sensibilidade, enquanto a provençal pende mais para o intelecto, através da larga utilização de imagens e metáforas. A lírica portuguesa é mais emotiva, voltada mais para a expressão de um sofrimento sempre reiterado através de repetições e paralelismos, ausentes na lírica provençal. Dessa maneira, a mentalidade lírico-amorosa do Trovadorismo galego-português mostra-se, em alguns aspectos, já bastante diferenciada daquela relacionada ao universo occitânico. Tal aspecto explica-se, talvez, pelas diferenças culturais e sociais entre ambas as regiões, além da distância temporal entre o apogeu trovadoresco galego-português (mais tardio) quando em comparação a outras regiões europeias. Frateschi Vieira (1987) se refere a esse pormenor, ao informar que

[...] o carácter periférico do noroeste da Península Ibérica é responsável pelo atraso na difusão do lirismo trovadoresco: quando a lírica galego-portuguesa atinge o seu apogeu (no século XIII), o trovadorismo provençal estava agonizante, graças principalmente ao efeito destruidor da cruzada contra os albigenses (1213). Os reinos de Leão e Castela, bem como a Sicília, foram os últimos a receber as levas fugitivas de trovadores provençais, cuja *língua* e *infraestrutura social* muito se *distanciavam* dos dialetos falados *naquelas regiões* e da *sua realidade sociocultural* (p. 22, grifo nosso).

Os fundamentos do amor cortês, oriundos da lírica provençal, penetraram na tradição galego-portuguesa e consubstanciaram-se acentuadamente nas cantigas de amor, ainda que, como destacado, com matizes próprios à mentalidade ibérica. Os fundamentos desse código amoroso estabeleceram-se em homologia com o processo social que acompanhava o período dos séculos trovadorescos: o sistema feudal e o seu código de vassalagem. O historiador Georges Duby (2011), em seu ensaio “A Propósito do Chamado Amor Cortês”, explicita essa relação análoga da vassalagem feudal com os princípios da cortesia amorosa trovadoresca:

O amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do bom vassalo. [...] O principiante, para adquirir mais domínio sobre si mesmo, via-se obrigado, por uma pedagogia exigente, e muito eficaz, a humilhar-se. O exercício que lhe era solicitado era o da submissão. Era também o da fidelidade, do esquecimento de si (p. 74-75).

O amor denominado cortês seria, assim, reflexo da mentalidade dominante do período feudatário, implícitas aí aquelas referentes ao padecimento, à submissão, à obediência, à defesa e à morte por causa do amor a *senhor*, símbolo lírico da instituição econômica, militar, política e social máxima: o senhor feudal. Estabelecia-se, agora, a transposição lírica do fenômeno e que se torna possível com a formação social valorizadora do amor cortês: a senhora que tudo pode; o poeta que está no mundo apenas para servi-la, obedecê-la, cultuá-la e venerá-la até a morte. Ema Tarracha Ferreira (1998) explicita-nos essa homologia nascida na lírica provençal entre o amor cortês e as relações vassálicas próprias do feudalismo medieval, explicando que

[...] os poetas provençais criaram um conceito de amor que não aspira à realização humana: é o amor cortês, sentimento convencional e platônico, que consiste fundamentalmente no culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impõe ao perfeito apaixonado um código em que dominam duas leis: cortesia e mesura. [...] o apaixonado deve limitar-se a amar desinteressadamente, numa atitude de timidez amorosa, pois o amor tem em si a sua própria finalidade: o aperfeiçoamento moral do apaixonado. [...] Com a mesma intenção, só podiam apresentar um retrato idealizado da dona. Os provençais transferiram ainda para o domínio sentimental os costumes mais característicos da época e inventaram o “serviço de amor” e a “vassalagem amorosa”, à semelhança da vassalagem feudal e do serviço de cavalaria, para significar o respeito que lhes merecia a “senhor”, comparada a um suserano (p. 11).

Devemos lembrar, contudo, que não foram apenas o sistema feudatário e os fundamentos da cavalaria medieval<sup>30</sup> que serviram à formulação do amor cortês. Também a mentalidade teocêntrica e religiosa do medievo muito contribuiu na formação das principais características da lírica-amorosa cortês, uma vez que foi justamente no período da Baixa Idade Média que se consolidou o apogeu do Cristianismo, com o crescente nascimento das ordens religiosas e o domínio cultural, econômico e político da Igreja, a partir da figura do Papa Inocêncio III (1198-1216). Aos poucos, a Igreja Católica cresceu, acumulou vastas

---

<sup>30</sup> Define-o Segismundo Spina (1991) como uma “organização paramilitar e complementar do feudalismo, tornando-se a expressão combativa, guerreira, moral e religiosa dessa sociedade”. Cf. SPINA, Segismundo. *Op. cit.*, 1991, p. 19.

extensões de terra, enriqueceu e concentrou um grande poder religioso e secular. Essa herança conviveu com mudanças na ordem social e que tiveram expressão significativa na literatura do período. Desse modo, supõe-se que alguns desses aspectos mais proeminentes da lírica cortês tenha uma relação direta com a mentalidade cristã, a exemplo do panegírico amoroso da “senhor”, cuja inspiração ao culto da Virgem Maria parece ser flagrante. De acordo com Tarracha Ferreira (1998) e Howard Bloch (1995):

Convém ainda realçar a importância do Cristianismo na elaboração do conceito de amor cortês, não só em virtude da casuística amorosa que tal conceito de amor pressupõe, mas ainda pela insistência no aprofundamento psicológico e pelo comprazimento na análise de um sentimento essencialmente de natureza espiritual, facilmente identificado com o platonismo, valorizado pela Igreja. Este amor que consiste essencialmente numa sublimação, transforma-se facilmente de amor profano em amor à Virgem, de acordo com o culto de Maria, instituído no século XIII e difundido entre o povo por Dominicanos e Franciscanos. Mas já S. Bernardo, no século XII, opunha à “cortesia” a mística do amor divino. E a evolução da cantiga de amor em cantiga de louvor a Nossa Senhora está documentada na poesia de D. Afonso X [...]. Difundida com a “cansó” pelas cortes da Europa, esta concepção de amor é assimilada pelos grandes místicos ocidentais e posteriormente revive no poema de Dante e nos sonetos e canções de Petrarca. Assim, indiretamente, os Provençais foram os mestres do lirismo europeu (FERREIRA, 1998, p. 12-13).

A dama cortês enquanto um avatar da Mãe de Cristo certamente não é nada de novo. Estudiosos desde o século XIX têm visto na cortesia uma manifestação secular da mariologia medieval, chamando a atenção para a nostalgia do enamorado por um ideal distante, a tentativa de espiritualizar a materialidade do corpo conforme as linhas do misticismo cisterciense, a glorificação do sofrimento, o êxtase do enamorado, a mulher como fonte de redenção, e a infusão de termos religiosos na esfera semântica da sublimação cortês (BLOCH, 1995, p. 218).

Para Octávio Paz (1994), o desenvolvimento da situação da mulher nas cortes feudais da Baixa Idade Média também contribuiu sobremaneira na formação dos ideais relacionados ao amor cortês, pois a figura feminina erigia-se a um supremo pedestal e tornava-se o fulcro das cantigas de amor trovadorescas. As concepções religiosas do Cristianismo, a estrutura do sistema feudatário e todo o contexto social do medievo favoreceram, paulatinamente, a essa nova situação da condição feminina na sociedade europeia. Para o poeta e ensaísta mexicano, o contrário também ocorreu: o ideal do amor cortês auxiliou a impulsionar gradativamente a melhoria da imagem feminina no período medieval, que por tempos foi marcado por intensa



misoginia<sup>31</sup>, sendo, portanto, uma via de mão dupla. Assim,

O aparecimento do “amor cortês” seria inexplicável sem a evolução da condição feminina. Essa mudança afetou, sobretudo, as mulheres da nobreza, que gozaram de maior liberdade que suas avós nos séculos obscuros. Várias circunstâncias favoreceram essa evolução. Uma foi de ordem religiosa: o Cristianismo outorgara à mulher uma dignidade desconhecida no paganismo. Outra, a herança germânica: Tácito já tinha observado com assombro que as mulheres germânicas eram muito mais livres que as romanas (*De Germania*). Finalmente, a situação do mundo feudal. [...] As mulheres desfrutaram de liberdades no período feudal e a perderam mais tarde pela ação combinada da Igreja e da monarquia absoluta. O fenômeno de Alexandria e Roma se repetiu: a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher (PAZ, 1994, p. 72-73).

O “amor cortês” concedia às damas o senhorio mais apreciado: o do seu corpo e sua alma. A ascensão da mulher foi uma revolução não só na ordem ideal das relações amorosas entre os sexos, mas na realidade social. É claro que o “amor cortês” não conferia às mulheres os direitos sociais ou políticos; não era uma reforma jurídica: era uma mudança na visão do mundo. Ao transtornar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor. Nesse sentido foi um passo em direção à igualdade dos sexos (p. 85).

Muito se tem debatido, entre os estudiosos da matéria, quais seriam as fontes e explicações para o nascimento do lirismo trovadoresco na época e região estabelecida, isto é, na Baixa Idade Média europeia. No atual estágio das pesquisas, o que temos são algumas hipóteses, todas assentadas em evidências argumentativas bem construídas, sempre levando em conta as influências culturais e sociais constituintes da mentalidade medieval. Porém nenhuma dessas hipóteses, de *per si*, dão a conta cabal na explicação sobre a gênese do lirismo cortês. Essas conjecturas têm recebido o nome de “teses”<sup>32</sup>, sendo quatro as suas mais elementares, a saber:

[...] a *tese árabe*, que considera a cultura árabe como sua velha raiz; a *tese folclórica* que a julga criada pelo povo; a *tese médio-latina*, segundo a qual essa poesia ter-se-ia originada da literatura latina produzida durante a Idade Média; e a *tese litúrgica* que a considera fruto da poesia litúrgico-cristã, elaborada na mesma época (MOISÉS, 1986, p. 23, grifo nosso).

Os estudiosos portugueses M. Rodrigues Lapa (1973) e Natália Correia (1998) são concordes em admitir que todas essas teses, em sua unilateralidade argumentativa, não

<sup>31</sup> Para uma compreensão mais detalhada sobre a misoginia na Idade Média, cf. BLOCH, Howard R. *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico no Ocidente*. Trad. Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

<sup>32</sup> Para uma visão mais pormenorizada acerca dessas teses referentes às origens da lírica trovadoresca, cf. o segundo capítulo, intitulado “O problema das origens líricas”, da obra *Lições de Literatura Portuguesa – Era Medieval*, de Manuel Rodrigues Lapa (1973), p. 29-102.

explicam a complexidade em torno da gênese da lírica cortês, preferindo, por esse motivo, estabelecer que a sua constituição se deva à confluência dessas explicações e aos fatores sócio-históricos específicos da Baixa Idade Média. Assim, tem-se que:

Quase todas as teorias [referindo-se às teses para o gênese da lírica trovadoresca] padecem dum mesmo defeito: a unilateralidade e o curto horizonte das suas concepções. Procuram reduzir um fenômeno complicado a linhas extremamente simples. Se, ao contrário, interpretarmos a civilização trovadoresca como um fenômeno de sincretismo, no qual se misturam diversíssimas influências, teremos provavelmente achada a sua explicação. E assim o lirismo trovadoresco entra no quadro das instituições medievais e participa do seu carácter de síntese (LAPA, 1973, p. 91).

Nenhuma das teses apontadas se dirige ao núcleo da erótica trovadoresca, centro esse que deve ser desvendado na situação histórica do homem do século XII que, pela intensificação do individualismo, opõe a uma cultura ortodoxa um ideal de liberdade que anuncia a Renascença (CORREIA, 1998, p. 18).

Acreditamos, por nossa vez, que independentemente de quais sejam as origens da lírica cortês, trata-se de uma convenção amorosa que não esvazia o verdadeiro sentimento que lhe deu origem, assentado nas relações sociais existentes no medievo. Desse modo, a elaboração individual e a particularidade de cada estilo garantem a originalidade necessária à subsistência da criação. Assentamos essa nossa opinião a partir dos dizeres de António José Saraiva (1998) e Arnold Hauser (1972), quando afirmam, referindo-se ao lirismo-amoroso do universo trovadoresco, que:

Assim distendido, fortalecido pelos obstáculos, o amor apura-se ao calor de um longo sofrimento, que os poetas comparam com a agonia da morte. O amor e a morte aparecem constantemente associados nos cancioneiros. Essa morte é a própria vida, porque o sofrimento amoroso dá à vida a intensidade máxima. [...] Inclusivamente, esta expressão aparece [...] nos livros de linhagens, *denotando um fato da vida real* (SARAIVA, 1998, p. 26, grifo nosso).

O amor do cavaleiro é certamente uma variante da vassalagem e, como tal, “espúrio”, mas não é uma ficção consciente ou uma mistificação intencional. O seu âmago erótico é genuíno, embora também disfarçado. O amor trovadoresco e a poesia amorosa viveram demais para serem considerados como mera ficção (HAUSER, 1972, p. 296).

Ao se referir ao fenômeno do amor cortês como “genuíno, mas também disfarçado”, quer Arnold Hauser destacar o carácter “fingido” e retórico dessa convenção poética, mas também ressaltar o seu assentamento no contexto histórico-cultural da Baixa Idade Média, em

que pese as já mencionadas relações feudatárias próprias do período. Desse modo, o comportamento da *persona* lírica das cantigas de amor, embora fingido, relacionava-se, certamente, ao *modus vivendi* do homem medieval e à sua mentalidade para com o idílio amoroso. Tendo em vista, pois, esse apontado aspecto entre o eu-poético trovadoresco e a *persona* biográfica do próprio trovador é que Rafael Quevedo (2018a) expõe a seguinte ressalva para a análise das produções líricas medievais:

Nenhum historiador, crítico literário ou mesmo um leitor minimamente familiarizado com poesia medieval irá ler as manifestações líricas da *coita* trovadoresca enquanto flagrante documento do sentimento do autor de determinada cantiga, pois mesmo que ele não esteja previamente instruído acerca do acentuado “formalismo estético” que perpassa o gênero em questão, a leitura cerrada das cantigas revelará certo repertório de lugares-comuns atuando à maneira de moeda corrente literária da época. Ficará esse hipotético leitor, portanto, confortável em aceitar a noção de um “eu lírico” enunciador daquele discurso em lugar da voz direta e sem filtros do eu biográfico do autor (p. 209).

Assim, para que se evidenciem os mais recorrentes lugares-comuns do amor cortês – essa espécie de “moeda corrente literária” –, transcrevemos uma passagem de Segismundo Spina (1991), reproduzida na íntegra devido à validade e clareza de suas afirmações. No trecho a seguir, o mencionado pesquisador enumera as mais proeminentes características dessa convenção do amor cortês medieval materializado nas cantigas de amor trovadorescas. Tais características gerais proporciona-nos um panorama sobre o universo lírico-amoroso desse gênero poético medieval, ressaltando as suas imagens mais representativas.

Do princípio de que o Amor é fonte perene de toda Poesia, e de que o amor é leal, inatingível, sem recompensa (porque a dama é *sans merci*) decorre todo o formalismo sentimental dessa poesia:

- a submissão absoluta à sua dama;
- uma vassalagem humilde e paciente;
- uma promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade;
- o uso do *senhal* (imagem ou pseudônimo poético com que o trovador oculta o nome da mulher amada);
- a mesura, prudência, moderação, a fim de não abalar a reputação da dama (*pretz*), pois a inobservância deste preceito acarreta a sanha da mulher;
- a mulher excede a todas do mundo em formosura (de que resulta o tema do elogio impossível);
- por ela o trovador despreza todos os títulos, todas as riquezas e a posse de todos os impérios;
- o desprezo dos intrigantes da vida amorosa;
- a invocação de mensageiros da paixão do amante (pássaros);
- a presença de confidentes da tragédia amorosa.

Entre os sintomas mais comuns da erótica trovadoresca, alguns de

procedência ovidiana, podemos mencionar:

- a perturbação dos sentidos (que atinge às vezes a loucura);
- a impossibilidade de declarar-se, quando em presença da mulher; então se embarga a voz e treme como as folhas ao vento;
- a perda do apetite, a insônia, o tormento doloroso, a doença e a morte como solução de seu drama passional;
- e, às vezes certo masoquismo, certo prazer na humilhação e no sofrimento amoroso (SPINA, 1991, p. 24-25).

Todos esses *tópoi* referem-se aos mais destacados aspectos da vassalagem amorosa, espargidas nas várias cantigas de amor do lirismo cortês. Reproduzem, portanto, uma vertente lírica da mentalidade<sup>33</sup> da Baixa Idade Média, mormente aquela ligada ao universo feudal, cristão e cavaleiresco que, como visto, são as principais fontes constituintes da cortesia amorosa do Trovadorismo, o que explica a servidão amorosa moldada nos mais puros padrões medievais de vassalagem, do panegírico e da coita de amor. Assim, diante dessas proeminentes características ligadas às cantigas de amor trovadorescas, inclinamo-nos sempre a perguntar: por que esse amor da lírica cortês causa tanta amargura e sofrimento ao amante-trovador? Lênia Márcia Mongelli (2009) oferece-nos uma resposta:

Porque o trovador ama uma mulher que não o quer (ou que diz não o querer) e a quem ele, no extremo oposto, requisita com paixão. Assim, está configurado o impasse: de um lado, ela, a *dame sans merci*, que sempre se recusa, que diz “não” a todas as investidas, que se deixa quando muito contemplar à distância; de outro, ele, que insiste sem sucesso, que se curva à imperiosa vontade, que cumpre rigorosos rituais de submissão e que vive sequioso de desejo. Nesse círculo vicioso as negativas recrudesçam o amor (p. 05-06).

Diante de tal assertiva, surge-nos ainda outra indagação: e por que essa reiterada recusa e indiferença exercida pela *senhor* enaltecida nos versos? Octávio Paz (1995) responde-nos, ao lembrar que nas sociedades feudais, a hierarquia social impedia a concretização idílica entre um vassalo (representado na cantiga pelo eu poético do trovador) e um suserano (a *senhor* inalcançável dos versos). Essa era, destarte, a convenção lírica regente do amor cortês e, por isso, a sua inerente insatisfação, cuja consequência é sempre essa coita amorosa ante a sua impossibilidade de realização. De modo que

O vassalo estava ligado ao senhor por uma obrigação que começava com o próprio nascimento e da qual a homenagem de submissão era a manifestação simbólica. A relação de soberania e de pendência era recíproca e natural;

---

<sup>33</sup> Sobre os aspectos mais gerais relacionados à mentalidade mediévia, cf. DUBY, Georges. *A Sociedade Cavaleiresca*. Lisboa: Teorema, 1989.

quero dizer, não era o objeto de um convênio explícito e no qual interviesse a vontade, mas sim a consequência de uma dupla fatalidade: a do nascimento e a da lei do lugar onde se nascia. [...] o código de cortesia, ao copiar a relação entre o senhor e seu vassalo, o apaixonado transforma a fatalidade do sangue e o solo em livre escolha: o apaixonado escolhe, voluntariamente, sua senhora e, ao escolhê-la, escolhe também sua servidão (p. 112).

Assim, a pena por um amor não correspondido tornou-se tema constante dos cantares amorosos medievais. O “morrer de amor” é, de fato, o tema mais recorrente da lírica trovadoresca peninsular, sendo às vezes até motivo temático para as produções satíricas do período. A coita de amor, nessas produções literárias, materializa-se em vários sintomas, tais como: o temor que impede o amante de se exprimir na presença da dama, a perda de sono, a cegueira espiritual (não ter “olhos” para nada além da amada), o pranto, a subserviência e a loucura. Mas o motivo central continua sendo o da morte, muitas vezes evocada ou invocada como solução para o sofrimento passional. Desse modo, pautados pelo código cortês, “o trovador expressa, via de regra, a sua renúncia ou sua dor, a sua coita, provocada pela sintomatologia amorosa e pela indiferença, pela falta de mercê da dama, da *senhor* inalcançável” (MALEVAL, 2002, p. 14). Muitos desses elementos são de ascendência provençal, mas enraizaram-se profundamente na poesia galego-portuguesa, o que mostra empatia aos traços inerentes à cultura ibérica.

Salientamos que a análise dessa produção amorosa trovadoresca nos possibilita a revelação de muitos aspectos da mentalidade vigente dessa sociedade cavaleiresca, teocêntrica e feudal da Baixa Idade Média, pois, em concordância com Carvalho (1995), acreditamos que

[...] qualquer texto poético constitui um documento social na medida em que o assunto de que trata, os termos em que é redigido, a escolha dos vocábulos que utiliza, a sua ordenação formal, o seu ritmo ou falta dele, a sua intencionalidade, tudo são sinais definidores de uma sociedade determinada (p. VII).

Adriana Maria de Souza Zierer (2009), no ensaio “Galaaz e Lancelot: dois modelos distintos de cavaleiro medieval”, também expressa o fato de que os textos literários do período medieval (cantigas trovadorescas, novelas de cavalaria e canções de gesta) podem servir como um importante painel para o conhecimento acerca da mentalidade predominante no período, principalmente aquela ligada à nobreza feudal, mais diretamente relacionada à cultura trovadoresca. Ancora a sua assertiva no pensamento dos historiadores franceses Hervé Martin e Jacques Le Goff, quando ambos concordam sobre ser a literatura medieval uma forma privilegiada de se conhecer a mentalidade cavaleiresca e cortês do período.

O historiador Hervé Martin também concorda com Le Goff sobre a importância das fontes literárias na compreensão de uma “mentalidade cavaleiresca”, expressando os sistemas de valores e códigos ideológicos da nobreza [...]. Para este autor, as obras literárias expressam aspirações e normas da sociedade medieval [...]. Os romances, poemas e canções de gesta expressariam a visão do mundo feudal e o código da cavalaria (p. 95).

Notamos, em vista disso, que a eclosão do lirismo-amoroso trovadoresco, fundamentado nos códigos do amor cortês provençal, reflete uma face da mentalidade vigente do período medieval: aquela relacionada ao sentimento amoroso, à sensibilidade lírica e à cortesia. Assim, todos os *tópoi* lírico-amorosos do Trovadorismo representam uma faceta do homem medieval, exteriorizando a sua sensibilidade, a sua visão de mundo, os seus comportamentos e ideologias, as suas crenças, em suma, a sua mentalidade. De modo que, em consonância com os pressupostos metodológicos da *École des Annales*, o painel cultural de uma dada sociedade pode servir, também, para que os aspectos mais subjacentes de seu agrupamento social revelem-se, auxiliando mais judiciosamente em sua compreensão.

Assim sendo, a análise do conjunto de cantigas de amor galego-portuguesas serve-nos para um melhor ajuizamento em torno da mentalidade cortês da Península Ibérica medieval. A compreensão acerca desses substratos mentais será imprescindível para que se possa, nos objetivos da presente investigação, retratar e apontar as formas de residualidade efetuadas pelo lirismo-amoroso romântico, notadamente a partir da produção poética de Álvares de Azevedo – objeto fulcral da presente pesquisa. Os diversos *tópoi* do amor cortês trovadoresco servir-nos-ão como ferramentas auxiliaadoras na análise sobre a mentalidade cortês medieval. Por esse motivo, a garimpagem dos diversos lugares-comuns do universo cortês trovadoresco torna-se uma etapa fundamental no objetivo maior da presente pesquisa, qual seja: a residualidade trovadoresca na produção lírico-amorosa do Ultrarromantismo brasileiro, representada aqui por meio das produções poéticas de Álvares de Azevedo.

## **2.2 Os *tópoi* lírico-amorosos trovadorescos a partir das cantigas de amor galaico-portuguesas**

O recenseamento dos diversos *tópoi* da lírica amorosa cortês que empreendemos neste subcapítulo tomou como referência fundamental a obra *Do Formalismo Estético Trovadoresco* (2009), de Segismundo Spina, dedicada à explanação dos lugares-comuns mais recorrentemente explorados pela lírica cortês medieval, a saber: a sintomatologia amorosa, o

panegírico da amada<sup>34</sup>, a execração, a subserviência do trovador, a coita amorosa e a idealização da “senhor” enaltecida nos versos. Com relação às cantigas escolhidas para o *corpus* a ser analisado, retiramo-las de antologias organizadas por respeitáveis estudiosos da matéria trovadoresca, a exemplo do próprio Spina, em sua *A Lírica Trovadoresca* (1991) e *Presença da Literatura Portuguesa – Era Medieval* (2006), além de Cleonice Berardinelli (1953), Natália Correia (1998), Lênia Márcia Mongelli (2009) e José Joaquim Nunes (1972).

Antes de partirmos efetivamente para os comentários sobre as selecionadas cantigas de amor do Trovadorismo ibérico, devemos, antes, ressaltar que essas composições obedeciam a uma arte versificatória que tinha a sua própria terminologia, explicada na preceptiva *Arte de Trobar*, manual poético de autoria desconhecida, da qual só nos restou um fragmento, incluso no Cancioneiro<sup>35</sup> da *Biblioteca Nacional*. Massaud Moisés, em sua *A Literatura Portuguesa* (1986), esclarece-nos acerca dessa terminologia poética trovadoresca.

Apesar da aparência primitiva e espontânea, e de ser composta com os olhos voltados para a música, a poesia medieval utilizava requintados recursos formais, sobretudo na cantiga de amor. Não sendo, obviamente, ocasião para tratar de todos, trazem-se para aqui os mais frequentes: A *fiinda* era uma estrofe de estrutura própria, mas ligada pela rima ao resto da cantiga e servindo-lhe de remate. A *atafiinda* era o que modernamente recebe o nome de *encadeamento*: o final de um verso liga-se diretamente ao seguinte, sem qualquer interrupção de sentido ou de ritmo. O verso era chamado *palavra*, e quando fosse branco, isto é, sem rima, denominava-se *palavra-perduda*. *Cobras singulares* eram estrofes com rimas próprias. Quando as rimas eram comuns, as estrofes recebiam o nome de *cobras uníssonas*. O *dobre* e o *mordobre* designavam a repetição duma palavra ou mais dentro da mesma estrofe, exatamente como tal ou nalguma de suas formas derivadas. Denominava-se *leixa-pren* (= deixa-prende) o recurso formal que consistia em apanhar o último verso de uma estrofe (que não o refrão) e com ele iniciar a estrofe seguinte, inteiro ou com ligeira variação. Quando o sentimento poético se mantinha inalterado em todas as estrofes, e para exprimi-lo o trovador recorria às mesmas expressões, apenas utilizando sinônimos nas rimas, tínhamos o *paralelismo*, e a cantiga recebia o nome de *paralelística* [...] (p. 30).

Tais eram, portanto, os termos versificatórios utilizados à época do Trovadorismo, e que também a empregaremos quando em referência aos recursos formais das cantigas de amor

---

<sup>34</sup> “[...] os elementos estilísticos do panegírico podem encontrar-se em todos os gêneros e em todos os temas da poesia; mas a tendência é de grande importância para a compreensão principalmente da literatura medieval” (p. 208). Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 208.

<sup>35</sup> Cancioneiro foi o nome dado às coleções em que se registravam as cantigas do período trovadoresco. Tendo em vista que tais composições eram transmitidas basicamente em seu formato oral, boa parte de sua produção se perdeu. Dos cancioneiros galego-portugueses que restaram (vários foram perdidos), três merecem destaque: o *Cancioneiro da Ajuda*, o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

aqui analisadas. Faz-se imperioso lembrarmos que, conforme já explicado, essas composições foram elaboradas antes da consolidação da língua portuguesa, exprimindo-se num dialeto precursor, próprio da região ibérica: o galego-português. Assim, em respeito ao texto literário, decidimos não “traduzir” as cantigas para o português moderno, mas deixá-lo em sua linguagem original. Indicaremos apenas, quando necessário, a significação de alguns vocábulos mais raros e, por isso, mais difíceis de compreender.

Ainda no que diz respeito ao aspecto formal dos textos trovadorescos, devemos lembrar que os seus versos passaram por algumas transformações, se comparados com a poesia clássica e da Alta Idade Média. O processo versificatório da poesia românica medieval passou paulatinamente a incorporar a metrificação baseada na divisão de sílabas poéticas ancoradas num procedimento denominado de silábico-acental, e não mais no sistema quantitativo<sup>36</sup>, formado pela distinção entre pés<sup>37</sup> breves e longos. Essa modificação implantada pela lírica trovadoresca ocorreu devido às mudanças operadas na língua latina exercida pelos povos conquistados do medievo, pois que

[...] o caldeamento e a assimilação [desses] povos conquistados pelos romanos já determinavam profundas modificações prosódicas e morfológicas na língua latina; a linguagem escrita procurava manter o esquema das declinações e a estrutura sintática do latim clássico, mas a linguagem falada foi substituindo o sistema flexivo das declinações pela regência preposicional, perdendo então e progressivamente a consciência da flexão vocabular. A linguagem viva, porém, não parou aí as suas transformações: com a perda também do sentimento da *quantidade silábica* (longas e breves) – fundamento musical do verso clássico –, uma nova sensibilidade fonética baseada na *intensidade* (sílabas fortes, fracas, tônicas, átonas) começou a impor-se. Nesse momento nasceu a poesia românica (SPINA, 2003, p. 17-18).

Assim, “uma vez obliterado o sentimento da quantidade silábica, o novo ritmo da poesia românica baseado na sucessão regular de sílabas fortes e sílabas fracas fixou o princípio do isossilabismo, isto é, do número igual e constante de sílabas nos versos” (SPINA, 2003, p. 20), estabelecendo, com isso, uma das primeiras mudanças significativas da poesia trovadoresca em relação às produções líricas do período clássico e da Alta Idade Média; mudanças que contribuíram sobremaneira no estabelecimento de um caráter melódico mais

---

<sup>36</sup> Para uma visão mais detalhada acerca desses sistemas versificatórios, cf. AZEVEDO, Rafael Sânzio de. *Para uma Teoria do Verso*. Fortaleza: EUFC, 1997. Também cf. ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

<sup>37</sup> “Pés” era como se chamavam as sílabas poéticas na versificação latina, talvez pelo fato de os antigos marcarem com os pés a divisão dos compassos. Cf. RAVIZZA, P. João. *Gramática Latina*. 9ª ed. Niterói-RJ: Escolas Profissionais Salesianas, 1940, p. 445.



acentuado à produção poética, pois além do aspecto referente à metrificação, a poesia trovadoresca também inovou no que diz respeito à sonoridade dos versos, com a inclusão das rimas, elemento inexistente na poesia clássica latina, segundo também nos informa Spina (2003):

[...] a *rima* faz a sua aparição na poesia latina medieval [...] e daí transfere-se para a poesia em *romance*. A rima, que às vezes assumia a forma de mera assonância, [...] infiltrou-se também no adagiário e na própria prosa (para marcar os finais de parágrafos). Surge ela na poesia medieval latina dos primeiros escritores – Comodiano, Cipriano, Santo Agostinho – e a poesia românica parece havê-la fixado como recurso de compensação da musicalidade perdida da poesia quantitativa (p. 22).

Desse modo, podemos dizer que a poesia trovadoresca trouxe, em comparação com a produção lírica clássica, notáveis inovações nos procedimentos do ofício poético, ao incluir um novo sistema versificatório, com base no processo silábico, e uma maior acentuação musical aos versos, alicerçada nas terminações sonoras rimáticas. Por todas essas contribuições, vemos que o Trovadorismo legou também à posteridade – para além da tradição amorosa cortês – um novo modo de se fazer poesia. Concluimos, assim, que devido, também, a esses subsídios no campo da estrutura versificatória, a “[...] poesia românica impôs-se como veículo de expressão da alma ocidental, destinada como parece a uma perpetuidade insuspeitável” (SPINA, 2003, p. 22-23).

Tendo, pois, explicado esses aspectos inovadores da produção poética trovadoresca em comparação à poesia clássica e latino-medieval, lembremos, agora, que todas as composições poéticas aqui apresentadas encontram-se reunidas nos cancioneiros galaico-portugueses (da *Ajuda*, da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional*). São, portanto, produções lírico-amorosas dos trovadores ibéricos que se utilizaram da expressão linguística galaico-portuguesa em suas cantigas. Esses trovadores são

[...] os poetas da Península, com predomínio de portugueses e galegos, que frequentavam como trovadores [...] quer as cortes de D. Fernando III e do seu sucessor, D. Afonso X, reis de Leão e Castela, quer as dos reis portugueses D. Afonso III e D. Dinis, e ainda o paço de D. Pedro, conde de Barcelos, filho bastardo de D. Dinis, também protector de poetas e trovador, mas, sobretudo, prosador notável (FERREIRA, 1998, p. 24).

Para além dos portugueses e galegos, mencionados por Tarracha Ferreira como os predominantes nos mencionados cancioneiros, devemos lembrar que também figuravam, nessas coletâneas, trovadores de outras regiões que utilizavam o galego-português como a

“língua literária” de suas composições: eram, em sua maioria, trovadores hispânicos de outros reinos da Península: Castela, Aragão, Catalunha, Navarra. Isso só nos evidencia a força e o valor da cultura galego-portuguesa para além da região ocidental da Península Ibérica (onde atualmente se situa Portugal).

É preciso, antes, destacar que o conjunto dos *tópoi* do lirismo-amoroso cortês oferece-nos um panorama geral da cultura trovadoresca como um todo, já que, embora haja no Trovadorismo galaico-português alguns matizes próprios ao contexto ibérico, ainda assim o seu suprassumo recorre inevitavelmente ao painel comum da mentalidade medieval. Por esse motivo, Spina (2009) assevera que há uma solução de continuidade entre as literaturas românicas da Baixa Idade Média. Nesse sentido, alerta para

Quem pretenda estudar a matéria tópica da primitiva lírica peninsular, não pode perder de vista o aspecto geracional do movimento trovadoresco, românico e alemão. Ainda quando fatores morais e sociais não fossem idênticos, havia um denominador comum sobre que repousavam estas florações poéticas: o ideal que as animava, um estilo de vida social mais ou menos semelhante, mas, sobretudo, um conjunto de temas e fórmulas expressivas (p. 41).

Explica-se que muitos dos traços da cortesia amorosa ibérica podem ser encontrados, também, na floração poética de outras regiões da Europa medieval, tendo em vista esse “denominador comum” que as anima. Lembramos, todavia, que o lirismo-amoroso galego-português tem, conforme já explicado no subcapítulo precedente, alguns matizes próprios que lhe garantem a sua autenticidade. Tais gradações particularizadoras desse lirismo ibérico cristalizaram-se, sobretudo, em alguns temas bem específicos das cantigas de amor, diferenciando-lhes, em alguns aspectos, das produções trovadorescas de outras regiões europeias. Maria Ema Tarracha Ferreira (1998) explana essas temáticas específicas do lirismo-amoroso galego-português:

A temática da cantiga de amor galego-portuguesa apresenta ainda outras variantes: saudosismo, desespero provocado pelo afastamento da dona, despedida da amada, temas que permanecerão na lírica portuguesa. Outros, porém, refletem a nossa maneira de ser e constituem simultaneamente uma marca da época: timidez amorosa, comprazimento na paixão infeliz, revolta contra o poder fatal da “coita de amor”, queixa pela indiferença da dona e aspiração a “morrer de amor” (p. 15).

Assim, o recenseamento aqui empreendido acerca dos *tópoi* lírico-amorosos do Trovadorismo galego-português possibilitará o vislumbre tanto de um panorama mais geral

do amor cortês europeu, quanto dos aspectos mais específicos desse lirismo-amoroso na poesia da Península Ibérica. Indicaremos, nas análises efetuadas, a natureza desses *tópoi* apresentados, sejam aqueles de ordem mais ampla da convenção trovadoresca, ou aqueles mais específicos do lirismo peninsular.

Começemos esse nosso recenseamento tópico a partir do “morrer de amor”, a temática mais glosada na lírica cortês medieval, nesse sentido, um “dos lugares-comuns mais fastidiosamente repetidos pelos autores dos cantares de amor” (SARAIVA, 1998, p. 26). Para Segismundo Spina (2009), trata-se de um dos tópicos mais antigos da lírica-amorosa, cuja presença se encontra já na poesia clássica, embora tenha se concentrado, de fato, nas cantigas de amor do Trovadorismo, gênero poético estruturado especificamente sobre esse eixo temático.

Uma das consequências mais desastrosas dessa paixão sem correspondência (sem favor – na terminologia camoniana), era a ideia da morte, o morrer como solução única da angústia passional. O motivo parece provir da Antiguidade, conheceram-no os trovadores provençais, o lirismo siciliano dos primeiros tempos e circulou com grande frequência no galego-português, mas não parou aí: vamos encontrar a ideia da negação completa da vida ainda na poesia do século XV, nos Cancioneiros de Baena e de Garcia de Resende (p. 93).

Ilustremos essa tópica primeiramente com uma arquetípica cantiga de amor do Trovadorismo galaico-português, encabeçada com o verso “Como morreu quen nunca bem”, pertencente a Paio Soares de Taveirós (séc. XII-XIII), trovador galego<sup>38</sup> autor da famosa “cantiga da Ribeirinha”, considerada marco inicial do movimento trovadoresco ibérico, cuja data remonta ao ano de 1198 (ou 1189), sendo considerada a mais antiga composição documentada do Trovadorismo lusitano. A cantiga aqui transcrita corresponde à ordem de número 35 do Cancioneiro da Ajuda.

Como morreu quen nunca ben  
houve da ren\* que máis amou, /\*coisa  
e quen viu quanto receou  
dela, e foi morto por én\*: /\*por isso  
ai mia senhor, assí moir'eu!

Como morreu quen foi amar  
quen lhe nunca quis ben fazer,  
e de quen lhe fez Deus veer

---

<sup>38</sup> A nacionalidade galega atribuída a Paio Soares de Taveirós não é matéria pacífica entre os estudiosos da matéria trovadoresca. Cf. CORREIA, Natália. *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. 3ª ed. Lisboa: Estampa, 1998, p. 47.

de que foi morto con pesar:  
ai mia senhor, assí moir'eu!

Com'home que ensandeceu\*, /\* enlouqueceu  
senhor, con gran pesar que viu,  
e non foi ledô\* nen dormiu /\* alegre  
depois, mia senhor, e morreu:  
ai mia senhor, assí moir'eu!

Como morreu quen amou tal  
dona que lhe nunca fez ben,  
e quen a viu levar a quen  
a non valía, nen a val:  
ai mia senhor, assí moir'eu!<sup>39</sup>

Em termos estruturais, a composição em análise, bem ao gosto do lirismo galego-português, apresenta a constância de um refrão, repetindo-se, ao final de cada *cobla* (estrofe), a *palavra* (verso) “ai, mia senhor, assí moir’eu”, enfatizando, desse modo, o desespero e a “coita” de amor do eu lírico, anunciando o seu estágio de quem se encontra à beira da morte, definhando de tristeza e desespero. É, portanto, uma composição típica do amor incorrespondido, cuja exaltação do drama passional põe-se em relevo. Evidencia-se, também, o paralelismo semântico contido em cada *cobla*, pois há apenas uma pequena variação em sua fórmula. A atmosfera plangente da cantiga repete-se em cada uma das estrofes, quando o eu lírico da composição associa, a todo o momento, a ideia da morte como a solução para o sofrimento irremediável de amar e não ser correspondido: um dos *topos* mais corriqueiramente explorados nas cantigas lírico-amorosas do Trovadorismo galaico-português, uma herança indubitável da Provença.

A construção anafórica prevalece na composição dessa cantiga, por meio da qual o eu poético descreve e enfatiza o seu sofrimento passional, comparando-o a um quadro hipotético, que serve como uma espécie de ilustração para o estado em que se encontra: “Como morreu quen nunca bem/ houve da ren que máis amou”, “Como morreu quen foi amar/ quen lhe nunca quis ben fazer”, “Como morreu quen amou tal/ dona que lhe nunca fez bem”, e arremata, no refrão, que essa hipotética situação de quem morre de amor é a dele próprio: “ai mia senhor, assí moir'eu!”. Desse modo, podemos dizer, em concordância com Spina (1991) que “a sintomática passional já se esboça nesta cantiga do primeiro trovador peninsular: a *sandee*, a perda do contentamento, a insônia e a morte por amor” (p. 264).

Ilustremos, ainda, essa corriqueira tópica do “morrer de amor” a partir de outra trova amorosa, pertencente ao rei-trovador português Dom Dinis (séc. XIII-XIV), “o mais fecundo

---

<sup>39</sup> Cf. CORREIA. *Op. cit.*, p. 48.

poeta de amor do período” (CORREIA, 1998, p. 219). Além de prolífico na abundância de composições, devemos dizer, também, que “as suas cantigas de amor são, no conjunto, não só as que maior perfeição formal alcançaram, como são particularmente ricas de tonalidades psicológicas” (CORREIA, 1998, p. 219). A composição a que nos referimos é a cantiga de número 89 do Cancioneiro da Vaticana, encabeçada pela *palavra* (verso) “Em gram coita, senhor”. Segue a cantiga:

Em gram coita\*, senhor, /\* sofrimento  
que pior\* que mort'é, /\* pior  
vivo, per bõa fé\*; /\* fórmula de juramento (por Deus)  
e polo voss'amor  
esta coita sofr'eu  
por vós, senhor, que eu

vi polo meu gram mal;  
e melhor mi será  
de moirer por vós já;  
e pois me Deus nom val,  
esta coita sofr'eu  
por vós, senhor, que eu

polo meu gram mal vi;  
e mais mi val morrer  
ca tal coita sofrer;  
pois por meu mal assi  
esta coita sofr'eu  
por vós, senhor, que eu

vi por gram mal de mi,  
pois tam coitad\*'and'eu.<sup>40</sup> /\* infeliz

Trata-se de uma cantiga paralelística, cujo refrão “esta coita sofr'eu/ por vós, senhor, que eu” situa-se ao final de cada *cobla*, e cujo arremate da cantiga se faz numa *finda*, composta pelas últimas palavras da cantiga: “vi por gram mal de mi,/ pois tam coitad'and'eu.”. A força dessa composição se faz sentir pela sua repetição, pelo modo com que o eu lírico reitera a sua coita (sofrimento), o seu infeliz estado passional. Vemos que o trovador, nas três *coblas* da cantiga, coloca a “morte” como a solução para o seu desesperador estado de quem ama e é desprezado pela “senhor” e, por isso, declara “que pior que mort'é/ vivo”, “e melhor mi será/ de moirer por vós já;”, “polo meu gram mal vi;/ e mais mi val morrer”. Esse “mal” a que se refere o eu lírico resulta da incorrespondência amorosa por parte

---

<sup>40</sup> MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 64.

de sua amada, de sua “senhor”. Diante, pois, dessa situação flagelante, o trovador vê apenas na morte o escapismo para tão intenso pesar.

O tom repetitivo da cantiga é uma técnica composicional, cujo objetivo volta-se à reiteração de uma ideia fixa. Destacamos que tal técnica é bastante comum no lirismo-amoroso galego-português, em cuja fórmula encontra-se, por vezes, “uma ideia ou um sentimento que se exprime numa primeira estrofe e que depois, por palavras diferentes, ou as mesmas combinadas em novos sintagmas, se repete nas estrofes seguintes” (VILHENA, 1975, p. 53). É a chamada tautologia, recurso reiterativo da coita amorosa e que dá a esta a sua tonalidade invariável, sempre voltada ao famigerado lugar-comum do “morrer de amor”.

Outro *topos* recorrente da lírica-amorosa trovadoresca é o que se refere ao estado de perplexidade, por parte do trovador, diante da incomensurável beleza da “senhor”. Essa perplexidade tem como consequência o seu emudecimento<sup>41</sup>: o eu lírico dessas trovas esforça-se, em vão, na tentativa de expressar o seu sentimento amoroso, a sua paixão, porém o estado de choque e êxtase em que se encontra ante a contemplação da inigualável beleza da amada deixa-o afásico, sem reação. Sobre essa tópica da poesia amorosa trovadoresca, informa Segismundo Spina (2009):

O motivo tem origem, não só nos trovadores da Provença, como nos troveiros e nos romances corteses da França setentrional. A situação conflituosa assume variadíssimos aspectos, criando assim os tópicos mais extravagantes. É tudo decorrência do amor, que gera no amante estados e emoções contraditórios, inibição da palavra, obliteração da razão, esquecimento da mensagem amorosa: outras vezes a formosura da mulher se torna a causa do insucesso: não raro, depois de todo o sacrifício do aprendizado amoroso, o trovador consegue chegar à presença de sua dama, contempla o esplendor de sua beleza e cai num estado de embevecimento, de alucinação até (p. 69).

Ilustremos essa tópica, de início, com uma composição amorosa de Pero Garcia Bugalês (séc. XIII), trovador hispânico do reino de Castela, um dos mais prolíficos da cultura trovadoresca galego-portuguesa (VIEIRA, 1987, p. 61). Trata-se da cantiga de número 99 do Cancioneiro da Ajuda, composta de duas *coblas* singulares (com rimas diferentes em cada estrofe), em cujo início tem-se o verso “Mais de mil vezes cuid'eu eno dia”. Segue a cantiga:

---

<sup>41</sup> Para Curtius (2013), “A raiz do *topos* [...] é a acentuação da incapacidade de dominar o assunto. Ocorrem em todos os tempos, desde Homero. No panegírico o orador não encontra palavras para louvar convenientemente a pessoa homenageada” (p. 211). Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

Mais de mil vezes cuid'eu eno dia,  
quando nom posso mia senhor veer,  
ca lhe direi, se a vir todavia,  
a mui gram coita que me faz sofrer;  
e poila vejo, vedes que mi avém\*: /\* suceder  
nom lhe digo, de quanto cuido, rem\*, /\* nada  
ant\*o seu mui fremoso parecer, /\* perante  
que me faz quanto cuido escaecer\*! /\* esquecer

Ca, poila vejo, nom lhe digo nada  
de quanto cuid'ante\* que lhe direi, /\* antes  
u\* a nom vej'; e, par Deus!, mui coitada- /\* quando  
mente viv[o]; e, por Deus! que farei?  
Ca, poila vejo, cuido sempr'entom  
no seu fremoso parecer e nom  
me nembra nada, ca todo me fal  
quanto lhe cuid'a dizer e dig'al!<sup>42</sup>

O eu poético expressa, nas duas estrofes (*coblas*) da composição, que esteve imaginando por “mais de mil vezes” em um único dia o modo como se expressaria diante da amada e transmitiria a ela a força de sua paixão e a sua “mui gram coita” que lhe faz padecer pela não realização desse amor; todavia no instante supremo de sua revelação, uma tamanha perplexidade toma conta do trovador e, por isso, não consegue expressar-se, tal a sua perturbação ante a formosura da amada e, portanto, esquece-se de tudo que havia planejado lhe falar: “ant’o seu mui fremoso parecer,/ que me faz quanto cuida escaecer!”, “Ca, poila vejo, nom lhe digo nada/ de quanto cuid’ante que lhe direi”, e finaliza a cantiga lamentando a sua completa incapacidade de articulação frente à amada: “Ca, poila vejo, cuidu sempr’entom/ no seu fremoso parecer e nom/ me nembra nada, ca todo me fal/ quanto lhe cuid’a dizer e dig’al!”. Assim sendo, o trovador vive num pungente dualismo: ao ver a amada, torna-se mudo, afásico, incapaz de se expressar, dada a perplexidade e êxtase que toma conta de seu ser ante a contemplação da incomensurável formosura de sua “senhor”; todavia quando não a vê, isto é, quando se encontra longe daquela a quem dedica a sua paixão, então sua vida torna-se desgraçada e infeliz, pois a ausência daquela a quem ama é para ele um vigoroso tormento. Diante desse complexo impasse, o eu-trovador roga aos céus o que será de sua sorte: “e, par Deus! mui coitadamente viv[o]”/ “e, por Deus! Que farei?”. A sintética composição expressa esse corriqueiro *topos* do emudecimento ante a contemplação da amada, uma das características proeminentes da sintomatologia passional do lirismo-amoroso trovadoresco.

Em termos formais, trata-se de uma cantiga de maestria (sem refrão) composta por duas *coblas* singulares. Em termos estilísticos, o seu autor recorreu a algumas figuras de

---

<sup>42</sup> Cf. MONGELLI. *Op. cit.*, p. 13.

linguagem no intuito de dar maior expressividade à composição: na primeira *palavra* (verso), temos uma hipérbole (“mais de mil vezes coid’eu eno dia”), cuja eficácia incide-se na caracterização da agonia reiterada do eu lírico, acentuada pelas locuções interjetivas da segunda *cobla* (estrofe): “par Deus”/ “por Deus!”. Uma singularidade formal da cantiga encontra-se no verso quebrado da segunda *cobla*, “coitada/ mente” (vv. 11-12), uma estratégia estilística condizente com a perda da fala e o embaraço do trovador ante a sua amada. Por fim, encontramos o resultado da desmesurada emoção do eu poético expresso nas duas últimas *palavras* (versos) da cantiga: “me nembra nada, ca todo me fal”/ “quanto lhe cuid'a dizer e dig'al!”.

Encontramos a mesma variação dessa tópica do emudecimento ante a amada numa célebre composição de Joam Garcia de Guilhade (séc. XIII), trovador luso considerado um dos mais talentosos do lirismo galaico-português (VIERA, 1987, p. 67-68). A composição a que nos referimos é a de número 239 do Cancioneiro da Ajuda. Segue-se o texto:

Esso mui pouco que hoj'eu falei  
com mia senhor, gradeci-o a Deus,  
e gram prazer virom os olhos meus!  
Mais do que dixे gram pavor per\* hei; /\* de fato  
Ca\* me tremi' assi o coração /\* pois, porque  
que nom sei se lho dixе [bem] se nom.

Tam gram sabor\* houv'eu de lhe dizer /\* gosto, prazer  
a mui gram coita que sofr'e sofrі  
por ela! Mais tam mal dia naci,  
se lho hoj'eu bem nom fiz entender!  
ca me tremi' assi o coração  
que nom sei se lho dixе [bem] se nom.

Ca nunca eu falei com mia senhor  
senom mui pouc'hoj'; e direi-vos al\*: /\* outra coisa  
nom sei se me lho dixе bem, se mal.  
Mais do que dixе estou a gram pavor:  
ca me tremi' assi o coração  
que nom sei se lho dixе [bem] se nom.

E a quem muito trem'o coração,  
nunca bem pod'acabar sa razom.<sup>43</sup>

Nessa cantiga, o eu poético expressa que esteve por poucos instantes frente à sua “senhor”, instantes fugazes, “desses que são os mais ilusórios da felicidade amorosa” (SPINA, 2009, p. 71). Entretanto, nesse pouco tempo que esteve em presença da amada, embaraçou-se

---

<sup>43</sup> Cf. SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Portuguesa – Era Medieval*. 11<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006, p. 52.



em perplexidade e não soube nem sequer se conseguiu expressar adequadamente o seu sentimento amoroso, o seu estado passional. Explica o trovador, na *finda* da composição, que “quem muito trem’o coraçom/ nunca bem pod’acabar as razom”. Ou seja, aquele que tem o coração trêmulo, jamais pode exprimir-se bem. O tremor é uma das sintomatologias próprias da cortesia amorosa, pois que, em geral, sob os eflúvios desse amor cortês, “o amator treme diante da amada, como a folha treme ao vento” (LAPA, 1973, p. 144). Assim sendo, o eu lírico da cantiga sequer sabe se conseguiu realizar, a contento, o seu objetivo: “ca me tremi’ assi o coraçom/ que nom sei se lho dixei [bem] se nom”. Esta é o refrão da cantiga, repetida ao final das três *coblas* principais, cujo efeito, bem ao gosto do Trovadorismo ibérico, é a reiteração do estado de espírito atormentado do enunciador lírico. Nessa tópica, a presença da amada é sempre a causa para o estado de embevecimento do eu lírico, cuja consequência é a mais completa desorientação, resultando na incapacidade para se expressar e revelar o seu sentimento amoroso. Tal é a fulcral característica desse *topos* trovadoresco relacionado à perturbação emotiva diante daquela a quem o eu-trovador dedica a sua paixão.

Os traços dessa tópica referente à inibição e ao emudecimento perante a amada teria, de acordo com Spina (2009), uma notória correspondência com o universo cavaleiresco, dada a estreita relação da preceptiva amorosa mediévia com os princípios do serviço feudatário, de modo que

A situação de quem se encontra inteiramente perturbado diante de sua dama parece a mesma em que se encontraria o cavaleiro que, diante do inimigo, esquecesse os princípios da arte do combate. Ele aprendera a lutar, como aprendera a amar, pois as duas atividades – como ensinara Ovídio – constituíam uma arte. Ora, se o amor cavaleiresco prevê uma preceptiva, um código de princípios convencionais, não se explica que o amante, face a face com a dama, seja vítima de uma inibição física e psíquica a ponto de não poder realizar a mensagem de seu coração. Mas que o trovador traz presente no espírito a consciência da incompatibilidade entre os preceitos da galantaria e o seu autêntico estado de alma. A observância estrita da mesura, a prudência, a moderação, e por outro lado a situação de submisso e humilde, muito embora constituam qualidades da educação feudal e cortês, entram em conflito com a mensagem sentimental, que acima de tudo deve ser espontânea, sincera e livre de convencionalismo. Este conflito é uma verdade psicológica, que o trovador procura expressar na sua poesia, conquanto nem sempre a realidade poética corresponda a uma realidade pessoal (p. 74).

Outro lugar-comum recorrente do Trovadorismo ibérico – e que se relaciona à sintomatologia amorosa – refere-se à perturbação dos sentidos (perda do *sem*) provocada pela ausência da amada ou pela impossibilidade de realização do idílio amoroso. Tal tópica tornou-

se dominante no lirismo galego-português, ganhando matizes variados quanto aos sintomas da perturbação do eu poético das cantigas. Essa perturbação causa, no trovador, as mais contraditórias sensações: insônia, perda do apetite, desvario, tristezas infindas, etc., formando variados clichês da lírica trovadoresca. Dentre os mencionados sintomas perturbatórios, aquele que com menos frequência aparece no lirismo ibérico é a perda do apetite, ao passo que “muitos outros [...] acompanham a angústia do poeta [...]: *perder o sono* e o *sentido* são as duas situações que surgem frequentemente associadas” (SPINA, 2009, p. 81).

Para ilustração, iniciemos com uma cantiga amorosa de Dom Dinis: referimo-nos à composição de número 101 do Cancioneiro da Vaticana. Segue-se o texto:

Quant'há, senhor, que m'eu de vós parti,  
atam muit'há que nunca vi prazer  
nem pesar; e quero-vos eu dizer  
como prazer nem pesar nom er\* [vi]: /\* de novo  
perdi o sem\* e nom poss'estremar /\* enlouquecer, perder a razão  
o bem do mal, nem prazer do pesar.

E des que m'eu, senhor, per bõa fé\*, /\* realmente  
de vós parti, creed'agora bem  
que nom vi prazer nem pesar de rem\*; /\* nada  
e aquesto\* direi-vos por que [é]: /\* isto  
perdi o sem e nom poss'estremar\* /\* diferencar  
o bem do mal, nem prazer do pesar.

Ca, mia senhor, bem des aquela vez  
que m'eu de vós parti, no coração  
nunca ar\* houv'eu pesar des entom /\* de novo  
nem prazer; e direi-vos que mi o fez:  
perdi o sem e nom poss'estremar  
o bem do mal nem prazer do pesar.<sup>44</sup>

Em termos estruturais, a cantiga segue o esquema típico das produções lírico-amorosas do Trovadorismo ibérico: composição curta (de apenas três *coblas*), com estrofes simétricas e com refrão ao final. O paralelismo semântico também se evidencia na composição, com pequenas variações entre uma estrofe e outra, e com o esquema fixo de rimas. No âmbito do conteúdo, a cantiga gira em torno da temática relacionada à separação da amada e também à sua indiferença. O trovador, dirigindo-se à sua “senhor”, diz que desde o momento em que dela se separou nunca mais conseguiu sentir qualquer prazer ou mesmo dor, e o motivo para esse insólito estado de insensibilidade a tudo deve-se ao ensandecimento que dele tomou conta, impossibilitando-lhe a distinção do bem e do mal, informação expressa na estrofe da

<sup>44</sup> Cf. BERARDINELLI, Cleonice. *Cantigas de Trovadores Medievais em Português Moderno*. Rio de Janeiro: Edição das Organizações Simões, 1953, p. 28.

cantiga: “perdi o sem e nom poss'estremar/ o bem do mal nem prazer do pesar”. A perda do “sem” deve-se, sobretudo, à ausência da amada, tendo em vista que o trovador partiu para outras regiões, afastando-se daquela a quem ama: “E des que m'eu, senhor, per bõa fé/ de vós parti, creed'agora bem/ que nom vi prazer nem pesar de rem”. Segismundo Spina (2009) alega que esse *topos* do ensandecimento por amor e suas variações foram dos mais frequentes na lírica-amorosa galego-portuguesa, adaptando-se facilmente ao gosto ibérico.

Os tópicos da loucura encontraram ambiente favorável na lírica minhoto-duriense<sup>45</sup>. Há qualquer coisa de mórbido [...] na poesia de alguns de nossos trovadores que justifica essa aclimação. Os trovadores posteriores ao reinado dionisiano, mas precisamente os galego-castelhanos, incumbiram-se também de conservar viva a chama desses recursos literários (p. 92).

A loucura é, pois, um dos aspectos característicos da sintomatologia amorosa daquele que padece ou pela indiferença da amada ou pela sua ausência. Tal tópica tornou-se uma predileção das cantigas amorosas do Trovadorismo ibérico, sendo uma das consequências da coita expressa nessas cantigas, afinal, como lembra M. Rodrigues Lapa (1973), “[...] o rasgo mais característico do amor português é a *coita* de amor, que faz ensandecer e morrer o pobre namorado” (p. 147). De modo que o tópico foi amplamente glosado nas cantigas amorosas galego-portuguesas, pois acrescentava à cantiga uma maior aura de dramaticidade, motivo pelo qual “os trovadores fartaram-se do formulário em suas canções, desde o sintoma da palidez e o tremor convulsivo dos membros à perda total da consciência” (SPINA, 2009, p. 92).

Outra composição em que o mesmo tópico se faz presente é a cantiga amorosa de número 70 do Cancioneiro da Ajuda, de autoria do trovador luso Nuno Fernandes Torneol (séc. XIII), encabeçado pelo verso “Ir-vos queredes, mia senhor,”. A cantiga em menção gira em torno do desespero e desnorteamento do eu lírico pela partida de sua amada, cuja consequência é o ensandecimento do apaixonado. Segue o texto:

Ir-vos queredes, mia senhor,  
e fic'end'eu com gram pesar,  
que nunca soube rem amar  
ergo\* vós, des quando vos vi. /\* exceto  
E pois que vos ides daqui,  
senhor fremosa, que farei?

---

<sup>45</sup> Gentílico referente a quem é originário da região de Entre-Douro-e-Minho, província portuguesa composta pelos atuais distritos de Viana do Castelo, Braga, Porto e parte dos distritos de Aveiro, Viseu e Vila Real.

E que farei eu, pois nom vir  
o vosso mui bom parecer?  
Nom poderei eu mais viver,  
se me Deus contra\* vós nom val. /\* perante  
Mais ar\* dizede-me vós al\*: /\* também /\* outra coisa  
senhor fremosa, que farei?

E rog'eu a Nostro Senhor  
que, se vós vos fordes daquém\*, /\* daqui  
que me dê mia morte por em\*, /\* por isso  
ca muito me será mester\*. /\* ser necessário  
E se mi a El dar nom quiser,  
senhor fremosa, que farei?

Pois mi assi força\* voss'amor /\* angustiar  
e nom ousos vosco\* guarir\*, /\* convosco /\* viver  
des quando me de vós partir,  
eu que nom sei al bem querer  
querria-me de vós saber:  
senhor fremosa, que farei?<sup>46</sup>

A composição é construída a partir de quatro *coblas* uníssonas em sua forma e em cujo refrão ao final das estrofes – bem ao modo galego-português – serve para reiterar o desespero do eu poético frente ao problema apresentado, qual seja: a partida da amada para outras regiões. Esta – por motivo não revelado na composição – decide afastar-se, “ir-vos” para longe, e, por isso, o eu lírico trovadoresco desespera-se e mergulha num profundo e interminável pesar, cujo único remédio parece ser a morte, pela qual, inclusive, roga a Deus: “E rog'eu a Nostro Senhor/ que, se vós vos fordes daquém,/ que me dê mia morte por en,/ ca muito me será mester”. Sem a sua amada, portanto, só resta ao “coitado” trovador pedir a Deus um termo à sua sofrida existência. O refrão da cantiga, “senhor fremosa, que farei?”, serve como recurso paralelístico ressaltante da coita amorosa e desnorteamento do eu poético.

A cantiga, então, estrutura-se em torno dessa temática da separação por meio da partida da amada e da sua indiferença ante aos apelos do trovador – evidenciada no refrão –, além da súplica deste, rogando a Deus pelo remédio à sua “coita”: a morte. É mais uma vez o “morrer de amor” se fazendo enaltecer na cantiga lírico-amorosa trovadoresca. O apelo à figura divina poder-se-ia explicar pela vigência de uma mentalidade teocêntrica comum ao medievo, na qual os preceitos religiosos faziam-se dominantes no *modus vivendi* do período em alusão.

O amor conjectural também se tornou uma das tópicas corriqueiras da lírica-amorosa ibérica. Nesses casos, a cantiga gira em torno da construção de um quadro hipotético e

---

<sup>46</sup> Cf. BERARDINELLI, *Op. cit.*, p. 34.

ilusório, no qual o trovador idealiza uma vida plena ao lado da sua “senhor”. A fim de ilustrarmos o referido tópico, transcrevemos uma composição do rei trovador Dom Dinis, a de número 136 do Cancioneiro da Vaticana. Segue-se a cantiga:

Senhor, que de grad\*hoj'eu querría, /\* de bom grado  
se a Deus e a vós aprouguesse\*, /\* agradasse  
que u\* vós estades, estevesse /\* onde  
convosqu'e por esto me terría\* /\* considerar  
por tan ben-andante\* /\* satisfeito, feliz  
que por rei nen infante  
des alí adeante  
non me cambiaría.

E sabendo que vos prazería  
que u vós morassedes, morasse,  
e que vós eu viss'e vós falasse,  
terría-me, senhor, toda vía  
por tan ben-andante  
que por rei nen infante  
des alí adeante  
non me cambiaría.

Ca, senhor, en gran ben vivería,  
se u vós vivessedes, vivesse,  
e sol que de vós est'entendesse,  
terría-me, e razón faría\*, /\* agir com sensatez  
por tan ben-andante  
que por rei nen infante  
des alí adeante  
non me cambiaría.<sup>47</sup>

Dirigindo-se à sua senhora, o trovador diz-lhe que, se Deus e ela quisessem, o maior gosto que poderia ter era estar perto dela. E se esse fato ocorresse, ficaria tão feliz que não trocaria a sua posição nem pela de um rei ou de um infante. Tal informação se encontra no refrão, apresentada ao final de cada *cobla*: “que por rei nen infante/ des alí adeante/ non me cambiaría”. Para Mongelli (2009), em termos estruturais, evidencia-se na cantiga:

O modo subjuntivo das formas verbais (perfeitamente combinado com a suavidade das rimas graves) eleva o desejo (*querría*, v. 1) ao plano das hipóteses difíceis de realizar. É isto que torna verossímil troca de condição social anunciada no refrão: não há realza que compense a ausência da amada (p. 71).

Assim, em uma atitude de total subserviência, o eu lírico da composição constrói, por

---

<sup>47</sup> CORREIA, *Op. cit.*, p. 220.

meio dos constantes paralelismos, um hipotético quadro de sublimação e felicidade caso tivesse, junto de si, a sua amada. Revela-se, então, o teor onírico da cantiga, haja vista a temática girar em torno de um desejo, de uma conjectura idealizada pelo eu lírico apaixonado. Depreende-se, a partir da leitura atenta da cantiga, que o amor nutrido pelo eu poético é um sentimento unilateral, não compartilhado pela “senhor”, e certamente até mesmo desconhecido dela. Resta, portanto, o sonho, a idealização por parte do trovador, que imagina a plenitude de uma vida ao lado daquela a quem dedica a sua paixão e para quem o seu valor excede a tudo que existe e, por isso, trocaria, por ela, todos os títulos e bens materiais. Segismundo Spina (2009) ressalta a tendência platônica que habita em algumas composições do amor cortês trovadoresco. Explica, quanto a essa nuance das cantigas de amor, que

É preferível [...] interpretarmos 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, tem seus pontos de contato com a teoria platônica do amor (p. 32).

Uma das possíveis explicações para a existência de uma aura platônica em algumas das composições lírico-amorosas do Trovadorismo tem relação direta com a influência exercida pelo Cristianismo na mentalidade medieval. Assim sendo, o platonismo encontrar-se-ia no cerne da concepção de amor puro, idealizado, que não exige, para existir, a necessidade de contato físico e sexual. É, portanto,

[...] um conceito de amor que não aspira à realização humana: é o amor cortês, sentimento convencional e platônico, que consiste fundamentalmente no culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impõe ao perfeito apaixonado um código em que dominam duas leis: cortesia e mesura (FERREIRA, 1998, p. 11).

Além do platonismo desenhado pelo trovador em relação ao seu sentimento amoroso, também se evidencia, na cantiga em menção, uma típica característica do lirismo-amoroso trovadoresco: o panegírico da amada, o elogio exagerado de suas qualidades físicas e morais, exaltando-a ao mais alto patamar. Essa característica, para Spina (2009), é “o aspecto mais rico de motivos e clichês da poesia trovadoresca luso-galega” (p. 111) e possui dois aspectos fundamentais em relação à amada, quais sejam: “é a melhor, a mais perfeita dona que já apareceu no mundo; por ela o trovador desprezaria todas as riquezas, todos os títulos e todos os poderes do mundo” (p. 117). Nota-se, portanto, que a cantiga de Dom Dinis se enquadra

mais tipicamente no segundo aspecto do *topos*.

Outra variação da tópica referente ao culto da amada relaciona-se ao aspecto da subserviência e vassalagem do trovador para com a “senhor” enaltecida nos versos da cantiga. Conforme já explicado anteriormente, essa característica tem relação direta com a mentalidade feudatária do período medieval, bem como as relações estabelecidas nesse âmbito: referimo-nos, evidentemente, às relações hierárquicas entre um suserano e um vassalo. Encontramos um perfeito exemplo dessa tópica na cantiga de número 647 do Cancioneiro da Vaticana, cuja autoria pertence ao trovador português Martim Peres Alvim (séc. XIII). Segue-se o texto da cantiga:

Senhor fremosa, que de coraçom\* /\* sinceramente  
vos servi sempr'e sérvî\* e servirei, /\* sirvo  
por muito mal que eu lev\* e levei /\* suportar  
por vós, tenh'eu que seria razom  
de mi fazerdes haver algum bem  
de vós, senhor, por quanto mal mi vem.

Do vosso talh\* e do vosso catar /\* figura  
muit'aposto vem a mim muito mal;  
e pois de vós nunca pud'haver al\*, /\* mais nada  
razom seria já, a meu cuidar,  
de mi fazerdes haver algum bem  
de vós, senhor, por quanto mal mi vem.

E a mesur\*a que vos quis dar Deus /\* cortesia, generosidade  
e mui bom talh'e mui bom parecer  
[som meu gram mal]; por mi a morte tolher,  
temp'era já, lume\* dos olhos meus, /\* luz, brilho  
de mi fazerdes haver algum bem  
de vós, senhor, por quanto mal mi vem<sup>48</sup>.

Em termos estruturais, não há nenhuma novidade, pois a cantiga segue o modelo típico da lírica-amorosa galego-portuguesa: composição curta, de apenas três *coblas*, eivada de paralelismos semânticos e lexicais (a exemplo do verbo “servir”) e com a apresentação de refrão ao final de cada estrofe.

Em termos de conteúdo, como se percebe a partir da leitura atenta da composição, a mulher amada é exaltada a um grau máximo e dela o poeta se considera um vassalo, um servidor. O confronto entre senhor e vassalo faz imediatamente pensar na influência que as regras da cavalaria medieval tiveram na poética amorosa do Trovadorismo. Essa influência está já averiguada na matéria trovadoresca e constitui um fato. Assim como os vassalos

---

<sup>48</sup> NUNES, José Joaquim. *Cantigas D'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972, p. 406.

tinham por obrigação servir ao seu senhor, propriamente dito, sob cujo domínio decorria a sua existência, assim também o trovador se considerava obrigado a servir a sua dama, concretamente em coisa nenhuma, mas em dizê-lo e repeti-lo. A palavra “servir” intervém nas cantigas de amor com elevada frequência, pois é essa a função primordial do poeta, servir a sua dama, o que se traduz em louvá-la, em exaltar as suas graças, em escolhê-la para motivo das suas canções. Assim,

O amor era concebido à maneira cavaleiresca, como um “serviço”. O cavaleiro “servia” a dama pelo tempo que fosse necessário para merecer o seu galardão. Consistia esse serviço em dedicar-lhe os seus pensamentos, os versos e os atos; em estar presente em certas ocasiões, em não se ausentar sem licença, etc. O servidor está para com a “senhor” como o vassalo feudal para com o suserano (SARAIVA, 1998, p. 22).

Percebemos que nesse jogo, a dama é sempre idealizada, é sempre o suprasumo das qualidades físicas e morais, ao passo que o eu poético é tão somente um pobre apaixonado que se prostra e se humilha aos seus pés. Essa específica tópica da lírica-amorosa trovadoresca aparece já no nascedouro desse movimento literário, ainda no século XI, conforme informa Segismundo Spina (2009):

Os frades de Angers, no século XI, já apresentam, na sua poesia amorosa, o conceito de que o amor é substancialmente um serviço [...]. A sintomatologia amorosa (exterior e psicológica), o comportamento ético do trovador e da dama, os graus de intimidade entre o vassalo e a suserana, o cenário naturístico e o retrato físico e moral da mulher obedeciam quase cegamente a um escolasticismo poético que a tônica cultural da época elaborou (p. 175).

A preceptiva cortês apregoava, destarte, o seguimento de específicas regras do serviço amoroso, a exemplo da retratada na cantiga em menção. Nota-se, também, que há nessa composição a tão recorrente coita amorosa, a mais corriqueira tópica do lirismo cortês medieval. O refrão expressa esse “mal” do eu poético em decorrência do amor não correspondido: “de mi fazerdes haver algum bem/ de vós, senhor, por quanto mal mi vem”. Assim, temos um quadro do cenário amoroso apresentado: o poeta serve e diz que sempre servirá à sua “senhor”, embora dela não tenha recebido nunca “algum bem”, dada à sua constante indiferença, por esse motivo ela é a causa do seu “gram mal”.

Também se fez frequente na lírica-amorosa galego-portuguesa o *topos* da execração, quando o trovador, desesperado com tanto sofrimento em decorrência da coita amorosa, exaspera contra a si, contra o destino, contra Deus e contra o dia em que pôs os olhos na amada e, desde então, passou a sofrer indefinidamente pela sua indiferença e pela



incorespondência de seu amor. Para Spina (2009), tal tópica tornou-se recorrente na lírica galego-portuguesa, chegando à culminância com a produção poética do trovador galego Pero D'Armea (séc. XIII). Refere-se, assim, a esse *topos*:

O motivo constituiu-se, adquiriu foros no formalismo poético vernáculo, fez a sua peregrinação por todo o lirismo galego-português, até chegar à sua apoteose com Pero D'Armea numa cantiga d'amor que não é mais que uma paráfrase do tópico, como se fora uma joia engastada de riquíssimas interpolações expressivas (p. 106).

A cantiga a que se refere Spina é a de número 681 do Cancioneiro da Vaticana, cujos versos iniciais são “Em grave dia me fez Deus nacer”. Toda a construção da cantiga gira em torno da lamentação do eu poético referente ao dia em que viu pela primeira vez a sua “senhor”, pois, desde então, não teve mais paz e uma obsessão descomunal pela amada tomou conta de seu ser. Segue-se a cantiga:

Em grave\* dia me fez Deus nacer, /\* infeliz  
aque[e] dia e[m] que eu naci;  
e grave dia me fezo veer  
a mia senhor, u\* a primeiro vi; /\* quando  
e grave dia vi os olhos seus;  
e grave dia me fez entom Deus  
veer, quam bem parece, parecer.

E grave dia mi fez entender  
Deus quam muito bem eu del'entendi\*; /\* eu nela percebi  
e grave dia mi fez conhocer,  
aque[e] dia [em] que a conhoci:  
e grave dia mi a fez entom, meus  
amigos, grave dia mi a fez Deus  
tam gram bem, como lh'eu quero, querer.

E grave dia per mi lhi falei,  
aque[e] dia [e]m que lh'eu fui falar;  
e grave dia per mi a catei\* /\* olhar, ver  
dos meus olhos, quando a fui catar;  
e grave dia foi por mi entom  
quando a vi, grave dia, ca non-  
ca eu dona tam fremosa veerei.

E grave dia per mi comecei  
com mia senhor, quand'eu fui começar  
com ela; grave dia desejei  
quam muito bem m'ela fez desejar;  
grave dia, foi-mi, dê'la sazom\* /\* desde o momento  
que a eu vi, grave dia - pois nom  
morri por ela, nunca morrerei.

E porque m'eu dela [entom] quitei\*, /\* afastar  
esmoreco mil vezes e nom sei,  
per bõa fé, nulha parte\* de mi. /\* em nenhum lugar

E nom mi ponham culpa des aqui  
de seer sandeu\*, ca ensandeci /\* louco  
pola mais fremosa dona que sei.<sup>49</sup>

Percebemos já, de início, que a cantiga, em termos estruturais, foge ao modelo comum galego-português, haja vista ser uma composição relativamente mais longa, com quatro *coblas*, mais duas *fiindas*, possibilitando um maior desenvolvimento reflexivo da coita amorosa e do estado passional do eu lírico. Apesar da existência do paralelismo semântico e lexical, a composição não traz o recurso do refrão ao final das estrofes, portanto, trata-se de uma cantiga de maestria. Assim, temos que “o tema, dos mais comuns na lírica galego-portuguesa, foi ricamente trabalhado em sua estrutura formal” (MONGELLI, 2009, p. 40).

No que diz respeito ao conteúdo, encontramos a voz do trovador a lamentar e amaldiçoar o dia em que nasceu e o dia em que viu a sua senhora pela primeira vez, pois desde então começou o mal que o levou à loucura presente. Se nesse dia não morreu, nunca morrerá: “que a eu vi, grave dia - pois nom/ morri por ela, nunca morrerei”. A execração ao destino, a Deus, e a si próprio deve-se ao imenso infortúnio que padece o trovador, dada a indiferença da amada ante seus apelos apaixonados: “Em grave dia me fez Deus nacer”, “aquele dia [em] que a conhoci”, “E grave dia per mi lhi falei”, “[...] grave dia desejei/ quam muito bem m'ela fez desejar”, etc. O eu lírico afirma, portanto, que “graves” foram essas circunstâncias que lhe propiciaram apaixonar-se, pois desde esse momento não teve paz e não pensa em outra coisa a não ser em sua amada, em sua “senhor”.

Essa variação em torno do malogro relacionado ao momento em que o trovador pôs os olhos na amada e por ela perdidamente se apaixonou também aparece noutra cantiga do mesmo Pero D'Armea, a de número 675 do Cancioneiro da Vaticana. A cantiga explora, ainda, a tão corriqueira tópica do morrer-de-amor como solução final para o infortúnio do trovador. Segue-se o texto:

Senhor fremosa, des aquel dia  
que vos eu vi primeiro, des entom  
nunca dormi, com'ante dormia,  
nem ar\* fui led'\*e vedes por que nom: /\* de novo /\* alegre  
cuidand'em vós e nom em outra rem\* /\* e em mais nada  
e desejando sempr'o vosso bem.

<sup>49</sup> Cf. MONGELLI. *Op. cit.*, p. 38-39.

E sabe Deus e Santa Maria  
ca nom am'eu tant'al no coraçom  
quant'amo vós, nem ar poderia;  
e se morrer por en, farei razom\*, /\* agir com sensatez  
cuidand'em vós e nom em outra rem  
e desejando sempr'o vosso bem.

E ant'eu já [mia] morte querria\* /\* quereria  
ca viver com'eu viv', há gram sazom\*; /\* há muito tempo  
e mia morte melhor mi seria  
ca viver mais, assi Deus mi perdom,  
cuidand'em vós e nom em outra rem  
e desejando sempr'o vosso bem.

Ca vós sodes mia coita e meu bem  
e por vós hei quanta coita mi vem.<sup>50</sup>

Diferentemente da composição anterior do mesmo menestrel, essa cantiga apresenta, por sua vez, a típica estrutura do lirismo galego-português: composição curta, com apenas três *coblas*, apresentação de refrão e uma *fiinda* servindo de remate. Os clichês do lirismo-amoroso ibérico também se fazem presente na composição: a exaltação da “senhor”, as variações da sintomatologia amorosa, a interpelação a figuras divinas (Deus e Santa Maria), a ideia da morte como redenção e refúgio para a coita do eu poético e o paradoxo relacionado à “senhor”, vista como “mia coita e meu bem”. Afinal, devemos lembrar que a mulher, nessa poesia, era idealizada tanto quanto o próprio amor, pois o trovador “considerava aquela a quem se dirigia como o suprasumo de todas as virtudes, um ser em quem a beleza física e moral chegara ao mais alto ponto concebível” (NUNES, 1972, p. XVII-XVIII). Por isso, a dama era colocada simultaneamente como o “bem” e o “mal”, elementos que funcionam, na cantiga, como uma antítese estilística e de cunho psicológico desse jogo amoroso.

A composição, por meio dos constantes paralelismos, repete à exaustão que a causa de sofrimento do trovador relaciona-se à obsessão para com a sua “senhor”. A paixão do eu lírico assume matizes de verdadeira alucinação, de um monoideísmo doentio que o faz padecer, ainda mais quando, ao que tudo indica, estabelece-se uma indiferença da amada ante aos seus apelos e súplicas. O poeta confessa que desde que conheceu a amada de seus sonhos, nunca mais sequer conseguiu dormir (“[...] des entom/ nunca dormi, com'ante dormia”), e também

---

<sup>50</sup> Cf. BERARDINELLI, *Op. cit.*, p. 40. Cleonice Berardinelli atribui a autoria dessa composição a Paio Gomes Charinho, no entanto acreditamos que tal atribuição tenha sido um equívoco por parte da eminente professora, tendo em vista que outras fontes nos informam que a autoria da cantiga pertence ao trovador Pero de Armea. As fontes consultadas foram: o portal eletrônico da Universidade Nova de Lisboa que reúne, em sua página, um completo cancionero da poesia medieval galego-portuguesa (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>); e também o livro *Cantigas D'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, de José Joaquim Nunes (1972).

perdeu toda a alegria, (“ne ar fui led’e vedes por que nom”), pois a única coisa que agora sabe fazer é pensar nela, em sua amada, informação trazida repetidamente no refrão: “cuidand'em vós e nom em outra rem/ e desejando sempre o vosso bem”. Assim sendo, a única saída vislumbrada pelo trovador parece ser somente a morte, que trará termo à sua tão melancólica e desesperadora situação: “E ant'eu já [mia] morte queria/ ca viver com'eu viv', há gram sazom;/ e mia morte melhor mi seria/ ca viver mais, assi Deus mi perdom”. O trovador finaliza a sua canção expressando, na *fiinda*, o mencionado paradoxo de ser a amada o seu “bem” e o seu “mal”, situação flagrante do desespero e sandice do trovador, e que obedecia ritualisticamente aos preceitos do amor cortês, afinal:

A descrição da sintomática amorosa nas cantigas exige em geral do poeta um desenvolvimento argumentativo: a *coita* deriva da vontade de Deus, da excelência da mulher, da própria natureza desse código que impede a correspondência amorosa e enfatiza a renúncia; por tudo isso, o poeta sofre e perde a razão (MONGELLI, 1992, p. 42).

E para finalizar o nosso recenseamento tópico da lírica-amorosa ibérica, apresentamos uma cantiga de amor de Martim Soares, trovador português de meados do século XIII. A cantiga em questão inclui-se no Cancioneiro da Ajuda e também no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, com as numerações de 46 e 158, respectivamente. Trata-se de uma cantiga arquetípica dos vários *tópoi* amorosos do Trovadorismo ibérico, pois reúne em si diversos matizes da coita amorosa medieval. Segue o texto:

Senhor fremosa, pois me nom queredes  
creer a coita 'm que me tem Amor,  
por meu mal é que tam bem parecedes  
e por meu mal vos filhei\* por senhor /\* filhar, arranjar  
e por meu mal tam muito\* bem oi\* /\* tanto /\* ouvir  
dizer de vós e por meu mal vos vi:  
pois meu mal é quanto bem vós havedes.

E pois vos vós da coita nom nembrades\*, /\* lembrar  
nem do afã que mi o Amor faz sofrer,  
por meu mal vivo mais ca vós cuidades  
e por meu mal me fez Deus nacer  
e por meu mal nom morri u\* cuidei /\* quando  
como vos viss'e por meu mal fiquei  
vivo, pois vós por meu mal rem nom\* dades. /\* nada

[E] desta coita 'm que me vós tēedes,  
em que hoj'eu vivo tam sem sabor\*, /\* gosto, prazer  
que farei eu, pois mi a vós nom creedes?  
Que farei eu, cativo\*, pecador? /\* infeliz, desgraçado

Que farei eu, vivendo sempre assi?  
Que farei eu, que mal dia naci?  
Que farei eu, pois me vós nom valedes?

E pois que Deus nom quer que me valhades,  
nem me queirades mia coita creer,  
que farei eu? Por Deus, que mi o digades!  
Que farei eu, se logo nom morrer?  
Que farei eu, se mais a viver hei?  
Que farei eu, que conselh'i\* nom sei? /\* solução  
Que farei eu, que vós desemparades?<sup>51</sup>

A cantiga apresenta grande originalidade em decorrência da série de perguntas retóricas que compõem as últimas *coblas* e que sublinham o tom emotivo de seu apelo à amada. A contundência obsessiva da interrogação “que farei eu?”, repetida exaustivamente ao longo da cantiga, retrata o desespero do eu lírico pelo amor não correspondido e pela indiferença e desprezo da amada ante aos seus clamores. No âmbito da estrutura poemática, a composição constrói-se a partir de quatro *coblas* alternadas e sem a presença de um refrão, sendo, por isso, considerada uma cantiga de maestria. Ainda no âmbito da forma, Mongelli (2009) nota um interessante recurso estilístico dessa composição, tratando-se da

[...] presença de *Amor* como entidade absoluta (vv. 2 e 9), equivalente à de Deus (vv. 11 e 22), [que] faz alçar os sentimentos a outra esfera de valores, de matiz religioso, chamando a atenção para o aposto *cativo pecador*, em posição central na estrofe III (v. 18). O involuntário da paixão que o acomete (*Amor*) adensa a questionadora e impotente aflição do amante a serviço da *senhor fremosa* (p. 18).

Já no âmbito temático, percebemos que se trata de uma cantiga exaltante da coita amorosa do eu lírico. Na primeira *cobla*, essa temática trata da descrença e indiferença da “senhor” perante o sofrimento do trovador apaixonado. Esse sofrimento tem as seguintes causas: a beleza incomparável da mulher amada (“por meu mal é que tan bem parecades”), a sua subserviência para com ela (“e por meu mal vos filhei por senhor”) e o dia em que a viu e se apaixonou (“[...] e por meu mal vos vi”). Na segunda *cobla* da composição, o drama do trovador continua, exaltando-se cada vez mais, chegando a declarar que preferia ter morrido no dia em que viu a sua “senhor” e por ela se apaixonou perdidamente, pois desde esse dia sua vida tem sido um completo infortúnio (“como vos viss’e por meu mal fiquei/ vivo, pois vós por meu mal ren nõ dades”). Na terceira *cobla* o sofrimento do trovador ganha tons mais acentuados e uma densidade psicológica mais dramática (“em que hoj’eu vivo tam sem

---

<sup>51</sup> MONGELLI, *Op. cit.*, p. 17.

sabor”, “que farei eu, cativo pecador?”, “que farei eu, vivendo sempre assi?”, “Que farei eu, que mal dia naci?”). Por fim, na quarta *cobla* o trovador culpa a Deus pelo seu mal, numa execração blasfematória, exasperando o seu desespero pela incorrespondência amorosa da “senhor” (“E pois que Deus nom quer que me valhades,/ nem me queirades mia coita crer”). Termina, pois, a cantiga, com inúmeras perguntas retóricas que expressam a sua irremediável e esmagadora angústia ante a reflexão sobre sua desdita amorosa: “Que farei eu, se mais a viver hei?”, “Que farei eu, que conselh'i nom sei?”, “Que farei eu, que vós desemparades?”. São interrogações de uma alma desesperada, cuja intensidade lírica atinge as culminâncias emotivas do lirismo-amoroso.

Como se vê, o conjunto desses *tópoi* referentes ao amor cortês trovadoresco apresenta-nos um painel da mentalidade do homem medieval, notadamente daquela relacionada ao seu universo subjetivo, ao plano da cortesia amorosa e das relações sociais hierárquicas próprias do feudalismo. Esse fato só é possível (como bem nos mostrou as pesquisas da *École des Annales*) se vislumbrarmos o panorama geral do movimento trovadoresco, quando esses diversos *tópoi* se consubstanciam numa espécie de vitrificação estética e verbal, processo mesmo inerente à literatura, afinal de conta,

[...] todos os movimentos literários criam as suas categorias estilísticas, valores estéticos elementares, temas e motivos que, através da experiência da própria geração, sobretudo no domínio da poesia, vão buscando uma estabilidade expressional, uma vitrificação verbal (SPINA, 2009, p. 50).

Percebemos melhor essa “estabilidade expressional” ao dirigir o olhar, como fizemos no presente subcapítulo, para o magma do universo lírico-amoroso cortês, quando se torna notório que esse lirismo converge para uma mesma direção, estabelecendo, com isso, a cristalização dos diversos lugares-comuns que, com o tempo, se tornaram tradicionais à ideia que temos de literatura medieval. Ainda segundo Spina (2009), esses lugares-comuns da lírica-amorosa cortês obedeciam a uma convenção ligada ao *modus essendi* da cultura medieval e, por isso, expressavam-se similarmente nas diversas regiões do medievo.

É justamente a observância de princípios, determinados por um estilo de vida cavalheiresco e particularmente pelo ritual amatório, que vai padronizar os temas desse movimento poético, resultando na formação de clichês de pensamento, de fórmulas expressivas, de lugares-comuns aos quais os poetas deviam recorrer inevitavelmente (SPINA, 2009, p. 50).

Lembremos que essas cantigas de amor trovadorescas “reproduziam fielmente o gosto

do tempo e a maneira, importada da Provença, como entre os nobres, nos séculos XIII e XIV, se cortejavam as damas e entretinham os serões dos paços” (NUNES, 1979, p. VIII). Refletiam, portanto, a mentalidade idílica do homem medieval, independente da região, fosse esta a Itália, Provença, Alemanha ou Península Ibérica.

### **2.3 Últimas considerações sobre o universo trovadoresco e suas contribuições à posteridade**

Como pudemos depreender por meio da leitura das páginas precedentes, o lirismo-amoroso trovadoresco da região ibérica apresenta-nos um manancial de variados matizes acerca das expressões amorosas, formando um rico painel dos vários *tópoi* ligados ao amor cortês. O conjunto desses *tópoi* não se circunscreveu e se limitou apenas ao período da Baixa Idade Média, mas legou à posteridade os seus eflúvios e as suas influências, auxiliando na constituição de uma tradição literária. Logo, muitas foram as contribuições do lirismo trovadoresco para com as tradições literárias da posteridade, haja vista que foi com essa literatura produzida na Baixa Idade Média que nasceu, por exemplo, no campo lírico-amoroso:

[...] uma nova concepção do amor, que se tornou o fulcro do grande movimento lírico trovadoresco e cujo formalismo foi fruto de uma fusão heteróclita de elementos de vária procedência: a erótica ovidiana (com o princípio de que o amor é uma arte); o sentimento de hierarquia feudal (visível na terminologia do ritual amatório dessa poesia); a heresia dos cátaros, todavia, problemática como a influência da lírica clerical de Angers, do epistolário amoroso dos goliardos e da erótica dos árabes andaluzes. A platonização do elemento erótico da lírica provençal levou-a a efeito o grupo poético do *dolce stil nuovo*, cuja lírica se tornou fundamento da poesia amorosa do Renascimento e das literaturas vindouras (SPINA, 2007, p. 61-62).

Além do desenvolvimento dessas novas concepções amorosas possibilitadas pela cultura trovadoresca, foi também com o Trovadorismo que se iniciou a germinação de certas formas poéticas modernas:

[...] tais como o soneto, de criação siciliana (primeira metade do século XIII, possivelmente invenção de Giacomo da Lentino). Seria escusado dizer do prestígio de que gozou esta forma na literatura de todos os tempos, na pena dos mais extraordinários poetas, inviolável na sua integridade arquitetônica, porque é na estrutura que reside a sua perfeição (SPINA, 2007, p. 62).

A posteridade, notadamente a literatura romântica, foi buscar no Trovadorismo a fonte

de inspiração para o desenvolvimento de sua lírica-amorosa, pois viu no manancial poético do amor cortês medieval a mais autêntica manifestação do subjetivismo intimista e do amor infeliz, do amor não correspondido – características que seriam caras ao projeto literário da poesia amorosa romântica. Isto posto, é com os trovadores medievais que o amor insatisfeito se cristaliza na poesia amorosa, tendo em vista que todo um gênero poético – as cantigas de amor – giram em torno desse eixo temático, cerne das regras do amor cortês. Ou, nos dizeres de Nadiá Paulo Ferreira (2000):

O amor cortês engendrou uma construção ideal sobre o amor, inscrevendo-o no regime da privação, o que assinalou uma transformação histórica de Eros, inaugurando uma tradição discursiva, em que amar é sinônimo de sofrer. Sem dúvida, o sofrimento foi a via pela qual o amor se tornou um dos temas mais recorrentes da literatura (p. 289).

Essa revolução lírica do Trovadorismo – iniciada no século XII –, cujo desaguadouro materializou-se no amor cortês, influenciou tão profundamente as concepções amorosas na história do ocidente que, séculos depois (entre o final do XVIII e início do XIX), os termos e noções que expressam e definem o amor romântico receberam os seus eflúvios. Nesse sentido, os traços mais característicos do lirismo-amoroso trovadoresco engendrou uma tradição poética ligada à posteridade e que se fez sentir mais enfaticamente a partir do Romantismo literário, em pleno século XIX, e cuja gênese já aparece no que se convencionou a chamar de “pré-romantismo”, na segunda metade do século XVIII, conforme as palavras de Chico Viana (1999):

A influência do Medievo permeia toda a produção literária que lhe é posterior — sobretudo a que se vincula a estéticas nas quais é visível o primado da subjetividade, da musicalidade ou da emoção. Seja através dos trovadores galego-portugueses, com as *cantigas de amor* e, sobretudo, as *de amigo*, seja pela vertente dos romancesiros, observa-se desde o pré-romantismo a presença de temas e de recursos retórico-estilísticos ligados à Idade Média (p. 127).

Foi, por conseguinte, voltado para essa “tradição discursiva” do amor cortês que o Romantismo buscou recorrer quando na formação de sua lírica-amorosa, constituindo um dos traços do medievalismo tão caro a esse movimento literário oitocentista, afinal “a nostalgia romântica pela Idade Média fazia com que ela fosse considerada o momento de origem das nacionalidades, satisfazendo assim os novos sentimentos do século XIX” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 12). Desse modo, tem-se que o século XIX fez renascer com o



Romantismo uma concepção de amor que retoma esse mito do “amor cortês” das composições trovadorescas, incorporando o sofrimento das cantigas de amor e expurgando o regime de privação do objeto.

Côncios dessa realidade, não podemos desprezar o legado lírico trovadoresco e trancafiá-lo tão somente às grades temporais que demarcam o período da Baixa Idade Média, haja vista que, como salientado, esse lirismo constituiu toda uma tradição poética da qual a posteridade buscou reapropriar-se e atualizar em novas roupagens, notadamente a partir do Romantismo, desde a sua gênese. Assim, podemos dizer que as raízes do amor romântico se encontram já na produção lírica medieval, a partir do século XII, nascimento do Trovadorismo e das concepções do amor cortês. E é justamente por esse motivo que Spina (2006) considera que “o maior acontecimento desse século é a descoberta do amor romântico, desse amor eternamente insatisfeito, fonte de toda a poesia europeia posterior” (p. 78). Ainda sobre essas contribuições da lírica cortês trovadoresca à posteridade, referiu-se Mongelli (2009) e Moisés (1986) nos seguintes termos:

Nenhuma grande poesia fica limitada ao seu tempo. E a lírica galego-portuguesa é uma grande poesia, sob a moda que a erigiu e a feição repetitiva que tomou. Uma coisa é o gosto pessoal e intransferível, variável segundo cada leitor e cada momento histórico; outra, bem diferente, é o reconhecimento crítico, objetivo e científico, das contribuições daquela “moda” para a arte poética subsequente (MONGELLI, 2009, p. XLV-XLVI).

Aceito nesse mundo poético de estranha sedução, descobrir-se-á algo mais: localizará a fonte primeira de onde promana muito daquilo que constitui o patrimônio lírico em Língua Portuguesa. Acabará compreendendo não ser para menos que certos poetas, brasileiros e portugueses, [...] lá se abeberam: estes poetas, para exprimir determinada e involuntária consanguinidade lírica, subjacente em certos estados de alma comuns, mas provocados por motivos diversos, não tiveram senão que voltar à origem, no encaço das formas adequadas de expressão. É que, para algumas situações e sentimentos amorosos, os trovadores encontraram palavras que ainda continuam a vibrar, por sua flagrante limpidez e precisão, compondo imagens duma beleza achada quase sem dar por isso, no simples ato de poetar, e não procurada artificialmente (MOISÉS, 1986, p. 32).

De modo que, após todo o exposto, ressaltamos que o próximo capítulo será inteiramente dedicado à apresentação em torno das reapropriações residuais dos diversos *tópoi* amorosos da lírica trovadoresca e que foram empreendidos pela poesia romântica, representadas aqui pela produção do poeta brasileiro Álvares de Azevedo. Além dessa apresentação, buscamos, também, explicar os motivos e formas pelas quais essas reapropriações e atualizações residuais se fizeram materializar na produção do Romantismo.

Assim, mostraremos o modo pelo qual a tradição trovadoresca de cunho amoroso repercutiu na produção poética do Romantismo, de modo geral, e na lírica-amorosa de Álvares de Azevedo, de modo específico.

### 3 A RESIDUALIDADE MEDIEVAL NA POESIA LÍRICO-AMOROSA DE ÁLVARES DE AZEVEDO

O presente capítulo será dedicado à análise do *corpus* principal da pesquisa, no qual se buscará apontar e descortinar as residualidades mediélicas da produção lírico-amorosa da *Lira dos Vinte Anos*. Devemos o termo “residualidade medieval” ou “reminiscências medievais” a José Rivair Macedo (2011), que os define como sendo “formas de apropriação dos vestígios do que um dia pertenceu ao medievo, alterados e/ou transformados no decurso do tempo” (p. 13). Para esse autor, existem três modos nos quais se inserem as pesquisas acerca das reminiscências medievais, a saber:

Entre as possibilidades de abordagem das reminiscências medievais podem-se destacar três tipos: a) o estudo das vicissitudes históricas de determinadas instituições sociais, econômicas e políticas; b) o estudo do modo pelo qual elementos de origem medieval se fazem presentes em manifestações culturais de caráter popular – tanto na tradição oral quanto na literatura, em festas e rituais ou na iconografia religiosa; c) o estudo dos motivos e condições pelas quais autores ou artistas representantes da cultura erudita brasileira incorporam em suas obras elementos que se poderiam considerar “medievais” (MACEDO, 2011, p. 18-19).

De modo que, de acordo com essa classificação de Macedo, podemos afirmar que a presente pesquisa em torno das reminiscências trovadorescas na poesia lírico-amorosa de Álvares de Azevedo se insere no terceiro tipo, uma vez que a produção literária do poeta romântico se classifica como pertencente à cultura canônica. Assim sendo, classificamos o teor do presente capítulo como sendo a busca desses “motivos e condições pelas quais” o autor incorpora em sua obra os “elementos que se poderiam considerar medievais”.

Evidencia-se, pois, que o presente capítulo se mostra alicerçado ao “método regressivo” proposto pela *École des Annales*, por procurar, no passado, explicações para determinados fenômenos da contemporaneidade. Como a pesquisa teve como objeto central um *corpus* literário, naturalmente o método regressivo utilizado foi aquele ligado aos pressupostos da Literatura Comparada, por meio dos quais se buscou cotejar os *tópoi* lírico-amorosos das estéticas romântica e trovadoresca, demonstrando os aspectos residuais daquela.

Assim sendo, selecionamos, para o *corpus* do presente capítulo, alguns poemas lírico-amorosos da *Lira dos Vinte Anos*, notadamente aqueles cuja residualidade do amor cortês medieval se fez mais evidenciado – tanto pelos procedimentos de elaboração formal dos poemas, quanto pela reapropriação dos diversos lugares-comuns referentes ao universo cortês do lirismo-amoroso medieval. Desse modo, a fim de alcançar maior êxito na explicação em

torno dos motivos para essas reapropriações mediélicas na poesia romântica, o capítulo será didaticamente dividido. No tópico 3.1, intitulado “O Romantismo e os traços do lirismo-amoroso trovadoresco”, será apresentado um panorama em torno da estética romântica ocidental, destacando as características e motivos para a existência de traços de medievalismo recuperados pelo projeto literário romântico. Desse modo, evidencia-se que o subcapítulo trará informações e discutirá acerca dos fundamentos, de um modo geral, para a existência da residualidade trovadoresca do lirismo-amoroso romântico.

O segundo tópico do capítulo, 3.2, intitulado “A presença do medievalismo na poesia romântica brasileira”, abordará as reminiscências de cunho medievalista na segunda geração romântica brasileira, também conhecida como Ultrarromantismo, formada por uma geração de poetas e escritores que levou à expressão máxima as características subjetivas da estética romântica. Esse subcapítulo servirá, portanto, para informar sobre a situação sócio-histórica e estética do período ultrarromântico brasileiro, bem como sobre a importância da *Lira dos Vinte Anos*, de Álvares de Azevedo, na configuração do painel literário do movimento em menção.

No terceiro tópico, intitulado “Álvares de Azevedo e o seu lirismo-amoroso”, apresentará as mais inerentes e prototípicas características da produção lírica de caráter amoroso de Álvares de Azevedo. Será, portanto, um subcapítulo de apresentação do poeta romântico e de sua obra lírica, bem como de seu papel e sua importância no interior do Romantismo brasileiro.

No quarto tópico do capítulo, o 3.4, cujo título é “Das reminiscências do amor cortês trovadoresco na *Lira dos Vinte Anos*”, serão efetuadas as análises e apontamentos sobre os *tópoi* do amor cortês trovadoresco na produção poética de Álvares de Azevedo. Logo, será um subcapítulo dedicado exclusivamente à análise do *corpus* central da pesquisa, bem como às explicações, assentadas nos fundamentos do comparatismo literário, sobre o diálogo efetuado pela poesia amorosa da *Lira dos Vinte Anos* com a cultura trovadoresca ibérica. Os poemas selecionados foram aqueles de teor amoroso em que vislumbramos mais acentuadamente a residualidade cortês medieval, a saber: “No mar”, “Ai, Jesus!”, “A cantiga do sertanejo”, “Despedidas”, “O poeta”, “Fantasia”, “Morena”, “A T...”, “O pastor moribundo”, “Soneto (Pálida, à luz da lâmpada sombria)” e “Soneto (Perdoa-me, visão dos meus amores)”.

Por fim, ao cabo do capítulo, no último tópico, o 3.5, considerar-se-á a relevância da cultura trovadoresca ibérica na configuração do Romantismo brasileiro e, especificamente, no lirismo-amoroso alvaresiano. Também serão tecidas considerações sobre essa relação entre,

por um lado, a tradição e, por outro, a atualização de seus elementos constituintes, salientando o “deslize” de sentido proporcionado pelas diferentes conjunturas históricas e culturais entre o tradicional – assentado nas produções literárias do medievo – e o atual – estabelecido nas produções líricas do Romantismo brasileiro.

### **3.1 A formação do Romantismo e o seu aspecto medievalista**

Para que se possa compreender o nascimento do Romantismo como movimento estético e literário, faz-se imperioso compreender, primeiramente, o contexto histórico no qual o mesmo está vinculado, entre o final do século XVIII e início do XIX. O período em questão é aquele cujo cerne ficou marcado pelas revoluções que permitiram a ascensão política e econômica da classe burguesa, bem como a derrocada das aristocracias absolutistas. Enquanto estilo de época ou movimento cultural, o Romantismo é fruto da Revolução Francesa, ocorrida em Paris no ano de 1789, cujo desaguadouro foi justamente o crescimento dessa nova classe social, bem como o das liberdades individuais. Após a Revolução, notabilizou-se um paulatino crescimento econômico da burguesia, que vagarosamente assumia o lugar da antiga classe dominante: a aristocracia. Portanto, e em decorrência desses acontecimentos, podemos afirmar que o Romantismo foi um movimento tipicamente burguês, propiciador de uma nova postura em relação às representações, na arte, do homem e de seus valores humanos.

Foi em meio a essa atmosfera política que teve início o desabrochar de uma mentalidade mais ligada ao individualismo, isto é, à postura do homem voltado para si, buscando a sua realização e também se colocando como titular de direitos e conquistas. É, pois, em decorrência da Revolução Francesa e sob a força desse acontecimento histórico que se inicia o declínio do mundo aristocrático. Proclamava-se ali a liberdade individual, de modo que a força dos ideais populares se sobrepunha ao estado de favorecimento das minorias. Foram esses acontecimentos no campo político, social e histórico que propiciaram o surgimento de uma nova estética no mundo das artes: o Romantismo. Sobre isso asseverou Jacob Guinsburg (2013):

O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isso junto e cada item separado. Ele pode apresentar-se como uma dentre uma série de denominações como Classicismo, Barroco, Maneirismo, pelas quais designamos os vários agrupamentos de formas e peculiaridades que são os estilos, os modos de pensar, e que traduzem qualidades e estruturas da obra de arte. Mas o Romantismo designa também uma emergência histórica, um

evento sociocultural. Ele não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou (p. 13-14).

Desse modo, evidencia-se que a estética artística romântica mantém uma intrínseca e inseparável relação com o panorama histórico-cultural das revoluções europeias propiciadoras da ascensão burguesa. Podemos até mesmo dizer que o Romantismo é fruto da nova mentalidade nascida no enalço desses acontecimentos históricos. Ainda no que diz respeito a esses pormenores, asseveraram Saraiva e Lopes, em sua *História da Literatura Portuguesa* (1982), bem como Arnold Hauser, em *História Social da Literatura e da Arte* (1972). Assim, pois, referem-se esses autores:

As escolas românticas [...], todas elas se podem considerar em relação a alguns acontecimentos importantes, que são principalmente: a Revolução Francesa, as guerras napoleônicas, a Restauração borbônica francesa de 1815, as revoluções de 1830 e 1848 e movimentos correlativos (SARAIVA; LOPES, 1982, p. 712).

A Revolução Francesa e o movimento romântico marcam o fim de uma época cultural em que o artista se dirigia a uma “sociedade” a um grupo mais ou menos homogêneo, a um público cuja autoridade, em princípio, reconhecia absolutamente. A arte deixa, porém, agora, de ser uma atividade social orientada por critérios objetivos e convencionais, e transforma-se numa forma de autoexpressão que cria os seus próprios padrões; numa palavra: torna-se o meio empregado pelo indivíduo singular para se comunicar com indivíduos singulares (HAUSER, 1972, p. 804).

Devemos lembrar que até o século XVIII as manifestações artísticas sempre estiveram voltadas para os nobres e os seus valores. Quando, porém, o burguês começou a conquistar poder econômico e político, passou, então, a criar as suas referências artísticas, definindo padrões estéticos nos quais pudesse se reconhecer. Foi nesse contexto que o movimento romântico se desenvolveu, provocando uma verdadeira revolução no campo das artes. Nesse sentido, fez-se premente a instauração do rompimento com as posturas ligadas ao até então vigente Neoclassicismo. Assim, para romper com a postura racional da estética arcádica, o movimento romântico passou a interpretar a realidade mais pelo viés da emoção e do subjetivismo. Para o artista romântico, a emoção fazia-se superior à razão, pois enquanto esta é limitada, aquela não conhece fronteiras. A noção de originalidade também passou a fazer parte da nova estética e, por esse motivo, a imitação dos modelos clássicos, que fundamentava

as concepções do artista árcade, passou a ser excluída dos ideais românticos. De modo que, de forma sintética e em concordância com Rosenfeld (2013), podemos definir o nascimento do Romantismo como “um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração” (p. 261). Candido e Castello, em sua *Presença da Literatura Brasileira* (2008), explicam que o Romantismo tem sido sempre definido pelos estudiosos como uma escola artística plural e cosmopolita – o que é um fato –, porém repousado sempre na relação antitética com o Classicismo. De modo que a maneira de indicar as características mais gerais da estética romântica

[...] tem variado muito desde os próprios românticos aos críticos e teóricos atuais, mas no fundo todos se harmonizam ou se completam. Ressalta-se nele a ruptura do equilíbrio da vida interior, com o triunfo da intuição e da fantasia, as quais alimentam o contraste entre as aspirações e a realidade. Necessariamente se oporia ao predomínio da razão, que, como se sabe, levava os clássicos a aceitar a vida e a sociedade de maneira relativamente pacífica ou com atitude espiritual e moral estática. Ao contrário destes, o romântico exprime a insatisfação do mundo contemporâneo: inquietude, tristeza, aspiração vaga e imprecisa, anseio de algo melhor do que a realidade, inconformismo social, ideais políticos e de liberdade, entusiasmo nacionalista. Dá grande ênfase à vida sentimental, tornando-se intimista e egocêntrico, enquanto o coração é a medida mais exata da sua existência. Cultiva o amor e a confiança, ou se dispõe à renúncia e ao isolamento, e por aí procura uma identificação essencial com a natureza. Também alimenta o sentimento religioso, vibra com a pátria e se irmana com a humanidade. Pula assim do círculo fechado de sua fantasia interior, da sua realidade alimentada de idealizações e de fugas, luminosa ou sombria, entre o bem e o mal, para as cogitações morais e espirituais, para a defesa das grandes causas sociais e da realidade (p. 158).

Afirmamos, pois, que o movimento romântico nasceu na Europa em meio a essa conjuntura histórica propiciadora de uma nova organização social, econômica e política, desencadeando uma mentalidade que se refletiria no campo das artes, da qual evidentemente faz parte a literatura. Portanto, os valores cultivados na arte neoclássica foram paulatinamente sendo substituídos pelos ideais do Romantismo, estética artística surgida como reação e rompimento à cultura clássica e aristocrática. Essa ruptura não é de forma alguma exclusiva da literatura e da arte, mas abrange também formas de pensar, de agir e a vida humana como um todo. Na base dessas transformações sociais se encontram a ascensão da classe burguesa e o progresso técnico contemporâneo a ela. Assumindo o controle político e econômico da sociedade, as camadas burguesas redesenharam o sistema de valores vigentes em detrimento dos privilégios até então restritos à nobreza e ao clero. Por esse motivo, Benedito Nunes, no ensaio “A Visão Romântica” (2013), chegou mesmo a considerar esse aspecto como o mais

proeminente do Romantismo, pois que

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da evolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura, rompimento que se aprofundou, ainda na primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial, e do qual a reação contra o sistema das ideias do Iluminismo, desde as nascentes do movimento romântico, já era a manifestação preliminar (p. 54).

Em nossa opinião, o principal manejo para realizar esse objetivo – oposição aos ideais do Classicismo – foi o de valorizar, na obra literária, o indivíduo e toda a sua complexidade emocional. Em lugar da origem nobre que assegurava a distinção e o reconhecimento social, os textos literários românticos passavam a retratar o perfil de heróis que precisassem superar e vencer obstáculos com o intuito de se qualificarem como exemplares em suas condutas e caráter. O sistema capitalista – que remunera o trabalho, o sacrifício e o esforço – passava a valer mais do que a nobreza que se recebe de herança. A literatura teve, portanto, um importante papel para a difusão dos valores burgueses. Os escritores românticos assumiram essa função e buscaram retratar, por meio de seus textos, figuras honradas, trabalhadoras, sinceras e heroicas. Cada trama que envolvia um casal apaixonado era uma oportunidade para demonstrar que o sentimento verdadeiro e puro transforma o indivíduo e lhe dá condições para enfrentar as mazelas da sociedade. Nos poemas, a exaltação do amor, da pátria e dos símbolos nacionais passou a ser perspectivada de modo idealista, sendo, por isso, representante dos valores altivos. Assim, a estética romântica substituiu a exaltação da nobreza pela valorização do indivíduo e de seu caráter. Em lugar de louvar a beleza clássica, que exige uma natureza e um físico perfeitos, o novo artista elogia o esforço individual, a sinceridade, o trabalho. Desse modo, pouco a pouco, os valores burgueses vão sendo apresentados como modelos de comportamento social nas obras de arte que começam a ser produzidas sob essa nova mentalidade.

Não nos esqueçamos de que o autor romântico se exprimia para uma sociedade que se formou sob a influência dos filósofos iluministas e dos escritores renascentistas e, por esse motivo, tal sociedade atribuía maior valor aos processos racionais e às posturas coletivas. É justamente contra essa mentalidade que o romântico lutava e se manifestava. De certa forma, o seu sentimento de desajustamento social nascia desse confronto entre os valores defendidos, centrados no subjetivismo e na emoção, e os que organizam a sociedade em que vive. O embate entre esses dois sistemas de valores ganha forma em um dos temas mais explorados



pela literatura romântica: a fuga da realidade por meio da evasão, do sonho, da busca pela solidão e pelo exótico.

Assim sendo, foi nesse cenário, que se deram as primeiras metamorfoses no campo das artes e, notadamente, da literatura. Podemos afirmar que o seu início e a sua consolidação ocorreram, principalmente, em três países europeus: na Alemanha, a partir das obras de Schiller e Goethe, em 1760; na Inglaterra, onde se inicia o espírito romântico com as *Lyrical Ballads*, de Wordsworth, em 1789; e na França, o *Racine et Shakespeare* de Stendhal, em 1822, inaugurando as conotações da nova estética, cujos postulados se apresentariam completamente desenvolvidos em 1830, no prefácio do *Cromwell*, de Victor Hugo. De modo que esses três países têm sido considerados os precursores do movimento romântico, conforme asseveram Candido e Castello (2008):

O Romantismo teve origem na Alemanha e na Inglaterra do século XVIII, espalhando-se daí para a França e demais países da Europa. Distinguimos hoje sob a denominação de Pré-Romantismo o prenúncio da renovação libertadora que se imporia em princípios do século XIX. Ele consiste em certas atitudes de expressão, de preferências temáticas, e na aceitação de modelos e fontes de inspiração fora das limitações clássicas ou da tradição greco-latina, e que logo a seguir foram redefinidas pelo Romantismo (p. 157).

Em meio a essa renovação de mentalidade no interior do Romantismo, uma tendência que também se mostrou bastante recorrente foi justamente o resgate de propriedades, cenas, imagens, valores e *tópoi* ligados ao período da Idade Média. Essa característica foi ainda uma forma de reação e oposição aos preceitos do Neoclassicismo, uma vez que este considerava, em seu projeto literário, a Antiguidade clássica como o tempo áureo no campo das artes e do pensamento humano e, por esse motivo, o período digno de imitação e referência. Como se sabe, o Renascimento (da qual faz parte o Classicismo) foi o grande depreciador do período medieval, rotulando-o como a “Idade das Trevas”, tendo em vista principalmente o predomínio dos valores teocêntricos e feudais inerentes ao medievo. Essa rotulação empregada à Idade Média pelos renascentistas foi o resultado de sua visão acerca dos fatos e acontecimentos negativos ocorridos no longo período do medievo, tais como as guerras, as invasões bárbaras, as crises da agricultura, as epidemias, a imposição da Igreja, a Inquisição em relação aos hereges, a centralização da economia restrita aos feudos, as desigualdades sociais, a intensa misoginia e a restrição das artes aos domínios do clero.

Destarte, o Romantismo, em contraposição a essas concepções do Neoclassicismo, tomou a Idade Média como o período a ser exaltado e resgatado em suas manifestações. A

partir, pois, do início do século XIX, iniciou-se uma enfática reação ao preconceito exacerbado imputado à Idade Média – reação essa que já dava seus primeiros passos desde os fins do século XVIII. Embora ainda com uma visão idealizada daquele período, considerado uma longa noite gótica ligada ao mistério e à irracionalidade, o século XIX, em busca das raízes medievais dos países europeus para afirmar as nascentes nações imperialistas, valorizou a Idade Média, rompendo a visão dos humanistas e dos iluministas. Portanto,

[...] assim como os clássicos viveram do mito da Idade de Ouro e da Antiguidade perfeita, os românticos foram buscar nos países estranhos, nas regiões esquecidas e na Idade Média pretextos para desferir o voo da imaginação. Era o êxito do irregular e do diferente, sobre a uniformidade que o Classicismo pretendia eternizar (CANDIDO, 2017, p. 341).

Vista como época de fé, autoridade e tradição, a Idade Média oferecia um remédio à insegurança e aos problemas decorrentes de um culto exagerado ao cientificismo. Vista como fase histórica das liberdades, das imunidades e dos privilégios, reforçava o liberalismo burguês vitorioso no século XIX. Dessa maneira, o equilíbrio e a harmonia na literatura e nas artes, que o Renascimento e o Classicismo do século XVII tinham buscado, cedia lugar à paixão, à exuberância e à vitalidade encontráveis na Idade Média. A verdade procurada através do raciocínio, que guiara o Iluminismo do século XVIII, cedia lugar à valorização dos sentidos, do instinto, dos sonhos, das recordações. Abundam então obras de ambientação, inspiração ou temática medievais, como *Fausto* (1808 e 1832) de Goethe, *O Corcunda de Notre Dame* (1831) de Victor Hugo, os vários romances históricos de Walter Scott (1771-1832), dentre eles *Ivanhoé* e *Contos dos Cruzados*, diversas composições de Wagner, como *Tristão e Isolda* (1859) e *Parsifal* (1882) (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 13).

Evidencia-se, desse modo, que os românticos cultivavam o nacionalismo, que se manifestava na exaltação da natureza pátria, no retorno ao passado histórico e na criação do herói nacional. Da exaltação desse passado histórico é que nasceu o culto à Idade Média, que, além de representar as glórias e tradições do passado, assumia o papel de negar os valores da Antiguidade Clássica, como o paganismo. Um dos nomes de grande influência na instauração desse aspecto da estética romântica foi Novalis<sup>52</sup>, com a publicação de *A Cristandade ou a Europa* (1799), “[...] obra de uma importância básica, pois é responsável, em grande parte, [por essa] reabilitação da Idade Média contra o ostracismo a que fora lançada desde a Renascença italiana” (BORNHEIM, 2013, p. 108). Salientamos, ainda, que a instauração desse espírito literário, cuja matéria-prima é o passado, estabeleceu o gosto por um específico gênero no campo da prosa: trata-se do romance histórico, instaurado pela engenhosidade

---

<sup>52</sup> Pseudônimo do escritor alemão Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), um dos mais notórios representantes do Romantismo alemão dos finais do século XVIII.

artística do escritor britânico Walter Scott, trazendo à Europa o sonho perdido, revitalizando esse interesse pela longínqua Idade Média, cujos contornos mal definidos apelavam aos leitores em busca de refrigério para os problemas que eivavam o presente. Walter Scott foi também, ao lado de Novalis, um dos grandes responsáveis pela popularidade que a imagem do período mediéxico alcançou na estética romântica, tendo influenciado as diversas literaturas dos países europeus.

No que tange ao seu aspecto formal, o verso romântico também muito se inspirou nas formas de metrificação da poesia românica medieval, principalmente por conta dos versos de teor mais musical oriundos da lírica trovadoresca. A preferência romântica, por exemplo, pelo decassílabo de ritmo irregular (em oposição ao decassílabo isorítmico) é uma imitação do modelo trovadoresco e “isso decorria, naturalmente, do conceito silábico de poesia, que naquele tempo era musicada” (SILVA RAMOS, 1959, p. 51). Sobre esse aspecto, refere-se Candido (2015) nos seguintes termos:

[...] durante o Romantismo deu-se uma invasão ainda mais completa da poesia pela música, devido não apenas ao emprego sistemático dos procedimentos métricos mais melódiosos, mas porque se generalizou o hábito de musicar poemas eruditos. Este traço [...] contribui [...], sobretudo, no Romantismo, para dar à poesia uma penetração popular maior, quebrando a separação abrupta entre cultos e incultos num país onde os homens instruídos eram pequena minoria (p. 47).

Vítor Manuel Aguiar e Silva (2006) também se refere a esse aspecto formal da produção poética romântica, destacando que a sua maior liberdade construtiva e de linguagem é uma direta reação aos preceitos da poética neoclássica, a qual procurava se contrapor. Assim,

O Romantismo libertou a criação literária das coações advindas das regras, condenou a teoria neoclássica dos géneros literários, reagiu violentamente contra a concepção dos escritores gregos e latinos como autores paradigmáticos, fonte e medida de todos os valores artísticos. Muitas formas literárias características do Neoclassicismo, tais como a tragédia, as odes pindáricas e sáficas, a égloga, etc., entraram em total decadência no período romântico, ao passo que se desenvolveram singularmente formas literárias novas como o drama, o romance histórico, o romance psicológico e de costumes, a poesia intimista e a poesia filosófica, o poema em prosa, etc. (p. 559).

Essa rebeldia aos modelos clássicos da construção poética deve-se, também, à noção de “gênio” instaurada pela atmosfera do Romantismo. Desse modo, o poeta seria visto não

como um mero artífice da palavra, um construtor de versos, mas como um médium de emoções e de inspirações de ordem divina, espiritual. Portanto, o trabalho da arte poética adviria muito mais da inspiração espontânea do que do trabalho árduo e meticuloso, por esse motivo, vê-se maior liberdade formal nas composições do Romantismo. Anatol Rosenfeld, no seu ensaio “Romantismo e Classicismo” (2013) e Candido e Castello, em obra já mencionada (2008), asseveram sobre esse pormenor da concepção poética romântica.

Vê-se que esse conceito de gênio original reúne, de certa maneira, todos os conceitos, todas as ideias e aspirações do Romantismo. Em seu âmbito fica compreendida particularmente a revolta radical contra as regras tradicionais, canonizadas, do Classicismo, contra as autoridades clássicas, contra os padrões consagrados, porque o gênio, evidentemente, não se deixa guiar por modelo nenhum; ele cria livre e espontaneamente; ele não se atém a norma nenhuma, porque nem sequer conhece as normas. O gênio cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda. E sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado de exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido. [...] Então, esse gênio, um bardo ou um vidente, e porta-voz, por assim dizer, das mais altas esferas, o mensageiro divino, o herói mediador do infinito em meio da finitude. Ele, na sua pequena obra de arte, de alguma forma expressa o cosmo que está na sua alma. Tampouco imita a natureza, como o fazem as regras do Classicismo. É criador como se fosse em si a natureza, porque ele é uma força natural, é gênio (ROSENFELD, 2013, p. 267-268, *passim*).

A linguagem se enriquece de um vocabulário pessoal. A versificação, livre, se torna rica, colorida e melodiosa, dando-se grande importância à cor e à música; e o verso varia de curto a longo, em estrofes regulares ou irregulares. Quanto mais íntima a expressão lírica, mais simples o tom da linguagem. [...] De maneira geral, acentua-se na poesia romântica o seu caráter intimista, uma vez que ela devia ser, conforme os próprios românticos, a voz do coração ou a expressão de um pensamento divino. Daí porque o poeta se põe em primeiro plano, como um ser privilegiado e até mesmo deslocado no seu meio, cabendo-lhe, excepcionalmente, uma missão de reformador ou de profeta (CANDIDO; CASTELLO, 2008, p. 162-163).

Assim, o Romantismo – com sua poesia, seu romance e seu entusiasmo com a arte popular – passou cada vez mais a exaltar essas belezas singulares da atmosfera medieval. Nessa reabilitação romântica do medievo, destacam-se também, além dos já mencionados Novalis e Scott, os nomes de Goethe, de Schiller, de Chateaubriand, de Alexandre Herculano, dentre outros que muito contribuíram para que se instaurasse um novo olhar sobre os aspectos do medievo e de sua cultura. Desse modo, para o projeto literário do Romantismo, há

Entre outros traços, [...] a intensificação do sentimento de nacionalidade;

disputa-se o gosto pelas tradições locais, pela poesia popular, pela história e pela literatura da Idade Média. O homem do novo tempo diz não aos modelos clássicos, até então norteadores da visão do mundo e das concepções da arte. E o aperfeiçoamento da imprensa alarga os horizontes da divulgação (PROENÇA FILHO, 2012, p. 186).

Se o Romantismo se define, como querem muitos, pelo anelo de integração e completude, compreende-se que os tenha procurado nas mais variadas latitudes do humano. Assim, os românticos tornaram-se uma espécie de andorinhas espirituais – se se pode qualificá-los desta maneira – em busca de países exóticos e épocas remotas nas quais acreditam encontrar a cultura integrada e a sociedade unificada com que sonham. A Idade Média não lhes interessa em si mesma, mas por lhes parecer uma época sem fissuras, de inteireza total (ROSENFELD, 2013, p. 272).

Além do que, destaca-se também, nessa busca pelos *tópoi* literários medievais, uma propriedade típica da nova estética literária: o sentimento de evasão e de busca pelo mistério, ancorados na insatisfação romântica com o tempo contemporâneo, haja vista a atmosfera de instabilidade política que assolava a Europa no albor do século XIX, trazendo, para o artista da nova estética, um sentimento de nostalgia pelo retorno às épocas passadas. Desse modo,

Se o mundo atual leva ao conflito, então é no passado que se deve procurar algo de diferente. E as épocas antigas, sobretudo a Idade Média, oferecem-se como mais propícias. A era medieval tem a seu favor o ambiente misterioso e transcendental que a caracteriza, o identificar-se com as origens da nacionalidade; e mais: o caráter de oposição ao Classicismo leva o romântico a procurar a época anterior, a que, de certa forma, os clássicos por seu turno se opõem (PROENÇA FILHO, 2012, p. 194).

Portanto, percebemos que, para além de um ato de contravenção aos preceitos do Neoclassicismo, o aspecto medievalista da estética romântica foi também uma forma de resgatar os lampejos desse período histórico no qual se estabeleceu a formação das nações europeias, em que a estabilidade política, cultural e social fazia-se menos oscilante, algo diametralmente oposto ao que acontecia no alvorecer do século XIX, marcado pela assolação das instabilidades. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em sua *Teoria da Literatura* (2006), no capítulo dedicado ao Romantismo, disserta sobre esse fundamento romântico de retorno aos tipos e cenas ligadas ao medievo; assim também como Alfredo Bosi, que em determinada passagem de sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1995), dedica-se a explicar esse viés medievalista do período romântico. Dizem os mencionados autores:

A evasão no tempo conduziu à reabilitação e à glorificação da Idade Média, época histórica particularmente denegrida pelo racionalismo iluminista. A

Idade Média atraía a sensibilidade e a imaginação românticas pelo pitoresco dos seus usos e costumes, pelo mistério das suas lendas e tradições, pela beleza nostálgica dos seus castelos, pelo idealismo dos seus tipos humanos mais relevantes – o cavaleiro, o monge, o cruzado –, mas solicitava também o espírito dos românticos por outras razões mais poderosas. As primeiras gerações românticas europeias apresentam-se impregnadas, em larga medida, de uma ideologia reacionária, contraposta aos princípios revolucionários de 1789 e ao racionalismo ateu do “século das luzes”. Para estes românticos, católicos e antirrevolucionários, a Idade Média representava uma época de segurança e de estabilidade política, social e cultural, que se contrapunha à tendência individualista e desagregadora do liberalismo europeu, herdeiro da Revolução Francesa. Friedrich Schlegel, por exemplo, opõe a solidez orgânica e a saúde moral da sociedade medieva, fundamentada nos princípios cristãos, à anarquia e ao individualismo pagão dos tempos modernos (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 549-550).

O eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico. A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcaica, decorativa. Ela *significa e revela*. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação (BOSI, 1995, p. 102).

O Romantismo refez à sua semelhança a imagem da Idade Média, conferindo-lhe caracteres “romanescos” de que se nutriu largamente a fantasia de poetas, narradores e eruditos durante quase meio século. [...] Esse “medievismo” não se perde em fumos heráldicos e canta naturalmente o progresso, *lato sensu*, burguês, na acepção sociológica do termo (p. 110).

Os próprios vocábulos “romantismo” e “romântico”, em suas origens, têm relação com o universo mediéxico. Sabemos que o termo “romance” foi primeiramente utilizado para nomear as formas de língua que sucederam ao latim e que originaram as línguas neolatinas. Passou, depois, a designar as novelas de cavalaria compostas e escritas nessas línguas. “Romântico” foi originalmente o adjetivo aplicado aos escritores que buscavam temas e sugestões nas novelas de cavalaria e na cultura medieval. Destarte, em pouco tempo, o termo “Romantismo” passou a denominar o conjunto desse movimento literário e artístico que se manifestou no final do século XVIII e início do XIX; e “romântico”, os valores estéticos opostos aos das formas clássicas. Aguiar e Silva, em sua já mencionada *Teoria da Literatura* (2006), Afrânio Coutinho, em sua *Introdução à Literatura no Brasil* (1976), bem como os estudiosos portugueses Saraiva e Lopes, em sua *História da Literatura Portuguesa* (1982), referem-se a esses pormenores etimológicos dos vocábulos “romântico” e “romantismo”. Assim, tem-se que

O vocábulo “romântico”, tal como “barroco” ou “clássico” apresenta uma história complexa. Do advérbio latino *romanice*, que significava “à maneira

dos romanos”, derivou em francês o vocábulo *romanz*, escrito *rommant* depois do século XII e *roman* a partir do século XVII. A palavra *rommant* designou primeiramente a língua vulgar, por oposição ao latim, tendo vindo depois a designar também uma certa espécie de composição literária escrita em língua vulgar, em verso ou em prosa, cujos temas consistiam em complicadas aventuras heroicas ou cortesãs (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 536-537).

Da palavra “roman”, as línguas modernas derivaram o sentido corrente no século XVIII, e que penetrou no Romantismo, designando a literatura produzida à imagem dos “romances” medievais, fantasioso pelo tipo e atmosfera. Qualquer que tenha sido a época de introdução do termo “romântico” e seus derivados, o fenômeno, em história literária e artística, hoje conhecido como Romantismo, consistiu uma transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, e inspirada nos modelos medievais (COUTINHO, 1976, p. 140).

O adjetivo “romântico” é de origem inglesa seiscentista (*romantic*) e deriva do substantivo *romant*, de origem francesa (*roman* ou *romant*), que designa os romances medievais de aventuras. O emprego da palavra generalizou-se a tudo aquilo que evoca a atmosfera desses romances a cavalaria e em geral a Idade Média – até que, em pleno século XVIII, Rousseau a adaptou em francês, distinguindo *romantique* e *romanesque*. Do inglês e do francês a palavra passou a todas as línguas europeias, e já nos primeiros anos do século XIX Frederico Schlegel e Madame de Staël opunham “romântico” a “clássico”. Já a etimologia do termo indica algumas das feições mais frequentemente tidas como definitórias do Romantismo: o gosto das tradições medievais, muitas delas conservadas no romanceiro e, em geral, na cultura folclórica, que a literatura clássica francesa tinha desdenhado, e por sua influência outras literaturas da Europa ocidental na fase chamada neoclássica (século XVIII). Em certos países durante séculos integrados em monarquias estrangeiras (é o caso das nações eslavas) ou temporariamente dominados pelos exércitos napoleônicos (como a Alemanha e a Espanha), as tradições folclóricas constituirão uma tendência fundamental do Romantismo, que a burguesia letrada revaloriza em oposição à cultura sem caráter nacional (SARAIVA; LOPES, 1982, p. 705-706).

Dentre essas muitas residualidades mediélicas realizadas pelo projeto literário romântico, destaca-se, em nossa opinião, aquela ligada ao lirismo-amoroso, quando os substratos do amor cortês trovadoresco foram resgatados e reapropriados pelos poetas oitocentistas. Lembremos que o medievalista Manuel Rodrigues Lapa (1973), ao tratar sobre as origens da tradição lírica da poesia trovadoresca, coloca o período do Romantismo como aquele em que se inaugurou a tendência de investigação acerca do nascedouro desse lirismo medieval. Afirma o autor que foi com o Romantismo que se iniciou o empenho “em descobrir a origem desse poderoso movimento de cultura que é o lirismo cortês do século XII” (p. 29). É importante também salientar que, conforme nos informa Maria do Amparo Tavares Maleval (2002), os cancioneiros trovadorescos “somente a partir do século XIX seriam publicados” (p.

23). Desse modo, destacamos que foi a partir desse ímpeto romântico de se buscar no passado histórico as inspirações para o presente que a Idade Média passou a ser encarada como o período áureo da poesia lírica de feição amorosa. Salientamos que em nenhum outro período da literatura o amor esteve tão presente nas obras literárias como no Romantismo. Isto posto, compreendemos, em concordância com Adílson Citelli (1990), que “o tema amoroso fixa um dos mais significativos pilares do Romantismo” (p. 80). Tanto assim o é que popularmente o termo “romântico” costuma ser empregado para adjetivar o indivíduo apaixonado, melodramático, sôfrego, exagerado e sonhador, características sempre ligadas à temática amorosa das produções literárias do Romantismo, afinal os personagens e enunciadores líricos românticos frequentemente guardam em si, em maior ou menor grau, as apontadas propriedades subjetivas.

Como visto no capítulo anterior, foi com o Trovadorismo que houve essa acentuada sensibilidade voltada ao fenômeno amoroso: a paixão sobrepondo-se à razão, a perene insatisfação com a vida, certo masoquismo e prazer no sofrimento, o arrebatamento da imaginação, da fantasia, dos sonhos e, por fim, o desejo da morte perante as impossibilidades de realização amorosa. De modo que na construção de seu lirismo-amoroso, a estética romântica fez ressuscitar, de uma forma ainda mais veemente, esses vestígios tópicos do amor cortês trovadoresco, incorporando-os à sua mentalidade, à sua sensibilidade e ao seu contexto histórico-cultural. Assim, muitas das características lírico-amorosas do Romantismo já se encontravam espargidas nas composições trovadorescas das cantigas de amor, sendo, por isso, reapropriações tópicos dos mais basilares elementos do amor cortês medieval. Sobre isso, informa Citelli (1990):

[...] o Romantismo viveu muito do chamado amor idealizado; da projeção pura e simples de um modelo amoroso, cujas origens mais remotas poderiam ser encontradas junto às cantigas trovadorescas medievais. Daí a constância do tema do amor ausente, ou seja, da enlevação de alguém, um homem ou uma mulher, cuja distância permitisse apenas o exercício de um desejo pela imagem, pelo desenho, pela figuração. [...] Não seria incorreto admitir que o amor romântico idealizado traduza uma das vertentes do problema geral da fuga da realidade. Isto é, existe procedência em pensar que o Romantismo afasta-se do conceito de realização amorosa na medida em que, para ele, o sentimento do amor é algo bom, puro e impossível, portanto, de ser realizado num mundo desagregado, inaceitável. Daí a fuga, a evasão, a presença de uma visão amorosa de forte extração platônica (p. 81).

No prefácio à *História do Amor no Ocidente* (2003), de Denis de Rougemont, o sociólogo brasileiro Marcelo Coelho alerta para a hipótese de que a intuição sobre as raízes



medievais do amor romântico seja algo já compartilhado por aqueles que se debruçam sobre o lirismo-amoroso do Romantismo, tendo em vista justamente as notáveis similitudes entre a poética amorosa romântica e os diversos *tópoi* do amor cortês trovadoresco.

Que o sentimento da paixão amorosa tenha origem histórica; que há algo de involuntário, de embriagador, de venenoso na paixão (donde a ideia do encanto, das poções, dos filtros mágicos); que o culto da “amada distante” e do “amor impossível” nos remete ao mundo dos cavaleiros andantes – certamente, ideias desse tipo são de alguma forma conhecidas, ou intuídas, por todos nós. Entre os que se interessam pela evolução da literatura ocidental, mesmo quem não leu Denis de Rougemont poderá ter absorvido de algum modo a sua tese de que o imaginário do amor romântico nasce com a poesia lírica provençal do século XII; que essa poesia coincide, no tempo e no espaço, com um movimento herético radical, o dos cátaros, e que toda a retórica do amor-sofrimento, da exclusividade apaixonada à dama ideal, da comunhão final dos amantes na agonia, na morte, na eternidade, começou na Idade Média [...] (ROUGEMONT, 2003, p. 11).

Nesse sentido, faz-se lícita a nossa afirmação de que os trovadores são os inventores do amor insatisfeito e infeliz, pois na escola trovadoresca, todo um gênero – a cantiga de amor – estrutura-se por sobre esse eixo temático. Além dos códigos que regem esse ideal, há todo um contexto que lhe serve de pano de fundo, conforme já explicitado no capítulo precedente: referimo-nos, evidentemente, às relações sociais do sistema feudatário da Baixa Idade Média que transportou para a poesia essas relações hierárquicas, além das concepções predominantemente religiosas da mentalidade medieval. Assim sendo, a escola trovadoresca é tida como aquela em que, no plano lírico, a concepção amorosa de caráter idealizado e inacessível ganha contornos mais nítidos e delimitados a partir da cantiga de amor. Por esse motivo o Romantismo foi buscar no manancial da cultura lírico-amorosa do Trovadorismo a substância que melhor coadunava-se ao seu projeto literário. Desse modo, os aspectos líricos de cunho intimista, subjetivo, idealista e, sobretudo, funesto já se encontravam no cerne das cantigas amorosas do século XII.

Natália Correia (1998) afirma que esse amor cortês medieval foi fruto de uma demorada elaboração iniciada com o período carolíngio<sup>53</sup>, cujos objetivos eram, em parte, a renovação de uma mentalidade ligada à Antiguidade clássica. Por esse motivo, consideramos, também, o artificialismo desse amor cortês trovadoresco, vez que não corresponde sempre, necessariamente, a um ajustamento da realidade, mas pode ser antes uma transposição de

---

<sup>53</sup> Designação dada ao período do reinado, durante a Idade Média, em grande parte da Europa, dos reis francos, com especial destaque para a figura do rei Carlos Magno (742-814). Tal dinastia começa no século VIII e tem o seu término por volta do século X.

aspectos feudais e cavaleirescos para o universo do lirismo-amoroso. Nesse sentido, informa a autora que:

É no século XII que ganha consistência a lenta elaboração medieval, iniciada com o humanismo carolíngio, de uma mentalidade que renova a cultura da Antiguidade, que descobre a natureza e a força libertária do individualismo, constituindo-se a gênese de nossa civilização (p. 20).

Numa comparação entre as escolas trovadoresca e romântica, Natália Correia (1998) expõe as similitudes entre ambos os períodos literários. Consta que durante o Romantismo esse tipo de vassalagem amorosa, proveniente do amor cortês trovadoresco, ligar-se-ia mais contundentemente à poesia exaltante do amor. Em vista disso, temos que “Idade Média e Romantismo colocam em cena duas estruturas de amor: o amor com a função de sublimação e com a função de idealização” (FERREIRA, 2008, p. 02). E se no século XII o amor trovadoresco podia ser compreendido como resistência do indivíduo ao sistema teocrático que tolhia a expressão do eu; no Romantismo a ascensão dos valores individuais marcará a resistência ao Absolutismo que se alastrava pela Europa. De modo que,

Quer o Trovadorismo quer o Romantismo – que daquele retoma o tema da liberdade através da ascense amorosa, doutrina que tem por núcleo a mulher – são reações contra uma identificação paterna, na medida em que esta representa o princípio da autoridade, o espírito das leis mediante as quais se exercem os imperativos de um mundo patriarcalmente organizado. Esta atitude implica uma inconsciente preocupação pelo incesto na literatura romântica; a simpatia pelo liberalismo político e a aversão à tirania, que os trovadores relacionam com a Igreja e os Românticos com o absolutismo dos governos; e a rebeldia contra Deus, como princípio absoluto masculino, justificação transcendente da autoridade paterna na Terra (CORREIA, 1998, p. 23).

Ao referir-se ao gênero lírico das cantigas de amor do Trovadorismo galaico-português, Rodrigues Lapa (1973) também alude ao fato de que as “sementes” do Romantismo literário já se encontravam espargidas nessa lírica-amorosa dos cantares poéticos medievais. Desse modo,

A cantiga d’amor é, pois, o primeiro produto romântico da literatura portuguesa. O nosso temperamento encontrou em certos motivos da erótica cortês uma singular corroboração do seu romantismo: a tristeza insanável, a fidelidade da paixão, as doçuras do tormento de amar, as lágrimas, a ideia da morte. Só faltou a esse primeiro romantismo o elemento da paisagem como reflexo de estados de alma (p. 149).

Como se vê, para Lapa, esse particular do movimento romântico – “o elemento da paisagem como reflexo dos estados de alma” – falta à escola trovadoresca. É, dessa maneira, um elemento novo, *emergente* (nos termos de Raymond Williams) da estética oitocentista. Tal característica encontra-se já numa obra canônica e inaugural do Romantismo europeu: trata-se do romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther*<sup>54</sup>, do alemão J. W. Goethe. Em muitas passagens da narrativa, a natureza apresenta-se como reflexo dos estados subjetivos de seu protagonista. Assim, quando esse personagem se encontra em júbilo e cheio de esperanças, a natureza se lhe apresenta fulgurante e bela, com pastos verdejantes, sol brilhoso e clima bonançoso; ao passo que, ao encontrar-se desesperado e melancólico, a paisagem se transforma, apresentando-se nebulosa e triste, com céu cinzento, ventos gélidos e clima macilento. Essas peculiaridades do *Werther* aparecem, também, no gênero lírico, no qual o ambiente é muitas vezes retratado como reflexo dos estados de alma da *persona* poética. Em concordância com Lapa, notamos a inexistência dessa peculiaridade nas composições de amor do Trovadorismo, vez que a concentração dessas cantigas voltava-se exclusivamente para a *senhor*, não dando margem às descrições da paisagem ou do ambiente, sempre ligado às cortes. A *mia senhor* das cantigas amorosas medievais era, portanto, o fulcro único e exclusivo da composição e para ela é que se devia voltar toda a atenção do eu lírico trovadoresco. Maria da Conceição Vilhena (1975), em um famoso ensaio dedicado à produção “neotrovadoresca” de Manuel Bandeira, trata desse *modus operandi* da cantiga amorosa medieval que, muitas vezes, por conta dessa monotonia temática, foi encarada como fruto de certa pobreza estilística. Ideia, essa, rechaçada por Vilhena, pois explica que:

Em vez de se abandonar ao prazer estético de descrever a amada ou os seus transportes sentimentais, o trovador prefere o intimismo tímido da confissão e do suspiro. Daí a restrição retórica que dá uma impressão de carência estilística, mas que é antes o resultado desta supremacia dada aos efeitos que a paixão produz na alma do amante. O trovador renuncia aos adornos estilísticos, porque eles o distraem daquilo que lhe ocupa totalmente o espírito: seu amor profundo e constante, tornado obsessivo pelo desespero da não realização. Ao contrário, o estilo tautológico aparece-lhe como a técnica que melhor lhe permite exprimir os seus anseios. O recurso da repetição destina-se assim a obter um efeito procurado e querido: a expressão de um estado de espírito atormentado e suplicante. O teor repetitivo está, pois, a serviço de uma verdade psicológica e não traduz de nenhum modo uma deficiência da arte trovadoresca. Impedindo o poeta de se afastar do núcleo

---

<sup>54</sup> Romance epistolar do escritor alemão Johann Wolfgang Goethe, publicado em 1774, e que fez estrondoso sucesso em toda a Europa. A narrativa gira em torno da desventura amorosa de Werther, o protagonista do enredo, que se apaixona perdidamente por Carlota, moça já prometida em casamento (noiva) e, por esse motivo, trata-se de um amor impossível. A paixão infeliz de Werther acaba por definhá-lo paulatinamente, levando-o a um insano desespero, cuja consequência fatídica encontra-se no suicídio.

afetivo do poema, ele permite uma concentração do sentimento que, de outro modo, correria o risco de se espalhar em múltiplas emoções; paralelas ou convergentes essas emoções, que poderiam representar certo interesse estético, contribuiriam certamente para a desintegração da intensidade da paixão, única realidade que o trovador deseja transmitir (p. 51).

Ainda tratando do Trovadorismo galego-português, quando já em sua transição para a poesia palaciana do Humanismo (século XV), Lapa destaca a importância de Macías, autor galego que “encheu toda a época com a fama comovida dos seus infelizes amores” (LAPA, 1973, p. 309) e que é considerado o “último” trovador do movimento peninsular medieval, intitulado pelo eminente medievalista como sendo o “Werther do século XIV”, fazendo referência, assim, ao imortal protagonista do mencionado romance de Goethe.

Compreendemos, desse modo, que vários dos *tópoi* da preceptiva erótica dos trovadores medievais mantêm a sua vitalidade e atualização na poesia lírico-amorosa do Romantismo, afinal, como bem nos asseverou Spina (2006), “na perspectiva histórica da lírica amorosa [...], não podemos esquecer-nos de que é na poesia dos trovadores que se situam suas raízes mais profundas” (p. 18). Os *tópoi* trovadorescos consubstanciaram-se, assim, no “grande mistério dessa religião de que os poetas do século XIX foram os sacerdotes e os inspirados” (ROUGEMONT, 2003, p. 35). A “religião” a que se refere Rougemont são esses próprios fundamentos do amor cortês medieval.

A mulher inacessível, a coita, o amor idealizado e o desejo de morrer pela impossibilidade da realização amorosa – codificados na literatura cortês – são reaproveitados pela estética romântica séculos depois, resguardadas as diferenças culturais, sociais e ideológicas que distanciam os dois momentos (Idade Média e Contemporaneidade) e que dão contorno às obras literárias. Afinal, nas palavras de Bloch (1995), é a partir do chamado amor cortês medieval, surgido no século XII, que “derivaram, em última instância, nossas próprias noções de paixão romântica” (p. 207). Quanto às possíveis raízes do amor no lirismo romântico, R. Bloch (1995) cita-nos um trecho de C. S. Lewis, retirado de sua obra *The Allegory Love* (1965), na qual traça alguns apontamentos sobre a gênese da paixão amorosa romântica encontrar-se no Trovadorismo:

Os poetas franceses, no século XI, descobriram ou inventaram, ou foram os primeiros a exprimir a espécie romântica de paixão sobre a qual os poetas ainda estavam escrevendo no início do século XIX. Eles efetuaram uma mudança que não deixou intacto canto algum da nossa ética, imaginação, ou vida cotidiana, e erigiram barreiras impassíveis entre nós e o passado clássico ou o presente oriental. Comparada com esta revolução, a Renascença é uma mera ondulação na superfície da literatura (LEWIS *apud*

BLOCH, 1995, p. 21).

É preciso enfatizar, todavia, que no que diz respeito à estética romântica, já não se pode argumentar – como fora feito em relação à literatura medieval peninsular – que o homem reflete na canção a estrutura feudal da sociedade, transferindo para sua “senhora” a fidelidade ao seu “senhor”. As explicações para essa residualidade trovadoresca na poesia lírico-amorosa romântica passam naturalmente por outras explicações, como a do próprio resgate tópico efetivado pelo seu projeto literário de reavivamento desse passado histórico. Conforme, aliás, explica Aguiar e Silva (2006), essa residualidade mediévia da estética romântica não se restringiu apenas ao campo do lirismo, mas alcançou também o romance e o teatro. De modo que

O medievalismo romântico influenciou largamente a poesia [...], o romance e o drama históricos, e exerceu também poderoso influxo nos estudos históricos e filológicos, despertando o interesse pela história e pela literatura medievais, pela origem das modernas línguas europeias (p. 551).

Desse modo, compreendemos que vários aspectos do lirismo-amoroso romântico e, em especial, aquele ligado à estética ultrarromântica, são reapropriações tópicas do amor cortês trovadoresco. Robert Johnson, em obra intitulada *We – A Chave da Psicologia do Amor Romântico* (2009), assevera sobre essa correlação entre as nuances do lirismo-amoroso romântico e os diversos aspectos do amor cortês medieval. Assim, para esse autor,

O ideal do amor romântico irrompeu na sociedade ocidental durante a Idade Média, surgindo pela primeira vez na literatura no mito de Tristão e Isolda, depois nos poemas e nas canções de amor dos trovadores. Era conhecido como “amor cortês” e tinha por modelo o intrépido cavaleiro que honrava uma bela dama e fazia dela a sua inspiração, o símbolo de toda a beleza e perfeição, o ideal que o incentivava a ser nobre, espiritualizado, refinado e voltado para assuntos “elevados” (p. 22).

Já Howard Bloch (1995), referindo-se à obra de Rougemont acerca do amor na poesia ocidental, destaca que, também para esse autor – assim como para Johnson –, a concepção amorosa da poesia romântica deve muito ao mito medieval de Tristão e Isolda<sup>55</sup>, em cujo cerne encontra-se o arquétipo do “amor infeliz”, tão caro ao lirismo-amoroso do Romantismo e, em especial, do Ultrarromantismo. Ressalta Bloch:

---

<sup>55</sup> Mito medieval sobre o trágico romance do cavaleiro Tristão, da Cornualha, e da princesa Isolda, da Irlanda. A origem do mito tem provavelmente raízes nos povos celtas do noroeste Europeu, ganhando uma forma definitiva a partir de obras literárias escritas por volta do século XII.

[...] concentrando-se no mito de Tristão como o arquétipo do amor no Ocidente, Rougemont busca responder à questão de por que os amantes procuram obstáculos ao seu amor em vez de simplesmente montar casa na Floresta de Morrois quando têm a oportunidade de fazê-lo, vivendo felizes para sempre daí em diante. Ele conclui que o que eles precisam não é da presença um do outro, mas da ausência um do outro que, enfim, o que eles procuram na verdade não é nem um ao outro nem o amor, mas a morte e a transcendência. Nos mais profundos recessos de seus corações eles estiveram obedecendo aos ditames de um desejo de morte; estiveram nos paroxismos da paixão (p. 216).

Associando o amor romântico à morte, Rougemont nos leva a contemplar o seu ciclo, através da virgindade até o amor cortês – do desejo de morte que associamos à renúncia do corpo até o erotismo que equiparamos com um ascetismo aparentemente assexual (p. 216-217).

É que o autor referido por Bloch, Denis de Rougemont, em determinada passagem de sua *História do Amor no Ocidente* (2003), elege a história de Tristão e Isolda como sendo a narrativa que instaurou o modelo do amor cortês na literatura medieval, sendo, por isso, considerada um mito, pois não se trata tão somente de uma narrativa literária, mas de um arquétipo propagador do ideal amoroso cortês. Para esse pensador, foi a partir da estética romântica (no campo da literatura e da música) que a força do mito de Tristão foi resgatada e vivificada. Assim, tem-se que,

[...] de Molière a Mozart temos o grande eclipse do mito, mas a partir do romance de Rousseau, que nasce como que à margem do século, percorremos o mesmo caminho no sentido inverso: por *Werther*, essa réplica de *Heloísa*, mas que termina muito pior – de modo semelhante ao modelo primitivo – chegamos a Jean-Paul, a Hölderlin, a Novalis. Durante o pânico da Revolução, do Terror, das guerras europeias, tornam-se possíveis certas confissões, e já se ousa chamar certos sofrimentos pelo seu verdadeiro nome. A adoração da Noite e da Morte atinge pela primeira vez o plano da consciência lírica. Tão logo Napoleão é derrotado, a Europa é submetida a uma tirania ainda mais insidiosa. Até o dia em que Wagner, de um só golpe, faz soerguer o mito em sua plena estatura e virulência total: somente a música podia dizer o inefável. Ela revelou o último mistério de *Tristão* (ROUGEMONT, 2003, p. 296).

O interessante dessa retórica amorosa é que, apesar de ser uma convenção literária, conseguiu sobreviver e criar raízes por toda a poesia amorosa do Ocidente – justamente por isso, chamou-se de mito. As características dessa convenção poética cristalizaram-se em

momentos posteriores, pois foi uma força incontestável que afetou, e ainda afeta<sup>56</sup>, diversas produções literárias, em particular, as do Romantismo, tendo o seu clímax no movimento ultrarromântico. Rougemont evoca a natureza do mito para tentar solucionar o enigma desse tipo de amor associado ao sofrimento, tão divulgado em nossa cultura e em toda a literatura amorosa do Ocidente. Para o autor, o mito não é sinônimo de irrealidade ou ilusão, já que manifesta uma força em nós demasiado incontestável para ser visto como ilusório.

[...] um mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante, que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas. O mito permite a identificação imediata de determinados tipos de *relações constantes*, destacando-os do emaranhado das aparências cotidianas. [...] Já se observou com frequência: um mito não tem autor. Sua origem deve ser *obscura* – até mesmo o seu sentido o é, em parte. Ele se apresenta como expressão inteiramente anônima de realidades coletivas ou, mais exatamente, comuns. A obra de arte – poema, conto ou romance – distingue-se, portanto, radicalmente do mito (ROUGEMONT, 2003, p. 28).

[...] o caráter mais profundo do mito é o poder que exerce sobre nós, geralmente à nossa revelia. O que faz com que uma história, um acontecimento ou mesmo um personagem se transformem em mitos é precisamente esse domínio que exercem sobre nós, a despeito de nossa vontade. [...] Ora, eu me proponho a considerar *Tristão* não uma obra literária, mas um tipo de relação entre o homem e a mulher num determinado grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e impregnada de cavalaria dos séculos XII e XIII (p. 29).

Também Robert Johnson, em obra já mencionada (2009), se expressa em termos semelhantes ao de Rougemont, porém destacando a relação que há entre a construção dos mitos como formas de expressão de uma mentalidade, sendo, por isso, uma comunicação muitas vezes inconsciente de aspectos ligados aos substratos mentais de determinada coletividade. Desse modo, para Johnson,

Os mitos são como sonhos, e os sonhos são os mensageiros do inconsciente. Através deles o inconsciente comunica seu conteúdo e suas inquietações à mente consciente. Se aprendermos a linguagem simbólica dos sonhos, entenderemos o que está se passando lá dentro, em um nível inconsciente. Poderemos até descobrir o que fazer a respeito. Jung demonstrou que os mitos são também expressões simbólicas do inconsciente. Mas enquanto um

---

<sup>56</sup> Maria do Amparo Tavares Maleval (2002), referindo-se à persistência da herança do Trovadorismo galego-português na literatura contemporânea, assim se expressa: “[...] as sementes poéticas trazidas nas caravelas em nossos primórdios histórico-culturais continuam até hoje vivificadas pelos poetas, através de obras que documentam uma tendência na História da Literatura Brasileira – o *neomedievalismo*. Este, embora não tanto significativo em termos numéricos, se levada em conta a extensa demografia do nosso Brasil, não pode ser deixado de lado pelos especialistas e professores, já que se apresenta em poetas canônicos ou não canônicos, de diversas regiões brasileiras” (p. 73).

sonho expressa o que se passa dentro de um indivíduo, o mito expressa o que se passa dentro da mente coletiva de uma sociedade, de uma cultura ou de uma raça (p. 28-29).

Inaugurando, portanto, a modernidade literária, constatamos que esse mito do amor cortês trovadoresco foi residualmente resgatado e ampliado nas diversas produções do Romantismo. Se a prosa foi se nutrir das novelas de cavalaria medievais, a poesia resgatou os aspectos da cortesia amorosa das composições trovadorescas. Essas reapropriações ligadas à medievalidade adentraram, também, na literatura brasileira, notadamente pelas influências dos autores europeus de países como a França, Inglaterra e Portugal, cujas literaturas muito contribuíram na formação de nossos românticos – pois eram profundos conhecedores da cultura literária em voga nos países europeus. Desse modo, podemos mesmo afirmar que a residualidade trovadoresca não se restringiu somente à literatura europeia, mas também se fez manifestar em nosso Romantismo, principalmente na poesia amorosa da segunda geração, na qual se destaca a figura de Álvares de Azevedo.

### **3.2 A presença do medievalismo na poesia romântica brasileira**

Conforme afirmamos no subcapítulo anterior, o medievalismo da estética romântica não se circunscreveu somente à literatura europeia – que, como visto, anelava nessa busca pela Idade Média o berço formador das nações –, mas invadiu, também, as produções brasileiras, principalmente por conta da natural influência literária recebida dos modelos estrangeiros, sobretudo aos da literatura francesa e portuguesa. Não nos esqueçamos de que muitos dos autores românticos brasileiros viveram ou fizeram seus estudos acadêmicos nesses países, notadamente em centros como Paris e Coimbra, a exemplo dos precursores Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Em sua *Presença da Literatura Brasileira* (2008), Candido e Castello atestam esse recebimento do modelo estrangeiro como um dos principais elementos do medievalismo existente em nossas letras. Assim, pois, dizem os mencionados autores:

Alargando o campo de inspiração, avança-se do presente ao passado histórico, sobretudo à Idade Média, valorizam-se os antigos monumentos das literaturas nacionais, bem como o cancionero tradicional de cada povo. Investigam-se, assim, as origens mais remotas e mais autenticamente nacionais, épica ou lyricamente exaltadas. Deriva daí o medievalismo do Romantismo europeu, fonte originária do romance, do drama histórico e inspiradora da poesia. Podemos ver os seus reflexos no Brasil como uma decorrência da influência que recebemos do modelo estrangeiro e também da natural atração que sentimos pelo próprio passado histórico de além-mar (p.



160).

No que se refere a essa “influência do modelo estrangeiro”, muito contribuiu a produção das insígnias figuras do Romantismo europeu, mormente aqueles poetas e prosadores mais destacados da estética romântica britânica, francesa, alemã e portuguesa. É o que nos diz Afrânio Coutinho, em sua *Introdução à Literatura no Brasil* (1976):

Dos escritores românticos, aqueles que mais influíram na eclosão e desenvolvimento do movimento no Brasil foram: Chateaubriand, Walter Scott, Byron, Lamartine, Hugo, Leopardi, Espronceda, Dumas (pai), Musset, Cooper, Heine, Hoffmann, Sue, Garrett e Herculano. Os grandes romancistas românticos – Merimée, Stendhal e Balzac, tiveram influência duradoura, que se prolongou pela fase realista da literatura brasileira (p. 152).

Nesse sentido, compreendemos que a literatura portuguesa teve papel de destaque no que se refere às contribuições na formação do Romantismo nacional, notadamente pelas influências exercidas por autores como Alexandre Herculano, João de Deus e principalmente Almeida Garrett, lido e apreciado pelos entusiastas do primeiro momento literário do nosso Romantismo, a exemplo de Gonçalves de Magalhães, José Bonifácio e Gonçalves Dias, pois que, ainda segundo Coutinho (1976),

Não obstante a reação antilusa do Romantismo brasileiro desde a fase preparatória, é mister, no entanto, não esquecer a repercussão da figura de Almeida Garrett, cuja obra renovadora na implantação do movimento em Portugal é anterior a 1830, mais precisamente de 1825, quando publica o poema *Camões*. As suas ideias, expostas na introdução ao *Bosquejo* (1826), correm de par com as de Ferdinand Denis, no *Resumé* (1826), em favor da liberdade e nacionalização da literatura brasileira. O fato, porém, é que os melhores espíritos de então já sentiam os mesmos anseios, como José Bonifácio e Gonçalves de Magalhães, no sentido de uma forma nova adaptada ao novo assunto (p. 160).

Não nos esqueçamos de que o Romantismo português, em seus fundamentos, buscou consolidar largamente o teor medievalista em suas produções. Encontramos Almeida Garrett debruçado em seu projeto do *Romanceiro* e do *Cancioneiro Geral*, temos em Alexandre Herculano o apogeu do romance histórico português de ambiente medieval, além da aparição de poetas-trovadores, como é o caso de João de Deus. Este último apresenta uma forte tendência residual de cunho trovadoresco em sua poesia, a exemplo do poema intitulado “Desalento”, em cujo subtítulo se ostenta o sintomático “Retoque da lírica DV do Cancioneiro

da Vaticana”. No referido poema, o autor de *Campo de Flores* reescreve a composição de Pêro Gonçalves de Portocarreiro (trovador lusitano do século XIII), atualizando a sua linguagem e aproximando-o dos leitores contemporâneos. Esta reelaboração poética reativa semanticamente a composição multissecular, abrindo-lhe novos horizontes interpretativos e atualizando-a num processo de reelaboração residual.

Como se sabe, a estética romântica, em Portugal, teve início em 1825, introduzida por Almeida Garrett com a publicação do poema “Camões”, uma espécie de biografia sentimental desse que é considerado “o maior poeta português”. Sobre esse poema de Garrett e a sua importância como marco do Romantismo lusitano, assevera Massaud Moisés (2006) que,

Apesar de sensivelmente preso ao Arcadismo, devido à proximidade histórica e mental das razões que lhe deram valia, o poema teve o condão de chamar as consciências para a nova literatura da natureza e da melancolia, então em plena moda no restante da Europa, notadamente na França e na Inglaterra, regiões que mais influências exerceram na propagação do movimento romântico (p. 13).

A “moda” mencionada por Moisés refere-se, evidentemente, àqueles aspectos mais característicos do projeto romântico: o intenso subjetivismo, a idealização, a aura de enleação onírica e o teor medievalista dessas produções poéticas da nova estética. Quanto ao incremento dessa moda literária em terras lusitanas, explica que esta se deu principalmente por conta

[...] da tendência milenar do português para o introspectivismo e o sentimentalismo contemplativista, uma e outra coisa a coincidir com as tônicas da mentalidade romântica. Dir-se-ia que o Romantismo encontrou em Portugal um solo já preparado para a sementeira, graças à coincidência entre uma tradição histórica que perpetua a Idade Média e as novas tendências pós-clássicas (MOISÉS, 2006, p. 14).

Já no que diz respeito especificamente à literatura brasileira, esses traços de medievalidade inerentes ao Romantismo literário também se fizeram sentir já em seu nascedouro. Encontramos as sementes da medievalidade romântica no prefácio daquela que é considerada a sua obra inaugural: *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), publicada no ano de 1836, “livro e data que a história fixou para introdução do movimento entre nós” (BOSI, 1995, p. 107). Eis um fragmento do referido prefácio:

É um livro de poesias escritas segundo as impressões dos lugares; ora assentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios; ora no cimo dos Alpes, a imaginação vagando no infinito como um

átomo no espaço, ora na gótica catedral, admirando a grandeza de Deus, e os prodígios do Cristianismo; ora entre os ciprestes que espalham sua sombra sobre túmulos; ora enfim refletindo sobre a sorte da Pátria, sobre as paixões dos homens, sobre o nada da vida. São poesias de um peregrino, variadas como as cenas da Natureza, diversas como as fases da vida, mas que se harmonizam pela unidade do pensamento, e se ligam como os anéis de uma cadeia; poesias d'alma, e do coração, e que só pela alma e o coração devem ser julgadas (MAGALHÃES *in* BRAYNER, 1981, p. 155).

O trecho “assentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios” pode facilmente ser interpretado como a negação do modelo clássico de cultura e dominação imperial, por isso as suas “ruínas”; ao passo que o fragmento “na gótica catedral admirando a grandeza de Deus e os prodígios do Cristianismo” aponta, por sua vez, para os aspectos da religiosidade e do medievalismo (note o valor do adjetivo *gótico*, remetente ao período medieval e à sua arte). Vê-se, assim, que os fundamentos do projeto literário romântico já se encontravam delineados nesse pequeno fragmento do prefácio de Magalhães: reação aos modelos clássicos e exaltação do subjetivismo, do culto à natureza e à religião.

Nessa primeira geração romântica brasileira (1836-1852), o medievalismo se faz presente na construção de símbolos representantes da nacionalidade. Da mesma forma que o Romantismo europeu buscou no cavaleiro medieval o símbolo de honra, nobreza e caráter, assim também fez a escola brasileira, mas voltando as suas atenções à figura do indígena, considerado o representante do caráter nacional, da pureza do homem ainda não colonizado. Essa pesquisa das origens da nacionalidade brasileira integrava-se aos esforços românticos de construção de uma cultura autêntica e única. A adoção do índio como tema literário era, portanto, uma forma de valorizar o elemento patriótico. Os primeiros românticos brasileiros submeteram o índio a um processo de idealização, conferindo-lhe um comportamento justamente semelhante ao que os escritores europeus imprimiram aos cavaleiros medievais que povoavam suas narrativas literárias. Essa deformação parece ter brotado da necessidade de encontrar para o Brasil um passado tão nobre quanto a Idade Média teria sido para a Europa: no caso, a situação pré-colonial do país, de modo que

A imagem do índio na poesia romântica está presa a certos modelos que remetem a uma concepção conformada àquele mundo medieval regido pelos ideais de têmpera forte, de uma ética justa, num gesto de valorização heroica do passado. [...] reflete uma natureza genérica, funcionando, antes, como símbolo, como ponto para se pensar um conjunto de valores que resultam de uma mistura de medievalismo, idealismo e até mesmo uma fantasiosa etnografia (CITELLI, 1990, p. 49).

Assim, os românticos cultivaram o nacionalismo, que se manifestava na exaltação da

natureza pátria, no retorno ao passado histórico e na criação do herói nacional. Os heróis nacionais das literaturas europeias são belos e valentes cavaleiros medievais, que lutam por uma donzela, por Deus e pela pátria. Na literatura brasileira, os heróis são os índios, não menos belos, valentes e civilizados, como se pode observar em poemas de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e nos romances de José de Alencar<sup>57</sup>, caracterizando-se os traços residuais do medievalismo romântico europeu, de modo que já nessa primeira geração do Romantismo nacional

[...] procurava-se valorizar, esteticamente, o exótico e o distante. Aqui, como se vê, há uma coincidência quase perfeita entre os modelos literários europeus e as possibilidades de motivos brasileiros. Em contrapartida, o que nos faltava para criar o ambiente do romantismo europeu – sobretudo uma Idade Média – foi, até certo ponto, transposto para o período colonial. É isso que se observa, bem nitidamente, em *O Guarani*, de José de Alencar, em que se sugere, pelo isolamento da grande propriedade rural, o ambiente do castelo medieval. Do ponto de vista econômico, como se sabe, essa associação era plausível, embora talvez não o fosse do ponto de vista social mais amplo (LEITE, 2007, p. 67).

Logo, podemos afirmar que os traços de medievalidade na literatura romântica nacional se fez aparecer já desde o seu nascimento, nos primeiros decênios do século XIX, quando os temas e formas das produções literárias passaram da transição do Neoclassicismo para a moda romântica. Salientamos, todavia, que essa transição se deu, como é evidente, de modo paulatino, vindo a consolidar-se apenas na terceira década do século, com a divulgação dos ideais românticos promulgados por Gonçalves de Magalhães a partir do ano de 1836. Em seu *O Romantismo no Brasil* (2002), Antonio Candido assevera sobre os indícios dessa transição nos temas e nas formas das produções literárias brasileiras do início do século XIX, ao dizer:

Mas aqui e ali começam a aparecer algumas mudanças discretas nos temas e no tom. A melancolia, por exemplo, vai sendo cada vez mais associada à noite e à lua, ao salgueiro e à saudade, sobretudo ao pormenor dos lugares. Modificação paralela ocorre no tratamento da natureza, pois a tradição nativista se liga então ao novo sentimento de orgulho nacional, que prenuncia o patriotismo. É preciso destacar outro traço, cheio de consequências: o advento de uma religiosidade que se distancia da devoção convencional para apresentar-se como experiência afetiva, que confere certa nobreza espiritual e foi sendo considerada cada vez mais posição moderna,

---

<sup>57</sup> Referente à residualidade medieval nos romances de José de Alencar, Massaud Moisés escreveu um notável ensaio, apontando os vestígios da cultura cavaleiresca feudal na figuração dos heróis alencarinos. Cf. MOISÉS, Massaud. “Vestígios da Idade Média na Ficção Romântica Brasileira”. In: *ANAIS do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Ângela Vaz Leão; Vanda de Oliveira Bittencourt (Org.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 59-73.

oposta ao paganismo ornamental da tradição (p. 17).

Em virtude disso, as primeiras décadas do século XIX, no Brasil, serviram como espécie de transição da estética literária do Neoclassicismo para o movimento romântico. Aos poucos, as produções literárias desse primeiro quartel do século vão paulatinamente incorporando o espírito da nova estética, dando corpo às mais recorrentes temáticas e formas da literatura de inspiração romântica. Os nossos escritores, inspirados no Romantismo europeu, vão gradativamente imprimindo as nuances próprias à literatura nacional, além, é claro, de reproduzir os aspectos mais gerais do movimento. É nesse sentido, portanto, que se deve considerar a adaptação e reapropriação dos ideais românticos à cultura e ao temperamento local. Afrânio Coutinho (1976) e Aderaldo Castello (2004) tecem alguns comentários sobre esse aspecto:

Foi graças ao próprio senso de relativismo do movimento que ele se adaptou à situação local, valorizando-a, de acordo com a regra romântica de exaltação do passado e das peculiaridades nacionais. Assim, o Romantismo, no Brasil, assumiu um feitiço particular, com caracteres especiais e traços próprios, ao lado dos elementos gerais, que o filiam ao movimento europeu. De qualquer modo, tem uma importância extraordinária, porquanto foi a ele que deveu o país a sua independência literária, conquistando uma liberdade de pensamento e de expressão sem precedentes, além de acelerar, de modo imprevisível, a evolução do processo literário. O período de meio século, entre 1800 e 1850, mostra um grande salto na literatura brasileira, passando-se das penumbras de uma situação indefinida, misto de neoclassicismo decadente, iluminismo revolucionário e exaltação nativista, para uma manifestação artística, em que se reúne uma plêiade de altos espíritos de poetas e prosadores, consolidando, em uma palavra, a literatura brasileira, na autonomia de sua tonalidade nacional e de suas formas e temas, e na autoconsciência técnica e crítica dessa autonomia (COUTINHO, 1976, p. 152-153).

Eles ampliam as propostas iniciais, formais e temáticas, dando caráter e distinção à poesia romântica brasileira. Sobretudo, atingem nossa sensibilidade com o lirismo amoroso, o indianismo épico e lírico, o sentimento da natureza e o patriotismo, a religiosidade, associados às preocupações sociais sob os ideais do homem livre, cuja expressão é acompanhada pela sonoridade e colorido da palavra. Assim, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Castro Alves e mesmo Tobias Barreto, e poetas menores em que surpreendemos o folclórico e o popular – e também nos principais –, além do frequente tom de intimidade quase doméstico ou familiar (CASTELLO, 2004, p. 222).

De modo que em suas sucessivas gerações, o Romantismo brasileiro tomou feitiços próprios, adequados ao seu temperamento e à sua situação histórica. O Brasil sofreu grandes

mudanças políticas que marcaram essa primeira metade do século XIX. Uma dessas transformações mais significativas foi a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, que desembocou na elevação do Brasil à categoria de Reino, em 1816, e determinou, conseqüentemente, a abertura dos portos às nações amigas. Por meio da transferência da família real para o Brasil, no período de menos de cinquenta anos tem-se a independência do país, em 1822, o primeiro reinado até 1831, o período de regência entre 1831 a 1840 e o início do segundo reinado, que por fim se estendeu até 1889, quando foi proclamada a república. Tais transformações favoreceram o país em alguns aspectos, como a criação de escolas, museus, bibliotecas, juntamente com a circulação regular de jornais e revistas, graças à criação da Imprensa Nacional. A vida cultural do Brasil se alterou completamente neste aspecto, pois acabou gerando a capital intelectual do país, de onde se desenvolvia a imprensa e se ampliava o público leitor. Foi nesse período, portanto, que começou a se consolidar, no país, a formação daquilo que Antonio Candido chamou de “sistema literário”<sup>58</sup>. Por esse motivo, costumeiramente se considera que só a partir do Romantismo é “que começa a existir no Brasil uma literatura própria, no conteúdo e na forma” (COUTINHO, 1976, p. 177).

Nesse sentido, evidencia-se que entre nós o movimento romântico nasceu sob os auspícios do sentimento nacionalista, inerente ao contexto histórico e cultural vivido pelo país. Houve, destarte, essa simbiose entre a influência dos modelos românticos europeus e a sua adequação à cultura e ao temperamento local, emprestando ao nosso Romantismo as suas cores próprias, diversificadas em seus vários momentos, pois que, tendo em vista a sua pluralidade, o movimento romântico costuma se subdividir em fases ou gerações e, por esse motivo, referimo-nos algumas vezes, aqui, à primeira e à segunda geração do Romantismo nacional (há ainda uma terceira geração romântica, cuja estética é marcada por temáticas de teor mais engajado, sendo, por isso, uma transição ao Realismo literário). Afrânio Coutinho (1976) explicita os motivos dessas subdivisões do Romantismo, tanto o europeu quanto o brasileiro, estendendo-se em sucessivas gerações. Por isso, tem-se que

O movimento romântico ocidental, concretização do espírito romântico num estilo de vida e de arte, estendeu-se pela Europa e América em ondas concêntricas formadas por sucessivas gerações de indivíduos. Essas ondas possuem fisionomia especial, resultado da diferenciação das qualidades românticas à custa do predomínio de umas sobre outras e de preferências ideológicas e artísticas reveladas pelas gerações que as compuseram (p. 151).

---

<sup>58</sup> Para uma visão sintética sobre a consolidação do sistema literário no período romântico da literatura brasileira, cf. CANDIDO, Antonio. “A Configuração do Sistema Literário”. In: \_\_\_\_\_ *Iniciação à Literatura Brasileira*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2015.

Assim sendo, e tendo em vista os objetivos do presente trabalho, concentrar-nos-emos mais detidamente sobre as características da segunda geração do Romantismo brasileiro, que é onde se insere a produção poética de Álvares de Azevedo. Essa segunda geração romântica brasileira (1853-1869) tomou um caminho diferente daquela apresentada no primeiro Romantismo, pois foi marcada por uma postura de exagero sentimental que a torna inconfundível. Inspirados no poeta inglês George Byron e no francês Alfred Musset, os representantes dessa geração dedicavam-se a uma poesia que exaltava os sentimentos arrebatados, ao mesmo tempo em que se apresentavam isolados da sociedade, incompreendidos por defender valores morais e éticos contrários aos interesses econômicos da burguesia. Dada essa postura de exacerbação, a estética dessa geração ficou conhecida como Ultrarromantismo, afinal, como se sabe, o prefixo “ultra” denota justamente esse caráter excessivo, radical e extremado. Por isso, os escritores dessa geração foram chamados de ultrarromânticos, isto é, aqueles que elevaram o espírito romântico ao seu máximo grau.

Filhos do século XIX, esses escritores – geralmente jovens poetas – mostraram-se mais voltados para o introspectivo do que para os temas coletivos que definiram a poesia da primeira geração: a divulgação dos símbolos da identidade nacional e a criação de um conceito de pátria. Por esse motivo, incorporam a imagem de um herói romântico que defende valores incorruptíveis como a honestidade, o amor, a liberdade e a pureza da alma. Em nome desses valores, o herói romântico estava disposto sacrificar a própria vida e, por esse motivo, a temática ligada à morte e à destruição aparece frequentemente em suas obras. Assim,

Junto com a perspectiva do mistério e do insondável, o Romantismo trabalhou determinadamente com a valorização do Eu e da morte. No afã de se afastar do mundo incompleto e desajustado, o romântico opta pela morte, como algo glorioso, gesto definitivo e radical a revelar uma profunda indisposição com a sociedade. A morte tornou-se um tema comum a quase todo Romantismo, revestindo-se de maior ou menor dose de lirismo, ora remetendo a uma visão mais ingênua, ora a uma visão de crueldade quase demoníaca [...] (CITELLI, 1990, p. 77-78).

Por causa de todas essas marcas ligadas à estética do Romantismo, notabilizou-se a imagem da *persona* romântica como sendo aquela caracterizadora de um

[...] sujeito problemático, em desarmonia com seu tempo e com a História. A extrema emotividade, o pessimismo, a melancolia, a valorização da morte e o desejo de evasão são apenas algumas das muitas formas de o romântico revelar sua perplexidade ante um momento em cujos valores se tornaram

inaceitáveis (CITELLI, 1990, p. 11).

À medida que o poeta se voltava para o eu, para o individualismo, perdia-se a noção do coletivo. A constante valorização do eu produzia, assim, o egocentrismo, como se todos os problemas se concentrassem apenas na vida do poeta, na sua subjetividade. Ao se pôr no centro do universo, era evidente que havia um choque entre a realidade do mundo e a fantasia de seus sonhos. Logo, a percepção de que a vida real era profundamente malograda e desditosa e, por isso, a constância recorrência ao escapismo como forma de sublimar a realidade tão cruel. Essa postura de egocentrismo e evasão da realidade foi amplamente praticada pelo espírito ultrarromântico e tinha como fundamento o contexto histórico surgido com a Revolução Industrial e o vertiginoso crescimento do capitalismo. Essas mudanças propiciadoras de uma nova mentalidade ligada ao comércio industrial e à tecnologização trouxeram consigo uma fragmentação do ser jamais antes vista: o homem passava a ser um anônimo sozinho em meio a uma massa. A disputa pelo poder do capital inflamava, também, o sentimento de individualismo, de intensa competitividade, de acirramento das classes, além de um progressivo conjunto de mazelas consequentes do desemprego, da mecanização do trabalho industrial, do impetuoso crescimento urbano, etc. Todas essas nuances do meado do século XIX refletiram-se na poesia ultrarromântica, perspectivadas a partir desse crescente individualismo e evasão típicos dessa estética literária. Ernst Fischer (1983) e Adílson Citelli (1990) tecem alguns comentários sobre esse particular aspecto da estética ultrarromântica, ao dizerem que:

Uma das experiências básicas era a do indivíduo que emergia sozinho e incompleto, da crescente divisão do trabalho, da especialização e da consequente fragmentação da vida. Sob a velha ordem, a categoria social de um homem tinha sido como que uma espécie de intermediário em suas relações com os demais e com a sociedade em geral. No mundo capitalista, o indivíduo se defrontava sozinho com a sociedade, sem intermediário algum, como um estranho no meio de estranhos, como um “Eu” isolado em posição ao imenso “não-Eu”. Tal situação estimulava a autovalorização e um orgulhoso subjetivismo, mas produzia igualmente um sentimento de fragilidade, perda e abandono (FISCHER, 1983, p. 65).

O choque entre o Eu e o mundo, a tensão irreconciliável entre uma sociedade cada vez mais afirmadora da divisão do trabalho e do domínio do capital e o artista romântico incapaz de se ajustar, fraturado pelo desejo de buscar uma totalidade impossível, acaba provocando a aparição de uma série de temas vinculados à fuga de realidade. Daí a volta para o Eu, a intensificação do elemento subjetivo, ou a expansão rumo a um tempo medieval, ou algum exótico espaço oriental. Nessa mesma linha se sucedem temas como o da valorização da morte, a intensificação religiosa, a preferência pelo tom



penumbriada da noite, a idealização de uma natureza regeneradora dos desajustes que o homem vive em sociedade (CITELLI, 1990, p. 75-76).

Marcada por esses mencionados aspectos negativos, as obras literárias desse período são caracterizadas por temas como o egocentrismo, negativismo, pessimismo, dúvida, desilusão, melancolia, exaltação da morte e fuga da realidade. Todos esses motivos levaram a alcunha de “mal do século” à postura desses escritores da segunda geração do Romantismo. Sobre a formação desse movimento ultrarromântico, falaram Alfredo Bosi (1995), Afrânio Coutinho (2004) e Antonio Candido (2002) nos seguintes termos:

Se na década de 40 amadureceu a tradição literária nacionalista, nos anos que se lhe seguiram, ditos da “segunda geração romântica”, a poesia brasileira percorrerá os meandros do extremo subjetivismo, à Byron e à Musset. Alguns poetas adolescentes, mortos antes de tocarem a plena juventude, darão exemplo de toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio (BOSI, 1995, p. 120).

Destaca-se no Romantismo um grupo de poetas de fisionomia bem caracterizada, aparentados por traços de individualismo, no estilo de vida, na melancolia, no desespero, no “mal du siècle”, no delírio doloroso e desesperante, na exacerbação do sentimento e da paixão. Precocemente amadurecidos, e mortos, a maioria, prematuramente, tiveram disso como que a presciência, vivendo uma vida desenfreada e de orgias, incompreendidos na sua morbidez e originalidade. Seus modelos literários foram Byron e Musset. São poetas, alguns deles, de grande ressonância popular. Constituem a fase do individualismo romântico ou do Ultrarromantismo (COUTINHO, 2004, p. 139).

O decênio de 1850 viu também o que se costuma chamar, à maneira dos portugueses, Ultrarromantismo, tendência que vinha dos anos de 1840 e se expandiu nesse, numa espécie de literatura da mocidade, feita por jovens que, antes das atenuações inevitáveis trazidas pela “vida prática”, deram largas ao que alguns críticos cautelosos do tempo chamavam “os exageros da escola romântica”. Esses poetas levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de temperá-los frequentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo, isto é, negação das normas e desabalada vontade de transgredir, que levou alguns deles à poesia do absurdo e da obscenidade. Do ponto de vista formal, é o momento de avanço da musicalidade no verso; quanto aos temas, manifesta-se pouco interesse pelo patriotismo ornamental e pelo indianismo, permanecendo vivo o sentimento da natureza e surgindo a atração pela morte (CANDIDO, 2002, p. 51).

Por causa da profunda influência do poeta inglês Lord Byron (1788-1824), o grupo de poetas desse movimento é muitas vezes chamada de geração “byroniana”. O poeta britânico exerceu bastante (senão a maior) influência nesse grupo de escritores que constituem a segunda geração romântica brasileira e que se utilizavam do pessimismo, do negativismo e do

sentimento de exagero para compor as suas obras. Os principais nomes do Ultrarromantismo brasileiro foram: Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo. Este último é, sem dúvidas, aquele que melhor expressou o núcleo do pensamento romântico byroniano, tido como “a primeira afirmação realmente notável do individualismo romântico no Brasil” (COUTINHO, 2004, p. 139).

Embora as raízes do *mal du siècle* se encontrem ainda na poesia da primeira geração do Romantismo, foi somente no meado do século XIX que eclodiu essa postura de exagero sentimental caracterizadora do Ultrarromantismo. Afrânio Coutinho (1976) informa que na produção poética de Gonçalves de Magalhães já se podia notar certas notas daquilo que se consolidaria definitivamente décadas depois com a geração de Álvares de Azevedo. Desse modo, temos que

A corrente individualista e boêmia floresceu na metade do século, embora suas raízes mergulhem até Gonçalves de Magalhães, com a sua melancolia, pessimismo, dúvida e religiosidade e o seu senso da inanidade das coisas terrenas. Mas foi no grupo de Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, que o “mal do século” pôde empenhar sua força máxima, em estados mórbidos de dúvida, negativismo e melancolia (p. 170).

A idealização absoluta e o interesse por duas ideias essencialmente românticas – amor e morte – definem o projeto literário dessa segunda geração do Romantismo nacional. Essa geração de poetas atormentados, que frequentemente morriam ainda jovens, foi marcada pela expressão exacerbada de um subjetivismo pessimista, pelo desejo de evasão da realidade, pela atração sobre o mistério e ainda pela consciência da inadaptação do artista à sociedade. A solidão, o culto a uma natureza mórbida e soturna e, acima de tudo, a idealização da mulher virginal e etérea são as formas poéticas encontradas para traduzir em imagens os sentimentos que vivenciam.

A obsessão com a ideia da morte foi o que, grosso modo, denominou o Ultrarromantismo e lhe empregou o estigma de escola literária representativa daquele “mal do século”, simbolizado pelo sentimento de profunda melancolia, pessimismo e desespero ou, nas palavras de Aguiar e Silva (2006), como sendo aquela “[...] indefinível doença que alanceia os românticos, que lhes enlanguesce a vontade, entedia a vida e faz desejar a morte” (p. 547). Em seu *Dicionário de Termos Literários* (2013), Massaud Moisés assim define esse conceito literário:

*Mal du Siècle*: Mal-estar existencial provocado por certa feição do Romantismo, e com ele identificado. Enraizado na poesia da sensibilidade e

no culto do “eu” [...]. Pessimismo extremo, em face do passado e do futuro, sensação de perda de suporte, apatia moral, melancolia difusa, tristeza, culto do mistério, do sonho, da inquietude mórbida, tédio irremissível, sem causa, sofrimento cósmico, ausência da alegria de viver, fantasia desmesurada, atração pelo infinito, vago das paixões, desencanto em face do cotidiano, desilusão amorosa, nostalgia, falta de sentido vital, depressão profunda, abulia, resultando em males físicos, mentais ou imaginários, que levam à morte precoce ou ao suicídio, – caracterizam o mal do século, que se prolongaria para além da revolução romântica, até o fim do século XIX. (p. 281-282).

Todas essas inconfundíveis características da segunda geração do Romantismo brasileiro tiveram bastante infiltração na obra dos maiores poetas oitocentistas do meado do século, entre os quais se destacam as figuras de Junqueira Freire, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e, principalmente, Álvares de Azevedo. Assim, inspirados nos mais destacados autores do Ultrarromantismo europeu, esses jovens poetas brasileiros encheram as suas obras com as temáticas mais corriqueiras dessa vertente romântica. Ávidos leitores de Byron e Musset, esses escritores deram à literatura brasileira a sua dose de poesia exacerbada nos moldes do “mal do século”. É o que nos explicam Alfredo Bosi (1995) e Adílson Citelli (1990):

A correspondência faz-se íntima na poesia dos estudantes boêmios, que se entregam ao spleen de Byron e ao *mal du siècle* de Musset, vivendo na província uma existência doentia e artificial, desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo: Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela... Como os seus ídolos europeus, os nossos românticos exibem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posições regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio eu (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos) (BOSI, 1995, p. 101).

A pele macilenta, o sentimento de geração perdida, a fixação de uma postura evasiva, cética, à qual não faltavam a atração pela morte, o platonismo amoroso e o ar *blasé* configurador do desajuste, indicam alguns dos aspectos caracterizadores de um grupo de jovens muitos deles vivendo naquela garoenta São Paulo dos meados do que passou para a história literária com a designação de segunda geração romântica. Ou, simplesmente, geração do Ultrarromantismo, do *spleen*, byroniana. Um pouco ao contrário da primeira geração, mais afirmativa e positiva, a segunda mergulhou no mais completo pessimismo, como se estivesse a corporificar, nos trópicos, aqueles desajustes que tomaram conta dos românticos europeus desiludidos com os descaminhos da Revolução Francesa (CITELLI, 1990, p. 55-56).

A poesia tornou-se, para esses escritores ultrarromânticos, o meio único para a compreensão e expressão acerca do estar no mundo. A segunda geração romântica foi,

portanto, o período literário no qual a subjetividade poética alcançou a sua máxima expressão, transformando-se no gênero da interioridade por excelência. Essa corrente subjetivista disseminou que a atitude romântica é pessoal e muito íntima. É um mundo que ao ser exteriorizado leva em si todas as vísceras do artista. É, antes de tudo, um estado da alma, em que o poeta romântico escrevia versos com um caráter de jorro intimista. Segundo Afrânio Coutinho (1976),

[...] a partir do conceito de que a poesia se origina no coração, onde reside a suprema fonte, e de que à arte cabe apenas a operação de fazer versos, o Romantismo reduz toda poesia ao lirismo, como a forma natural e primitiva, oriunda da sensibilidade e da imaginação individuais, da paixão e do amor. Poesia tornou-se sinônimo de autoexpressão. Em consequência, as denominações genéricas de poesia, poesia lírica, lirismo, poema, foram substituindo as antigas denominações específicas de ode, elegia, canção, as quais, inclusive, perderam, no dizer de Van Tieghem, seu sentido preciso ou desapareceram de uso, acompanhando o declínio ou a substituição dos gêneros que designavam. Assim, a poesia romântica foi pessoal, intimista e amorosa, explorando, ainda a temática filosófica e religiosa. É mister, também, não esquecer que teve um aspecto social e reformista, além do narrativo com tonalidade épica (COUTINHO, 1975, p. 149).

Dentre os poetas dessa segunda geração romântica, Álvares de Azevedo foi aquele que melhor expressou, por meio de sua produção lírico-amorosa, esse caráter intimista, esse sentimento de evasão da realidade, esse viés exacerbado do sentimentalismo romântico, motivo pelo qual o escolhemos como foco central da presente pesquisa, ainda que outros poetas da segunda geração romântica brasileira – a exemplo de Casimiro de Abreu e Junqueira Freire – também apresentem traços residuais do amor cortês trovadoresco em suas produções poéticas de cunho amoroso.

Em nossa opinião, a poesia amorosa de Álvares de Azevedo foi, dentro do Romantismo brasileiro, aquela que mais veementemente mergulhou no sentido de reapropriação dos vários *tópoi* do amor cortês trovadoresco. A sua *Lira dos Vinte Anos*, como se demonstrará nas próximas páginas, está constituída de poemas amorosos que remetem àquela mentalidade cortês que dominou a produção poética do Trovadorismo ibérico, notadamente nas cantigas de amor, em que se sobressaem os aspectos da vassalagem amorosa, da idealização suprema da *senhor* exaltada nos versos, dos vários acometimentos da sintomatologia passional do trovador e, sobretudo, na expressão da *coita de amor*, fulcro principal do lirismo-amoroso medieval.

### 3.3 Álvares de Azevedo e os aspectos do seu lirismo-amoroso

Álvares de Azevedo (1831-1852) foi um estudante de Direito na Faculdade do Largo São Francisco, em São Paulo, cidade onde nasceu. Desde cedo se lhe apresentou o pendor literário e o seu talento para os estudos, sendo, por isso, considerado um “jovem de grandes esperanças” (AZEVEDO, 1970, p. 115). Sobre o seu lugar entre os poetas românticos, na opinião de Hildon Rocha (1982), é “o caso pessoal mais intrigante e até mesmo o mais impressionante da nossa poesia do Romantismo” (p. 61). Opinião semelhante tem Magalhães Júnior (1971) que o julga “uma das mais altas expressões do Romantismo brasileiro” (p. 38), malgrado a escassez e desorganização de sua produção literária, consequência de sua morte precoce (não nos esqueçamos de que faleceu com apenas 21 anos de idade), sem ter tido tempo para uma melhor elaboração acerca de suas produções literárias. Hildon Rocha (1982), Adílson Citelli (1990) e Alexei Bueno (2000) são concordes quanto à importância e ao destaque de Álvares de Azevedo para a escola romântica brasileira. Os mencionados autores tecem as seguintes considerações sobre o autor da *Lira* e o seu posicionamento em nosso Romantismo:

O nosso caso mais típico, mais representativo, foi mesmo Álvares de Azevedo, cuja tristeza persistia até nos intervalos mais aliviados, nos pedaços de tempo concedidos a *les intermittences du coeur* de que falava Proust ou nos minutos de aparente recomposição interior. Nenhum dos nossos românticos se entregou tanto à sua dor, ao seu individualismo, aos seus próprios fantasmas, como Álvares de Azevedo. Todos os outros bandearam para novas fontes de criação poética afirmaram em que se distinguiram e se menos ele que quase não saiu do círculo do seu tormento metafísico, projetando a sua sombra na vida da nossa poesia, onde continuará isolado e único, a renovar o nosso espanto. A afirmação de sua individualidade estará principalmente nisso: ter conseguido impor a tantas gerações que já se sucederam depois dele, a sua presença de egocêntrico, de subjetivista exacerbado, que fez a sua dor maior que o mundo. Para ele, o próprio coração era maior que o mundo. Muito maior (ROCHA, 1982, p. 84).

[...] é com Álvares de Azevedo que essa geração encontrou seu ponto mais alto, ainda que dele não se afaste um sem-número de vieses, que permitem a convivência de textos de grande nível com outros, mergulhados no pastiche e no dramalhão choroso. Ao morrer, aos vinte e um anos, Álvares de Azevedo havia produzido um conjunto de textos que oscilavam entre o puro jorro verbal, coisa de poeta menor, talvez resultado de uma curta, intensa e rápida produção poética, quase toda ela contida no espaço de quatro a cinco anos; e textos do melhor nível, como é o caso, por exemplo, da série “*Spleen e charutos*”. É possível que, se tivesse chegado a uma maior maturidade poética, Álvares de Azevedo teria marcado um dos momentos mais importantes de nossa evolução literária (CITELLI, 1990, p. 57).

Álvares de Azevedo exerceu, através de uma obra espantosamente volumosa para o seu tempo de vida, a influência talvez mais fecundante do Romantismo brasileiro. Se o papel de patriarca da poesia do Brasil independente cabe sem dúvida a Gonçalves Dias, o castiço de sua linguagem, os elementos arcaizantes que nela sobreviviam, a presença ainda primordial do verso branco em sua obra, onde ainda se percebem resquícios arcádicos típicos do primeiro Romantismo – elementos esses que serviam perfeitamente à índole profundamente viril e épica de sua personalidade – não correspondiam ao gosto dominante que se iria impor na segunda geração romântica. Se partes dessas características são ainda encontradas em Laurindo Rabelo e Junqueira Freire – bem como em Álvares de Azevedo – foi inegavelmente o último, com o seu lirismo caracteristicamente lânguido e sombrio, com a inserção definitiva da presença byroniana e as de um Hugo e de um Lamartine, mas sobretudo de um Musset, com a obsessiva presença do incontornável *mal du siècle*, o fundador de toda uma maneira da nossa expressão nacional, que, passando por Casimiro de Abreu e Fagundes Varela, atingiria o seu apogeu e término na figura maior de Castro Alves (BUENO, 2000, p. 11).

Como observados nos trechos, Álvares de Azevedo foi o autor mais representativo dessa geração de poetas que compuseram o Ultrarromantismo brasileiro. A sua produção lírica, a *Lira dos Vinte Anos* é “sem dúvida o mais significativo conjunto de toda a sua obra poética” (COUTINHO, 2004, p. 151). Publicada postumamente, no ano de 1853, a obra traz um conjunto de poemas com as temáticas e os traços mais típicos da escola ultrarromântica. O livro encontra-se dividido em três partes, sendo que na primeira e na terceira encontram-se os poemas mais nitidamente melodramáticos, cujos temas são aqueles que notabilizaram o “mal do século”: melancolia, desilusão amorosa, o binômio amor-morte, a idealização da amada, a evasão da realidade, a solidão, etc., ao passo que na segunda parte da obra, temos uma veia mais irônica e sarcástica de sua produção. Além da *Lira*, Álvares de Azevedo também produziu uma narrativa em prosa intitulada *Noite na Taverna*, e ainda uma peça de teatro, cujo título é *Macário*, todas publicadas também postumamente, no ano de 1854. No entanto, a respeito da sua obra, concordamos com Sílvio Romero, que em sua *História da Literatura Brasileira* (1960), afirma que “[...] as melhores páginas do poeta são aquelas em que ele deu expansão a seu talento mais natural e íntimo: o talento lírico” (p. 961). Por esse motivo consideramos que a *Lira dos Vinte Anos* é mesmo a obra-prima do jovem Azevedo. Com o conjunto de poemas da *Lira*, tem-se a instalação de um novo espírito do Romantismo, aquele ligado às imagens caracterizadores do *mal du siècle* e do tão corriqueiro binômio amor-e-morte à Byron e à Musset. Podemos dizer, portanto, que é com Álvares de Azevedo que se instala a tradição do Ultrarromantismo em nossa literatura ou, conforme Cilaine Alves (1998):

Na continuidade literária formadora da tradição brasileira, Álvares de Azevedo desempenha um papel ímpar, seja por apostar no rompimento com os códigos rígidos do Neoclassicismo, seja pela oposição à tendência dos primeiros românticos brasileiros de propor como literatura a expressão apologética de nossa paisagem e de nosso aborígene (p. 25).

Muito dessa figuração de Álvares de Azevedo entre os maiores dos nossos românticos deve-se, sobretudo, à sua visceral aproximação entre a subjetividade e a sua arte. Em nossa opinião, Maneco (como também era chamado) foi aquele que mais intensamente mergulhou na exacerbação sentimental típica do ideário ultrarromântico, motivo pelo qual os seus poemas, notadamente os de cunho lírico-amoroso e sentimental, aparentam um jorro de confissão anímica. A sua produção lírica, portanto, destacou-se pela extrema subjetividade e por ser a representação ímpar do *mal du siècle*, notabilizada pela constante aura de melancolia, culto à solidão, escapismo da realidade, idealização do sentimento amoroso, valorização do sonho e o tão corriqueiro binômio amor-e-morte. Na opinião de José Veríssimo (2000), apresentava-se Álvares de Azevedo, em comparação aos seus contemporâneos, como um

[...] poeta pessoal e subjetivo, como não fora talvez nenhum dos nossos antes dele e raros o seriam depois. Impressões da natureza ou de arte não lograva nunca objetivá-las. Transfundiam-se-lhe naturalmente em íntimas sensações, por via de regra, dolorosas. É, neste período, o primeiro que quase unicamente canta de amor, que fica um tanto alheio à natureza que o cerca ou à nação a que pertence. Só lhe interessa a mulher, o eterno feminino de que foi talvez o primeiro a ter aqui o sentimento à maneira goethiana, e que absorve e alucina (p. 44).

O poeta paulista, apesar da pouca idade, cultivou uma enorme erudição e um altíssimo nível de leitura literária. Bebeu na fonte dos maiores românticos europeus, em especial justamente aqueles de maior pendor lírico, a exemplo de Byron, Musset, Chateaubriand, Goethe, Heine, Schiller, Garrett, etc. Em sua *Lira dos Vinte Anos* há inúmeras referências aos escritos desses autores, o que demonstra uma consciente intertextualidade praticada pelo poeta para com os seus contemporâneos e ídolos do Romantismo europeu. Muito da atmosfera lírica apresentada em sua produção poética é a manifestação latente daquele *zeitgeist*<sup>59</sup> do Ultrarromantismo, absorvida pelas suas leituras e pelo ambiente acadêmico que frequentava, bastante influenciado pelas ideias e posturas desses escritores do Romantismo

---

<sup>59</sup> Para Aguiar e Silva (2006), seria “o espírito da época que se encarnaria monisticamente em todas as manifestações vitais, culturais e artísticas de um determinado tempo histórico” (p. 405). Cf. AGUIAR E SILVA, Manuel Vítor de. *Teoria da Literatura*. Vol. I. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 2006.

européu. Em sua *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo* (1971), Raimundo Magalhães Júnior se refere a essas influências literárias do autor da *Lira dos Vinte Anos* e de seus contemporâneos acadêmicos do Largo São Francisco, em São Paulo. Todos, como ele, jovens poetas e escritores imbuídos daquele espírito de época caracterizador do “mal do século” ultrarromântico.

A todas essas influências literárias não eram, nem podiam ser indiferentes ou insensíveis os jovens acadêmicos de São Paulo, filhos do século que se iniciara sob a bandeira do Romantismo. Tanto os escritos em prosa, como as poesias de Álvares de Azevedo estão cheias de referências ao *Werther*, de Goethe, e ao *Jacopo Ortis*, de Foscolo, como a Musset, Vigny, George Sand. E mesmo os estudantes que não tivessem, como ele, tão vastas leituras, estariam sem dúvida sob os efeitos da mesma exaltação romântica, por efeito de contiguidade e por impregnação auditiva (p. 148).

Ao ler a *Lira dos Vinte Anos*, facilmente percebemos a explicitação na postura consciente do fazer poético de seu autor, visto que tanto em seus prefácios, quanto nas epígrafes, há um alto grau de conhecimento quanto à postura ultrarromântica. Por esse motivo, consideramos que o jovem poeta mergulhou de corpo e alma nesse espírito caracterizador do “mal do século” e as suas constantes intertextualidades com os mais destacados nomes do Ultrarromantismo europeu demonstram esse fato. Apesar de sua pouca idade, possuía uma invejável bagagem literária, sendo desde a pré-adolescência um ávido e apaixonado leitor dos clássicos da literatura universal. Além dos notáveis românticos que muito influenciaram a segunda geração oitocentista – especialmente Byron, Musset e Heine –, Álvares de Azevedo devorava também outros autores, a exemplo de Shakespeare – de quem traduziu alguns atos de *Otelo* – Cervantes, Dante, Bocage, Gautier, etc. Nos poemas da *Lira dos Vinte Anos* revelam-se, por meio de epígrafes, as suas fontes de inspiração: George Sand, Victor Hugo, Shakespeare, Dante, Lamartine, Goethe, Alexandre Dumas, Hoffmann, Alfred de Vigny, Shelley, Cervantes, Chateaubriand, Almeida Garrett, André de Chénier, etc. A presença constante de poetas ingleses e franceses entre os preferidos do autor torna mais clara a influência europeia de sua poesia. José Veríssimo (2000), Antonio Candido (2002) e Luciana Stegagno-Picchio (2000) asseveram sobre esse aspecto quanto às influências do jovem poeta. Dizem os referidos autores:

Entre estes poetas [do Ultrarromantismo brasileiro] foi Álvares de Azevedo um dos espíritos literariamente mais cultos. Conheceu as obras-primas das melhores literaturas na sua língua original, e tinha boa lição das letras-mães da nossa. Havia atilamento e bom gosto no seu espírito crítico, apenas iludido pelo seu entusiasmo juvenil. Conhecia e amava os portugueses, e foi



um dos que sofreu a influência de Garrett, a quem tinha alta e merecida estima. Do influxo do lirismo e da forma garrettiana há talvez sinais em seus poemas “Ai Jesus!”, “O poeta”, “Amor” e poucos mais. É, porém, uma influência toda lateral, digamos assim, em que o poeta brasileiro, ainda a sofrendo, conserva a sua personalidade (VERÍSSIMO, 2000, p. 45).

Álvares de Azevedo possuía formação considerável para o tempo e a idade. Impregnado de Shakespeare, Byron, Hoffmann, Heine, Musset; obcecado pelas contradições do espírito e da sensibilidade, a sua produção é mais densa que a dos contemporâneos, sobretudo pelo dom de passar de um polo ao outro, modulando a dor e o sarcasmo, o patético e o cômico, a grandiloquência e o prosaísmo, com uma versatilidade que era programada e ele manifesta pela adesão à teoria romântica dos contrastes, a “binomia”, como a chamava. O seu livro seduziu os leitores e teve até o fim do século sete edições, o que é notável para o Brasil atrasado e estreito daquele tempo (CANDIDO, 2002, p. 53-54).

Paulista de nascimento e de aculturação acadêmica, iria concluir aos vinte e um anos incompletos, ceifado por um tumor, uma parábola literária nascida sob o signo de Byron e em geral dos românticos ingleses, mas nutrida de cultura francesa (Musset, Nerval, Vigny, Gautier, mas também Lamartine e Victor Hugo), alemã (Hoffmann e Goethe) e quiçá também italiana (Leopardi). O ambiente onde esse mini-Byron brasileiro construía os seus textos ora nebulosamente aéreos ora terreamente pantagruélicos e libertinos era [...] de estrita ortodoxia ultrarromântica (STEGAGNO-PICCHIO, 2000, p. 98).

Como se nota, dentre todas as suas fontes literárias, foi George Gordon Byron, mais conhecido como Lord Byron, o notável poeta do Romantismo britânico, aquele que maior influência exerceu em sua obra. O estilo, as temáticas, o *spleen*, aquela inerente melancolia e abatimento oriunda do *mal du siècle*, a descrença, a concepção idealizada do sentimento amoroso e a tão corriqueira fixação pela ideia da morte como evasão da realidade impregnou-se intimamente no interior de seu lirismo. Por essas características, afirmamos que Álvares de Azevedo foi o mais representativo caso da moda do byronismo nas letras brasileiras, por isso chamado de “mini-Byron brasileiro”. O individualismo romântico da maior parte dos poemas que compõem a *Lira dos Vinte Anos* revela esse aspecto do autor paulista, em especial nos poemas de cunho amoroso, nos quais se evidencia o constante malogro relacionado à impossibilidade de concretização idílica, resultando no fatídico desejo pela morte como forma de escapismo ao batimento e à *coita* provocada pelo amor não correspondido ou não possibilitado. Adílson Citelli (1990) e Cilaine Alves (1998) referem-se, também, à influência e ao papel capital da moda byroniana na produção lírica de Álvares de Azevedo.

Álvares de Azevedo foi fortemente influenciado por Lord Byron, o irrequieto poeta inglês mostrado como exemplo vivo do mal do século.

Andando pela Europa, vivendo aventuras amorosas recheadas de escândalos, colocando a vida a serviço de causas justas, morrendo na Grécia ao lutar pela liberdade do país, adepto de um expressivo satanismo, revelador da tensão entre o eu e o mundo, Byron criou uma legenda da qual os autores da segunda geração extraíram não apenas ritmos poéticos, mas também ritmos de vida. Musset e Byron foram nomes que ajudaram Álvares de Azevedo a acentuar a tendência de cansaço com a vida, marcando, em plena adolescência, um precoce envelhecimento [...] (CITELLI, 1990, p. 58).

Sob uma perspectiva temática, o byronismo surge no interior da obra lírica de Álvares de Azevedo como uma reação ao desengano, ao abalo na crença da possibilidade de alcançar uma plenitude poética através da ascese anímica, o que, por sua vez, se fazia alimentando idealisticamente os sonhos de cunho amoroso. Nos momentos de otimismo, amar, crer, sonhar e o conceber poético eram termos complementares e absolutos: complementares porque se inter-relacionavam de maneira a fornecer as condições ideais de poesia; absolutos porque prescindiam de qualquer outra determinação alheia a essas condições, tais como a realidade externa ou mesmo a presença concreta, e não apenas sua evocação imagética do “outro” amoroso. Nesse sentido, o ato de criação ideal assenta-se na ascese da alma do eu poético no momento em que ele tentar fundi-la à alma da amada, objetivando alcançar a plenitude poética, o que, em caso de sucesso, propiciaria a glória ao poeta (ALVES, 1998, p. 106-107).

Foi justamente essa afetação byroniana em sua poesia que o notabilizou como sendo aquela figura do poeta ultrarromântico entregue à melancolia, à languidez, ao caráter mórbido e sombrio, à suprema idealização do sentimento e do idílio amoroso e, principalmente, à constante associação do malogro sentimental com a morte. Todas essas características, encontráveis na *Lira dos Vinte Anos*, fez de Álvares de Azevedo o maior representante, na literatura brasileira, dessa atmosfera de “mal do século” que consagrou o Ultrarromantismo.

Uma das mais corriqueiras temáticas de sua poesia – e que o liga visceralmente ao espírito byroniano – é a constante perspectiva da morte. Promessa de descanso eterno, refúgio para as dores da vida, a morte aparece, na poesia alvaresiana, diretamente ligada ao amor não correspondido, fonte de sofrimento insuportável. O binômio amor-morte é traduzido, muitas vezes, pela oposição entre o desejo de amar e o desejo de morrer. É também a morte que faz cessar outra fonte de grande aflição para esse poeta ultrarromântico: os impulsos sexuais. Adepto da total idealização amorosa, o eu poético alvaresiano – e os ultrarromânticos, de modo geral – não pode negar a força dos desejos, mas o associa a um sentimento de culpa e destruição<sup>60</sup>. Por esse motivo, apresenta a possibilidade da realização amorosa vinculada somente a contextos irreais, sejam eles a manifestação do sonho ou a promessa da vida eterna.

---

<sup>60</sup> Lembremos que o Cristianismo, no período medieval, impôs um caráter pecaminoso à noção de erotismo, assim as concepções de amor voltadas à exaltação do desejo carnal tomaram um halo de transgressão, afastando-se dos padrões considerados social e religiosamente aceitos. O lirismo ultrarromântico herdou esse conflito relacionado ao sentimento amoroso.

Por causa dessa postura, idealiza totalmente o relacionamento amoroso: somente em sonhos os amantes podem se tocar. A frustração gerada pelo desejo não satisfeito dá ao lirismo-amoroso ultrarromântico uma tensão erótica bastante aguda, mas que desemboca sempre para a ideia da morte como fim último do sofrimento passional. O embate entre a funesta e malograda realidade e a doçura do sonho gera, na alma do eu lírico romântico, o desejo de evasão, de escapismo, na qual a morte aparece como solução. Por isso

O poeta procura fugir para um mundo imaginário, idealizado a partir dos sonhos e das emoções pessoais. Pode ocorrer também que surja ainda um novo choque entre o mundo sonhado e o mundo real e a solução seja evadir-se para a solidão, para o desespero e para a evasão das evasões: o suicídio, a morte (PROENÇA FILHO, 2012, p. 190).

Profundamente desgostado da realidade circunstante – encarnação do efêmero, do finito e do imperfeito –, em conflito latente ou declarado com a sociedade, lacerado pelos seus demônios íntimos, o romântico procura ansiosamente a evasão: evasão no sonho e no fantástico, na orgia e na dissipação, ou evasão no espaço e no tempo (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 549).

Esse aspecto do escapismo à realidade foi uma nota dominante na produção lírica de Álvares de Azevedo, notadamente em sua produção lírico-amorosa, na qual a todo o momento surge a ideia da morte como solução para o infortúnio do amor não correspondido ou não possibilitado. Nesse sentido, essa contínua correlação entre amor e morte é antes um traço substancial à poética alvaresiana, conforme informa Hildon Rocha (1982):

Essa mistura romântica do amor à morte e à vida, sempre interligados, dominou a inspiração e o sentimento do mundo em Álvares de Azevedo, [pois] lutavam dentro dele, numa fatalidade bem romântica, o apego à vida e à atração um tanto estética, um tanto perceptiva da morte, como a vislumbrar, além-carne, uma amplitude que atraía e desaguava na ideia da imortalidade (p. 17).

Para o romântico, a busca pelo amor é a busca pela plenitude e quando não realizado nessa busca, eis que surge a morte como a irremediável solução. O paradoxo se instala quando a possibilidade de realização carnal do ímpeto amoroso leva mais à angústia do que a sua satisfação, vez que essa realização macula a pureza e aura espiritual desse sentimento colocado no plano da mais alta idealização. Um exemplo paradigmático dessas características pode ser encontrado na estrofe IX do poema “Ideias íntimas”, no qual o eu lírico expressa o seu sofrimento de cunho amoroso, dada a profunda idealização da amada, intocável e impalpável e, por isso, apenas em sonhos contemplada.

Oh! Ter vinte anos sem gozar de leve  
A ventura de uma alma de donzela!  
E sem na vida ter sentido nunca  
Na suave atração de um róseo corpo  
Meus olhos turvos se fechar de gozo!  
Oh! Nos meus sonhos, pelas noites minhas  
Passam tantas visões sobre meu peito!  
Palor de febre meu semblante cobre,  
Bate meu coração com tanto fogo!  
Um doce nome os lábios meus suspiram,  
Um nome de mulher... E vejo lânguida  
No véu suave de amorosas sombras  
Seminua, abatida, a mão no seio,  
Perfumada visão romper a nuvem,  
Sentar-se junto a mim, nas minhas pálpebras  
O alento fresco e leve como a vida  
Passar delicioso... Que delírios!  
Acordo palpitante... Inda a procuro;  
Embalde a chamo, embalde as minhas lágrimas  
Banham meus olhos, e suspiro e gemo. . .  
Imploro uma ilusão... Tudo é silêncio!  
Só o leito deserto, a sala muda!  
Amorosa visão, mulher dos sonhos,  
Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!  
Nunca virás iluminar meu peito  
Com um raio de luz desses teus olhos? (AZEVEDO, 2006, p. 126).

O conflito entre o poeta romântico *versus* mundo produz uma insatisfação com a realidade que somente se resolve mediante a fuga, e um dos modos mais recorrentes para a evasão se dá justamente pelo caminho onírico, pois somente através dele se compensa a ausência física da amada e reforça ainda mais o clichê romântico da inacessibilidade da virgem, parte da convenção lírico-amorosa ultrarromântica, da qual Álvares de Azevedo foi o seu cultor ímpar. Justamente por essas razões é que há em seu lirismo-amoroso esse constante cenário impalpável e nebuloso, no qual a amada aparece, no mais das vezes, adormecida, lânguida, fantasmagórica, enfim, em estado de onirismo e, portanto, impossibilitada de atender a qualquer anseio do eu poético, provocando-lhe um sentimento de solidão e desamparo. Assim sendo, no lirismo alvaresiano, conforme explicação de Cilaine Alves (1998), “o sentimento amoroso de caráter irrealizável aparece intimamente relacionado com a transferência do ideal a uma esfera divina onde o sujeito lírico espera encontrar uma donzela que normalmente simboliza a inocência e a pureza da alma” (p. 84). É nesse sentido que a estampa da mulher pura é constantemente apresentada dormindo ou em imagens ilusórias. Por isso,

[...] os modelos femininos de Álvares de Azevedo [...] podem ser compreendidos como uma convenção que busca, sim, a irrealização do ato sexual, mas objetivando, intencionalmente, tornar eternos e infinitos o desejo e o amor pela mulher; seja no sonho, na imaginação ou, [...] na morte (ALVES, 1998, p. 50).

Em sua *Formação da Literatura Brasileira* (2017), Antonio Candido, em páginas dedicadas à obra de Álvares de Azevedo, já destaca esse caráter impalpável que paira em sua lírica-amorosa, haja vista que a amada, aquela para quem o eu lírico se declara, está sempre envolta numa aura de mistério e imaterialidade, derivando daí a impossibilidade de concretização idílica, tendo em vista o pedestal de idealização em que se encontra. Candido chama a atenção para esse aspecto do lirismo-amoroso alvaresiano.

Se notarmos [...] a abundância com que usa o verbo *dormir* para designar a posse, mas dum modo equívoco, pois o amante ou a amante efetivamente dormem; ou o recurso a *desmaio* e *desmaiar* como expressão da plenitude amorosa – veremos que há um substrato remoto a que essas imagens se reduzem. É, por toda a sua obra, uma sensação geral de evanescência, de passagem do consciente ao inconsciente, do definido ao indefinido, do concreto ao abstrato, do sólido ao vaporoso, que aparece na própria visão da natureza, na qual opera uma espécie de seleção, elegendo os aspectos que correspondem simbolicamente a estes estados do corpo e do espírito – como é o caso das névoas e vapores (p. 500).

Entendemos esse “substrato remoto” de que fala Candido como um aspecto ligado à mentalidade trovadoresca, na qual o sentimento amoroso apresentava-se de modo também idealizado, sempre ligado à impossibilidade de realização e, por isso, a contínua expressão da *coita* – fulcro principal das cantigas de amor medievais. Desse modo, para o autor da *Lira dos Vinte Anos*, a vertente amorosa se expressa fundamentalmente de acordo com a vigência de uma mentalidade feudo-vassálica, materializando-se por meio do mencionado binômio amor-morte, esse que foi o *topos* mais recorrente do Trovadorismo ibérico. Assim, temos que “o século XIX faz renascer com o Romantismo uma concepção de amor que retoma o mito do amor cortês das composições trovadorescas, incorporando o sofrimento das cantigas de amor e expurgando o regime de privação do objeto” (FERREIRA, 2000, p. 301).

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Álvares de Azevedo: A Ironia no Amor e o Amor na Ironia* (2009), Sue Helen da Silva Vieira, em determinada passagem da pesquisa, ressalta esse caráter cortês da concepção lírico-amorosa alvaresiana. Diz, pois, a referida pesquisadora:

O amor romântico é uma forma de sentimento diferenciada. Essa forma eleva o objeto amado em detrimento do sujeito amante. De um modo geral, o amor é um sentimento sem realidade objetiva, é um forte desejo de possuir, de estar ao lado do ser amado. É viver uma paixão, um amor de poeta. Na Idade Média, os romances do amor cortês mostravam a submissão masculina frente a diversas provas que deveriam vencer para obter o amor da mulher almejada. Era a busca de um ideal, encarnado na figura feminina. Esse ideal mostrava a superioridade da mulher em aceitar o sacrifício ou em rejeitá-lo cruelmente. De certa forma, o Romantismo herdou esta espécie de amor cortês, já que o herói romântico deveria vencer duras provas para ouvir o sim da mulher amada (VIEIRA, 2009, p. 62-63).

A mulher altiva e idealizada do imaginário romântico – tal qual a *mia senhor* das cantigas amorosas trovadorescas – incorpora a ideia da pureza de alma e o desejo de possuí-la equivale ao de transcender a finitude. O sofrimento do eu lírico decorre da incapacidade de atingir o objeto, mas prolonga, dessa maneira, a duração do ideal. A idealização da mulher e a impossibilidade de consumação do amor aproximam o Romantismo do amor cortês medieval. Uma diferença capital entre ambos estaria na identificação do ideal feminino com a Virgem Maria no Trovadorismo, enquanto no Romantismo a figura feminina não é representada, necessariamente, por uma correlação religiosa, podendo ser inclusive, metáfora da arte ou simplesmente a representação de um ideal amoroso, uma convenção poética. Logo, a mulher inacessível do imaginário romântico simboliza a transcendência e conquistá-la significaria alcançar a plenitude espiritual. Por esse motivo,

[...] o desejo de união amorosa leva imediatamente, nos românticos, a uma visão do amor quase impossível, místico, embora tudo seja concebido ao nível dos seres carnis, ainda que idealizados. Basicamente, há neste *eros* um forte componente sadomasoquista, uma vez que só se poderia atingir a almejada união total, a fusão dos amantes, anulando-se ou suprimindo-se de algum modo um dos elementos do par – o abraço que o destruísse, ou o autoaniquilamento, romperia a dualidade, cingi-la-ia no um. De uma ou de outra maneira, o suicídio e a morte amorosa passam a ser cultuados como vias da *unio*, da elevação à unidade suprema, alvo constante das buscas românticas (ROSENFELD, 2013, p. 281).

Assim sendo, na produção literária de Álvares de Azevedo, tem-se muitas vezes o clichê do “amar é sinônimo de sofrer”. Pelo amor é que se vive e também se morre – esse condão poético inerente ao movimento romântico<sup>61</sup>. As exigências para a expressão do amor romântico inserem-se na total subserviência da *persona* lírica. O objeto amado escapa do

---

<sup>61</sup> Como no paradigmático poema de Gonçalves Dias (1823-1864), “Se se morre de amor”, na qual a *persona* poética alude ser o verdadeiro sentimento amoroso aquele capaz de supremos arrebatamentos, levando até mesmo à morte.

âmbito da razão e trafega nos domínios da paixão idealizada. Nesse sentido, ao se constatar o abismo entre a realidade do eu poético e do objeto de sua contemplação amorosa é que a morte surge como a saída para o impasse ou, noutros dizeres, para a *coita de amor*.

Essa apresentada tópica do “morrer-de-amor”, tão fastidiosamente cantada pelos trovadores medievais ibéricos, atualiza-se na lírica-amorosa alvaresiana, pois, segundo Cilaine Alves (1998), esse *topos*, em sua poesia, “[...] possibilita ao sujeito lírico equiparar-se ao plano elevado em que a amada se encontra. Morrendo, ele se desproverá de sua natureza física e material e adquirirá, como imagem da mulher amada, uma essência espiritual” (p. 82). Por todos esses motivos é que, na lírica de Álvares de Azevedo, o sonho e a morte surgem como válvulas de escapismo e evasão, visto que num quadro onírico, o amante se vê liberto dos desejos carnis que tanto o afligem, ao passo que na morte o amor é elevado à condição de espiritualidade. Por isso que, para Afrânio Coutinho (2004), “há um aspecto [em sua poesia] que merece particular atenção: é a permanente vinculação do amor à ideia da morte. E não somente à ideia ou à consciência da morte, mas, muitas vezes, a sua própria necessidade” (p. 304).

Ainda no que diz respeito a essas ressignificações efetuadas pelo amor romântico em relação ao amor cortês trovadoresco, devemos destacar, também, o caráter erótico subjacente<sup>62</sup> às concepções lírico-amorosas do ideal romântico. É preciso enfatizar, no entanto, que esse erotismo subjacente, dada a sua impossibilidade de materialização, acaba apenas por gerar mais frustração e, por isso, o autoflagelamento do eu poético romântico. De modo que se pode concluir que a concepção amorosa ultrarromântica dialoga com essa mentalidade trovadoresca do amor cortês na condição de subserviência total e idealização; e também na sensualidade e desejo subjacente. Nessa atmosfera ultrarromântica relativa ao sonho e à ilusão é que surge essa dualidade entre o desejo erótico e a idealização platônica, pois muitas vezes a imaginação do poeta leva-o ao desejo concupiscente, todavia o ideal romântico termina por reprimi-lo, levando-o ao caminho da sublimação erótica, da idealização amorosa e da coita, marcas características tanto da lírica trovadoresca quanto ultrarromântica. Referindo-se, pois, a esse aspecto da *Lira dos Vinte Anos*, diz Cilaine Alves (1998):

---

<sup>62</sup> Segismundo Spina (2009) refere-se a esse caráter erótico subjacente do amor cortês a partir das considerações de José António Saraiva que, em sua *História da Cultura em Portugal* (vol. I), atribui à expressão “fazer ben”, tão corriqueira nos cantares de amor galego-portugueses, um eufemismo erótico que corresponderia à consumação do relacionamento amoroso, assim o “fazer ben” solicitado pelo eu poético trovadoresco à “senhor” corresponderia à concretização do relacionamento idílico.

A distinção entre um amor casto e ideal e outro que sacia a carne, embora entediante, liga-se, na obra de Álvares de Azevedo, à ideia de separação entre corpo e espírito. Indica que, se o único sentimento amoroso válido é “casto e puro”, o alvo perseguido é a porção essencialmente espiritual do indivíduo, fazendo do sentimento amoroso imaculado a via que poderá elevar a alma a um plano divino, fora do âmbito da realidade física. Nesse contexto, a figura feminina ideal, a virgem, encarna a condição espiritual à qual o poeta aspira ascender. [...] O embate entre a realidade cotidiana e a idealização do infinito propicia, então, na obra de Álvares de Azevedo, a adoção do amor irrealizado como uma possibilidade de transcendência, sendo que figuras femininas como a donzela virgem e angelical é a personificação desse ideal (p. 85-86, *passim*).

É desse modo, portanto, que a ideia da morte, na poesia alvaresiana, aparece sempre intrinsecamente associada ao desencanto amoroso. A desilusão caracterizada pela impossibilidade de concretização do amor é intensamente angustiante, cuja consequência é sempre uma existência marcada pela infelicidade. Amar e sofrer são, pois, as duplas faces do lirismo-amoroso romântico da *Lira dos Vinte Anos* e nesse jogo de dualidade, o erotismo se manifesta latente, de um lado, pelo seu caráter de sublimação e idealização do objeto amado, e, de outro, pela imanência de um forte desejo lascivo e sensual. Portanto, para a visão romântica, a morte é uma forma de possibilidade do amor, uma busca pela realização espiritual desse sentimento.

Enfatizamos no que se refere a esse binômio amor e morte na literatura romântica brasileira, que esta não é uma exclusividade da poesia de Álvares de Azevedo, mas antes um aspecto do ideário lírico ultrarromântico. Acreditamos, todavia, que no poeta da *Lira dos Vinte Anos* essa dualidade da lírica-amorosa atingiu a culminância no âmbito do nosso Romantismo. Em Álvares de Azevedo, a temática da morte associada ao amor é uma constante que o levou, inclusive, a ser rotulado de o “noivo da morte” – título da obra de Vicente de Azevedo sobre o poeta romântico<sup>63</sup>. Carlos Heitor Cony, por sua vez, chama-o de “amante da morte”<sup>64</sup>, e afirma ser ele “a expressão mais explícita, e até certo ponto, a mais caricatural” do Romantismo, cuja poesia ostenta “dois pés de chumbo: o amor e a morte” (CONY, 2003, p. 10).

Assim, tem-se que a questão amorosa na *Lira dos Vinte Anos* aponta para a produção de um padrão estético-literário que caracteriza o Ultrarromantismo. Álvares de Azevedo foi o seu maior representante na literatura brasileira, levando a pulsação do amor até as últimas batidas da morte. Tão proclamado em suas poesias, o amor também foi fonte de motivação

---

<sup>63</sup> AZEVEDO, Vicente de. *O Noivo da Morte*. São Paulo: Clube do Livro, 1970.

<sup>64</sup> HEITOR CONY, Carlos. “Álvares de Azevedo: O Amante da Morte”. In: *Revista Brasileira*. Fase VII. Abril-Maio-Junho. 2003. Ano IX. Nº 35. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.



para sofrimento e frustração. Sentimento que ora elevava o desejo de felicidade com a mulher desejada, ora era a certeza da entrega ao destino fatal. Lembremos, contudo, que essa postura amorosa da poesia ultrarromântica obedecia, antes, a uma convenção literária. Podemos dizer, por isso, que os escritores dessa geração vestiram a máscara de sofrendores e amantes insatisfeitos e, nesse sentido, destaca-se Álvares de Azevedo, cujo mergulho nessa convenção lírica se deu de forma absoluta e total, conforme a opinião de Antônio Carlos Secchin (2003), ao dizer que Maneco “vestiu poeticamente a máscara de sofredor e amante infeliz em boa parte dos poemas de seu mais famoso livro, a *Lira dos Vinte Anos*.” (2003, p. 127). Evidenciando, dessa maneira, que essa postura poética se tratava, antes, de uma convenção, cujos alicerces se encontrariam na tradição lírico-amorosa medieval. Por esse motivo, encontramos tantos *tópoi* de cunho trovadoresco que são reapropriados residualmente em sua produção poética. Todas aquelas características que compuseram o manancial das cantigas de amor do Trovadorismo ibérico – a idealização e o panegírico da amada, as diversas sintomatologias amorosas, a coita de amor, o desejo de morrer ante o desprezo da *senhor*, etc. – são reapropriadas e atualizadas, de modo residual, na produção lírico-amorosa da *Lira dos Vinte Anos*.

De modo que, no próximo subcapítulo, serão analisados os poemas de amor em que essas reapropriações residuais se fizeram mais evidentes, quais sejam: “No mar”, “Ai, Jesus!”, “A cantiga do sertanejo”, “O poeta”, “AT...”, “Soneto (Pálida, à luz da lâmpada sombria,)”, “O pastor moribundo”, “Fantasia”, “Despedidas”, “Morena” e “Soneto (Perdoa-me, visão dos meus amores,)”. Em posse desse *corpus*, bem como de sua análise comparatista, acreditamos tornar mais evidente o que aqui foi dito: que o lirismo-amoroso alvaresiano apresenta uma notável residualidade para com o universo das cantigas de amor do Trovadorismo ibérico, visto que vários dos *tópoi* daquela produção literária medieval são reapropriados e atualizados nos referidos poemas da *Lira dos Vinte Anos*.

### **3.4 Das reminiscências do lirismo-amoroso trovadoresco na *Lira dos Vinte Anos***

Buscamos aqui, através de um exercício analítico e da hermenêutica literária, estabelecer as relações, sobretudo de afinidade, entre a lírica-amorosa romântica brasileira e a tradição do amor cortês trovadoresco, especificamente aquela do Trovadorismo ibérico, reveladas, exemplarmente, já no elo aparente de valorização da sondagem interior do eu, na profunda idealização da amada enaltecida nos versos, nos aspectos de vassalagem amorosa,

na enumeração das várias sintomatologias do infeliz amante e, por fim, no corriqueiro binômio amor-e-morte, tão caro ao lirismo-amoroso do Romantismo, especialmente naquele exercido pelo chamado Ultrarromantismo.

Desse modo, para o *corpus* a ser analisado no presente subcapítulo, selecionamos os poemas amorosos da *Lira dos Vinte Anos* que mais acentuadamente se reaproveitam dos vários *tópoi* do amor cortês trovadoresco e atualizam-no a uma mentalidade romântica, própria do período oitocentista. Analisaremos, nesta seção, os já mencionados poemas amorosos alvaresianos, a saber: “No mar”, “Ai, Jesus!”, “A cantiga do sertanejo”, “Despedidas”, “O poeta”, “Fantasia”, “Morena”, “A T...”, “O pastor moribundo”, “Soneto (Pálida, à luz da lâmpada sombria)” e “Soneto (Perdoa-me, visão dos meus amores)”. Propomo-nos a analisá-los em bloco e citando aqui somente os trechos ou os versos necessários ao entendimento do que será exposto: desse modo não gastaremos tantas páginas com a reprodução integral dos poemas. Em seguida, do mesmo modo que fizemos no capítulo precedente, teceremos algumas considerações em torno desses poemas para, em seguida, apontar, neles, as reminiscências do amor cortês trovadoresco, ressaltando o modo como Álvares de Azevedo buscou empreender uma reapropriação e atualização desses *tópoi* em sua produção poética.

Comecemos, pois, o nosso objetivo analítico com o poema “No mar”.

### **No mar**

Era de noite: — dormias,  
Do sonho nas melodias,  
Ao fresco da viração,  
Embalada na falua,  
Ao frio clarão da lua,  
Aos ais do meu coração!

Ah! Que véu de palidez  
Da langue face na tez!  
Como teus seios revoltos  
Te palpitavam sonhando!  
Como eu cismava beijando  
Teus negros cabelos soltos!  
[...]

E que noite! Que luar!  
E que ardentias no mar!  
E que perfumes no vento!  
Que vida que se bebia  
Na noite que parecia  
Suspirar de sentimento!

Minha rola, ó minha flor,  
Ó madressilva de amor,  
Como eras saudosa então!  
Como pálida sorrias  
E no meu peito dormias  
Aos ais do meu coração!

E que noite! Que luar!  
Como a brisa a soluçar  
Se desmaiava de amor!  
Como toda evaporava  
Perfumes que respirava  
Nas laranjeiras em flor!

Suspiravas? Que suspiro!  
Ai que ainda me deliro  
Entrevendo a imagem tua  
Ao fresco da viração,  
Aos ais do meu coração,  
Embalada na falua!  
[...]

Era de noite — dormias,  
Do sonho nas melodias,  
Ao fresco da viração;  
Embalada na falua,  
Ao frio clarão da lua,  
Aos ais do meu coração! (AZEVEDO, 2006, p. 15-16)

No campo formal, percebemos de imediato que o poema em apreciação, bem ao gosto da estética romântica, estende-se em várias estrofes, numa crescente progressão, permitindo um desenvolvimento mais completo dos sentimentos e devaneios do enunciador lírico. Evidencia-se, também, a abundante adjetivação utilizada na construção dos versos, além do uso constante de pontos de exclamação, procurando fazer com que o leitor perceba as emoções, angústias e perplexidades do eu poético. Tais recursos, bem característicos da poesia romântica, apontam para a preocupação do poeta em traduzir a sua profunda subjetividade, de modo a caracterizar o olhar específico do romântico para o mundo. Enfatizamos, de antemão, que esses recursos são mesmo inovações próprias da estética romântica, sendo, assim, um elemento *emergente* (nos termos de Raymond Williams) dessa escola literária.

Já a metrificação, o ritmo e o permanente uso de refrão podem ser vislumbrados, por sua vez, como resíduos próprios das formas poéticas trovadorescas. No poema em questão, Álvares de Azevedo opta por usar, em sua métrica, o verso de sete sílabas poéticas, chamado de heptassilábico (ou ainda redondilha maior). A popularização dessa métrica versificatória

foi de largo uso da poesia medieval trovadoresca<sup>65</sup>, principalmente devido a sua grande aptidão à musicalidade e à fácil memorização. O poema traz, também, o uso de um verso que se repete regularmente nas estrofes (um refrão, portanto), qual seja: “Aos ais do meu coração”. Conforme apresentamos no capítulo precedente, o refrão (também chamado de estribilho) foi um recurso bastante popularizado na lírica trovadoresca, cuja utilização auxiliava na memorização da ideia central da cantiga, servindo, destarte, como uma espécie de paralelismo existente no interior da composição. De modo que esses recursos formais, de cariz medieval, aliados às técnicas composicionais próprias do Romantismo dão ao poema a sua mescla de tradição e inovação no campo da estrutura.

Quanto ao conteúdo, o poema sugestiona uma aura de sonho, de ilusão, parecendo tratar-se mais de um devaneio, de uma cena utópica do que propriamente de um acontecimento real. Para a criação dessa atmosfera, o poeta desenha uma paisagem toda fantasmagórica: o clarão do luar na praia deserta, a palidez mórbida da donzela (sugerindo ser ela apenas uma ilusão, uma miragem), o ar embalsamado pelos perfumes, enfim, toda a descrição paisagística sugere que a cena seja um sonho do eu lírico, um devaneio amoroso. A sua amada, a que provoca os “ais de seu coração”, surge como uma imagem ideal e impalpável, por isso o eu poético apenas “cismava beijando” os seus “negros cabelos soltos”. Os adjetivos empregados pelo autor para a descrição da cena e da amada são todos de cunho hiperbólico, idealizado: a noite suspirava de sentimento, a amada pálida sorria e suspirava (“que suspiro!”), a brisa do mar soluçava perfumes, a lua exalava o seu clarão, iluminando a “pálida virgem” e tornando o espetáculo ainda mais incorpóreo. Percebemos, pois, que a idealização do poema se dirige não só à amada, mas também à própria cena em que o eu lírico contempla a sua donzela, a sua “madressilva de amor”. Esse caráter de uma idealização transformada em sonho, em devaneio é uma característica inerente mesmo à produção poética de cunho amoroso em Álvares de Azevedo, conforme os dizeres de Cilaine Alves (1998), que, referindo-se aos poemas da *Lira dos Vinte Anos*, informa:

[...] é comum encontrar nessas poesias uma série de vocábulos que expressam a perda de sentido numa situação em que o eu lírico apenas imagina estar deitado ao lado de uma donzela que, por sua vez, dorme. Vocábulos como “sonhar”, “dormir”, “enlevo”, “desmaiar”, e até mesmo “morrer” enquadram-se nessa série (p. 84).

---

<sup>65</sup> Segismundo Spina (2003) assevera que tal métrica constitui uma criação galego-portuguesa, sendo a mais típica da poesia popular medieval ibérica até o século XV. Cf. SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 35.

Notamos, também, que a sua amada, por ser uma imagem impalpável e ilusória, torna-se “saudosa” e provoca, no eu poético, os seus “ais do coração” – lembremos que “ai” era uma interjeição amplamente utilizada nas cantigas amorosas medievais como sendo uma partícula da coita de amor. Nesse sentido, esses traços podem ser aqui perspectivados pelo viés da reapropriação tópica do lirismo-amoroso trovadoresco, quando o seu autor, imbuído do espírito ultrarromântico, atualizou em seu poema, numa linguagem e imagens próprias do Romantismo, alguns desses *tópoi* do amor cortês trovadoresco. Assim, os *tópoi* do amor cortês medieval que se evidenciam mais contundentemente no poema são aqueles ligados à suprema idealização da amada, colocada num patamar inalcançável, e também à coita de amor do eu poético, pois, conforme se depreende da leitura atenta do poema, esse enunciador lírico apenas imagina desfrutar do idílio amoroso com a amada – perceba-se a constante utilização dos tempos verbais no pretérito do imperfeito, indicando um fato passado incompleto, não consumado. O refrão do poema, “Aos ais do meu coração”, é indicativo, por sua vez, da expressão recorrente dessa coita amorosa do eu lírico, tendo em vista a sua consciência de ter se relacionado com a amada apenas em cenas quiméricas, frutos de seu devaneio amoroso. Os versos “Ai que ainda me deliro/ Entrevendo a imagem tua” parecem atestar essa consciência presente na alma do eu lírico: de saber que apenas em sonhos realizou o seu idílio amoroso, restando-lhe, portanto, apenas a lembrança vaga das cenas descritas e, por isso, o seu delírio ao entrever, em pensamento, a imagem da donzela.

Passemos, agora, ao poema “Ai, Jesus!”.

### **Ai, Jesus!**

Ai Jesus! não vês que gemo,  
Que desmaio de paixão  
Pelos teus olhos azuis?  
Que empalideço, que tremo,  
Que me expira o coração?  
Ai Jesus!

Que por um olhar, donzela,  
Eu poderia morrer  
Dos teus olhos pela luz?  
Que morte! que morte bela!  
Antes seria viver!  
Ai Jesus!

Que por um beijo perdido  
Eu de gozo morreria  
Em teus níveos seios nus?  
Que no oceano dum gemido

Minh'alma se afogaria?  
Ai Jesus! (AZEVEDO, 2006, p. 22)

Percebemos que o poema em questão, à semelhança das cantigas de amor do Trovadorismo galego-português, apresenta uma estrutura estrófica paralelística, pois ao final de cada bloco há o surgimento de um verso que se repete (o mesmo que dá título ao poema), formando, portanto, um refrão. Também a presença da interjeição “ai” é representativa da coita amorosa. Conforme já dito, na lírica medieval, essa interjeição recebia o nome de “partícula de coita”, pois expressava justamente o torturante sofrimento do trovador ante o seu amor não correspondido. Lembremos, por exemplo, que o refrão da cantiga de Paio Soares de Taveirós, analisada neste trabalho<sup>66</sup> (“Como morreu quen nunca bem”), apresenta, também, essa mesma partícula de coita: “ai, mia senhor, assi moir'eu!”. Devemos dizer que, ainda no campo da estrutura poemática, é notável, também, a construção de versos que, à semelhança das trovas galego-portuguesas, apresentam-se curtos, compostos por uma sequência rítmica de sete sílabas poéticas (também chamados de “redondilha maior” ou “redondilha heptassilábica”), considerado<sup>67</sup> o tipo de verso mais popularizado e de maior prestígio do Trovadorismo lusitano.

Porém, não apenas na parte estrutural o poema “Ai, Jesus!” faz lembrar as cantigas amorosas da literatura mediéfica, mas também e principalmente no campo semântico. Nesse sentido, faz-se interessante notar a exclamação lírica relacionada a uma figura divinizada (“Jesus”) como forma de apelo, tal como feito nas cantigas trovadorescas analisadas neste trabalho, nas quais a figura divina muitas vezes aparece<sup>68</sup>, também, como vocativo de clamor por parte dos trovadores. Além do mais, todo o poema gira em torno da subserviência e da total entrega amorosa por parte do eu lírico à sua “donzela” (“Ai Jesus! não vês que gemo,/ Que desmaio de paixão?”; “Que por um olhar, donzela,/ Eu poderia morrer/ Dos teus olhos pela luz?”), resultando, assim, numa atualização da vassalagem amorosa medieval: a dama que tudo pode e o poeta que está no mundo apenas para adorá-la e servi-la. Lembremos que, conforme relata o eu lírico do poema, este daria a vida apenas por “um olhar” da amada e, se assim ocorresse, esse sacrifício teria, para ele, contornos sublimes (“Que morte! Que morte bela!/ Antes seria viver!”): assim, preferível seria morrer em nome dessa arrebatada paixão ao

---

<sup>66</sup> As análises das cantigas trovadorescas aqui mencionadas se encontram no tópico 2.2 do segundo capítulo desta dissertação.

<sup>67</sup> Cf. SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 35-41.

<sup>68</sup> A compreensão desse aspecto torna-se natural ao lembrarmos que o período trovadoresco – entre os séculos XII e XIV – foi dominado por uma mentalidade ligada ao Cristianismo, por meio da influência da Igreja, símbolo de poder econômico e social do medievo.

invés de dar alento a uma malograda vida desamorosa e desesperançada. É o tão recorrente “morrer de amor”, o *topos* mais glosado da lírica cortês medieval.

É de se notar, também, a existência do plano platônico nessa relação idílica, pois se somente por “um olhar” da donzela o eu lírico “poderia morrer”, significa que esse sentimento amoroso existia apenas unilateralmente, por parte do eu lírico, como é óbvio. Por esses motivos, podemos dizer que o poema “Ai, Jesus!” apresenta alguns dos traços trovadorescos atualizados e aclimatados à concepção ultrarromântica, sendo que os *tópoi* do amor cortês reapropriados nesse poema são aqueles referentes à sintomatologia amorosa – haja vista que o eu poético da composição “geme”, “desmaia”, “empalidece”, “treme” e “lhe expira o coração” – e também à coita de amor, seguida do desejo de morte ante o infortúnio da incorrespondência idílica – vê-se que a maioria dos verbos do poema é conjugada no futuro do pretérito (poderia, seria, morreria, afogaria), indicando apenas uma hipótese, uma remota probabilidade, sendo, por isso, a concretização amorosa tão somente um fruto da ilusão imaginativa do eu lírico e, portanto, distante da realidade.

Passemos, agora, ao poema “A cantiga do sertanejo”.

### **A cantiga do sertanejo**

Donzela! Se tu quiseras  
Ser a flor das primaveras  
Que tenho no coração:  
E se ouviras o desejo  
Do amoroso sertanejo  
Que descora de paixão!...

Se tu viesses comigo  
Das serras ao desabrigo  
Aprender o que é amar...  
— Ovi-lo no frio vento,  
Das aves no sentimento,  
Nas águas e no luar!...  
[...]

Se tu viesses, donzela,  
Verias que a vida é bela  
No deserto do sertão:  
Lá têm mais aroma as flores  
E mais amor os amores  
Que falam do coração!

Se viesses inocente  
Adormecer docemente  
À noite no peito meu!...  
E se quisesses comigo

Vir sonhar no desabrigo  
Com os anjinhos do céu!  
[...]

Ah! Se viesses, donzela,  
Verias que a vida é bela  
No silêncio do sertão!  
Ah!... Morena, se quiseras  
Ser a flor das primaveras  
Que tenho no coração!  
[...]

E da noite nas ternuras  
A paixão tem mais venturas  
E fala com mais ardor!...  
E os perfumes, o luar,  
E as aves a suspirar,  
Tudo canta e diz – amor!

Ah! Vem! Amemos! Vivamos!  
O enlevo do amor bebamos  
Nos perfumes do serão!  
Ah! Virgem, se tu quiseras  
Ser a flor das primaveras  
Que tenho no coração! (AZEVEDO, 2006, p. 28-31)

O poema em apreciação, aqui reproduzido de forma fragmentada – dada a sua longa extensão –, também apresenta reminiscências da literatura mediéfica, a começar pelo título da composição, cuja referência à “cantiga” nos remete, de imediato, ao universo lírico trovadoresco – lembremos que as composições poéticas do Trovadorismo eram destinadas ao canto e, por isso, recebiam o nome de “cantiga”. Ainda no campo da estrutura, o poema apresenta, com algumas variações e em estrofes alternadas, um refrão (recurso poético bem ao gosto das produções trovadorescas): “Que tenho no coração!”. Também, da mesma forma que no poema “Ai, Jesus!”, os versos são compostos em métrica heptassilábica e com uma estrutura fixa de rimas, além de acentuado teor musical no ritmo – por isso o título de “cantiga” à composição. Ainda no campo estrutural, o texto apresenta regularmente o vocativo “donzela” para o endereçamento da composição, à semelhança da “senhor”, destinatária típica das trovas amorosas medievais.

Na esfera do universo semântico, o poema gira em torno de um desejo do eu lírico, de um cenário hipotético, existente apenas em sua imaginação – por isso, o uso dos tempos verbais no subjuntivo e da conjunção condicional, o “se”, denotando hipótese, probabilidade. Nesse aspecto, pode-se dizer que o poema dialoga com aquela estrutura lírica que contempla



uma situação amorosa imaginária, situada apenas no campo das conjecturas<sup>69</sup>. Utilizando-se, pois, de um conjunto sequencial de argumentos, o eu lírico alvaresiano do poema desenha um cenário idealizado e paradisíaco, na qual a amada seria a “flor das primaveras” de seu “coração”. Esse cenário ideal, espécie de *locus amoenus*, é tão somente um fruto quimérico nascido de seu desejo amoroso e, por esse motivo, toda essa paisagem idealizada só teria sentido ao lado da amada, isto é, da “donzela” destinatária dos versos. Percebe-se que essa amada enaltecida na composição em nenhum momento é nomeada, ocultando-se, portanto, a sua identidade, apenas sendo referida como a “donzela” – espécie de *senhal*, recurso bastante difundido na lírica cortês para ocultar a identidade da “senhor”.

Passemos ao poema “Despedidas”.

### Despedidas

[...]

Adeus, minh'alma, adeus! eu vou chorando...  
Sinto o peito doer na despedida...  
Sem ti o mundo é um deserto escuro  
E tu és minha vida...

Só por teus olhos eu viver podia  
E por teu coração amar e crer...  
Em teus braços minh'alma unir à tua  
E em teu seio morrer!

Mas se o fado me afasta da ventura,  
Levo no coração a tua imagem...  
De noite mandarei-te<sup>70</sup> os meus suspiros  
No murmúrio da aragem!  
[...]

Sonhei muito! sonhei noites ardentes  
Tua boca beijar... eu o primeiro!  
A ventura negou-me... mesmo até  
O beijo derradeiro!

Só contigo eu podia ser ditoso,  
Em teus olhos sentir os lábios meus!

---

<sup>69</sup> Tal tópica foi magistralmente trabalhada por Dom Dinis em sua cantiga de amor encabeçada pelo verso “Senhor, que de grad'hoj'eu querría” – apresentada e analisada no capítulo precedente deste trabalho.

<sup>70</sup> Com relação a essa extravagante colocação pronominal, em que se faz notar a desobediência às regras normativas gramaticais da topologia pronominal (o poeta desconsidera a mesóclise e usa a ênclise, mesmo em se tratando de tempo verbal futuro), Anderson Braga Horta assim nos diz: “Um das características essenciais do Romantismo foi o seu sentido de libertação e é esse um dos traços que ajudam a explicar-lhe o enorme êxito [...] em suas primeiras tentativas de voo independente [...]. Também na língua literária se refletiu e frutificou essa ânsia de liberdade romântica, principalmente a partir de Álvares de Azevedo [...]” (p. 14) e arremata: “Acrescente-se que a leitura sistemática de sua obra desautoriza a hipótese de pouco saber linguístico, e temos delineada uma consciência revolucionária.” (p. 16). In: HORTA, Anderson Braga. *A Aventura Espiritual de Álvares de Azevedo*. Brasília: Thesaurus, 2002.

Eu morro de ciúme e de saudade...  
Adeus, meu anjo, adeus! (AZEVEDO, 2006, p. 197-198)

O poema – reproduzido de forma fragmentada –, bem ao estilo *mal du siècle* ultrarromântico, apresenta um quadro melancólico e desesperador frente à irrealização amorosa e ao aparente desdém da amada. O tom de despedida por parte do eu lírico é de quem está prestes a morrer, definhando de dor e de tristeza devido à impossibilidade de concretização do seu sentimento amoroso, certamente pela inacessibilidade de sua amada, colocada num patamar de idealização absoluta – veja que o eu lírico utiliza, como vocativo, o vocábulo “anjo” para referir-se a ela, colocando-a num pedestal de transcendência divina. De modo que a subserviência do eu lírico – a sua vassalagem amorosa, portanto – frente a sua amada é total e absoluta, como atestam os seguintes versos: “Sem ti o mundo é um deserto escuro/ E tu és minha vida...”; “Só por teus olhos eu viver podia/ E por teu coração amar e crer...”. Além da mencionada subserviência, faz-se notório, também, o cenário de utopia nutrido pelo poeta, haja vista que só em sonhos amava, conforme expressam os versos: “Sonhei muito, sonhei noites ardentes/ Tua boca beijar... eu o primeiro!”. Nesse caso, percebemos que a concretização amorosa por parte do eu lírico apenas se poderia realizar num plano quimérico, ilusório, haja vista que o destino lhe negou “[...] mesmo até/ O beijo derradeiro”, trata-se, portanto, de um malogrado amor, de caráter irrealizável. Por esse motivo, o infortúnio nutrido pelo eu poético leva-o ao definhamento caracterizador da morte próxima, por isso alega que sente “[...] o peito doer na despedida...”.

Além desses aspectos analisados, também se ressalta a completa dependência relacionada à amada por parte do eu lírico, pois, ao que tudo indica, só ao lado daquela é que seria possível alguma mínima condição para que a felicidade fizesse presente em sua existência, daí o verso “Só contigo eu podia ser ditoso,”. Porém, dada essa impossibilidade, atribuída pelo eu lírico ao destino (“Mas se o fado me afasta da ventura”), explica-se a sua total entrega à morte, remédio para a sua “coita amorosa”, vislumbrada nos últimos versos do poema: “Eu morro de ciúme e de saudade.../ Adeus, meu anjo, adeus!”. Todos esses aspectos apontados, como se pode notar, podem ser perspectivados como reminiscências dos *tópoi* lírico-amorosos do Trovadorismo, notadamente daqueles relacionados à vassalagem amorosa e à coita de amor, cujo clímax desemboca justamente na ideia da morte. É mais uma vez o recurso do “morrer de amor”, um dos *topos* mais glosados pelos cantares de amor da literatura medieval e que também surge como a tópica preferida da lírica ultrarromântica.

Passemos agora ao poema “O poeta”.

## O poeta

Era uma noite: – eu dormia...  
E nos meus sonhos revia  
As ilusões que sonhei!  
E no meu lado senti...  
Meu Deus! Por que não morri?  
Por que no sono acordei?

No meu leito, adormecida,  
Palpitante e abatida,  
A amante de meu amor,  
Os cabelos recendendo  
Nas minhas faces correndo,  
Como o luar numa flor!

Senti-lhe o colo cheiroso  
Arquejando sequioso  
E nos lábios, que entreabria  
Lânguida respiração,  
Um sonho do coração  
Que suspirando morria!

Não era um sonho mentido:  
Meu coração iludido  
O sentiu e não sonhou...  
E sentiu que se perdia  
Numa dor que não sabia...  
Nem ao menos a beijou!  
[...]

Que divino pensamento,  
Que vida num só momento  
Dentro do peito sentiu...  
Não sei!... Dorme no passado  
Meu pobre sonho doirado...  
Esperança que mentiu...

Sabem as noites do céu  
E as luas brancas sem véu  
Os prantos que derramei!  
Contem do vale as florinhas  
Esse amor das noites minhas!  
Elas sim... Que eu não direi!

E se eu tremendo, senhora,  
Viesses pálido agora  
Lembrar-vos o sonho meu,  
Com a fronte descorada  
E com a voz sufocada  
Dizer-vos baixo: — Sou eu!  
[...]

Riríeis das esperanças,  
Das minhas loucas lembranças,  
Que me desmaiam assim?  
Ou então, de noite, a medo  
Choraríeis em segredo  
Uma lágrima por mim! (AZEVEDO, 2006, p. 33-34)

O poema em menção – também reproduzido de modo fragmentado, devido a sua longa extensão (recurso, como já dito, caro ao lirismo romântico) – gira em torno de um sonho do eu lírico, de um desejo de seu subconsciente, manifestado em imagens e cenas oníricas. Num progressivo desenvolvimento, o eu poético da composição relata as venturas de seu sonho amoroso. O poema progride, então, numa narrativa que gradativamente revela as cenas construídas pela imaginação fantasiosa do eu lírico, formando um painel acerca de um flerte amoroso imaginário. Desse modo, conforme relatado nas estrofes do poema apreciado, o eu poético, numa noite de sono (“Era uma noite – eu dormia...”), passa a rever o sonho de seu coração, de seu subconsciente, no qual teve sua amada junto de si, repousada adormecida em seu leito. Percebemos que, mesmo em sonho, o eu poético não ousa ir além de contatos superficiais e tangentes com a donzela de sua afeição: absorve-lhe o perfume dos cabelos, sente o seu colo cheiroso, a sua arquejante respiração, porém “nem ao menos a beijou”. Assim, ainda que no espaço da fantasia, a *persona* lírica mantém certo distanciamento em relação à amada, não ousando a consumação do ato amoroso. Em seu ensaio “Amor, Erotismo e Morte” (2005), Maria Imaculada Cavalcante explica que esse medo<sup>71</sup> do eu lírico alvaresiano em relação à amada se deve, principalmente, à idealização suprema atribuída a esta, cujos contornos assemelham-lhe a uma intocável entidade divina e, portanto, imaculável. Por isso,

Mesmo em sonho, o amante se castra, não se permitindo realizar os desejos da carne. Colocada em um pedestal, a musa inspiradora deve apenas ser idolatrada, ela é a senhora, a deusa, a rainha, nunca a parceira. Humanizá-la seria degradá-la, transformá-la em nada. Perderia a aura divina e se tornaria uma simples mortal, indigna de qualquer sentimento amoroso (p. 192).

Destarte, devido a essa aura angelical atribuída à amada é que, mesmo no espaço da ilusão e do devaneio, apenas tangencialmente o eu lírico pode desfrutar do amor daquela a

---

<sup>71</sup> Mário de Andrade, em ensaio intitulado “Amor e Medo”, tece uma análise de cunho psicanalítico acerca da relação entre o amor, o medo e a frustração nas produções lírico-amorosas do Ultrarromantismo brasileiro, com especial destaque para a lírica alvaresiana, enfatizando e buscando explicar o porquê do corriqueiro distanciamento entre o eu-lírico dessas produções e a amada enaltecida nos versos. Cf. ANDRADE, Mário. “Amor e Medo”. In: \_\_\_\_\_. Aspectos da Literatura Brasileira. 5º ed. São Paulo: Martins, 1974.

quem tanto deseja. Os atributos divinais e de suprema idealização interdita ao eu poético a consumação do ato amoroso, permitindo-lhe, quando muito, a contemplação e o favor de sensações fugazes (sentir o perfume da amada, o tato de seu colo e a sua ofegante respiração).

O poema prossegue, enumerando os vários sintomas do eu lírico, provocados pela percepção frustrante da impossibilidade amorosa, mesmo que em sonho. Refere-se a essa frustração como uma “esperança que mentiu!”. Conclama, pois, as forças noturnas da natureza como testemunhas oculares do seu sofrimento e da sua coita amorosa: “Sabem as noites do céu/ E as luas brancas sem véu/ As lágrimas que eu chorei!”. As sintomatologias apresentadas são, além das lágrimas, os desmaios, os soluços<sup>72</sup>, as tremulações e a palidez. Todos esses sintomas apresentados pelo eu lírico referem-se ao seu estado de sofrimento devido à impossibilidade do idílio amoroso nutrido em seu peito (“Dentro do peito sentiu...”). Por esse motivo, chega mesmo a evocar a morte, ao perceber, acordando de seu devaneio, o malogro da realidade, sem o afeto de sua amada: “Meu Deus! Por que não morri?/ Por que no sono acordei?”.

Ao final, nas últimas estrofes da composição, a *persona* lírica indaga à donzela, em tons de súplica, que se por acaso lhe apresentasse, em realidade, os sintomas de seu sofrimento, se ela desdenharia de seus devaneios (“Riríeis das esperanças”?) ou se, ao contrário, se compadeceria do amor infortunado do enunciador (“Choraríeis em segredo”?). Essas estrofes finais do poema atestam-lhe o vestígio daquele *topos* trovadoresco referente ao que Segismundo Spina (1991) chamou de *dame sans merci*, isto é, dama sem compaixão, a “senhor” de superior estirpe que não se comove com as declarações e os queixumes do trovador e, por isso, agrava-lhe ainda mais a sua coita. De modo que os *tópoi* do amor cortês trovadoresco reapropriados no poema analisado foram aqueles relativos às sintomatologias amorosas do eu lírico, ao processo de suprema idealização da amada e também à coita de amor, agravada pelo distanciamento da concretização idílica e pelo aparente desprezo da “senhora” em relação aos seus clamores de apaixonado.

No que tange à forma poética, percebemos que, tal qual nos outros poemas apresentados (à exceção de “Despedidas”), a composição trabalha com os populares versos de metrificação heptassilábica (ou redondilha maior), proporcionando uma suave musicalidade ao texto – o que facilita sua declamação, bem como sua memorização. E também se faz interessante notar que o vocativo utilizado no poema foi o “senhora” – e não o corriqueiro “donzela”, caro ao Romantismo –, tal qual as cantigas de amor do Trovadorismo ibérico, em

---

<sup>72</sup> “Soluçou o peito ardente/Sentiu que a alma demente/ Lhe desmaiava a tremer” [...].

que a “mia senhor” refletia a homologia de vassalagem ao senhor feudal.

É preciso enfatizar, no entanto, que além desses resíduos de cunho medieval, o poema apresenta, também, as suas próprias nuances, a exemplo, no campo da forma, do prolongamento estrófico (o poema apresenta dez sextilhas), motivo pelo qual foi aqui fragmentado; e no campo do conteúdo, da construção de cenas oníricas, nas quais o eu lírico transita por entre os seus devaneios amorosos – temática bem ao gosto da estética ultrarromântica, mas ausente de apreciação pela lírica trovadoresca. Essa predileção do romântico pelo idílio amoroso a se realizar no espaço da ilusão e do sonho deve-se, na opinião de Aguiar e Silva (2006), ao fato de ser este

[...] o estado ideal em que o homem pode comunicar com a realidade profunda do universo, insusceptível de ser apreendida pelos sentidos e pelo intelecto. Através do inconsciente onírico, opera-se a inserção da alma humana no ritmo cósmico e efetiva-se um contato profundo e imediato do homem com a alma que anima a natureza. A abolição das categorias do espaço e do tempo, própria do sonho, é uma libertação das barreiras terrestres e uma abertura para o infinito e para o invisível, ideais para que se eleve a indefinível nostalgia da alma romântica. Este infinito e este invisível situam-se no próprio “eu” e a descida ao abismo da sua interioridade é a condição essencial para o poeta suscitar o seu canto (p. 554-555).

Nessa mesma linhagem de composição sobre cenas oníricas formuladas pelo devaneio imaginativo do eu lírico, temos, também, na *Lira dos Vinte Anos*, o poema “Fantasia”.

Passemos ao texto em menção.

### **Fantasia**

À noite sonhei contigo...  
E o sonho cruel maldigo  
Que me deu tanta ventura.  
Uma estrelinha que vaga  
Em céu de inverno e se apaga  
Faz a noite mais escura!

Eu sonhava que sentia  
Tua voz que estremecia  
Nos meus beijos se afogar!  
Que teu rosto descorava  
E teu seio palpitava  
E eu te via a desmaiar!

Que eu te beijava tremendo,  
Que teu rosto enfebrecendo  
Desmaiava a palidez!  
Tanto amor tua alma enchia

E tanto fogo morria  
Dos olhos na languidez!

E depois... dos meus abraços,  
Tu caíste, abrindo os braços,  
Gélida, dos lábios meus...  
Tu parecias dormir,  
Mas de balde eu quis ouvir  
O alento dos seios teus...

E uma voz, uma harmonia  
No teu lábio que dormia  
Desconhecida acordou,  
Falava em tanta ventura,  
Tantas notas de ternura  
No meu peito derramou!

O sódo harmonioso  
Falava em noites de gozo  
Como nunca eu as senti.  
Tinha músicas suaves,  
Como no canto das aves,  
De manhã eu nunca ouvi!  
[...]

Dei-te um beijo... despertaste,  
Teus cabelos afastaste,  
Fitando os olhos em mim...  
Que doce olhar de ternura!  
Eu só queria a ventura  
De um olhar suave assim!  
[...]

Caía chuva de flores  
E luminosos vapores  
Davam azulada luz...  
E eu acordei... que delírio!  
Eu sonho findo o martírio  
E acordo pregado à cruz! (AZEVEDO, 2006, p. 182-184)

Da mesma maneira que no poema precedente (“O poeta”), a presente composição estrutura-se em um longo conjunto de sextilhas (estrofes de seis versos), metrificadas em redondilha maior (versos de sete sílabas poéticas). A temática exposta no poema, também à semelhança de “O poeta”, gira em torno de um devaneio onírico do eu poético, na qual descreve, em progressivo desenvolvimento, as cenas de seu sonho noturno de índole amorosa (“À noite sonhei contigo”), no qual pôde, nesse espaço da ilusão, desfrutar do colóquio idílico com a amada. Entretanto, logo na primeira estrofe, o eu lírico expressa o seu descontentamento e frustração com o sonho vivido: “E o sonho cruel maldigo/ Que me deu tanta ventura.”. Assim, amaldiçoa e adjetiva de “cruel” ao sonho nutrido pela imaginação de

seu subconsciente, e a explicação para tal fato revela-se ao final da composição. Antes da revelação, porém, o eu poético continua com o desenvolvimento de suas exposições, relatando as cenas “vivas” em sua ilusão amorosa. Em seu sonho, a amada afogava-se em seus beijos, tão intensos que a faziam descorar o rosto, ter os seios em palpitações frementes e até mesmo desmaiar em seus braços.

As cenas de colóquio idílico continuam, nas estrofes seguintes, com o mesmo teor de consumação erótica: os beijos intensos faziam enfebrecer e empalidecer a amada, pois “tanto amor” enchia-lhe a alma. Com os abraços do amante, a donzela exalava alentos em seus seios palpitantes e expressava, em seus lábios, todas as venturas e “notas de ternura” derramadas de seu coração apaixonado. A amada “falava em noites de gozo” e tinha nos lábios “músicas suaves” como nunca ouvira antes o eu lírico, nem mesmo no mais belo “canto das aves”. O beijo dado na amada fê-la despertar do estado de embevecimento em que se encontrava, fitando no eu lírico um “doce olhar de ternura”. Todavia, todo esse idealismo idílico criado pelo eu poético em sua imaginação onírica foi desfeito abruptamente ao despertar, ao acordar do sonho: “E eu acordei... que delírio!/ Eu sonho findo o martírio/ E acordo pregado à cruz!”. Por esse motivo, portanto, foi que o poeta amaldiçoou e atribuiu o adjetivo de “cruel” a esse sonho amoroso, pois ao despertar da ilusão, percebe que tais venturas de índole amorosa não passaram de uma quimera criada pela sua “fantasia” – e, por isso, esse foi o título dado ao poema em questão. Esse realce dado ao espaço do sonho, como já dito, foi um traço recorrente da poesia amorosa do Romantismo brasileiro, na qual Álvares de Azevedo mostrou-se o seu maior adepto. Por isso é comum encontrarmos, em sua *Lira dos Vinte Anos*, poemas recheados dessas cenas ligadas ao ambiente noturno e às imagens oníricas provenientes do eu lírico das composições. Para Antonio Candido, em seu *Na Sala de Aula* (1993):

Os românticos foram [...] particularmente sensíveis à força transfiguradora da noite, inclusive e, sobretudo, como hora do sonho, que eles fazem refluir sobre a realidade, provocando uma transmutação na maneira de ver e conceber tanto o mundo exterior quanto o interior. Ora, de todo o Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo foi por excelência o poeta da noite, do sono e do sonho. Na sua obra as amadas são vistas dormindo, o autor do enunciado também dorme com frequência, ou sonha, ou se debate com a insônia (p. 46).

Essa predileção do romântico pelo espaço do sonho deve-se, sobretudo, à possibilidade de realizar, nas situações oníricas, o desfrute do seu idílio amoroso com a amada. O sonho possibilita ao eu poético das produções amorosas a realização dos seus



desejos, sem a interdição imposta pela realidade e pelo destino, que costumeiramente lhe reserva apenas a solidão e a coita amorosa decorrente desta, resultado do distanciamento da donzela amada, sempre colocada num inalcançável pedestal de idealização. Por esse motivo,

No contexto romântico, o sonho é uma força capaz de atuar sobre a mente do artista, mesmo em estado de vigília, transformando os elementos banais da vida cotidiana em poderosas utopias, reflexo imediato da repulsa romântica ao mundo dominado por valores materiais. Na visão do artista romântico, o amor, a mulher, a morte, o artista e a arte foram assuntos privilegiados para a criação de um mundo paralelo ao real, onde a felicidade pudesse ser alcançada (SANTOS, 2000, p. 101).

No caso específico do poema em análise, a coita amorosa do eu lírico decorre não do sonho em si – haja vista que este, conforme vislumbrado ao longo da composição, é recheado de cenas amorosas –, mas do infortúnio provocado pelo despertar desse sonho, visto que em vigília encontra-se deseparado em solidão, distante daquela a quem dedica o seu amor e, por consequência, impossibilitado de tê-la em seus braços. Para apresentar a ideia de seu hiperbólico sofrimento – fruto dessa irrealização amorosa –, o eu lírico o compara, na última estrofe – chave de ouro do poema –, ao martírio da crucificação<sup>73</sup>. Para o eu poético da composição, a sua coita de amor, nascida da sua malograda situação, compara-se ao tormento da crucificação. Outra interpretação viável para essa imagem do “pregado à cruz” pode ser perspectiva a partir da ideia de expiação e culpa do eu lírico pela consumação, ainda que em estado onírico, do gozo. Nesse caso, a imagem da crucificação seria, pois, uma espécie de autoflagelação da *persona* lírica face à sua transgressão “pecaminosa”. No que tange à sintomatologia amorosa, percebe-se que esta se vincula, no poema em questão, muito mais à amada do que propriamente ao eu lírico: é ela quem, nas cenas ilusórias do eu poético, empalidece, tremula a voz, descora as faces, sofre de palpitações, desmaia e enche-se de amor. Nesse sentido, o poema aqui apreciado opera uma inversão daquele *topos* trovadoresco referente aos sintomas passionais, haja vista que, na lírica cortês, tais sintomas ligam-se sempre ao eu lírico e não à “senhor” dos versos. O que não muda, em se tratando da reapropriação tópica empreendida pelo poeta romântico, é a coita amorosa expressa nos últimos versos do poema, quando o eu lírico, ao despertar do sonho de amor, depara-se com a sua malograda situação de quem se encontra sozinho, sem ter nos braços os afetos da amada – como nas cenas oníricas – e, por isso, seu infortúnio assemelha-se ao tormento da morte por

---

<sup>73</sup> Método cruel de pena de morte na qual a vítima é pregada em uma viga de madeira e pendurada durante vários dias até a eventual morte por exaustão e asfixia. Tal método notabilizou-se principalmente por ter sido aquele no qual Jesus Cristo – figura central do Cristianismo – foi condenado à morte.

crucificação.

Passemos agora ao poema “Morena”.

### **Morena**

É loucura, meu anjo, é loucura  
Os amores por anjos... bem sei!  
Foram sonhos, foi louca ternura  
Esse amor que a teus pés derramei!

Quando a fronte requeima e delira,  
Quando o lábio desbota de amor,  
Quando as cordas rebentam na lira  
Que palpita no seio ao cantor...

Quando a vida nas dores é morta,  
Ter amores nos sonhos é crime?  
E loucura: eu o sei! mas que importa?  
Ai! morena! és tão bela!... perdi-me!

Quando tudo, na insônia do leito,  
No delírio de amor devaneia  
E no fundo do trêmulo peito  
Fogo lento no sangue se ateia...

Quando a vida nos prantos se escoia  
Não merece o amante perdão?  
Ai! morena! és tão bela! perdoa!  
Foi um sonho do meu coração!  
[...]

Morrerei, ó morena, em segredo!  
Um perdido na terra sou eu!  
Ai! teu sonho não morra tão cedo  
Como a vida em meu peito morreu! (AZEVEDO, 2006, p. 219)

No campo da estrutura poemática, devemos dizer que essa composição é toda de índole romântica: a métrica dos versos pauta-se em nove sílabas poéticas (versos eneassílabos, portanto), tipo de metro mais incomum e caro à poesia do Romantismo. Também, tal como outros poemas da safra romântica, o texto compõe-se em várias estrofes (dez, no total) – motivo pelo qual, mais uma vez, o reproduzimos de forma fragmentada, evidenciando apenas as estrofes mais significativas ao nosso propósito. De modo que, no campo formal, não existe, na composição em apreço, resíduos da poemática trovadoresca, sendo toda ela de índole própria da escola romântica.

Quanto ao campo do conteúdo, o poema reaproveita o tão corriqueiro *topos* da vassalagem amorosa de índole cortês, na qual o eu lírico da composição se prostra em

subserviência aos pés da amada (“[...] foi louca ternura/ Esse amor que a teus pés derramei!”), fazendo-lhe seu servo, seu vassalo, pondo-se em postura genuflexa aos seus pés. O eu poético da composição, nas estrofes subsequentes, enumera os vários sintomas amorosos provocados por essa amada e que lhe faz sofrer tão profunda coita de amor: a sua fronte “requeima e delira”, seu lábio “desbota de amor”, seu peito palpita, devaneia na “insônia do leito”, um “fogo lento no sangue se ateia” e a sua vida “se escoia em prantos”. O clímax dessa série de sintomas amorosos desemboca no anúncio da morte iminente, em andamento: “Ai! teu sonho não morra tão cedo/ Como a vida em meu peito morreu!”. Essa morte revelada à destinatária dos versos (“Morrerei, ó morena, em segredo!”) parece ser a consequência do malograda situação de desesperança do eu lírico, devido à impossibilidade de concretização amorosa, pois também se evidencia, no poema em questão, a aura de suprema idealização atribuída à “morena”, visto que esta é apreciada como “anjo”, explicando-se, assim, o motivo da distância existente entre ela e o eu lírico: este, no nível terreno, humano; aquela, no inalcançável patamar de transcendência divina. Essa condição idealizada da “morena” enaltecida nos versos é o que impossibilita a concretização do idílio amoroso e, por isso, o eu lírico diz compreender ser “loucura” o amor nutrido em seu peito: “É loucura, meu anjo, é loucura/ Os amores por anjos... bem sei!”. Se a mulher amada é anjo, então o colóquio idílico é, de fato, interdito, vez que há uma intransponível barreira entre a realidade do eu poético e o transcendentalismo divino em que se encontra a amada, tida como figura angelical.

Essa reapropriação do *topos* poético relativo à suprema idealização da amada não é uma pérola avulsa no lirismo-amoroso de Álvares de Azevedo, mas antes uma característica inerente à sua poesia, pois em sua obra, a todo o momento, o poeta revela “uma visão amorosa calcada num conceito de impossibilidade, visto que o objeto concreto do amor, a mulher, está quase sempre num plano inatingível” (CITELLI, 1990, p. 59). Essa característica de sua poética amorosa é um traço pertencente ao projeto literário do Ultrarromantismo que, no poeta paulista, tomou contornos mais acentuados e frequentes. Desse modo “a mulher, entre os românticos, aparece convertida em anjo, em figura poderosa, inatingível, capaz de mudar a vida do próprio homem” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 197). É justamente o que faz Álvares de Azevedo na grande maioria de seus poemas amorosos da *Lira dos Vinte Anos*: idealiza a figura feminina a tal ponto que a transforma em ser inalcançável, inatingível, posta nas esferas celestes. Assim, em sua poesia amorosa,

A mulher [...] seria destituída de sua condição propriamente terrena e dotada, em contrapartida, de predicados transcendentais que a libertariam da tirania

histórica e da corrosão imposta pelo mundo concreto. Não é difícil reconhecer a ultrapassagem dos limites sensíveis impostos à mulher: ela torna-se abstração. Por extensão, o sentimento amoroso, nela idealmente configurado, também excede seu contorno relativizante para atingir a plenitude mítica, na figuração artística desses tópicos, elevados à categoria de arquétipos. Desse modo, despida de seus atributos carnis e perecíveis, a mulher é sublimada e torna-se divindade, vira anjo. O amor perde a condição de sentimento relativo e torna-se único, perfeito e infinito. Condições contextuais específicas impuseram o artista romântico essa idealização extremada da mulher e do amor, contribuição notável à evolução do imaginário artístico (SANTOS, 2000, p. 101-102).

É justamente essa “idealização extremada” do amor e da mulher amada que gera no eu lírico da composição o conjunto de sintomas deletérios, parte da tópica referente à sintomatologia amorosa, recenseada exemplarmente por Segismundo Spina (2009) na lírica-amorosa medieval, conforme demonstrado no capítulo precedente. Essas são, portanto, as principais variações do *topos* trovadoresco no poema em apreciação.

Passemos, agora, a um fragmento do poema “A T...”, na qual se vislumbra a mesma linha de reapropriação tópica da idealização suprema da amada e da vassalagem amorosa.

### A T...

Amoroso palor meu rosto inunda,  
Mórbida languidez me banha os olhos,  
Ardem sem sono as pálpebras doridas,  
Convulsivo tremor meu corpo vibra...  
Quanto sofro por ti! Nas longas noites  
Adoeço de amor e de desejos...  
E nos meus sonhos desmaiando passa  
A imagem voluptuosa da ventura...  
[...]

Ah! Vem, pálida virgem, se tens pena  
De quem morre por ti, e morre amando,  
Dá vida em teu alento à minha vida,  
Une nos lábios meus minh'alma à tua!  
Eu quero ao pé de ti sentir o mundo  
Na tu'alma infantil; na tua fronte  
Beijar a luz de Deus; nos teus suspiros  
Sentir as virações do paraíso...  
E a teus pés, de joelhos, crer ainda  
Que não mente o amor que um anjo inspira,  
Que eu posso na tu'alma ser ditoso,  
Beijar-te nos cabelos soluçando  
E no teu seio ser feliz morrendo! (AZEVEDO, 2006, p. 47-48)

No campo formal, o poema em questão traz uma interessante inovação, que se

popularizaria, sobretudo, com o advento do Modernismo: trata-se da utilização de versos brancos, isto é, sem a presença de rimas. Já no que diz respeito ao ritmo poemático, este se faz presente devido, principalmente, à metrificação decassilábica (versos com dez sílabas poéticas), dispostas em acentuações rítmicas regulares, com tônicas preponderantes na sexta e décima sílaba poéticas (decassílabo heroico).

Em se tratando do plano do conteúdo, a composição lírica segue aquela mesma linha do poema precedente. O eu lírico, na estrofe primeira, enumera uma série de sintomas de cunho amoroso: a mórbida languidez de seus olhos, as pálpebras doloridas da insônia, o tremor de seu corpo, a febre proveniente de seus amorosos desejos, o sonho palpitante, enfim, todo um progressivo estado de sofrimento oriundo da impossibilidade de concretização idílica. O motivo para tal impossibilidade? Novamente, à semelhança das outras composições lírico-amorosas do poeta, a resposta centra-se no estado de suprema idealização da amada. Na segunda estrofe da presente apresentação, o eu lírico exorta a “virgem pálida” para se compadecer de seu langoroso estado passional e, assim, ceder aos seus flertes. Alega que se encontra em estado moribundo, prestes a sucumbir pelo amor não correspondido da amada: “[...] De quem morre por ti, e morre amando,”. O eu poético, em comportamento que mais faz lembrar a um vassalo feudatário, diz à amada: “Eu quero ao pé de ti sentir o mundo/ Na tu’alma infantil; na tua frente/ Beijar a luz de Deus; nos teus suspiros/ Sentir as virações do paraíso...”, numa espécie de exortação para que ela mova-se de sua insensibilidade (“Ah! vem, pálida virgem, se tens pena”) e compadeça-se de seus infortúnios passionais. Essa “virgem pálida”, nomeada no poema apenas como “T...” (por isso o título “A T...”, isto é, dedicado a T..., sugerindo ser esse “T” a inicial referente ao nome da amada), apresenta-se como a mais perfeita das donzelas e, por isso, poderia fazer com que o eu lírico, em seus braços, beijasse a “luz de Deus” e sentisse “as virações do paraíso”. Assim, prostra-se servilmente, em estado de genuflexão, a essa donzela, atribuindo o seu amor a uma inspiração de ordem transcendente: “E a teus pés, de joelhos, crer ainda/ Que não mente o amor que um anjo inspira,”. Referindo-se ao poema em menção, Sue Helen da Silva Vieira (2009) afirma que essa vassalagem amorosa do eu lírico, bem como a ocultação do nome referente à “virgem pálida” dos versos é, ainda, uma reminiscência daquela mentalidade cortês do Trovadorismo, adaptadas e atualizadas ao intimismo poético ultrarromântico. Nesse sentido, o poema

[...] apresenta versos dedicados a uma mulher, que não podia ser identificada pelo contexto social daquele período histórico, em que a vassalagem

amorosa era, por vezes, oculta. Os versos relatam também confidências de um jovem romântico ansioso e convulsivo em sentir a paixão tocar seu corpo. A poesia era um meio pelo qual os poetas expunham suas ideias íntimas, valorizavam seus sentimentos mais interiores (p. 44-45).

O poema termina, por sua vez, com a corriqueira clave do “morrer de amor”, apanágio fulcral das cantigas amorosas trovadorescas. Esse resíduo reaproveitado no poema em questão apresenta os seus próprios matizes, visto se tratar, nesse caso específico, de uma morte hipotética e ditosa, consubstancialmente diversa da morte apresentada nos primeiros versos dessa última estrofe. Expliquemos: no início da estrofe, o enunciador lírico, em súplica à amada, solicita a sua piedade, visto que ele “morre amando”, isto é, morre desditoso, dada justamente a incorrespondência amorosa e ausência de compaixão da “virgem pálida”. Os últimos versos do poema, por outro lado, condicionam a morte do enunciador lírico à concretização do idílio amoroso: “Que eu possa na tu’alma ser ditoso,/ Beijar-te nos cabelos soluçando/ E no teu seio ser feliz morrendo!”. Assim, tal morte jubilosa – e, por isso, morreria sorrindo – só seria possível caso a donzela amada cedesse às suas exortações passionais. É, portanto, uma variante do “morrer de amor” ultrarromântico, uma nova roupagem ao *topos* do amor cortês trovadoresco.

Passemos, agora, ao poema “O pastor moribundo”.

### **O Pastor Moribundo**

A existência dolorida  
Cansa em meu peito: eu bem sei  
Que morrerei...  
Contudo da minha vida  
Podia alentar-se a flor  
No teu amor!

Do coração nos refolhos  
Solta um ai! Num teu suspiro  
Eu respiro...  
Mas fita ao menos teus olhos  
Sobre os meus... Eu quero-os ver  
Para morrer!

Guarda contigo a viola  
Onde teus olhos cantei...  
E suspirei!  
Só a ideia me consola  
Que morro como vivi...  
Morro por ti!

Se um dia tu'alma pura

Tiver saudades de mim,  
Meu serafim!  
Talvez notas de ternura  
Inspirem o doudo amor  
Do trovador! (AZEVEDO, 2006, p. 72)

O poema assemelha-se já na estrutura às cantigas amorosas do Trovadorismo ibérico. A composição é curta, construída em apenas quatro estrofes, e apresenta uma organização paralelística – bem ao gosto das cantigas medievais –, vez que o terceiro e o sexto versos das estrofes (espécie de estribilho) são mais estreitos que os do restante do poema. Todos os versos da composição são compostos em métrica heptassilábica (sete sílabas poéticas), ao passo que o terceiro e sexto versos são construídos com a metrificação tetrassilábica (quatro sílabas poéticas). Tal estruturação formal dá ao poema uma regularidade paralelística que muito auxilia em sua declamação e memorização, assemelhando-o, de fato, a uma cantiga medieval.

No campo semântico, o poema – como se infere já a partir de seu título – trata das manifestações de um eu lírico amargurado que se encontra à beira da morte, em estágio final de definhamento, por isso é ele o “pastor moribundo”. Nessas suas últimas expressões subjetivas, o eu poético lamenta o fato de que sua vida poderia ter sido bem mais ditosa, caso tivesse consigo o amor daquela a quem tanto almejou. Por esse motivo, reclama-lhe, ao menos, um olhar seu para que, assim, possa exalar o definitivo suspiro: “Mas fita ao menos teus olhos/ Sobre os meus... eu quero-os ver/ Para morrer”. O enunciador lírico continua, nas estrofes subsequentes, as suas lamúrias sentimentais e pede-lhe que guarde o instrumento em que tantas vezes cantou o amor guardado e nutrido em seu peito: “Guarda contigo a viola/ Onde teus olhos cantei.../ E suspirei!”. Relata, ainda, que em toda a vida a ela se dedicou, numa postura que lembra a vassalagem amorosa dos trovadores: “Só a ideia me consola/ Que morro como vivi.../ Morro por ti!”. Assim, para o eu lírico, a ideia de ter dedicado toda a sua vida à amada é para ele um motivo de consolação, pois lhe fica o sentimento de ter cumprido um “serviço”, tal qual recomendavam as regras da preceptiva cortês trovadoresca. Por fim, na última estrofe da composição, o eu lírico refere-se à amada como “meu serafim” e intitula a si próprio de “trovador”, conjecturando, ainda, que, caso a amada sinta saudades suas, lá, no plano além da morte, essa saudade inspirará as notas de ternura de seu amor. Percebe-se, então, que todo o poema gira em torno dessas declarações do eu lírico, manifestadas apenas em seus últimos momentos de vida.

Evidencia-se, assim, que o amor nutrido pelo enunciador lírico do poema deu-se

sempre em segredo, sem o consentimento da amada, apenas revelado em seus últimos suspiros. A ocultação desse sentimento amoroso poder-se-ia explicar pelo fato de ser este um sentimento platônico, nutrido unilateralmente pelo eu poético em sua solidão, um amor à distância, apenas revelado no instante final de sua vida. Em toda a atmosfera desse poema, exala-se, dessa maneira, “[...] aquele amor oculto, tanto mais ardente quanto mais fechado anda no peito, e se declara enfim na morte – tema tão conhecido dos primeiros trovadores” (LAPA, 1973, p. 419). Assim, ainda que não se possa afirmar que essa temática seja necessariamente um *topos* trovadoresco – tendo em vista a sua escassa incidência na lírica cortês –, é preciso ressaltar que, conforme as transcritas palavras do eminente medievalista, foi ela uma pérola trabalhada pelos primeiros trovadores ibéricos. Também a amada, nos versos do poema, é apresentada pelo eu lírico de forma idealizada, alcunhada de “serafim”, isto é, um tipo de deidade celeste da hierarquia dos anjos. Certamente por causa de tal idealização à amada, posta num plano de hierarquia divinal, é que o eu lírico sempre manteve o seu amor em segredo, apenas nutrindo-o às escondidas, em sua solidão e distanciamento, guardando consigo a consciência da impossibilidade idílica. Isso se deve porque, para o romântico, assim como para os trovadores medievais, “o objeto amado só pode comparecer na estrutura da privação porque se trata de um amor em que as relações entre sujeito e objeto se inscrevem na falta” (FERREIRA, 2008, p. 50). Essa é, destarte, uma característica do lirismo-amoroso romântico, cujos liames com a tradição trovadoresca se faz evidente por meio desses reaproveitamentos tópicos. Desse modo, podemos afirmar que, para o caso específico do poema em questão, estabelece-se o reaproveitamento dos *tópoi* referentes à idealização da amada, à vassalagem amorosa do eu lírico e aos seus queixumes ante a impossibilidade de concretização do seu amor, suplicando, por isso, que a amada se compadeça e, ao menos, dirija-lhe um terno olhar ao seu momento moribundo.

Outro poema alvaresiano a compor-se, também, de reminiscências trovadorescas é o soneto sem título, encabeçado pelo verso “Pálida, à luz da lâmpada sombria”, sem dúvida, um dos mais célebres e lembrados poemas da *Lira dos Vinte Anos*, cuja temática, tão cara ao Ultrarromantismo, centra-se no binômio “amor e morte”, fulcral à poesia de Álvares de Azevedo. Para Alexei Bueno (1996), o soneto em questão reflete perfeitamente a consubstanciação do referido binômio típico da escola ultrarromântica. Sobre esse aspecto, assim se refere o mencionado poeta e pesquisador:

Quando a morte não é pedida ou pressentida, ela aparece como coroamento da experiência amorosa. É o eterno morrer de amor, a ligação amor-morte



conhecida de todos os seres humanos, a sensação de suspensão dos sentidos provocada pelo êxtase amoroso comparada com a suspensão dos sentidos consequente ao fim do fenômeno vital, em suma, a célebre ‘Morte, morte de amor, melhor que a vida’. Em soneto belíssimo e famoso, de feição formal bocagiana, mas de tom quase premonitório do Simbolismo, assim ele descreve a amada, sintomaticamente adormecida e pálida, duas obsessões repetidas quase *ad nauseam* na sua obra poética (p. 45-46).

Passemos, pois, ao poema:

### **Soneto**

Pálida à luz da lâmpada sombria,  
Sobre o leito de flores reclinada,  
Como a lua por noite embalsamada,  
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar, na espuma fria  
Pela maré das águas embalada!  
Era um anjo entre nuvens d'alvorada  
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

Era mais bela! O seio palpitando...  
Negros olhos as pálpebras abrindo...  
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!  
Por ti – as noites eu velei chorando,  
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo! (AZEVEDO, 2006, p. 58)

Pode causar estranhamento, numa primeira mirada, encontrar na obra de um poeta romântico a existência de um soneto, haja vista que tal forma poética é bastante associada a uma índole classicista, visto o imenso prestígio dessa estrutura poética ao longo do período renascentista (entre os séculos XIV e XVI), notadamente a partir da produção lírica do italiano Francesco Petrarca e do português Luís Vaz de Camões, considerado o maior sonetista de língua portuguesa. Por esses motivos, o soneto foi uma fórmula lírica recuperada e valorizada pelo Classicismo literário. Como visto ao longo deste capítulo, a escola romântica buscou justamente, em seu projeto literário, esse afastamento dos modelos clássicos, todavia, mesmo imbuído desse ideal de oposição ao Classicismo, a escola romântica, longe de renegar o soneto, imprimiu-lhe novos matizes, seja na métrica, no jogo de rimas ou na linguagem. É o que nos informa Magalhães Júnior (1971), ao asseverar que

O Romantismo, longe de relegar o soneto ao rol das coisas superadas, pretéritas ou inúteis, buscou reabilitá-lo e dar-lhe lugar de especial relevo

entre os mais nobres poemas de forma fixa. Um dos precursores do movimento romântico na poesia inglesa, William Wordsworth chegou mesmo a fazer a apologia do soneto, em quatorze versos que ficaram célebres. Dizia, na primeira linha, “Scorn not the Sonnet”..., lembrando todos os grandes poetas que o haviam cultivado. [...] Também o teórico e corifeu do romantismo germânico, August Wilhelm Schlegel, não só muito se valeu daquela forma poética, como ainda se tornou responsável, em grande parte, pela voga por ela conquistada entre os românticos alemães, assaltados por verdadeira sonetomania. Byron, por sua vez, não só escreveu sonetos, mas até os traduziu do italiano. Com mais razão haveriam de cultivá-los os românticos brasileiros, sendo essa uma das constantes da poesia nacional (p. 74-75).

Álvares de Azevedo não ficou isento dessa apropriação romântica referente ao soneto. O poeta paulista também cultivou essa forma poética em sua obra: dos poemas da *Lira dos Vinte Anos*, oito são sonetos. E se a quantidade não é abundante, nem por isso o poeta deixou de se sobressair entre os cultores do gênero em nosso Romantismo, motivo pelo qual Mário de Andrade, no ensaio “Amor e Medo”, considerou-o o “maior sonetista dentre os nossos românticos” (ANDRADE, 1972, p. 221). Quanto à forma desse soneto alvaresiano, para além de seu clássico esquema de rimas (ABBA, ABBA, CDC, DCD), evidencia-se a sua escolha pelo verso decassilábico (verso de dez sílabas poéticas), com um ritmo quase todo regular, com distribuição dos acentos tônicos na sexta e décima sílabas poéticas (decassílabo heroico, portanto), com exceção dos dois últimos versos, cuja acentuação se dá na quarta e décima sílabas (decassílabo sáfico), quebrando, assim, a regularidade rítmica do poema e, com isso, imprimindo maior destaque a esses versos finais – espécie de fechamento de ouro do soneto.

No campo do conteúdo, o poema, como de praxe no lirismo-amoroso romântico, trata da contemplação amorosa de um eu lírico apaixonado por uma donzela posta na mais completa idealização. Na primeira estrofe do soneto, o eu poético se põe a descrever a amada, uma virgem “pálida” adormecida sobre um “leito de flores”; continua a sua descrição também na segunda estrofe do poema, enumerando os adjetivos referentes à amada, uma “virgem do mar”, um “[...] anjo entre nuvens d’alvorada”, em sonhos banhada e esquecida. Os adjetivos usados pelo poeta transformam a cena num retrato etéreo, fantasmagórico, impalpável. Os termos como “luz”, “lâmpada sombria”, “lua”, “noite embalsamada”, “nuvens” permitem formar à volta da figura feminina uma atmosfera vaga e indefinida que impede, assim, a sua corporificação. As metáforas relacionadas à donzela (“virgem do mar” e “anjo entre nuvens d’alvorada”) colocam-na como que num plano celeste, num pedestal transcendente. A nebulosidade construída nas imagens do poema só começa a se dissipar na terceira estrofe, quando o eu lírico, numa espécie de lembrança do devaneio contemplativo à “virgem

pálida” – descrita nas duas primeiras estrofes –, introduz certa materialização à amada, pois a sua descrição, agora, concede-lhe ações e movimentos, vislumbrados já a partir das formas verbais em gerúndio: “Seio palpitando”, “Negros olhos as pálpebras abrindo”, “Formas nuas resvalando”. Assim, as formas indefinidas, próprias do devaneio amoroso do eu lírico, passam a materializar-se quando esse mesmo enunciador lírico rememora essas suas cenas quiméricas, trazendo-as ao presente. Por fim, na última estrofe do soneto, dando-lhe o seu desfecho, o eu poético, após toda essa exposição do seu devaneio amoroso, suplica à amada, porque posta numa elevada condição de superioridade, que não escarneça do seu sonho amoroso: “Não te rias de mim, meu anjo lindo!”. Já nos últimos versos da estrofe, o poeta, procurando dar-lhe maior realce, muda propositalmente a sua cadência rítmica – passa do decassílabo heroico para o sáfico –, pois tais versos formam a chave de ouro do soneto, no qual o eu lírico declara-se numa postura vassalar: “Por ti – as noites eu velei chorando,/ Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!”, concluindo o poema, assim, com o tema mais caro ao espírito ultrarromântico: a morte como evasão da realidade, espécie de escapismo no qual o eu lírico poderá se refugiar em busca da amada etérea e, por isso, morre sorrindo. Cilaine Alves (1998), referindo-se a esse último terceto do poema, analisa a ideia da morte ligada a esse desejo de transferência do eu a outro plano, pois que, em sua concepção, morrendo, transferir-se-ia a uma esfera transcendental, *habitat* da amada etérea. Por esse motivo,

A morte significa [...] a possibilidade de dar fim aos sofrimentos do sujeito lírico. Ao sustentar, contudo, que “morrerá sorrindo”, o poeta lhe imprime uma positividade. A morte apresenta-se, então, tanto como uma solução ao sofrimento ante a inacessibilidade do objeto amado quanto como uma confirmação da tese que afirma que o sentimento amoroso ideal é aquele voltado para uma dimensão extraterrestre. [...] Assim, o jogo entre duas dimensões temporais distintas, uma do passado idealizado e outra do presente da rememoração, cria a expectativa da morte transferindo para um futuro ideal a possibilidade de consumir a plenitude amorosa. A transferência da consumação amorosa para a morte – longe, portanto, do mundo físico e material – possibilita ao sujeito lírico equiparar-se ao plano elevado em que a amada se encontra, pois morrendo, ele se desproverá de sua natureza física e material, adquirirá, como a imagem da mulher amada, uma essência espiritual. Isso significa que a ascensão ao reino espiritual em que ela se encontra passa necessariamente pela desencarnação do sujeito, isto é, pela sua morte (p. 80-82, *passim*).

Portanto, esses dois últimos versos formam o suprassumo do poema, no qual o eu lírico, em atitude de vassalo, prostra-se aos pés da “virgem pálida”, revelando-lhe que, por ela, velou chorando em noites de insônia – devido, evidentemente, à sua coita amorosa – e, também por ela, morrerá sorrindo, pois se transferirá a um plano divino, onde se encontra a

amada, o seu “anjo lindo”. Nesse fechamento do soneto, encontram-se, resumidas, as reapropriações tópicas do amor cortês trovadoresco, qual seja: a indiferença da amada aos queixumes amorosos do eu poético e, por isso, roga-lhe que não rias de seu delírio de amor. A amada é, todavia, sem compaixão, ou, nas palavras de Spina (1991), é *sans merci*, porque de superior estirpe, posta num plano idealizado e, por isso, distante da natureza humana do eu lírico. Também se evidencia o *topos* da vassalagem amorosa e subserviência por parte do eu poético, cujas noites insones teve como causa as desolações amorosas provocadas pela impossibilidade idílica com a amada. Por fim, apresenta-se a reapropriação tópica do corriqueiro “morrer de amor” dos cantares medievais, encorpada em nova roupagem pelo lirismo romântico, do qual Álvares de Azevedo foi o seu máximo cultor.

Outro soneto da safra alvaresiana a trabalhar com a reapropriação de alguns *tópoi* do amor cortês trovadoresco foi o encabeçado pelo verso “Perdoa-me, visão dos meus amores,”. Tal soneto, tal qual o precedentemente analisado, é também de notável destaque entre os poemas da *Lira*. Para Magalhães Júnior (1971): “É um soneto em nada inferior ao famoso ‘Pálida, à luz da lâmpada sombria’. Os suspiros de amante não correspondido, as mágoas do namorado insatisfeito, os queixumes do coração solitário...” (p. 78). Passemos, enfim, ao poema:

### Soneto

Perdoa-me, visão dos meus amores,  
Se a ti ergui meus olhos suspirando!...  
Se eu pensava num beijo desmaiando  
Gozar contigo uma estação de flores!

De minhas faces os mortais palores,  
Minha febre noturna delirando,  
Meus ais, meus tristes ais vão revelando  
Que peno e morro de amorosas dores...

Morro, morro por ti! na minha aurora  
A dor do coração, a dor mais forte,  
A dor de um desengano me devora...

Sem que última esperança me conforte,  
Eu – que outrora vivia! – eu sinto agora  
Morte no coração, nos olhos morte! (AZEVEDO, 2006, p. 267)

No campo estrutural, o soneto em apreciação, igual ao anterior, também apresenta versos construídos em métrica decassilábica e com o mesmo esquema de rimas (ABBA, ABBA, CDC, DCD), com a diferença que este “Perdoa-me, visão dos meus amores,” é todo

ritmicamente regular, com a distribuição dos acentos tônicos sempre na sexta e décima sílabas poéticas dos versos (decassílabos heroicos, portanto). Não nos esqueçamos de que, conforme as explicações de Segismundo Spina, em seu *Manual de Versificação Românica Medieval* (2003), o metro decassilábico foi também de largo uso da escola trovadoresca, “tendo feito a sua aparição [...] em fins do século X ou princípios do século XI” e “encontrou um grande concorrente no metro alexandrino, ao longo da Idade Média e da própria poesia após a Renascença” (p. 45).

Na esfera semântica, o soneto é uma confissão amorosa do eu lírico que, dirigindo-se à amada, solicita-lhe perdão pela ousadia de lhe ter lançado um olhar desejoso, suspirante de paixão: “Perdoa-me, visão dos meus amores,/ Se a ti ergui meus olhos, suspirando!.../ Se eu pensava num beijo desmaiando/ Gozar contigo uma estação de flores!”. O motivo para esse inusitado pedido de perdão do eu lírico liga-se, naturalmente, aquele aspecto da tradição trovadoresca na qual a “mia senhor”, porque colocada no mais alto grau de idealização, exercia sobre o trovador uma relação hierárquica vertical, na qual o eu poético trovadoresco, em papel de vassalagem amorosa, não ousava sequer lhe dirigir a palavra, apenas nutrindo em segredo a sua paixão amorosa, numa atitude de completa subserviência e servidão à “senhor” enaltecida nos versos das cantigas. Referindo-se a esse específico *topos* da tradição lírico-amorosa trovadoresca, assim se expressa José Joaquim Nunes (1972), ao comentar sobre esse comportamento vassálico do trovador medieval:

Para ele, aquela que cortejava era uma espécie de santa, a quem apresentava humildemente as suas preces, mal se atrevendo a levantar para ela os olhos; o seu nome conservava-o oculto ou, quando muito, disfarçava-o sob um pseudônimo – o chamado *senhal* – adrede inventado, com receio certamente de profanar o sentimento que por ela nutria, se o revelasse (p. XVII).

De igual modo age, no referido soneto, o eu lírico alvaresiano: contempla a sua amada de modo totalmente idealizado e, por isso, estabelece-se a distância entre ambos, afinal ela é “a visão de seus amores”, ou seja, uma figura imaterial, etérea, impalpável, pois colocada no mais alto patamar do endeusamento. E justamente por ter ousado dirigir-lhe um olhar de desejo, suspirando de paixão e devaneando um beijo vertiginoso é que esse enunciador lírico solicita-lhe o perdão, tal qual um devoto religioso clama a misericórdia divina ante a sua iniquidade. Na continuidade do soneto, o eu poético enumera, na segunda estrofe, os sintomas referentes à sua coita, ao infortúnio de nutrir um amor impossível e, por isso, o seu atroz sofrimento, causa de seus “mortais palores”, renunciando-lhe a morte próxima: “Minha febre

noturna delirando,/ Meus ais, meus tristes ais vão revelando/ Que peno e morro de amoras dores...”. Já nos dois tercetos finais dessa composição poética, o enunciador lírico anuncia que morre pela amada, que morre de infortúnio pelo amor não correspondido, que essa impossibilidade idílica é “a dor mais forte”, é “a dor de um desengano” que o devora e, por isso, morre desesperançado: “Sem que última esperança me conforte,/ Eu – que outrora vivia! – eu sinto agora/ Morte no coração, nos olhos morte!”. É mais uma vez a relação umbilical do amor e da morte se fazendo presente no lirismo-amoroso de Álvares de Azevedo, aspecto mesmo inerente à sua produção poética, na qual muitas vezes se revela, na reapropriação desse *topos* trovadoresco, a sua “[...] sensualidade culpada, cheia de sublimações, perdida entre sonhos, devaneios e desejos irrealizados” (CITELLI, 1990, p. 66). Certamente por esse motivo, esse se tornou o *topos* do amor cortês mais constantemente reaproveitado em sua *Lira dos Vinte Anos*, conforme se pôde atestar por meio da apresentação dos poemas aqui analisados.

Por fim, após a análise dos poemas amorosos aqui expostos, evidenciou-se que a poesia de cunho amoroso em Álvares de Azevedo mantém mesmo estreita relação com os vários *tópoi* poéticos da tradição trovadoresca, notadamente daquela relativa às cantigas de amor do Trovadorismo ibérico. A leitura seguida dos poemas amorosos da *Lira dos Vinte Anos* revela a sua constante homogeneidade, visto que a temática mais cara a essa poesia é sempre a mesma: o amor desmedido do eu lírico por uma figura feminina tão idealizada que se coloca num pedestal de hierarquia celeste, pois “nos versos, a mulher vira *anjo*, *virgem*, *criança*, *visão*, denominações que a excluem da sua plenitude feminina” (ANDRADE, 1972, p. 201) e, por isso, a concretização idílica é impossibilitada, causando nesse enunciador lírico os mais cruéis sintomas relativos à coita amorosa, intensificando-se numa crescente gradação até à ideia da morte como escapismo a esse profundo infortúnio do amor não correspondido ou não possibilitado. A vassalagem amorosa é também uma constante na lírica alvaresiana, visto que, conforme demonstrado, em vários de seus poemas amorosos, o eu poético prostrase em total subserviência à amada, esquecendo-se de si e do mundo para dedicar-se única e exclusivamente ao amor nutrido pela amada enaltecida nos versos. Por fim, há aquele *topos* do “morrer de amor”, o mais recorrente e fulcral da produção lírico-amorosa alvaresiana e apanágio da estética amorosa ultrarromântica, cujo projeto literário voltou-se propositadamente a essas reapropriações temáticas da tradição medieval. Assim, todas essas reminiscências do amor cortês trovadoresco, atualizadas e repaginadas na lírica-amorosa da *Lira dos Vinte Anos* demonstram o processo de atualização empregado pelo poeta romântico

sobre aquela mentalidade lírica que predominou na tradição amorosa medieval, notadamente aquela do Trovadorismo ibérico, em que se fez evidenciar por meio das cantigas de amor. Por esse motivo, afirmamos que os poemas amorosos de Álvares de Azevedo se mostram como atualizações residuais daquela mentalidade cortês da cultura lírico-amorosa da tradição medieval trovadoresca.

### **3.5 À guisa de conclusão: o recenseamento tópico trovadoresco no lirismo-amoroso de Álvares de Azevedo**

Ao cabo deste capítulo, devemos considerar que, conforme apresentado, muitas foram as reapropriações tópicas trovadorescas efetuadas pelo engenho poético de Álvares de Azevedo. Desse modo, vários dos *tópoi* das cantigas de amor do Trovadorismo ibérico foram recuperados pelo poeta e reapropriados na composição de seu lirismo-amoroso, de modo a atualizar esses lugares-comuns a uma nova roupagem, de índole romântica. As principais reminiscências trovadorescas atualizadas no lirismo-amoroso alvaresiano foram aquelas referentes à sintomatologia passional do eu lírico, ao panegírico da amada (desembocando em sua completa idealização), à vassalagem amorosa e ao malogro da incorrespondência idílica (dado o inalcançável patamar da amada), resultando, assim, na profunda coita amorosa do eu poético, cujo clímax é o tal morrer de amor, temática preferida da lírica ultrarromântica.

No campo da forma poética, evidenciou-se, nos poemas aqui analisados, a preferência do autor por versos de cunho mais musical, também um vestígio da lírica trovadoresca<sup>74</sup>. O uso constante de versos heptassilábicos, bem como as suas variações rítmicas ressaltam bem esse fato. Por esse motivo, os versos amorosos da *Lira* foram e são tão populares, haja vista a sua facilidade de memorização, dada justamente à sua construção versificatória mais rítmica e musical. Ainda no que tange a essa questão da estrutura poemática, é notório, para quem se debruça sobre o lirismo-amoroso alvaresiano, que o eu poético dessas produções em raríssimos momentos<sup>75</sup> nomeia a sua amada, individualizando-a. É sempre a “virgem pálida”, a “donzela”, a “senhora dos errantes sonhos” ou outros termos correlatos. Tal característica dá à destinatária dos versos uma aura de abstração e de generalidade e podemos dizer que tal

---

<sup>74</sup> Sobre as variedades preferenciais do verso romântico, bem como as explicações em torno dessas variedades, Cf. SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *O Verso Romântico e Outros Ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

<sup>75</sup> No poema intitulado “*Anima Mea*”, o eu-lírico usa o nome de Ilná como vocativo a quem dirige os seus versos de amor. É o único momento da lírica-amorosa alvaresiana em que o eu-poético nomeia a amada a quem dirige os seus apelos amorosos. Sobre a hipótese sobre quem seria essa Ilná, cf. ROCHA, Hildon. “A Amada Imaginária”. In: \_\_\_\_\_. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1982.

aspecto efetiva-se, também, como uma reapropriação daquele recurso trovadoresco da “mesura” relativa às cantigas de amor – conforme demonstramos no capítulo precedente. Em se tratando desse serviço trovadoresco, lembra-nos António José Saraiva (1998) que

A regra principal deste “serviço” era, além da fidelidade, o segredo. O cavaleiro devia fazer os possíveis para que ninguém sequer suspeitasse do nome da sua senhora, indo até ao sacrifício de se privar do seu convívio, ou de se fingir apaixonado por outra. O disfarce, que consistia em dedicar versos a uma dama para ocultar a verdadeira amada, era frequente (p. 22).

Também se evidencia na produção lírico-amorosa de Álvares de Azevedo esse aspecto do “segredo” relacionado à identidade da amada e, por isso, ao invés de nomeá-la, o autor prefere usar desses termos generalizantes próprios do período romântico. Ao passo que no Trovadorismo o vocativo poético centrava-se no “mia senhor”, no Romantismo a interlocutora dos versos recebe, em geral, a denominação de “virgem pálida” ou algum termo correlato. Em Álvares de Azevedo, destaca-se o uso de “donzela” como o vocativo preferencial.

Já no que tange aos específicos *tópoi* trovadorescos reapropriados pela residualidade poética de Álvares de Azevedo, destacamos, primeiramente, a abundância do panegírico da amada, bem como a sua completa idealização. Essa amada – conforme explícito nos poemas analisados – aparece sempre como sendo a mais bela, a que reúne em si as mais formosas virtudes, a mais pura e ideal das donzelas, a figura mais reluzente, enfim, aquela que é feita das mais altivas virtudes e singular beleza e, por isso, aparece constantemente associada a uma esfera divina, apenas em sonhos contemplada e tocada. Essa profunda idealização da amada era já uma característica inerente ao lirismo-amoroso trovadoresco, e na poesia medieval, conforme explicitado no capítulo precedente, essa idealização era fruto de circunstâncias históricas próprias do medievo: a convenção poética das cantigas de amor trovadorescas transferia para a “mia senhor” dessas produções poéticas a hierarquia própria da suserania feudal e, por isso, essa amada era sempre de superior estirpe, altiva e idealizada.

Já no lirismo-amoroso alvaesiano, o motivo em torno dessa constante idealização da amada explica-se somente por via da retórica poética, da reapropriação do *topos*, visto que, diferentemente das produções líricas do medievo, a configuração da poesia amorosa romântica já não se dava mediante às relações hierárquicas próprias do feudalismo. Na produção amorosa romântica, a amada apresenta-se sempre como sendo a “virgem pálida”, aquela para quem o poeta dedica toda a sua feição e o seu sentimento. É ela a mais perfeita, a



mais bela, a mais pura de todas as donzelas do mundo e, por isso, apenas em sonhos e devaneios é tocada, ou seja, o amor nutrido pelo eu lírico alvaresiano ocorre apenas de forma unilateral, pois ele a ama em sua solidão, desfrutando penas de sua imaginação para compor o seu cenário idílico. No que diz respeito especificamente a essa tão corriqueira figura da “virgem” na poesia amorosa romântica, pode-se vislumbrar tal insistência como sendo, também, uma reminiscência inerente à preceptiva do amor cortês medieval, na qual a interlocutora das cantigas de amor devia ser uma dama pura e ideal. A esse respeito, referindo-se à dama objeto das cantigas de amor trovadorescas, diz-nos R. Howard Bloch (1995): “A perfeição da mulher objeto do amor exclui ou impede que ela deseje. Para ser amada, de acordo com a lógica da relação cortês, a mulher precisa ser indiferente, inatingível, imaculada – em resumo, uma virgem” (p. 183). Ou seja, essa associação da “virgem” à dama enaltecida nos versos amorosos trovadorescos é também a indicação da profunda idealização operada na imagem do objeto amoroso, do mesmo modo que na estética romântica. Assim, a imagem da virgem pálida do lirismo-amoroso alvaresiano é fruto desse processo de idealização, às vezes tão sublime que a imagem da amada confunde-se com a figura divina do “anjo” ou de alguma ninfa das esferas transcendentais.

Por esse motivo, a todo o instante há, nessa lírica-amorosa alvaresiana, a constante referência ao universo do devaneio e do sonho como aquele espaço ideal para o qual o eu poético poderá “desfrutar” de sua relação idílica ao lado da amada, já que, em realidade, essa consumação amorosa lhe é interdita, tendo em vista a suprema idealização e, em consequência, o estado de inalcançabilidade em que se encontra a amada dos seus desejos. Essa mencionada idealização, fruto do altivo panegírico amoroso, é a causa para outra tópica corriqueira da lírica alvaresiana: a frustração pela impossibilidade de concretização idílica, geradora da coita de amor do eu poético. Em seu ensaio “Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica” (2000), Wellington Almeida Santos assevera sobre essa constante relação do idealismo amoroso da poesia alvaresiana para com o sentimento de frustração, decorrente justamente desse notável distanciamento entre o eu lírico apaixonado e a sua amada, colocada num inalcançável patamar. Por esse motivo, como já frisado, o sonho surge como forma de escapismo a essa funesta situação.

A tematização do amor em Álvares de Azevedo tem o sentido de abrangência, de visão totalizadora. No amor ideal, pureza, sofrimento e inacessibilidade são índices de frustração. Impedido de integralizar a experiência amorosa (a posse física da mulher amada lhe é interdita), o poeta lamenta a solidão e o abandono em que se encontra. Tentando sair do

impasse, idealiza a mulher, projeta seus desejos na natureza ou contenta-se com a simples contemplação à distância do objeto de seus amores (p. 107).

Essa frustração gerada no eu lírico, consequência da impossibilidade de concretização idílica, é o que lhe gera o infortúnio da coita de amor, *topos* recorrente das cantigas amorosas medievais, sendo o fulcro primordial desse gênero lírico trovadoresco. Essa coita de amor, como mostrado no subcapítulo precedente, é também o cerne das composições lírico-amorosas da *Lira dos Vinte Anos*, motivo pelo qual Álvares de Azevedo foi alcunhado, muitas vezes, como aquele poeta em cuja lírica se sobressai o “medo de amar”<sup>76</sup>.

Outra tópica da lírica cortês trovadoresca reaproveitada no lirismo-amoroso alvaresiano diz respeito aos vários aspectos da sintomatologia amorosa, resultado justamente das frustrações do eu poético perante a impossibilidade de concretização idílica – fruto da idealizada condição da amada. O conjunto desses sintomas amorosos da *persona* lírica resume-se naqueles ligados à *coita de amor*: lágrimas abundantes, noites de insônia, febres intensas, dores no peito e a sua culminância aparece com o desejo pela morte, vista como remédio final ao sôfrego tormento do amor não correspondido ou não possibilitado. Conforme apresentado no subcapítulo precedente, o eu lírico alvaresiano, em suas declarações amorosas, derrama-se em “lágrimas ardentes”, sofre nos delírios de uma “febre noturna”, apresenta em seu peito a “dor do coração” e a “dor de um desengano”, em suas noites, “na insônia do leito” um “fogo lento no sangue se ateia” e quando se torna já “a existência dolorida”, o semblante apresenta os “mortais palores” de quem se encontra moribundo. Tudo por causa do amor não satisfeito, interdito pela superior estirpe da donzela.

Assim, em sua produção amorosa, o eu poético alvaresiano apresenta-se como um vassalo, um servo de sua donzela amada. Essa vassalagem amorosa, reminiscência da mentalidade cortês do Trovadorismo, reaparece na produção romântica quando a *persona* lírica dessas produções se põe numa postura de genuflexão perante a amada, se derrama aos seus pés qual um vassalo ante seu senhor feudal. O amor apresentado pelo eu lírico da *Lira* assemelha-se, muito mais, a um serviço, em que a *persona* poética prostra-se “de joelhos, a seus pés”, haja vista que sem ela, sem a amada, o “mundo é um deserto escuro”. A postura desse eu lírico alvaresiano guarda aquela mesma mentalidade das produções amorosas das cantigas trovadorescas, nas quais, de igual modo, o eu-trovador se põe em prostração genuflexa ante a “mia senhor”, oferecendo-lhe todo o seu serviço amoroso, mesmo diante de seu desdém e menosprezo. Tal atitude ganha, nessa lírica cortês, os contornos de uma atitude

---

<sup>76</sup> Cf. ANDRADE, Mário. *Op. cit.*, 1974.

masoquista, visto que quanto mais a “senhor” dos versos o despreza, mais se lhe cresce a sua adoração. Logo,

[...] consoante à natureza, o apaixonado, em harmonia com a opinião, ao tempo dominante, não aspirava à posse da mulher amada, não tinha direito a exigir dela qualquer recompensa, embora não a rejeitasse, quando merecida; como servo fiel e respeitoso, tinha de sofrer resignadamente, sem se queixar mais do que em lamentos, os rigores da sua dama, de quem, segundo os usos do tempo<sup>77</sup>, se considerava vassalo (NUNES, 1972, p. XVI).

De igual modo, percebemos, em alguns daqueles poemas amorosos da *Lira dos Vinte Anos*, que o eu poético dessas produções não aspira, de fato, à concretização idílica com a amada, visto estar ela numa inalcançável condição de beatitude, de transcendência espiritual. Por esse motivo, recorre frequentemente ao recurso do sonho e da imaginação, pois nesse espaço além da dimensão física pode desfrutar da relação amorosa a seu bel-prazer, visto encontrar-se livre das barreiras impostas pela realidade. É preciso enfatizar, todavia, que mesmo “desfrutando”, em estado onírico, do idílio amoroso com a donzela, ainda assim, ao acordar do sonho e do devaneio, esse eu poético tem de encarar a malograda realidade, na qual o amor daquela para quem tanto suspira lhe é interdito, restando-lhe sofrer indefinidamente a coita de amor, cujo ápice transforma-se no desejo pela morte, visto que a donzela é *sans merci*, sem compaixão.

Dentre todos esses *tópoi* do amor cortês trovadoresco que foram reaproveitados por Álvares de Azevedo em sua lírica-amorosa, aquele que sobressai é, sem dúvida, esse “morrer de amor”, um dos lugares-comuns mais típicos das cantigas amorosas medievais, sendo o apogeu da coita amorosa do eu poético. Sobre essa tópica do “morrer-de-amor” na poesia romântica, Segismundo Spina (2009) propõe uma ressalva sobre ser esse elemento, de fato, uma reapropriação de cunho trovadoresco, pois, para ele,

Não obstante a razoabilidade de algumas tentativas de explicação, inclinamo-nos a crer que o tema ou o motivo do sacrifício supremo da existência é patrimônio comum, ideia elementar da poesia. Está claro que em cada literatura o motivo se apresenta com aspectos diferentes, impregnado dos valores psicológicos e morais peculiares ao grupo cultural e explicáveis pelas condições de espírito do poeta (p. 100).

Assim sendo, para Spina, o *topos* poético do “morrer de amor”, tão glosado pelos

---

<sup>77</sup> Em nota de rodapé, José Joaquim Nunes (1972) alerta que com o termo “usos do tempo” quer-se referir apenas ao período clássico do Trovadorismo, visto que no princípio desse movimento literário a expressão do desejo era viva e às vezes até grosseira.

trovadores medievais, seria uma espécie de tópica universal da poesia lírica que, por sua vez, teria sido manejado à exaustão pela produção trovadoresca e, por esse motivo, costumeiramente associa-se esse lugar-comum ao Trovadorismo. Os trovadores medievais são considerados, portanto, os inventores do amor insatisfeito e ainda que a afirmação seja discutível, uma vez que há registros clássicos de poemas em cuja configuração temática se dê em torno do amor que não se realiza, parece certo que é mesmo no Trovadorismo onde se vê todo um gênero (a cantiga de amor) que se estrutura exatamente em cima desse eixo temático.

O que se torna nota de estranhamento é verificar a presença desses traços de vassalagem amorosa ligados ao comportamento do eu lírico alvaresiano, haja vista o fato das consideráveis mudanças ocorridas no âmbito das representações poéticas e das relações amorosas desde o fim da Idade Média e o alvorecer da Idade Contemporânea. Em se tratando do período romântico, já não temos mais, como é óbvio, as relações sociais próprias do sistema feudatário, em que pese as estirpes hierárquicas entre suseranos e vassalos, de modo que essa vassalagem idílica no lirismo-amoroso alvaresiano passa por atualizações ao reaproveitar essa clave poética de cariz medieval.

Essa tão constante distância entre o eu lírico alvaresiano para com o seu objeto de contemplação idílica é um claro ressaibo da preceptiva amorosa trovadoresca, na qual as relações hierárquicas próprias do feudalismo transpuseram para as cantigas de amor a interdição da relação amorosa entre o eu-trovador, símbolo da vassalagem, e a “senhor”, representação da suserania. Isso ocorre porque, sendo de superior estirpe, a dama é sem compaixão, não se sensibiliza com as súplicas e queixas do trovador. Ela não só não se sensibiliza com os queixumes do pobre infeliz, como muitas vezes ainda intensifica esse sofrimento com o seu desdém. De modo que, conforme nos lembra Segismundo Spina em sua *A Cultura Literária Medieval* (2017):

O Amor, na lírica trovadoresca, apresenta-se como tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega: o *amante-mártir* e a *dame sans merci* (a mulher sem compaixão). Daí dizermos que a poesia cortês constitui, em síntese, uma exaltação do amor infeliz (p. 49).

Como se pode ver, é exatamente esse “amor infeliz”, sem correspondência, que eclode a todo tempo na lírica-amorosa alvaresiana. Do mesmo que no amor cortês da lírica trovadoresca, também na produção idílica da *Lira dos Vinte Anos* o sentimento amoroso é apresentado envolto num caráter de suprema idealização e, por isso, a amada surge como inatingível e colocada num plano inalcançável. Decorrência dessa situação é que nasce o

infortúnio e a infelicidade do eu lírico, ou, noutras palavras, a sua *coita de amor* e, por isso, a constante associação, no lirismo alvaresiano, do sentimento amoroso à ideia da morte. Se na cantiga amorosa trovadoresca a interdição idílica do eu-trovador para com a sua “senhor” tinha como fulcro as relações de verticalidade hierárquicas, representadas no jogo amoroso cortês; no lirismo romântico essa interdição do colóquio idílico entre o eu poético das composições e a amada enaltecida nos versos tinha como cerne o seu malogro constitutivo e convencional, devido, principalmente, ao estado de idealização suprema em que a amada se encontra, muitas vezes colocada num pedestal de beatitude transcendental, a qual o eu lírico não pode alcançar. Essa é, portanto, a atualização residual empreendida pelo lirismo-amoroso alvaresiano no que diz respeito à tão corriqueira coita de amor do Trovadorismo ibérico, cujo resultado, em ambas as tradições líricas, é o mesmo: o desejo pela morte como forma de escapismo à desdita de um amor não correspondido ou não possibilitado.

Procurando, pois, traçar uma genealogia acerca desse *topos* poético do “morrer de amor”, Segismundo Spina (2009) assevera que tal traço pode ser encontrado já nas produções líricas da Antiguidade, mas tendo se notabilizado, de fato, no lirismo trovadoresco medieval e ressurgido com “elevado expressão” às portas do Romantismo, com o *Werther* de Johann Wolfgang Goethe. Assim,

A morte como solução de um drama amoroso, de um amor que não encontra a suprema satisfação, invadiu a literatura posterior, passando pela novela sentimental da Renascença – com Diego de San Pedro em *Carcel del Amor* –, até chegar à sua mais elevada expressão no romance wertheriano, já às portas do Romantismo. Nas suas derradeiras palavras a Carlota, Werther ainda teve dois minutos sublimes de reflexão sonhadora: “Morrer! O que é morrer? Nós sonhamos quando falamos na morte”. Os trovadores não fazem mais do que sonhar quando divagam com o tema da supressão da vida (SPINA, 2009, p. 93-94).

Portanto, por tudo aqui apresentado, podemos dizer que o patrimônio lírico-amoroso em Álvares de Azevedo é “tributário da Idade Média, com a memória coletiva adaptando os dados medievais aos momentos de sua manifestação” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 167), isto é, reapropriando os traços da mentalidade cortês do período medieval e adaptando-os à “memória coletiva” da cultura oitocentista. Assim sendo, afirmamos que o cerne do lirismo-amoroso alvaresiano é resultado de uma atualização residual empreendida pelo poeta acerca dos diversos *tópoi* da lírica-amorosa trovadoresca, bem solucionada pelo seu engenho artístico. Chamamos “atualização” a essas reapropriações do elemento trovadoresco, pois compartilhamos com José Rivair Macedo (2011), a opinião de que “num mesmo contexto

podem existir mudanças em certo âmbito e persistências noutra, mas o passado não se mantém o mesmo, nem nas inércias da história” (p. 12). É o que, a nosso ver, acontece com o aspecto amoroso na poesia romântica produzida por Álvares de Azevedo: comporta várias mudanças em certos âmbitos, quando comparada a estéticas literárias do passado, porém guarda também muitas persistências, notadamente – conforme demonstramos – com o universo trovadoresco, porém não da mesma forma como era representada no medievo, mas *atualizado*, mais de acordo com o espírito do período oitocentista, embora guardando, na essência, a reminiscência daquela mentalidade cortês da Baixa Idade Média.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, a apontada constatação de uma residualidade trovadoresca na produção lírico-amorosa de Álvares de Azevedo é antes a confirmação do diálogo efetuado pelo poeta – e pelo projeto literário romântico, de modo geral – em relação ao manancial da cultura literária trovadoresca, sem que, com isso, se queira atestar necessariamente alguma solução de continuidade cultural entre a época medieval e o período oitocentista. Em seu ensaio intitulado “O lugar da investigação dos *tópoi* na lírica contemporânea de língua portuguesa: considerações metodológicas” (2014), o professor Rafael Campos Quevedo assevera, com relação à investigação tópica aplicada a uma obra literária contemporânea, que, para esses casos

Já não se trata[ria] mais, como na obra máxima de referência desse método, o *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, de Ernst Robert Curtius, de identificar uma unidade, qualquer que seja, entre a poesia de hoje e a do passado, já que se parte, agora, da consideração aceita da descontinuidade da tradição (p. 4).

A ressalva apresentada pelo mencionado pesquisador se deve, principalmente, ao fato de ser a investigação tópica um método que, em sua proposição, alicerçava-se em demonstrar a solução de continuidade entre a cultura literária da Antiguidade clássica para com as produções poéticas do medievo. Esse foi, portanto, o objetivo máximo de Robert Curtius em sua *Literatura Europeia e Idade Média Latina*: “atestar uma unidade cultural europeia, cujo momento inicial seria a cultura greco-latina, posteriormente assimilada pelo medievo e repassada, finalmente, para as literaturas europeias nacionais” (SODRÉ; QUEVEDO, 2016, p. 289).

Em seu supracitado ensaio, Quevedo (2014) assevera que, com o Romantismo, inicia-se a instauração de uma profunda e sistemática rasura dos valores tradicionais, atacando direta e deliberadamente a prática da *imitatio* (recurso de imitação aos modelos clássicos, conferindo, assim, legitimação à produção poética baseada nesse recurso). De modo que, a partir das produções literárias do século XIX, já não seria mais pertinente atestar em favor de alguma solução de unidade literária e cultural com o passado – ainda mais quanto mais distante fosse esse passado. Por esse motivo, Sodré e Quevedo (2016) afirmam que

Das questões suscitadas pela investigação t pica em um *corpus* contemporâneo, as mais instigantes s o as decorrentes dos “deslizes” de sentido, os quais adv em, por sua vez, do próprio deslocamento temporal

intrínseco ao exercício de quem resgata um molde antigo e o remodela em um quadrante temporal diverso (p. 290).

Justamente por todos esses motivos, preferimos, neste trabalho, abordar a questão pela perspectiva do ajuste metodológico elaborado e explicado por Quevedo no supracitado ensaio (2014). Em outro texto, o autor reafirma e explicita a necessidade, por parte do pesquisador, de se precaver e atentar quanto a esse ajuste em torno dos objetivos empregados pela metodologia da *Toposforschung* sobre um autor contemporâneo. De modo que a aplicação da investigação acerca dos *tópoi* literários em um autor situado após a revolução romântica:

[...] dependeria de um ajuste na própria noção de *topos*, que deixaria de funcionar como um índice de unidade cultural ou de continuidade histórica para figurar como um expediente intertextual, mantendo, entretanto, o fator estrutural que lhe caracteriza. Em outras palavras, na constatação e posterior análise da presença de um *topos* poético na poesia de um autor contemporâneo não estaria em jogo, por parte do crítico, o propósito de acusar uma solução de continuidade ou unidade entre a obra poética analisada e a tradição a que ela faz referência, mas sim um contato intertextual potencialmente fecundo do ponto de vista do próprio poema em sua imanência, como também em suas relações com o passado e com o próprio contemporâneo, visto que a remodelagem de um *topos* tradicional por parte de um poeta da atualidade apresenta deslocamentos de sentido em si mesmos de importante interesse analítico (QUEVEDO, 2018, p. 20).

Assim, esperamos ter evidenciado que, ao escolher a fundamentação da residualidade literária, concentramo-nos nas atualizações e ressignificações do amor cortês trovadoresco que foram efetuadas pela engenhosidade poética de Álvares de Azevedo. Esse processo em busca dos traços residuais da mentalidade cortês na lírica-amorosa alvaresiana se enquadra na noção de diálogo intertextual. Desse modo, evidencia-se que a investigação dos *tópoi* trovadorescos na produção da *Lira dos Vinte Anos* representa um enquadramento da questão no âmbito da intertextualidade, na medida em que a primazia das relações de influência e transmissão cultural entre os períodos medieval e contemporâneo cede lugar à noção de intertextualidade, por meio do processo apontado, tendo em vista que, em termos teóricos, o enquadramento da intertextualidade como artifício literário “não exige, como condição operatória, o pertencimento das obras que compõem o *corpus* em análise a uma mesma tradição, regida pelos mesmos valores formadores” (QUEVEDO, 2014, p. 4), afinal as modalidades do jogo intertextual

[...] constituem formas privilegiadas através das quais o texto literário se “sobrecarrega” de sentido, ao superpor ao contexto das palavras efetivamente utilizadas um outro contexto, provindo de um outro discurso –



um discurso da “tradição literária” de que se estão reutilizando palavras, expressões, imagens ou traços de estilo (ACHCAR, 2015, p. 16).

Assim, no caso específico da produção lírico-amorosa de Álvares de Azevedo, encontramos-nos diante de uma atualização em torno de alguns dos *tópoi* trovadorescos, ou, nas palavras de T. S. Eliot, ante a “uma deleitosa reconstrução arqueológica” (1989, p. 37), retomando o amor cortês de modo estranho, pois desvinculado de sua conjuntura histórica, isto é, das relações feudatárias próprias do período mediévico. Nesse caso específico, não se trata evidentemente de uma retomada pura e simples do elemento cultural trovadoresco, mas da atualização desse substrato, haja vista que a “emergência histórica de um novo polícódigo implica sempre a reestruturação, com maior ou menor amplitude, da tradição literária” (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 260). Nesse sentido, ainda de acordo com o pensamento de Aguiar e Silva (2006), os *tópoi*:

[...] embora funcionando semioticamente num raio temporal de *longue durée* – e daí lhes advém a relativa transtemporalidade que os marca como tópicos –, não só estão enraizados originariamente numa historicidade peculiar, como também se transformam funcionalmente em conformidade com o sistema literário em que, diacronicamente, possam vir a integrar-se (p. 263).

À vista disso, concluímos que a residualidade literária se encontra no cerne desse processo, na constituição de sua tradição, afinal os diálogos entre textos e períodos culturais se inserem na raiz constitutiva da literatura, visto que “cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94), uma vez que a noção de diálogo é fundamental não apenas para verificar em que condições surgem um texto, mas para investigar o seu funcionamento.

De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que e feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu (SCHNEIDER *apud* SAMOYULT, 2008, p. 41).

Portanto, do mesmo modo que um indivíduo é um ser compósito e plural, não existindo sozinho e sem relação com o outro, já que é constituído de influências, reminiscências, heranças culturais, mentalidades, etc., assim também é um texto literário, produto de um indivíduo e, por isso, também um amálgama, um heteróclito composicional.

No que diz respeito especificamente a essa residualidade trovadoresca, afirmamos que ela faz parte do processo referente à constituição de uma determinada tradição literária, afinal, como lembra Peter Burke em seu *Hibridismo Cultural* (2003), “[...] as tradições são como áreas de construção, sempre sendo construídas e reconstruídas, quer os indivíduos e os grupos que fazem parte destas tradições se deem ou não conta disso” (p. 102). Por conseguinte, essas constantes reconstruções de uma tradição literária é processo inerente ao fenômeno civilizacional, conforme a definição de Candido (2017) sobre o que seja essa tradição literária, que, para ele, se dá

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em um sistema, ocorre um elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (p. 25-26).

Destarte, o cerne das cantigas amorosas medievais, fazendo parte da tradição do lirismo português, foi sendo transmitido de geração em geração, chegando à modernidade; mas a sua sobrevivência deve-se ao fato de que a modernidade interpretou-as de acordo com os seus próprios valores, acrescentando-lhes as suas vibrações ou, noutras palavras, reapropriando e incrementando novas nuances a esses *tópoi* trovadorescos. Por esse motivo, entendemos que a produção lírico-amorosa alvaresiana se insere naquilo que chamamos de mescla entre a tradição e a inovação, na permanência *crystalizada* de um traço cultural do passado. Conforme explica Massaud Moisés (2006):

Os valores de uma literatura, os valores que lhe dão autenticidade e autonomia, têm por hábito permanecer, de uma forma ou de outra, e periodicamente se fazem sentir e admirar. Só assim uma literatura não sucumbe às modas e perpetua-se, pelo culto dos altos valores do espírito humano, afinal resumíveis no afã de todo homem por identificar-se com sua terra, o que significa ser mais igual a si próprio e à cultura que lhe condiciona as ânsias de permanecer além do efêmero da vida física (p. 28).

Tudo indica, todavia, que o reaproveitamento efetuado por Álvares de Azevedo em relação aos *tópoi* do amor cortês se deu de modo inconsciente, isto é, sem que o poeta, quando em seu processo de composição, tenha se voltado diretamente à tradição lírico-amorosa do Trovadorismo. O surgimento dessa hipótese leva em conta que inexistente na produção poética

alveresiana qualquer referência mais direta ao universo trovadoresco: seja por meio de epígrafes (que, aliás, abundam em sua *Lira*), seja por meio de citações ou até mesmo por meio de estruturas sintagmáticas semelhantes. Justamente por esse motivo, preferimos utilizar, em relação a esses reaproveitamentos de Álvares de Azevedo, o termo *reminiscências*, tendo em vista que este denota sempre uma “lembança vaga ou incompleta”, um “fragmento daquilo que resta de algo”<sup>78</sup>, não comportando em sua semântica o fator da consciência e da intencionalidade – diferente do que se pretende, por exemplo, para as relações intertextuais, em seu sentido *stricto sensu*.

Assim sendo, concluímos que essas *reminiscências* do lirismo-amoroso trovadoresco na poesia de Álvares de Azevedo se deram a partir de seu contato com os autores românticos europeus (Almeida Garrett, Alfred Musset, Lord Byron, James Macpherson, François-René de Chateaubriand, Johann Wolfgang Goethe, Johann Gottfried Herder, etc.) –, dos quais muitos aparecem de forma explícita em seus poemas (por meio de citações, epígrafes, alusões, referências, etc.). Como já demonstrado nesta pesquisa, a *mentalidade* lírico-amorosa do Romantismo europeu muito tomou de empréstimo da tradição lírica do amor cortês, atualizando em nova roupagem essa concepção amorosa da lírica medieval, numa espécie de *hibridismo* cultural. Logo,

[...] a dúvida sobre se a presença de um tópico em determinado poema adviria de uma deliberada escolha do autor a partir do acervo fornecido pela tradição ou se circunstâncias históricas semelhantes teriam engendrado esquemas de expressão similares só amplia, ainda mais, o espectro de possibilidades em torno dos problemas pertinentes à relação da poesia contemporânea com a tradição e desta, por sua vez, com seus respectivos contextos de produção (SODRÉ; QUEVEDO, 2016, p. 292).

Faz-se imperioso enfatizar, ainda, em concordância com a opinião de Francisco Achar (2015), que a reapropriação e a atualização dos diversos *tópoi* poéticos de uma tradição literária não implicam, de nenhum modo, alguma espécie de neutralidade do poeta com relação à matéria de sua produção lírica. Lembremos, ainda, que no caso específico do Romantismo, a poesia era vista como um gênero nascido de uma manifestação da alma e do coração. Por esse motivo,

[...] não há motivos para supor que o uso sistemático de lugares-comuns implique necessariamente impessoalidade, “neutralidade” do eu lírico e, pois, inautenticidade ou insinceridade. Esses defeitos [...] não resultam dos

---

<sup>78</sup> HOUAISS, Antônio (dir.). *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

materiais da composição, pois os *tópoi* nada têm com a questão da sinceridade, se a entendermos sob a espécie literária da *fides* (ACHCAR, 2015, p. 53).

Enfatizamos, de igual modo, que também esse fato de se procurar num escritor moderno os seus traços residuais não configura a identificação de uma “falta de originalidade”. T. S. Eliot (1989) alerta-nos que, se nos despíssemos desse preconceito, compreenderíamos que, muitas vezes, a parte mais individual de um poeta é justamente aquela em que se efetua um diálogo com a tradição. A reutilização dos diversos *tópoi* literários revela-nos a perícia e originalidade de um poeta, pois a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem inesgotáveis possibilidades para as mais imprevistas soluções dentro do uso tradicional de um elemento. Assim,

Um dos fatos capazes de vir à luz [...] é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Porém se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade (ELIOT, 1989, p. 38).

A moderna crítica literária parece ter se despido desse preconceito apontado por Eliot em seu ensaio, pois que frequentemente temos nos deparado com uma crítica cada vez mais interessada em compreender e dissecar as relações da literatura com a sua história, com o seu passado. Como nos diz Leyla Perrone-Moisés (1978), “perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara, mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos” (p. 58). Lembremos que a relação da literatura com as produções do passado não é algo novo, fruto da modernidade, é algo antes inerente à constituição do fazer literário, de modo que podemos dizer que esse inter-relacionamento de discursos desde sempre caracterizou a atividade literária, visto que

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte,

personagens e situações (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

Foi justamente esse sentido que orientou o presente trabalho na busca em apontar e analisar essas inter-relações do elemento amoroso da poesia de Álvares de Azevedo – e, por extensão, do Ultrarromantismo brasileiro – para com a tradição lírico-amorosa das cantigas trovadorescas da Península Ibérica medieval. São essas apontadas relações, apoiadas na reapropriação e ressignificação dos vários *tópoi* do amor cortês, que nos fez definir o aspecto amoroso da poesia alvaresiana como sendo uma atualização dos elementos residuais da cultura ibérica trovadoresca.

Esse procedimento de atualização e reapropriação dos vestígios do amor cortês deram uma nova roupagem ao fenômeno amoroso na produção lírica romântica e, por esse motivo, afirmamos que o que fez o Romantismo foi uma revisitação e reapropriação das convenções e temáticas empregadas pelos trovadores medievais em suas cantigas de amor. Como visto ao longo deste trabalho, no amor cortês trovadoresco o que comparece no lugar do ideal é o próprio amor, ao passo que no fenômeno amoroso romântico o objeto amado é recoberto por imagens que substancializam a figura da mulher como angelical. As cantigas de amor descorporificam o objeto amado, transformando-o numa função simbólica. Nelas, muito raramente<sup>79</sup> há descrições de qualquer particularidade que singularize o objeto do amor. Sem dúvida, o amor cortês medieval foi um mito que assinalou a transformação histórica do lirismo-amoroso, inaugurando uma escola do amor infeliz na literatura ocidental. Nessa passagem do amor trovadoresco para o amor romântico é que se operam algumas transformações, de modo a atualizar os traços medievais a um contexto burguês: a sublimação é substituída pela idealização, a denegação da castração é colocada no lugar da privação e frustração; o ideal se transfere do amor para o objeto. Assim, o “morrer-de-amor”, como denegação do impossível da relação sexual no amor cortês, se converte em fracasso de um sonho de amor no Romantismo.

Não podemos esquecer, levando em conta uma perspectiva histórica da lírica amorosa romântica, que é justamente nessa poesia dos trovadores que se situam as suas raízes mais profundas. Portanto, a poesia subjetiva de temário amoroso em Álvares de Azevedo não é uma criação autêntica de seu tempo, mas o próprio elemento medieval enriquecido nos seus processos de sondagem do drama amoroso. Muitos dos caracteres formais e psicológicos esboçados na lírica trovadoresca encontram-se alargados e atualizados na poesia lírica do

---

<sup>79</sup> Ainda que rara, a descrição das qualidades físicas da *senhor* aparecem esporadicamente na lírica trovadoresca ibérica, entre elas, tem-se a dos “olhos verdes” e “cabelos ruivos”. Cf. SPINA, Segismundo. *Do Formalismo Estético Trovadoresco*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 129-136.

século XIX: o amor inabordável (e a conseqüente incorrespondência da mulher), a vassalagem amorosa, a sensação de que o amor é uma prisão e de que o objeto amado é uma fortaleza que deve ser assediada para rendição, de que o drama sentimental tem causa e conseqüências mediatas e imediatas, um conjunto de fórmulas estilísticas e outros aspectos da concepção amorosa. Assim, um conjunto de atitudes, de ideias, de motivos e fórmulas expressivas encontram raízes nesse lirismo praticado na Baixa Idade Média. Outros tantos conceitos que já eram previstos na preceptiva erótica dos trovadores mantêm a sua vitalidade na poesia subjetiva do século XIX. No Romantismo brasileiro, encontramos essa vertente de modo mais acentuado na produção lírica de Álvares de Azevedo, como procuramos demonstrar ao longo deste estudo, ainda que ela seja existente, também, em outros autores, a exemplo de Casimiro de Abreu e Junqueira Freire.

Concluimos, então, que esse aproveitamento efetuado por Álvares de Azevedo sobre o arsenal da tradição lírico-amorosa do Trovadorismo ibérico se deu de modo a atualizar os seus diversos *tópoi*, transformando-os e adaptando-os tanto no que diz respeito às vibrações do Romantismo, quanto ao seu estilo pessoal. Por esse motivo, as reminiscências do amor cortês trovadoresco apresentam-se de modo residual, tendo passadas pelo processo de *crystalização* (nos termos de Roberto Pontes), pois não se trata de uma mera repetição, *ipsis litteris*, das formas de expressão da poesia medieval, mas de uma reapropriação bem solucionada pela criatividade e pela técnica do poeta paulista, conferindo-lhe a necessária *literariedade* que o coloca entre os grandes nomes da poesia lírico-amorosa brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-Comum**: Alguns Temas de Horário e Sua Presença em Português. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- AGOSTINHO, Régia; BACCEGA, Marcus. “Apresentação”. In: \_\_\_\_\_ (org). **Letras e Veredas da História**: Diálogos e Convergências. São Luís: Café & Lápis, Edufma, 2018.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Vol. I. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 2006.
- ALVES, Cilaine. **O Belo e o Disforme**: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- ANDRADE, Mário. “Amor e Medo”. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos Vinte Anos e Outros Poemas**. 1ª ed., São Paulo: Editora Companhia Nacional, 2006.
- AZEVEDO, Vicente de. **O Noivo da Morte**. São Paulo: Clube do Livro, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARROS, José D’Assunção. **O Campo da História**: Especialidades e Abordagens. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Cantigas de Trovadores Medievais em Português Moderno**. Rio de Janeiro: Edição das Organizações Simões, 1953.
- BLOCH, Howard R. **Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico no Ocidente**. Trad. Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos Sobre a História**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BRAYNER, Sônia. **A Poesia no Brasil**: Das origens até 1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- BUENO, Alexei. “A Ideia da Morte em Álvares de Azevedo”. In: **Revista Brasileira**. Fase VII. Abril-Maio-Junho. 2003. Ano IX. Nº 35. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. \_\_\_\_\_ . “Nota Editorial”. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra Completa**. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929 – 1989)**: a Revolução Francesa da Historiografia. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. \_\_\_\_\_ . **Hibridismo Cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “A Literatura e a Vida Social”. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014. \_\_\_\_\_ . “Crítica e Sociologia”. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014. \_\_\_\_\_ . **Formação da Literatura Brasileira**: Momentos Decisivos. 16ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017. \_\_\_\_\_ . **Iniciação à Literatura Brasileira**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2015. \_\_\_\_\_ . **Na Sala de Aula**: Caderno de Análise Literária. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1993. \_\_\_\_\_ . **O Estudo Analítico do Poema**. 6ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. \_\_\_\_\_ . **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira**: Das Origens ao Realismo. 13º ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, Rómulo de. **O Texto Poético como Documento Social**. Lisboa: Fundação

- Calouste Gulbenkian, 1995.
- CAVALCANTE, Maria Imaculada. “Amor, Erotismo e Morte”. In: **Linguagem: Estudos e Pesquisa**. Catalão, vol. 6-7, 2005, p. 174-198.
- CITELLI, Adílson. **Romantismo**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1990 (Série Princípios).
- CORREIA, Natália. **Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses**. 3ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga**. São Paulo: EDAMERIS, 1961.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). **A Literatura no Brasil**. 7º ed. São Paulo: Global, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à Literatura no Brasil**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1976.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DUBY, Georges. **A História Continua**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1993.
- \_\_\_\_\_. “A Propósito do Chamado Amor Cortês” In: \_\_\_\_\_. **Idade Média, Idade dos Homens: Do Amor e Outros Ensaio**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **A Sociedade Cavaleiresca**. Lisboa: Teorema, 1989.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. **O Que é Crítica Literária?**. São Paulo: Nankin Editorial/Parábola Editorial, 2016.
- ELIOT, T. S. “Tradição e Talento Individual”. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e Prosa Medievais**. 2ª ed. Lisboa: Ulisseia, 1998.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. **O Amor na Literatura e na Psicanálise**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Do Amor Cortês ao Amor Sob o Sigo da Paixão”. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.). **Atualizações da Idade Média**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha/FAPERJ/UERJ, 2000.
- FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Tradução de Leandro Konder. 9ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1983.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. “O Fogo de Prometeu e o Escudo de Perseu: Reflexões Sobre Mentalidade e Imaginário”. In: **Signum**, nº 5. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos Medievais, 2003.
- GANSHOF, François-Louis. **O Que é o Feudalismo?** – 3º ed., Lisboa: Europa-América, 1974.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais – Raízes de um Paradigma Indiciário” In: \_\_\_\_\_. **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GESTEIRA, Sérgio Martagão. “Eros e Errância em Álvares de Azevedo”. In: **Revista Brasileira**. Fase VII. Abril-Maio-Junho. 2003. Ano IX. Nº 35. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- GUINSBURG, Jacob. “Romantismo, Historicismo e História”. In: \_\_\_\_\_. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.



- HEITOR CONY, Carlos. “Álvares de Azevedo: O Amante da Morte”. *In: Revista Brasileira*. Fase VII. Abril-Maio-Junho. 2003. Ano IX. Nº 35. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- HORTA, Anderson Braga. **A Aventura Espiritual de Álvares de Azevedo**. Brasília: Thesaurus, 2002.
- HOUAISS, Antônio (dir.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JOHNSON, Robert. **We: A Chave da Psicologia do Amor Romântico**. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca. 2ª ed. São Paulo: Publicações Mercuryo Novo Tempo, 2009.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. 3ª ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Sucessor, 1963.
- KRISTEVA, Júlia. **Histórias de Amor**. Tradução e introdução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval**. 8ª ed., revista e ampliada. Coimbra: Editora Limitada, 1973.
- LE GOFF, Jacques. “As Mentalidades: Uma História Ambígua”. *In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. [Org]. História: Novos Objetos*. Tradução de Terezinha Marinho, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LEITE, Dante Moreira. **O Amor Romântico e Outros Temas**. 3ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- MACEDO, José Rivair (org.). **A Idade Média Portuguesa e o Brasil: Reminiscências, Transformações e Ressignificações**. Porto Alegre: Vidrágua, 2011.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Poesia e Vida de Álvares de Azevedo**. 2ª ed. São Paulo: Editora Lisa, 1971.
- MAIA, Clarinda de Azevedo. **História do Galego-Português: Estado Linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal Desde o Século XII ao Século XVI**. Coimbra: Instituto Nacional de Pesquisa, 1986.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Poesia Medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- \_\_\_\_\_. **A Literatura Portuguesa Através dos Textos**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de Termos Literários**. 12º ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Presença da Literatura Portuguesa: Romantismo-Realismo**. 9ª ed. Rio de Janeiro: DÍEFEL, 2006.
- MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- NUNES, Benedito. “A Visão Romântica”. *In: GUINSBURG, Jacob (org.). O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- NUNES, José Joaquim. **Cantigas D’Amor dos Trovadores Galego-Portugueses**. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.
- PAZ, Octávio. **A Dupla Chama: Amor e Erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Crítica e Intertextualidade”. *In: \_\_\_\_\_*. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Flores da Escrivanhinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIRES, Donizeti Antônio. “Lugares-comuns da Lírica Ontem e Hoje”. *In: Linguagem –*

Estudos e Pesquisas. Catalão, vols. 10-11 – 2007.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

\_\_\_\_\_. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado) [s/d].

\_\_\_\_\_. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/Edições UFC, 1999.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de Época na Literatura**. 20ª ed. São Paulo: Prumo, 2012.

QUEVEDO, Rafael. “Isto Não Passa, Isto Não Basta: A Tópica da Sintomatologia Amorosa Em *Cantos Para Soraya* de Neide Archanjo”. In: **Revista Araticum**. vol. 18, nº 2, p. 18-35, 2018.

\_\_\_\_\_. “Lírica Contemporânea e Tradição Poética: *Tópoi* Clássicos em Poemas de Érico Nogueira, Fabrício Marques e Paulo Henriques Britto”. In: **Caligrama**. Belo Horizonte, v. 22, n. 1, 2017.

\_\_\_\_\_. “O Lugar da Investigação dos *Tópoi* na Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa: Considerações Metodológicas.” In: **Anais do III Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários**. Maringá: 2014.

\_\_\_\_\_. “Sobre Poesia e História: a propósito do *topos* do “mundo às avessas” num sirventês do trovador galego-português Martim Moxa. In: AGOSTINHO, Régia; BACCEGA, Marcus (org.). **Letras e Veredas da História: Diálogos e Convergências**. São Luís: Café & Lápis, Edufma, 2018.

\_\_\_\_\_. ; SODRÉ, Paulo Roberto. “Vestígios do *Topos* do Panegírico na Poesia de Geraldo Carneiro” In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, p. 289-304, 2016.

ROCHA, Hildon. **Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo**. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1982.

ROSENFELD, Anatol. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. “Um Encerramento”. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROUGEMONT, Dennis de. **História do Amor no Ocidente**. Prefácio de Marcelo Coelho; tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Wellington de Almeida. “Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica”. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra Completa**. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SARAIVA, António José. **O Crepúsculo da Idade Média em Portugal**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 1998.

\_\_\_\_\_. ; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 12ª ed. Porto: Editora Limitada, 1982.

SECCHIN, Antônio Carlos. “Lágrimas de Um Poeta”. In: \_\_\_\_\_. **Escritos Sobre Poesia & Alguma Ficção**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. **O Verso Romântico e Outros Ensaios**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SOUZA, Maria Eneida de. “Os Bastidores do Texto”. In: PAULINO, Graça, *et al.* **Intertextualidades: Teoria e Prática**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 4ª ed., 1998.

SPINA, Segismundo. **A Lírica Trovadoresca**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991 (Coleção Texto & Arte).

- \_\_\_\_\_. **Do Formalismo Estético Trovadoresco**. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Manual de Versificação Românica Medieval**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Presença da Literatura Portuguesa: Era Medieval**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. “O Fascinante Álvares de Azevedo”. *In*: AZEVEDO, Álvares de. **Obra Completa**. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- TÉTART, Philippe. **Pequena História dos Historiadores**. Tradução de Maria Leonor Loureiro. Bauru: EDUSC, 2000 (Coleção História).
- TORRES, José William Craveiro. “Alusão, Intertextualidade e Residualidade: Aproximações e Distanciamentos”. *In*: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria. (Orgs.). **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: Editora CRV, 2017.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e Literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979.
- VAINFAS, Ronaldo. “História das Mentalidades e História Cultural”. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. [Org]. **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- VIANA, Chico. “Medievalismo e Poesia Moderna”. *In*: **Revista Graphos**, v.4, n.1, João Pessoa, 1999.
- VIEIRA, Sue Helen da Silva. **Álvares de Azevedo: A Ironia no Amor ou o Amor na Ironia**. Rio de Janeiro: UFRJ: Faculdade de Letras, 2009 - (dissertação de mestrado).
- VIEIRA, Yara Frateschi. “A Poesia Lírica Galego-Portuguesa”. *In*: MONGELLI, Lênia Márcia Medeiros; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; VIEIRA, Yara Frateschi. **A Literatura Portuguesa em Perspectiva – volume I: Trovadorismo e Humanismo**. São Paulo: Atlas, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Poesia Medieval: Literatura Portuguesa**. São Paulo: Global, 1987.
- VILHENA, Maria da Conceição. “As Duas ‘Cantigas Medievais’ de Manuel Bandeira”. *In*: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 17, 1975, p. 51-66.
- ZIERER, Adriana Maria de Souza. “Galaaz e Lancelot: Dois Modelos Distintos de Cavaleiro Medieval”. *In*: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias (org.). **Anais [do] VII Encontro Internacional de Estudos Medievais – Idade Média: Permanência, Atualização, Residualidade**. Fortaleza/Rio de Janeiro: UFC/ABREM, 2009.