



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ARQUÉTIPOS DE JUNG E RESIDUALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DO IDEAL
FEMININO NA LÍRICA TROVADORESCA DE MARLY VASCONCELOS**

ANA CAROLINA DE SENA ROCHA

JOÃO PESSOA

2023

ANA CAROLINA DE SENA ROCHA

**ARQUÉTIPOS DE JUNG E RESIDUALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DO IDEAL
FEMININO NA LÍRICA TROVADORESCA DE MARLY VASCONCELOS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito
para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurión
López

JOÃO PESSOA

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

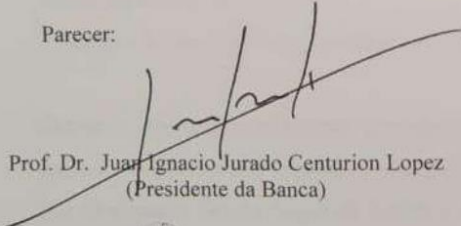


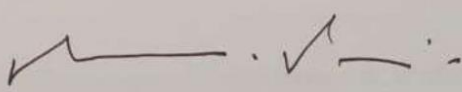
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
ANA CAROLINA DE SENA ROCHA

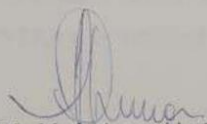
Aos trinta e um dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e três, às quinze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: "ARQUÉTIPOS DE JUNG E RESIDUALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DO IDEAL FEMININO NA LÍRICA TROVADORESCA DE MARLY VASCONCELOS", apresentada pelo(a) aluno(a) Ana Carolina de Sena Rocha, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O professor Doutor Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Maria Aparecida de Oliveira (UFPB) e Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros (UFC). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

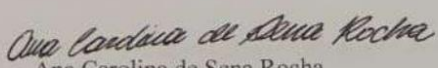
João Pessoa, 31 de agosto de 2023.

Parecer:


Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez
(Presidente da Banca)


Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes
Medeiros
(Examinador)


Profª. Drª. Maria Aparecida de Oliveira
(Examinadora)


Ana Carolina de Sena Rocha
(Mestranda)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R672a Rocha, Ana Carolina de Sena.

Arquétipos de Jung e residualidade : a representação do ideal feminino na lírica trovadoresca de Marly Vasconcelos / Ana Carolina de Sena Rocha. - João Pessoa, 2023.

184 f. : il.

Orientação: Juan Ignacio Jurado Centurión López.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Poemas líricos. 2. Lírica trovadoresca. 3. Marly Vasconcelos - Escritora. 4. Arquétipos femininos. 5. Teoria da residualidade. I. López, Juan Ignacio Jurado Centurión. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-14 (043)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de aprender sempre.

Aos meus pais, Edivan e Verônica, por serem tudo e tanto para mim.

À escritora e grande exemplo de alma, Marly Vasconcelos.

Ao meu orientador Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión Lopez por ter aceitado este desafio e por ter confiado em nossa proposta de trabalho.

À professora Maria Aparecida de Oliveira pelas contribuições significantes para a construção desse trabalho.

Ao poeta Roberto Pontes e à professora Elizabeth Dias pelo apoio acadêmico e emocional paternos. Sem vocês essa dissertação não seria viável.

Aos meus amigos do Grupo Verso de Boca por serem meus companheiros de vida e poesia: Victória Vasconcelos, Leonildo Cerqueira, Henrique Peixoto, Milene Peixoto, Brenda Nobre e Daniel Pereira (*in memoriam*).

Aos meus amigos distantes e de perto, Nayara Lyne e, principalmente, Natália Borges e Victor Vidal por serem uma coluna quando, muitas vezes, achei que iria desmoronar.

*No pugilato do dia a dia
não esquecer que embora sangue
o sertão não se amesquina.*

Marly Vasconcelos

RESUMO

Esta dissertação concluiu a análise da obra "Cãtygua Proença" (1985) de Marly Vasconcelos. Composta por 20 poemas que resgatam gêneros literários medievais, investigamos e classificamos a obra da autora em relação aos resíduos medievais presentes nos arquétipos femininos encontrados na estrutura dos poemas. Para isso, fizemos um cotejo entre a obra de Vasconcelos e a lírica trovadoresca, buscando compreender como a autora utiliza elementos medievais típicos do Trovadorismo em seus versos. Nossa fundamentação teórica foi baseada na Teoria da Residualidade de Roberto Pontes, situando a obra da autora no contexto literário da geração de 1960 no Brasil e na década de 1980 no Ceará, explorando o imaginário medieval abordado pela escritora. Fizemos uso dos estudos realizados por Duby(2011), Spina (1991), Maleval (1992), Jung (2018, 2020) entre outros. Com uma abordagem comparativa, analisamos a lírica medieval e suas características, com ênfase em um tema recorrente na poesia de Marly Vasconcelos: a mulher medieval, suas relações afetivas e sociais. Esta dissertação se justificou no âmbito acadêmico por sua relevância nos estudos de literatura e culturais. A análise da obra de Vasconcelos permitiu explorar as relações entre a literatura medieval e a produção literária contemporânea, além de investigar a presença dos arquétipos femininos no contexto medieval e sua representação na poesia atual.

Palavras-Chave: Cãtygua Proença; Marly Vasconcelos; Lírica trovadoresca; Imaginário; Arquétipos femininos; Residualidade.

ABSTRACT

This dissertation has concluded the analysis of Marly Vasconcelos' work "Cãtygua Proença" (1985). Comprising 20 poems that resurrect medieval literary genres, we have investigated and categorized the author's work in relation to medieval residues present in the female archetypes found within the structure of the poems. To achieve this, we conducted a comparison between Vasconcelos' work and troubadour lyricism, seeking to comprehend how the author employs typical medieval elements of Troubadourism in her verses. Our theoretical framework was based on Roberto Pontes' Theory of Residuality, situating the author's work within the literary context of the 1960s in Brazil and the 1980s in Ceará, delving into the medieval imaginary explored by the writer. We drew upon studies conducted by Duby (2011), Spina (1991), Maleval (1992), Jung (2018, 2020), among others. Employing a comparative approach, we analyzed medieval lyricism and its characteristics, with a particular focus on a recurring theme in Marly Vasconcelos' poetry: the medieval woman, her emotional and social relationships. This dissertation was justified within the academic realm due to its relevance in literary and cultural studies. The analysis of Vasconcelos' work allowed us to explore the connections between medieval literature and contemporary literary production, as well as to investigate the presence of female archetypes in the medieval context and their representation in modern poetry.

Keywords: Cãtygua Proença; Marly Vasconcelos; Troubadour lyricism; Imaginary; Female archetypes; Residuality.

SUMÁRIO

PRIMEIROS DELINEAMENTOS.....	11
1. MARLY VASCONCELOS: O LIRISMO FEMININO CEARENSE.....	13
1.1. Agremiações cearenses.....	13
1.2. Teoria da Residualidade: base para nossas análises	22
1.3. Quem é esta mulher que escreve?	27
2. A LÍRICA TROVADORESCA.....	34
2.1. Os rumos entre a Provença e a lírica: Introdução à lírica trovadoresca.....	35
2.2. Tipificando a lírica.....	50
2.3. Arquétipo e imaginário na lírica medieval: traçando um paralelo com <i>Cãtygua Proençal</i>	57
2.3.1. A abordagem arquetípica do feminino.....	58
2.3.2. Da Grande Mãe, da Guerreira e da Donzela.....	60
3. RESÍDUOS EM CÃTYGUA PROENÇAL: A OBRA EM ANÁLISE.....	72
4. ÚLTIMOS DELINEAMENTOS.....	165
5. REFERÊNCIAS.....	168
6. ANEXOS.....	175
6.1. ENTREVISTA COM A ESCRITORA E POETA MARLY VASCONCELOS.....	175
6.2 Carta do escritor José Santiago Naud.....	181
6.3 Artigo de Antônio Girão Barroso ao Jornal Tribuna do Ceará.....	182
6.4 Artigo de João Clímaco Bezerra para o Jornal do Brasil.....	183
6.5 Presença na agremiação Seara.....	184
6.6 Artigo de Rogaciano Leite Filho para o Jornal O Povo.....	185
6.7 Artigo de José Alcides Pinto para a Revista Ceará Atual.....	186
6.8 Artigo de Maria Beatriz Rosário de Alcântara para o Jornal O Povo.....	187
6.9 Artigo de Maria Emília Pedreira para o Jornal Tribuna do Ceará.....	188

PRIMEIROS DELINEAMENTOS

A poesia trovadoresca possui características distintas que a tornam relevante no âmbito acadêmico. Em primeiro lugar, ela reflete os resíduos culturais, sociais e históricos desse período, proporcionando *insights* valiosos sobre a mentalidade, os valores e as relações humanas da época. Essa forma de expressão artística captura as nuances das emoções humanas, abordando temas como amor, desejo, dor, saudade, religiosidade e natureza.

Ao estudar a lírica medieval, os pesquisadores têm a oportunidade de explorar a complexidade e a diversidade das tradições poéticas e musicais medievais, além de compreender como essas obras foram influenciadas por fatores socioculturais, como a corte, o amor cortês, a religião e a estrutura feudal. Através da análise dos poemas e das técnicas poéticas empregadas pelos trovadores, é possível identificar padrões estilísticos e temáticos, bem como a evolução da lírica ao longo do tempo. Nesse contexto de estudo e investigação, é interessante observar como a lírica trovadoresca encontrou eco em outras regiões e culturas, como no Ceará, estado localizado no Nordeste brasileiro.

No cenário literário cearense, diversas agremiações têm desempenhado um papel fundamental na promoção da cultura e da produção literária local. Entre elas, destacam-se grupos e associações que reúnem escritores, poetas e artistas interessados em compartilhar experiências, desenvolver seus talentos e dar visibilidade às suas criações. Essas agremiações proporcionam um espaço propício para o encontro e a troca de ideias, além de promoverem concursos, lançamentos de livros e eventos literários, fomentando a produção e difusão da poesia cearense. Nesse contexto, é importante ressaltar a relevância de estudiosos e escritores cearenses, como Marly Vasconcelos, que exploram em suas obras a conexão entre a lírica medieval e a produção poética contemporânea. Iniciamos a dissertação contextualizando a vida da autora dentro do cenário da Literatura cearense.

Marly Vasconcelos (Fortaleza, 5 de julho de 1942) é uma renomada escritora cearense, aclamada por seu lirismo feminino marcante e sua profunda conexão com as paisagens, memórias e vivências da região. Com uma sensibilidade poética ímpar, ela tece em seus versos uma tapeçaria rica, explorando com maestria as nuances da condição feminina, imbuída de temas como amor, desejo, maternidade e identidade. Sua obra resplandece como uma representação singular e inovadora do universo feminino no contexto literário brasileiro contemporâneo. Sua escrita envolvente e introspectiva revela uma voz autêntica e singular, que cativa os leitores e os transporta para um universo de emoções. Nesse contexto, é interessante observar como a lírica trovadoresca, surgida na Europa medieval, possui resíduos na produção

poética de Marly Vasconcelos. Por isso, no segundo momento do trabalho, dissertaremos acerca da Lírica Medieval, pois é a partir da mentalidade medieval que Marly Vasconcelos usará recursos poéticos em sua obra.

Dentro desse universo simbólico da lírica trovadoresca, encontramos três arquétipos femininos recorrentes: a Grande Mãe, a Guerreira e a Donzela (JUNG, 2018; 2020). Cada um desses arquétipos representa uma faceta diferente da feminilidade. A Grande Mãe simboliza a fertilidade, a proteção e a sabedoria; a Guerreira representa a coragem, a força e a independência; e a Donzela personifica a pureza, a beleza e a fragilidade. Esses arquétipos ajudam a compreender a construção da imagem da mulher na lírica trovadoresca e suas conexões com a sociedade medieval.

A obra "Cãtygua Proença" de Marly Vasconcelos revela fortes remanescências da lírica trovadoresca em sua escrita. Nesse livro, a autora resgata a essência e os temas característicos da lírica medieval, ao mesmo tempo em que traz uma abordagem contemporânea e pessoal. As poesias de "Cãtygua Proença" exploram os aspectos do amor cortês, os arquétipos femininos e os símbolos poéticos presentes na lírica trovadoresca, estabelecendo um diálogo entre a tradição literária medieval e a produção poética atual.

Em uma entrevista exclusiva, tivemos oportunidade de conversar com Marly Vasconcelos sobre sua trajetória como escritora e sua relação com a lírica feminina cearense. Durante a entrevista, a autora compartilhou suas inspirações, suas motivações para escrever e sua conexão com a cultura e as paisagens do Ceará. Além disso, exploramos os elementos da lírica trovadoresca presentes em sua obra *Cãtygua Proença* e discutimos a importância de resgatar e reinventar tradições literárias em um contexto contemporâneo. A entrevista revelou a profundidade e a sensibilidade de Marly Vasconcelos como escritora, destacando sua contribuição para a literatura cearense e o lirismo feminino.

1. MARLY VASCONCELOS: O LIRISMO FEMININO CEARENSE

Os grêmios literários cearenses são associações formadas, nesse estado nordestino, por escritores e intelectuais com o objetivo de promover e difundir a literatura e a cultura em geral. O movimento literário no Ceará teve seu início na segunda metade do século XIX, com a criação de sociedades literárias e jornais literários.

Esses grêmios literários tiveram papel fundamental na formação de escritores e na divulgação da literatura produzida no Ceará e em outros estados do Nordeste brasileiro. Muitos escritores importantes foram membros dessas associações, como José de Alencar, Rachel de Queiroz, Adolfo Caminha, entre outros. Atualmente, os grêmios literários ainda existem no Ceará e continuam atuantes na promoção da literatura e da cultura, organizando eventos, concursos literários e publicações de livros.

Marly Vasconcelos foi uma das vozes femininas atuante em alguns desses grêmios literários e em sua escrita lírica, a autora explora uma ampla gama de tradições poéticas. Navega pela tradição ibérica medieval à quebra dos padrões métricos tradicionais pelos poetas modernistas através do verso livre. A poeta é uma importante representante da escrita cearense feminina que explora a possibilidade de criação livre vinda do Modernismo brasileiro e explora as tendências regionalistas e a experimentação formal do pós-modernismo.

1.1. Agremiações cearenses

Estudos de Sânzio de Azevedo, um dos maiores nomes quanto à pesquisa em Literatura Cearense, indicam que:

Inúmeras agremiações pontilham a história literária do Ceará: de importância ou duração maior ou menor, indicam todas o caráter gregário do nosso povo [...] mesmo sem nos deter em todos os grupos culturais de nossa terra, ao longo dos 170 anos de sua história literária, podemos citar aqueles que destacamos em nossa Literatura Cearense (1976), e cuja existência nos pareceu mais decisiva para a caracterização de nosso perfil cultural (AZEVEDO, 1982, p. 123).

Não tratar das agremiações cearenses e, sobretudo, não destacar o papel importantíssimo de pesquisadores como Sânzio de Azevedo, escritor que dedicou sua vida a garimpar a literatura cearense, seria desvalorizar um contexto literário de suma importância à criação de Marly Vasconcelos. Não nos deteremos, todavia, a esmiuçar os grêmios, mas fazer uma abordagem geral até chegarmos àqueles nos quais a autora conviveu.

O escritor e pesquisador Rodrigo Marques ¹ faz em seu livro *Literatura Cearense: Outra história* (2018), de forma sucinta, uma cronologia muito interessante de alguns dos mais conhecidos grêmios literários cearenses. A historiografia artística que gira em torno das primeiras manifestações literárias começa pelos *Oiteiros*, grupo que esteve em vigor em meados de 1813-1814:

Poetas em torno do Governador Sampaio. Marco inicial ou mera manifestação literária? Poemas de louvor à administração do Presidente da Província. Poetas: Pacheco Espinoza; Costa Barros; Manoel Correia Leal; Padre Lino José (MARQUES, 2018, p. 14).

Sânzio de Azevedo considera os *Oiteiros* apenas como reuniões literárias que tinham o objetivo de enaltecer o Governo local “com sua poesia de feição neoclássica” (AZEVEDO, 1982, p. 123).

Em 1873, a *Academia Francesa* juntaria nomes de grande relevo para a literatura cearense tais como: Rocha Lima, João Lopes, Tomás Pompeu, Araripe Júnior, Capistrano de Abreu e outros. Porém, apesar de receber o nome de agremiação literária, tinha vieses filosóficos e para Marques (2018): “Representava uma ação antirromântica e esteve envolvida com as polêmicas entre Clero e Maçonaria”. Visto que não possuíam meio de divulgação e se valiam da folha maçônica Fraternidade.

A agremiação, notavelmente, com primeiros passos literários foi o conhecido *Clube literário* que em 1886 publicava em seu periódico *A Quinzena* contos científicos de Rodolfo Teófilo e narrativas realistas de Oliveira Paiva. Também foram escritores do periódico: Farias Brito, Paulino Nogueira, Antônio Sales, Martinho Rodrigues, X. de Castro, Pápi Júnior e outros.

Através do órgão na imprensa: “*O Pão*”, a *Padaria Espiritual* foi uma das agremiações mais reconhecidas. Sobre esta agremiação, Sânzio de Azevedo nos relata:

Criado por Antônio Sales sua fama repercutiu por todo o País, graças ao bem-humorado Programa de Instalação., onde os “padeiros” eram proibidos de recitar ao piano, citar Rosa de Malherbe, usar tom oratório (sob pena de vaia), e falar de animais e plantas que fossem do Brasil. Sociedade de Letras e Artes, além de escritores como citado Sales, Adolfo Caminha, Lívio Barreto (AZEVEDO, 1982, p. 124).

A Padaria Espiritual, certamente, trouxe os olhos do cenário literário nacional para a literatura e artes cearenses, pois, através da inovação artística local, nomes como Lopes Filho

¹ Professor de literatura em língua portuguesa na Universidade Estadual do Ceará, campus Quixadá, Feclesc. Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Comparada, ambos pela UFC.

de codinome “Anatóles Gerval” lançou o livro *Phantos* (1893), segundo Marques (2018), um dos primeiros livros simbolistas.

Devemos destacar a agremiação que está em vigor até o momento no estado do Ceará: a *Academia Cearense de Letras* que foi fundada em 1894, antes mesmo da Academia Brasileira de Letras congregando escritores locais, inclusive, Marly Vasconcelos.

Os períodos turbulentos vividos pela sociedade sempre foram marcados por movimentos culturais que se apresentam como forma de expressão do que a população estava sentindo e do que havia necessidade de afirmar. A década de 80 em todo o Brasil foi marcada por um forte impulso para a reconstrução cultural e artística que estava chagada pela ditadura militar.

Para compreendermos o processo de revitalização cultural que ocorreu após o período da ditadura militar, é essencial destacar a importância das agremiações literárias da geração de 1960 no Ceará. Dentro desse contexto, é relevante mencionar a escritora em estudo, Marly Vasconcelos, que foi contemporânea do grupo SIN (Sociedade de Integração Nacional). Assis Brasil, em suas análises, aponta:

Pelo final da década de 1960, um novo grupo de poetas — eles são, por tradição, os líderes naturais de movimentos estéticos contestadores — se lançava com uma nova sigla, SIN, que segundo Pedro Lyra, um dos participantes, queria “sugerir”, de saída sincretismo e afirmação, crendo que a experiência sincrética seria a única possibilidade de um grupo literário numa sociedade em ebulição (BRASIL, 1996, p.34).

A experimentação e o conteúdo estético seriam as principais bases para o Grupo SIN de Literatura. Marly Vasconcelos passou a conviver com parte do grupo oriundo da Faculdade de Direito, notadamente os poetas Roberto Pontes, Horácio Dídimo, Pedro Lyra. A participação, ainda que discutida com os membros da agremiação foi de suma importância para que seu nome passasse a constar nos registros dos escritores cearenses. Sobre o Grupo SIN, vale destacar a seguinte fala do poeta Roberto Pontes, um dos fundadores da agremiação:

sincretismo, palavra derivada do étimo grego (synkretismos), a qual, consoante a lição de Caldas Aulete, vem a ser: —Sistema filosófico que consiste em combinar as opiniões e os princípios de diversas escolas. // Mistura de opiniões combinadas para formar um sistema misto; ecletismo. [...] Mas não podemos nos esquecer de que sincretismo, para os do Grupo SIN, passou a significar semanticamente reunião de várias posições estéticas, de variados procedimentos criativos, de múltiplos estilos, de diversificadas posições políticas e ideológicas, de variegada assimilação dos fazeres poéticos anteriores, tudo isso, reunido no trabalho de cada escritor surgido, de fato, para as literaturas cearense e brasileira no ano de 1968. E esta postura, comum aos integrantes da geração literária brasileira de 60 e naturalmente aos do SIN, os

converte em habilidosos construtores do poema, em igualdade de condições com os melhores poetas de todos os tempos (PONTES, 2017, p. 11-12).

Acerca do Grupo SIN:

O Grupo SIN teve uma breve duração, totalizando sete meses até a sua cisão. Seu curto tempo de vigor não diminui em nada a qualidade do que foi produzido pelo Grupo. Sua atuação foi profícua e teve um efeito positivo para o rumo das Letras no Ceará (ABREU, 2021, p. 58).

A nossa autora utiliza em suas produções, a liberdade estética criativa, sob a efervescência política em defesa da cultural pela qual o estado do Ceará passava na década de 60 e, por conseguinte, viria a adotar um estilo inovador, principalmente, na obra em estudo, *Cãtygua Proença*, que seria lançada 20 anos depois de seu contato com as agremiações literárias do estado.

O desfecho do grupo SIN se deu pouco tempo depois de sua criação. Diante da grande efervescência em prol da cultura e da independência de expressão havida no período, intelectuais e artistas da época elaboraram um manifesto contra a censura imposta pela ditadura. Convidados a assinar o Manifesto, alguns integrantes decidiram não aderir. Acerca do ocorrido, podemos conferir o relato de um integrante do SIN:

Ora, o quadro geral realmente foi o pintado, porém o estopim da ruptura, logo após a saída do Grupo SIN da casca do ovo, foi a solicitação de Oscar Niemeyer, Antonio Candido, Glauber Rocha, Nelson Werneck Sodré, Chico Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro, encaminhada ao SIN por intermédio de Glauce Rocha e B. de Paiva, a fim de subscrevermos o histórico Manifesto dos Intelectuais Brasileiros contra a Censura. Levado ao grupo o pedido dos ilustres nomes citados, parte se dispôs e outra se negou a assinar o texto de repúdio às arbitrariedades cometidas contra dramaturgos, editores, escritores, compositores populares e contra qualquer manifestação contestatória do regime através das artes. Foi este o real motivo causador do impasse que abortou as atividades do Grupo SIN de literatura no Ceará (PONTES, 2008, p. 9).

As atividades do Grupo SIN constam nos anais da história da literatura cearense e seu fim não significou, todavia, o término de produções literárias por parte de seus integrantes, pelo contrário:

os integrantes do SIN continuaram a se frequentar e relacionar sem maiores empecilhos, e hoje espantam os interessados em literatura quando estes tomam conhecimento da vasta produção dada a público por cada um deles, sem falar da qualidade acrescida ao processo literário local e brasileiro (PONTES, 2008, p. 10).

Marly Vasconcelos também foi integrante, e mais efetivamente, do Grupo Siriará de Literatura que data de 1970, quando também foi editora da Revista *O Siriará*. O grupo defendia uma literatura genuinamente cearense com o lema “pensa e sentir o Nordeste e ter o direito de perguntar pelo Brasil”. Com pouco tempo de duração e constando com um manifesto, o grupo se destacou como uma das agremiações que, apesar de breve, trouxe boas contribuições para a vida literária cearense. A respeito disso, nos diz Nilton Maciel (2006):

Siriará foi um grito novo contra muita coisa. E, logicamente, a favor de outras tantas. Por exemplo: “contra a ritualística de um passado literário que formal e conteudisticamente não mais representa a realidade nordestina do momento”. Não se tratava, evidentemente, de uma nova semana de 22. Era um grito a favor da democracia, entendendo-se como tal a prática dos direitos nacionais e regionais, individuais e de classe. Não um berro regionalista, um aboio para ser ouvido no Sul e lá fora, como um exotismo. “Somente dentro dessa roupagem nos permitem lançar nacionalmente nossa ‘mercadoria’”, está no manifesto (MACIEL, 2006, p.2).

Deste modo, fica claro que as agremiações cearenses tinham um compromisso social e regional de defender a cultura local e, neste primeiro cenário de produção cultural e acadêmica, agremia-se a escritora de *Cãtygua Proençal* que, não diferindo dos demais escritores dos grupos começa a compor suas obras com a determinação de quem estava a enfrentar um novo tempo, sobretudo após a eclosão da Ditadura Militar que se daria na mesma década de 60.

Em 22 de março de 1970, depois de ter passado por agremiações importantes, como as citadas anteriormente, a poeta torna-se membro da Academia Cearense de Letras e Artes do Nordeste, sendo a primeira mulher a ser empossada no prédio que passou a ser sede da Academia, o Palácio da Luz, que foi sede do governo no centro da capital cearense. A poeta ocupa a cadeira nº 7, cujo patrono é o jurista Clóvis Beviláqua.

Participante efetiva da Academia, a autora atuou contista em vários periódicos a exemplo de *O Povo* e a revista *Pássaro*, fazendo parte da comissão editorial desta. Assim como participou da revista do Grupo *Siriará*, da *Nação Cariri*, do jornal *O Saco* e do *Jornal de Cultura da UFC*. Também fez parte do *Grupo Seara*², fundado em 1985, no qual integrou a comissão editorial da *Revista Seara*. Além destas atribuições desenvolvidas, a autora também participou de comissões julgadoras de concursos literários, com destaque para o Concurso de Poesia Maio Mulher e o Concurso de Contos Maio Mulher, do qual foi coordenadora.

² Anexo 5.6

Ler criticamente a obra de uma mulher que teve e tem uma grande relevância nas letras do Ceará é de suma importância para a geração da qual fazemos parte. Muitas vezes, o apagamento de escritoras da historiografia literária nacional e regional tem como consequência a grande falta de oportunidade de se conhecer uma obra lírica rica e que tanto representa o poder intelectual das mulheres cearenses. O legado de Marly Vasconcelos deve ser registrado pelos pesquisadores e pela crítica literária. Ler os poemas e a prosa da autora faz-se, portanto, em a ser um ato necessário para o não-apagamento de sua obra.

Influência do Medieval e Agremiações Nordestinas em Marly Vasconcelos: Estudo Exploratório

Podemos pensar que não há claramente uma relação direta entre a literatura medieval e as agremiações cearenses, mas, é válido destacar que os grêmios literários são manifestações culturais que trouxeram à tona muito das raízes do nordeste, como é o caso das cantorias de viola e das festas populares, que apresentam características da literatura oral, tal qual a tradição ibérica.

A produção lírica medieval ibérica é caracterizada pela existência de um conjunto de canções que foram transmitidas oralmente, sem serem registradas por escrito. Esse fenômeno é comum em diversas culturas ao longo da história e, no caso específico da literatura medieval ibérica, está relacionado à predominância da tradição oral como meio de comunicação e transmissão de conhecimentos. Essas canções eram parte integrante da cultura popular e eram transmitidas de geração em geração por meio da tradição oral.

A influência da tradição europeia na formação da poesia oral brasileira tem sido objeto de estudo de diversos pesquisadores ao longo dos anos. Entre os principais estudiosos do tema, destacam-se Luís da Câmara Cascudo, etnógrafo e folclorista brasileiro que dedicou parte de sua obra à investigação da literatura popular, e Jerusa Pires Ferreira, professora e pesquisadora brasileira que se dedicou ao estudo da poesia popular do Nordeste.

A literatura popular nordestina é amplamente conceituada como um gênero de poesia vocal que se encontra imerso em uma complexa matriz de influências, oriundas de diversas tradições orais e escritas. Entre estas, destacam-se as raízes da poesia tradicional ibérica, marcadas pelo emprego de glosas e motes em redondilha maior, cultivadas na Idade Média europeia, bem como as raízes indígenas e afro-brasileiras. Como explana Câmara Cascudo:

Assim como as árvores têm raízes profundas, assim também a poesia popular tem suas raízes na história e nas tradições do povo. É por isso que a literatura popular nordestina é tão rica e diversificada, pois ela é influenciada por diversas tradições orais e escritas. Essas influências incluem tanto as matrizes da poesia tradicional ibérica, com suas glosas e motes em redondilha maior que eram cultivadas na Idade Média europeia, quanto as raízes indígenas e afro-brasileiras que se manifestam em formas como o coco de embolada (CASCUDO, 2000, p. 170).

Essa ideia remete à importância da tradição oral na formação da cultura popular brasileira, que é transmitida de geração em geração por meio da oralidade. Essa transmissão oral contribui para a preservação da história e das tradições do povo, além de ser responsável por influenciar e moldar a literatura popular nordestina ao longo dos anos.

Nesse sentido, a literatura oral brasileira é um tema de grande relevância para os estudos culturais e literários, pois permite compreender a riqueza e diversidade da cultura popular brasileira, além de apresentar uma importante forma de resistência e de preservação da memória do povo.

Ferreira destaca que, a fim de compreender plenamente o universo intrigante da criação popular e a extensão dos fenômenos da oralidade, é necessário levar em conta o circuito impresso dos textos, incluindo "coleções de brochuras, edições populares e popularizantes, antigos livros didáticos, almanaques, enfim, textos acessíveis ao entendimento e à interpretação popular por diversas razões" (FERREIRA, 1995, p. 46).

Podemos observar como um dos principais aspectos da cultura cearense a literatura de cordel, que é uma forma popular de poesia que remonta ao século XIX. Os folhetos de cordel abordam uma variedade de temas, desde histórias de bravura e aventura até críticas sociais e políticas. Essa forma de expressão literária é caracterizada por sua oralidade, ritmo marcante e métrica regular, elementos que podem ser relacionados às tradições literárias populares do passado.

Sobre a oralidade e sua representação através dos repentistas, o autor Francisco Augusto Pereira da Costa na obra *"Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco"*, disserta que estudiosos, como Amadeu Amaral e Câmara Cascudo, defendem a hipótese de que o movimento trovadoresco exerceu uma significativa influência poética nos desafios, improviso e repente, manifestações populares da cultura oral. Segundo essa perspectiva, a tradição trovadoresca, caracterizada por composições líricas e narrativas de cunho amoroso, teria fornecido uma base estética e formal para o desenvolvimento dessas formas poéticas improvisadas. O autor diz:

O primeiro considera como ancestral de nosso desafio a tenção medieval e diz, na obra já clássica, *Tradições Populares*: "Os trovadores galego-portugueses

imitadores da poética provençal introduziram na península, além das ‘cantigas de escárnio’ e ‘de maldizer’, as tenções que eram, segundo a arte que acompanha o Cancioneiro Colocci-Brancutti, ‘feitas de maneira que aja contra o outro’” (DA COSTA, 1974, p. 61-62).

Essa visão destaca a influência do gênero trovadoresco na formação do desafio, reconhecendo a presença de elementos de confronto poético entre os participantes. Os trovadores galego-portugueses, que imitavam a poesia provençal, teriam introduzido na Península Ibérica não apenas as cantigas de escárnio e maldizer, mas também as tenções, que consistiam em composições poéticas que envolviam uma disputa verbal entre os poetas.

Assim como a literatura de cordel, a tradição oral que remonta ao período medieval pode ser observada no romanceiro. O romanceiro, assim como a literatura de cordel, também possui uma forte conexão com a oralidade. É uma forma de literatura oral tradicional que narra histórias épicas, lendas e feitos heroicos de personagens históricos ou fictícios. Essas narrativas são transmitidas de forma oral, por meio da recitação e do canto, muitas vezes acompanhadas por instrumentos musicais.

Os estudos sobre o romanceiro tradicional têm desempenhado um papel fundamental na compreensão e preservação dessa forma de expressão literária no Brasil. O trabalho de pesquisadores como Braulio do Nascimento visa mapear e documentar as recorrências e características do romanceiro em diferentes regiões do país, proporcionando uma visão abrangente e enriquecedora desse patrimônio cultural. Ao identificar e analisar os temas, estilos e variações presentes no romanceiro tradicional, esses estudos contribuem para a valorização e divulgação dessa manifestação artística popular, bem como para o entendimento da diversidade cultural brasileira. O pesquisador afirma:

Quantos romances tradicionais ibéricos já foram registrados no Brasil? Até 1973, o recenseamento que realizei para a edição comemorativa do centenário da publicação de *A poesia popular brasileira*, de Celso de Magalhães, pela Biblioteca Nacional, apresentou os seguintes dados: No século XIX: 26 romances ocorrentes em 9 estados da Federação; neste século XX, desde a coleta de Pereira da Costa (1907) até então, o número elevou-se para 54 romances, com centenas de versões recolhidas em 20 estados, isto é, praticamente todo o país (NASCIMENTO, 2004, p. 24).

Esses dados evidenciam a extensão e diversidade do romanceiro tradicional ibérico no Brasil, revelando a sua ampla difusão e assimilação ao longo do tempo. A presença dos romances tradicionais em diferentes estados da Federação demonstra a sua disseminação em variadas regiões do país, indicando a sua relevância e popularidade entre diferentes comunidades.

A presença dos romances tradicionais em diferentes estados da Federação, demonstrando sua disseminação em variadas regiões do país e sua relevância entre diferentes

comunidades, cria um contexto propício para o diálogo entre as tradições literárias medievais e a produção literária moderna no Ceará. Marly Vasconcelos utiliza a liberdade poética proporcionada pelo modernismo dos anos 80 para incorporar em sua obra as raízes literárias medievais que permeavam a cultura cearense.

A aproximação da autora com a literatura medieval está pautada na relação entre a produção literária modernista da década de 80 no Ceará e a liberdade poética que essa corrente literária proporcionava. Nesse contexto, a autora mostra-se como uma poeta "moderna às avessas", já que trouxe para sua obra as raízes literárias medievais que permeavam a cultura cearense. Desse modo, a obra *Catygua Proençal*, como vamos notar na análise, pode ser considerada um importante exemplo de diálogo entre as tradições literárias medievais e a produção literária moderna das agremiações, que se desenvolveu na cena literária do Ceará durante a década de 80.

Pode-se observar que a utilização de elementos da tradição medieval na obra de Marly Vasconcelos não ocorre de forma natural ou por meio de uma ancestralidade que a associe à tradição medieval ibérica. Nesse contexto, ao examinar a obra da autora, considera-se que a retomada da tradição medieval não é uma escolha deliberada da autora, mas que emprega recursos textuais e extratextuais (como o imaginário e a história) provenientes de suas leituras da tradição medieval. Assim, pode-se afirmar que a obra de Marly Vasconcelos representa um diálogo crítico e criativo com a tradição medieval, que foi reconstruída e reinterpretada em sua poesia de forma residual.

Através da minuciosa análise da obra, por meio do método investigativo da Teoria da Residualidade, desvela-se um intrincado diálogo entre o mundo criado por Marly Vasconcelos e a rica tapeçaria da tradição literária medieval. Neste dançar de palavras e imagens, a autora tece fios invisíveis que ligam sua narrativa ao passado distante, onde cavaleiros audazes e donzelas enigmáticas dançavam ao som dos alaúdes, em bosques misteriosos e castelos imponentes.

O resíduo, essa essência que se mantém, silenciosa e etérea, na tapeçaria do tempo e na alma de uma cultura, é o fio secreto que nos guia através das eras. Na meticulosa busca pelos resquícios da tradição medieval que ecoam nas palavras de Marly Vasconcelos, revela-se um diálogo entre o passado e o presente, onde a autora tece a teia da poesia.

Através dessa dança com o passado, a autora ressignifica e transforma em gemas preciosas os elementos ancestrais que repousam nas profundezas de sua mente criativa. Assim, o antigo se funde ao novo, criando um caleidoscópio de imagens e sons que despertam o coração e a mente.

Nesse universo de inspiração, a produção poética é como uma alquimia, onde as palavras se transformam em elementos que nos levam a jornadas épicas e nos fazem sentir os ecos dos trovadores. Os resíduos da tradição medieval, antes adormecidos, ganham vida nas mãos talentosas da autora.

E assim, nessa dança eterna entre o ontem e o agora, testemunhamos o milagre do processo criativo de Marly Vasconcelos, onde as tradições literárias e culturais são como estrelas antigas que continuam a brilhar, mesmo sob o manto do tempo. Em sua obra, elas são reinventadas, ressuscitadas e eternamente atualizadas, mostrando-nos que a poesia é a voz imortal que ecoa através das eras.

1.2. Teoria da Residualidade: Base para nossas análises

A Teoria da Residualidade foi pensada e sistematizada por um dos integrantes do Grupo SIN de Literatura, o poeta Roberto Pontes³ na Universidade Federal do Ceará em meados de 1999. Desde a sua criação, os trabalhos e pesquisas a respeito da Teoria vêm ganhando destaque e sendo utilizados em teses e dissertações no Brasil e fora dele. Atualmente, existem grupos de estudos voltados para a Teoria da Residualidade espalhados pelo país como o Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval- GERAM na Universidade Vale do Acaraú, O Grupo de pesquisa Literatura em Estudos Transdisciplinares e Residuais- LETRAR da Universidade Federal do Amazonas e o Grupo de Estudos em Residualidade Literária e Cultural- GERLIC da Universidade Federal do Ceará.

Quando se fala em Teoria da Residualidade, é válido destacar a diferença entre a Residualidade e Intertextualidade. Muitos confundem os termos por acreditarem que cumprem o mesmo propósito, porém com o desenvolvimento das pesquisas residuais e sua disseminação por eventos no Brasil e no exterior, ficou claro que não estamos falando da mesma coisa quando tratamos dos dois termos.

Acerca do processo de intertextualidade Miranda (2016) traz uma análise do que nos apresenta José William Craveiro Torres (2010):

Como bem esclarece José William Craveiro Torres (2010), quando falamos em intertextualidade referimo-nos ao diálogo entre escritos, estabelecido no nível do texto em si. Dessa forma, ao compor um texto o autor recorre a outros (os intertextos), retirando partes deles, a fim de enriquecer o seu. Esse processo pode ter uma função colaborativa, quando o intertexto é validado ou

³ Poeta, crítico, ensaísta. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio. Pesquisador/Líder do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural do Diretório de Pesquisas do CNPq. Membro efetivo do PEN Clube do Brasil.

reafirmado no texto final; ou contestativa, quando o intertexto é refutado (MIRANDA, 2016, p.30).

É inegável que em *Cãtygua Proençal*, de Marly Vasconcelos, subsistem traços escritos de modos poéticos utilizados na Idade Média, como baladas, folgedos e xácaras. Estes modos de poema são amplamente encontrados nos escritos de trovadores como D. Dinis, D. Afonso X e D. Afonso Mendes de Besteiros⁴. Porém, para além do que está escrito, vale destacar a mentalidade ali registrada. Por isso, o uso da Teoria da Residualidade vai além do texto, buscando o aspecto cultural ali empregado em ambos os textos.

Assim sendo, vê-se que o intertextual foca a análise de textos dentro de outros, enquanto o residual busca as remanescências da mentalidade, do *modus vivendi* de determinado povo e cultura e, neste caminho, busca compreender como através dos textos podemos investigar os imaginários ali empreendidos.

Dessa forma, se em Marly Vasconcelos encontramos a voz feminina posta numa cantiga de amor, o que nos convém pesquisar não são textos que convergem para o texto de Marly Vasconcelos. Buscamos, isto sim, entender o imaginário da mulher naquele contexto e se essa voz feminina pode ser detectada e rastreada em outros escritos medievais.

Destarte, a residualidade se caracteriza por aquilo que é mais abrangente dentro da análise, pois se interessa por aspectos que vêm expressos ou não no texto. Há uma busca pelo aspecto cultural que reveste o texto. Vejamos, pois, que ao utilizar processos da artesanaria poética do período mediéxico, Marly Vasconcelos também põe em *Cãtygua Proençal* a mentalidade daquela época, mesmo estando num período longínquo quando da elaboração da obra.

Temos por exemplo o uso do imaginário feminino medieval no primeiro poema do livro, “Cantiga de amigo”. Ali, o eu lírico feminino se maldiz por não ter a possibilidade de encontrar seu amado porque sua mãe está sempre por perto e não possibilita tal encontro: “Quanta coisa eu não disse/ ao meu amigo fidalgo/ por mya madre estar perto/ quando ele foi para o prado” (VASCONCELOS, 1985, p. 11).

De maneira análoga, há um poema do trovador português João Soares Coelho que traz a mesma temática e nos conduz à mentalidade empregada pela fala feminina: “Agora me foi mia madre melhor/ ca me nunca foi des quando naci/ (Nostro Senhor lho gradesca por mi)/

⁴ Autor de 9 cantigas de amor, 2 de amigo e 3 de escárnio e de maldizer. Deve ter pertencido à mais velha nobreza de Portugal. Julga-se que acompanhou D. Afonso X no cerco de Sevilha e nas expedições guerreiras que este rei moveu contra os árabes do Algarve e Andaluzia.

e ora é mia madre e mia senhor/ ca me mandou que falasse migo/ quant’el quisesse o meu amigo” (B 692, V 293bis).

No poema de Marly Vasconcelos observa-se a fala da mulher que é impossibilitada de encontrar o amado porque sua “mã” não o permitia e “estva” sempre por perto. Tal condição, como veremos em capítulos à frente, era condicionada pelo aspecto social privilegiado ou não do amado em relação à amada. A preferência sempre seria para aqueles que demandassem mais poder aquisitivo e social. Já no poema do trovador português, vemos que houve uma liberação por parte da mãe para que a filha encontrasse seu amado e isso a faz considerá-la e enaltece-la em seu discurso. Há, portanto, uma exceção. Os dois textos apresentam um eulírico feminino como se espera numa cantiga de amigo, e são textualmente similares, pois possuem um *topos* em comum. Porém, convém destacar que a residualidade abre mais a perspectiva para essa observação. Constatamos ser o imaginário feminino ali empregado exemplo do inalcançável em relação ao amado, seja por liberação ou proibição da família.

Em suma, a residualidade, como método de pesquisa, mostra-se eficaz neste trabalho. Estamos lidando, é claro, com o que consta no texto, porém a exploração do imaginário, principalmente, no que condiz ao feminino no âmbito da obra de Marly Vasconcelos, poderá ser mais bem observada à luz dos conceitos da Teoria da Residualidade Literária e Cultural.

A princípio, é válido destacar o axioma básico da Teoria: “Na cultura e na literatura nada há de original; tudo é remanescência; logo, tudo é residual.” (PONTES, 2020, p. 33), ou seja, todos os aspectos culturais, artísticos, formas de pensar e agir não podem ser considerados novos ou originais, pois atuam a partir de um passado que os caracteriza e os faz ser o que são hoje. Esta forma que vem do passado, chamamos de *resíduo*.

O resíduo trabalhado pela teoria não conforma com o pensamento que muitos têm de que venha ser aquilo que simplesmente sobra. Resíduo aqui, configura-se como o que é de outra época e no decurso do tempo passa por um processo no qual vai sendo modificado, muitas vezes, modificando o gérmen e nos trazendo um produto diferente. Porém o resíduo permanece vivo, mesmo se introduz formas e cores diferentes.

Acerca deste conceito, Roberto Pontes tem a seguinte compreensão:

Resíduo para a Teoria da Residualidade é o que remanesce de um tempo em outro, seja do passado para o presente, seja por antecipação do futuro, de modo que a cultura consiste numa continua transfusão de resíduos indispensáveis ao recorte próprio da identidade nacional, qualquer que essa seja (PONTES, 2017, p. 4).

Em *Cãtygua Proença*, como já explanado, observamos haver resíduos de uma mentalidade longínqua e para os entendermos, precisamos analisar de que forma Marly Vasconcelos faz uso desse resíduo em sua obra, buscando, destarte entender o (ou os) imaginário(s) ali incluídos.

Nas palavras do próprio sistematizador da Teoria da Residualidade, o resíduo é assim definido:

O resíduo é pura remanescência que jamais se esgota. Tem élan criativo e pode exercer uma qualidade recessiva, isto é, entrar em recesso, mas conserva sempre uma força impulsionadora da cultura e, por decorrência, da literatura e das artes em geral. O resíduo, temos repetido por diversas vezes, refere-se a certas formações mentais persistentes através de longas durações. É dotado de vigor extremo e não se confunde com o arcaico nem com o fossilizado, como bem notamos em uníssono com Raymond Williams. É aquilo que remanesce de uma época noutra e tem força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto; é material que tem vida porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova (PONTES, 2020, p. 34).

Ainda sobre o conceito de *resíduo*, Raymond Williams, um investigador que também se ocupou do resíduo lindeiro da Teoria em seu aspecto literário, afirma:

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).

Quando em nossas experiências literárias lidamos com os aspectos culturais de uma sociedade, seja no modo de se expressar, seja no modo em que aparece nos textos, estamos lidando com algo que foi formado no passado, mas passou por um processo de *hibridação* e *polimento estético* até chegar ao que a nós é apresentado.

Sobre estes outros dois conceitos, convém salientar que a Teoria da Residualidade trabalha com elementos que vêm de pesquisas em diversos campos do conhecimento como a Sociologia, a Antropologia e a Etnologia. Portanto, abrangendo outras áreas do conhecimento, essa Teoria torna o estudo ainda mais profundo e dinâmico para o pesquisador.

A hibridação é o maior exemplo do que vivenciamos hoje no século XXI, um período no qual povos e culturas vivem um grande entrelaçamento de tempos e ideias. É remota a possibilidade de não estarmos inseridos numa cultura que não contenha em si, aspectos culturais que vêm de outros povos, civilizações e tempos. Um grande símbolo de hibridação,

por exemplo, vem a ser as harpias, seres antropobestiais⁵ que na mitologia abordada por Dante no Canto XII da *Commedia* seriam seres metade humanos, metade outro ser, por muitos denominado pássaro. A união entre dois seres distintos que juntos formam um ser uno é metáfora que demonstra culturas unindo-se em uma sociedade e formando uma cultura que também estará em transformação, assim, afirma Peter Burke que a hibridação cultural é ininterrupta e “Às vezes, uma tendência predomina, às vezes outra, mas elas alcançam um certo equilíbrio no longo prazo.” (BURKE, 2003, p. 54).

O processo de transformação pelo qual uma cultura passa até se estabilizar, chamamos de *cristalização* cultural. Este termo vindo da Química para a literatura fala-nos sobre um processo. Ora, a própria palavra processo denota movimento. Um cristal, sendo um material resistente, para chegar até o ponto em que será levado ao lapidário, antes esteve num processo de feitura do próprio ambiente, no qual camadas de sedimentos vão se aglutinando e formando a pedra preciosa. Tal analogia já nos denota este processo cultural: cada cultura, desde a sua fundação ou seu ato fundamental, passou por um processo de aglutinação de outras culturas e povos até chegar a um momento em que há certa estabilidade, o que significa que as ideias e imaginários podem ser aceitos e incorporados sem que a sociedade possa se dar conta disso.

Depois de recolhido o material artístico e cultural pelo sedimento, passa-se pelo processo de polimento estético. Acerca disso, afirma Roberto Pontes:

Esse processo não acontece em decorrência de nenhuma genialidade, de nenhum sopro divinatório, de nenhuma iluminação esotérica. A cultura humana, e refiro-me especialmente à necessária ao escritor não procede de um “estalo de Vieira”. A cultura humana se faz através da *endoculturação* do “eu sou eu e a minha circunstância” orteguiana. É que quando nascemos encontramos um mundo pronto. Uma natureza pré-existente desde bilhões de anos; homens que vão desaparecer no espaço de um século e outros que já desapareceram deixando rastros ou sem deixá-los (PONTES, 2019, p.6).

Dessa maneira, é válido investigar uma cultura ou a produção literária de uma época analisando os sedimentos que levaram essa produção a chegar a determinados pontos como a incidência do imaginário feminino da mulher que luta (a Guerreira para os arquétipos de Jung), por exemplo. Em suma, somos a junção de tempo, espaços, formas de pensar e agir de outras épocas e porque o processo de endoculturação é natural, muitas vezes, não percebemos as etapas

⁵ Este termo é utilizado para diferenciar os híbridos que detém características físicas bem delimitadas na narrativa dantesca, da espécie humana em união com outras espécies. Isso os diferencia, por exemplo, dos híbridos humanóides (COSTA, 2020. P. 209).

culturais pelas quais passamos. O sedimento inicial continua ali, vivo, existente, porém remodelado pelo tempo e pelas mentalidades.

Acerca do termo mentalidade, a residualidade o entende como sendo o modo de pensar e agir de forma coletiva. Tendo como pródromo a *École des annales*, do qual faz parte o pensador George Duby (1992), os povos estão sempre partilhando formas de agir e de pensar e estas formas vão se modificando em um processo que acontece muito lentamente. Em nossos estudos acerca da mentalidade e utilizando estudos de historiadores como Lucien Febre, Marc Bloch, Jacques Le Goff somos levados a entender a história da Mentalidades e não simplesmente ficarmos restritos ao que afirmam os historiadores positivistas. A mentalidade, portanto, é algo imemorial que envolve os sedimentos mais profundos dos povos e caracteriza-se pelo “o modo de agir, de pensar (modo de ver o mundo; crenças; valores, julgamentos) e de sentir (odores, medos) de um determinado grupo de indivíduos dum certo local e duma determinada época” (TORRES, 2016, p. 80).

Os conceitos apontados são fundamentais para que possamos analisar *Cãtygua Proençal* de Marly Vasconcelos, pois através de uma análise minuciosa de sua obra, e buscando os resíduos medievais que ali podem ser achados, teremos a possibilidade de estar abrindo portas para a voz feminina que ali foi entoada e escrita no século XX, no Nordeste do Brasil.

1.3 Quem é esta mulher que escreve?

Juvenal Galeno, Barbosa de Freitas, José de Alencar e Raquel de Queiroz são escritores que marcaram a história da literatura cearense. Eles pertencem a diferentes períodos literários e suas obras refletem as tendências literárias de suas épocas. Com a chegada do modernismo e a experimentação poética que se seguiu, a literatura cearense passou por transformações significativas, e autores contemporâneos, como Marly Vasconcelos, têm explorado novas formas de artesanato poético. Uma dessas novas abordagens é o retorno à experimentação de poéticas de tempos e lugares remotos, que se mostra como uma tentativa de encontrar novas possibilidades de expressão poética e de se distanciar do que já foi produzido anteriormente.

Marly Sales Vasconcelos, nascida no Ceará, ocupante da cadeira nº 7 da Academia Cearense de Letras é detentora de obras que variam entre prosa e poesia e percorrem tempos e espaços que abrangem, inclusive, desde a tradição ibérica até a abertura modernista para a escrita de versos livres. Na obra de que ocupamos, vemos um tipo de escrita que vai ao encontro

do período em que a poeta publicou sua obra: exatamente no processo chamado de redemocratização social e cultural do Brasil que vinha do período pós-ditadura militar. Portanto, as novas formas de leitura e escrita ganhavam liberdade de expressão e publicação. Foi assim que essa escritora cearense conseguiu espaço para publicar *Cãtygua Proençal*.

Na jornada de sua arte, Marly Vasconcelos desvelou ao mundo uma sinfonia de palavras, compondo uma constelação de livros de poemas que se erguem como estrelas no firmamento da literatura. "Água Insone" (1973), "Cãtygua Proençal" (1985), "Sala de Retratos" (1998) e "Azul Cobalto" (2002) são como gemas lapidadas.

Como artífice das letras, ela também trilhou caminhos na prosa, erguendo a majestosa obra "Coração de Areia" (1982), um castelo de narrativas que ecoam em reverberações atemporais.

No entanto, é nas páginas da obra imortal de Sânzio de Azevedo, "A Literatura Cearense" (1976), que encontramos um olhar que paira sobre a poesia de Marly Vasconcelos. Em especial, "Água Insone" desperta o olhar apreciativo e crítico do autor, revelando as profundezas dessa poesia. Dentro desse cenário literário, também se destaca a obra "Poesia Medieval no Brasil" de Maria do Amparo Tavares Maleval (2002), que ilumina as influências e conexões entre as tradições literárias medievais e a poesia contemporânea de autores como Marly Vasconcelos. É como se o passado e o presente, unidos por fios mágicos de versos, dialogassem em harmonia, entrelaçando-se como as raízes de uma árvore ancestral.

Cumprе realçar, no transcurso da presente dissertação, o surgimento de uma obra literária de profundo significado. Trata-se do volume concebido pelo eminente escritor cearense, Carlos Augusto Viana, cujo título ostenta a solene alcunha de "As Mãos, a Letra e o Pergaminho: A poesia de Marly Vasconcelos"⁶. Nesta obra, o autor engaja-se em uma diligente incursão nas composições poéticas de Marly Vasconcelos, desvendando a intrínseca profundidade dos versos que povoam as páginas, bem como o lirismo que pulsa em suas obras. É, pois, uma contribuição valiosa para a apreciação e entendimento da riqueza literária que floresce na tessitura poética de Marly Vasconcelos, consolidando a importância desta dissertação no âmbito dos estudos da literatura cearense.

O foco desta pesquisa repousa de forma singular sobre "Cãtygua Proençal" (1985), uma obra que ecoa os encantos e desafios da década de 80, capturando a essência daquele tempo no estado do Ceará.

⁶ Viana, Carlos Augusto. As mãos, a letra e o pergaminho: a poesia de Marly Vasconcelos/ A literatura cearense através de ensaios. Vol. 02- Fortaleza, CE: Editora Tipogresso, 2023.

Depois de *Cãtygua Proença* (1985), Marly Vasconcelos lança *Sala de Retratos* (1998) livro em que a autora retrata o lirismo que encontra no cotidiano. Com análise e orelha do escritor Francisco Carvalho⁷, a obra da *Coleção Alagadiço Novo* da Universidade Federal do Ceará, apresenta ao leitor a visão lírica da autora. Sobre isso Francisco Carvalho diz:

Ela trafega suavemente pelos intrincados labirintos do universo poético, como se fosse musa de si mesma. Sua poesia é uma projeção metafórica de sua interioridade. Não gesticula nem se exalta. Tem o “pudor de falar alto”, segue à risca o preceito contido no verso famoso do poeta e diplomata Ribeiro Couto (CARVALHO in VASCONCELOS, 1998. Orelha do livro).

Vê-se, portanto, que a autora exterioriza em suas obras grande lirismo que pode ser reconhecido desde seus primeiros versos. *Sala de Retratos* (1998) é dividido em duas partes: “Postais” e “Os retratos diários” e são o somatório de temas típicos do cenário brasileiro e nordestino, vide os títulos: “Minas”, “Berimbau”, “Nordeste”. Além disso, ainda traz temáticas comuns à lírica medieval. Um resíduo da obra *Cãtygua Proença* (1985). O poema “*Cantiga Portuguesa*” é um exemplo:

Maria, Dona Maria
brinca de “quem será?”
sozinha em sua janela,
em seu sobrado sem mar.
Brinca de espada e padrinho,
de bodas e de igreja,
brinca de fiar o linho.
Na sala, o jantar na mesa,
as vozes da fidalguia.
E enquanto dobram os sinos
tocando a Ave-Maria,
Maria tem as mãos postas
como a senhora guia.
(VASCONCELOS, 1998, p. 33)

Há no poema resíduos da literatura medieval, principalmente ao imaginário relacionado à imagem da Virgem Maria e da religiosidade muito presente na literatura da Idade Média. O modo poético medieval “*Cantiga*”, seja de amor ou amigo, remete a *topos*⁸ que podem ser encontrados no poema como “bodas e igreja”, “fiar o linho” e “fidalguia”. Temas reminiscentes na obra *Cãtygua Proença*.

⁷ Francisco Carvalho foi um escritor e poeta brasileiro. Sua obra ganhou notoriedade em âmbito nacional quando seu livro *Quadrante Solar* recebeu o Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira na categoria poesia em 1982.

⁸ Em retórica e em literatura, um “topos” (do grego “τόπος”, que significa “lugar” ou “tema”).

De forma semelhante acontece na obra *Azul Cobalto*. Com 30 poemas, a autora consegue descrever o lirismo encontrado nas formas breves do cotidiano. E mais uma vez, vemos inseridos temas que remetem ao lirismo medieval, tais como nos poemas “Acalanto”, “Retrato familiar”, “Serenata” e “Mar”. Nestes poemas, os *topos* encontrados remetem a uma visão nostálgica e melancólica que muito se encontra no lirismo medieval. A *coyta* amorosa é uma demonstração desse sofrimento melancólico causado pelo não estar perto do amado. O poema “Serenata” de Marly Vasconcelos assume essa visão:

Senhora dona Sancha,
condessa das mãos de seda,
dai-me o sonho das distâncias
que escapa dos meus dedos.

Senhora Dona Sancha,
condessa das mãos de seda,
dai-me o tesouro e a flor
do tempo dos cavaleiros.

Senhora Dona Sancha,
antes que eu durma ou cresça,
dai-me as estórias antigas.
Condessa das mãos de seda!
(VASCONCELOS, 2002, p. 61)

Agora vejamos como no trecho da Cantiga de amor de Vasco Praga de Sandim⁹ em meados do século XIII mostra um pouco dessa melancolia:

Senhor fremosa, grand' enveja ei (a)
eu a tod'ome que vejo morrer; (b)
E, segund'ora o meu conhocer¹⁰ (b)
Enquant' est'é faço mui gran razon, (c)
Ca eipor vo's eno meu coraçõ (c)
Tan gran cuita, que mil vezes me tem,
Senhor, sem fala e sem todo sen¹¹
E non vos queredes de mim doer!
(Vasco Praga de Sandim apud TORRES, 1987, p.429)

Há um importante elemento a ser destacado em comum nos dois poemas: os arquétipos femininos que podem ser rastreados nos dois modos poéticos. Observa-se que tempos um poema contemporâneo, escrito por Marly Vasconcelos no século XXI enquanto em comparação temos um poema escrito por Vasco Praga de Sandim no século XIII, porém alguns

⁹ Julga Carolina Michaëlis que este trovador terá vivido no século XIII, sendo, portanto, como **diz** José Joaquim Nunes: “um dos primeiros que fizeram poesia em Língua Portuguesa. (TORRES, 1987, p. 427)

¹⁰ “E, segundo a minha opinião”

¹¹ “(Tenho) por vós no meu coração tão grande *coita*, que ,il vezes me tem, senhora, sem fala e sem juízo (senso).

arquétipos encontrados no imaginário medieval podem ser vistos em ambos. A Donzela, por exemplo, que é a mulher pura casta e formosa é descrita como “Condessa das mãos de seda” e “Senhor fremosa”.

O quinto livro da autora Marly Vasconcelos é intitulado "Solitário Bandolim", que traz como título um instrumento musical de cordas. O bandolim é descrito como um instrumento de origem na família dos alaúdes, frequentemente usado na música folclórica e tradicional, bem como em outros gêneros musicais. A inclusão dessas informações pode indicar uma possível relação entre a música e a obra literária de Marly Vasconcelos.

Em termos acadêmicos, a referência ao bandolim pode ser interpretada como um elemento simbólico que dialoga com o conteúdo do livro. A música é uma forma de expressão artística que pode inspirar a escrita, e a escolha do bandolim pode evocar sentimentos de melancolia, nostalgia ou solidão, que estão presentes na obra literária de Marly Vasconcelos. Além disso, o uso de instrumentos musicais como tema literário não é incomum, e pode ser explorado pelos críticos literários como uma possível estratégia narrativa para transmitir emoções e sensações aos leitores.

Outro aspecto relevante é a menção à música brasileira e portuguesa, que pode sugerir uma conexão entre a obra literária de Marly Vasconcelos e a cultura desses países. A música é um importante elemento da cultura popular brasileira e portuguesa, e pode ser utilizada pelos escritores como uma forma de explorar a identidade nacional e regional. Assim, a inclusão do bandolim no título do livro pode indicar uma aproximação de Marly Vasconcelos com a cultura musical desses países, o que pode ser explorado pelos críticos literários como um elemento contextual importante para a compreensão da obra.

Em suas obras pode-se encontrar temas relacionados ao sentimento que atravessa o Homem estão entre os principais tópicos que a escritora inscreve em sua obra, como acontece na obra poética *Aquarela Cintilante* (1998) em que a autora traz a lume cerca de 50 poemas em que o saudosismo é o principal sentimento que reside em seus versos e como ela própria relata na orelha da obra:

Há muito devia aos meus (avós, tios, mãe querida) um verso mais alongado, contando alegrias e dores. Alegrias brilhantes colhidas no riachinho, na lagoa que se avistava da cozinha, no mugir que celebrava a manhã (VASCONCELOS, 2014, orelha do livro).

O saudosismo não pode ser dissociado ao que já estava inscrito na literatura medieval. É caracterizado pela nostalgia, pela melancolia e pela saudade de algo que já passou ou que nunca existiu, mas que é idealizado na imaginação. O livro *Aquarela Cintilante*, de

2014, mostra-nos uma autora que insere o lirismo nostálgico como assunto recorrente em suas obras.

Cãtygua Proença (1985) é um livro composto por vinte textos poéticos e o segundo trabalho da poeta Marly Vasconcelos. Essa obra, objeto da pesquisa, traz a lume nos poemas ali contidos, temas relacionados ao imaginário literário medieval, tais como: a *coyta* de amor, a saudade do amado e o rancor, ligados, principalmente, a uma voz feminina, a qual será analisada de forma aprofundada mais adiante. Sobre a obra foram escritos diversos artigos publicados em Jornais locais e nacionais. Artigos de Antônio Girão Barroso¹², João Clímaco Bezerra para o Jornal do Brasil¹³, Rogaciano Leite Filho para o Jornal O Povo¹⁴, José Alcides Pinto para a Revista Ceará Atual¹⁵, Maria Beatriz Rosário de Alcântara para o Jornal O Povo¹⁶ e Maria Emília Pedreira para o Jornal Tribuna do Ceará¹⁷

Partindo do título do livro *Cãtygua Proença*, somos levados a um universo medieval específico, a lírica occitânica propagada no Sul da França. Sobre esse estilo medieval, é mister salientar que era atribuição dos trovadores que recitavam em *langue d'oc*, ou seja, compunham nos modos provençais, entoando cantigas acompanhados de instrumentos musicais. Por isso, na lírica occitânica, afirma Jean Beck: “A música, na verdade, não é apenas uma parte integrante do trabalho dos trovadores, ela também determina, e em grande medida, a forma poética das canções” (BECK, 1928, p. 45). Mais tarde, a partir do século XIII, observa-se uma ruptura entre *motz* e *sonz* levando a poesia a ter uma grande quantidade de métricas poemáticas. Portanto, havemos de encaminhar nossos estudos para a tradição literária medieval, atentando, principalmente, para a lírica.

Aqui, daremos ênfase à fala feminina, na qual analisaremos a expressão do imaginário da mulher e o relativo à mulher colocada na obra. Dessa maneira, pretendemos verificar como os poemas presentes em *Cãtygua Proença* refletem para além da estilística inovadora diversificada que a autora utiliza na feitura da obra, todo um *modus* de vida e costumes referentes ao imaginário de um período longínquo.

Uma dimensão notável de nossos estudos repousa na referência distinta de Marly Vasconcelos como uma *neo trobairitz*, recordando as *trobairitz*, essas trovadoras oriundas do sul da França, cujas vozes por muito tempo permaneceram ausentes dos compêndios da poesia

¹² Anexo 5.4

¹³ Anexo 5.5

¹⁴ Anexo 5.7

¹⁵ Anexo 5.8

¹⁶ Anexo 5.9

¹⁷ Anexo 5.10

trovadoresca e do cânone literário. Como um eco das suas antecessoras, como N'Alaisina Iselda, Na Caraenz, Almuc de Castelnou, Iseult de Capion, Na Felipa, Guilheima de Rosers, Na Lombarda e Maria de Ventadorn, Marly Vasconcelos, à semelhança delas, empregou a artesanía poética medieval em seus versos. Mais ainda, em sua obra, transcendeu as fronteiras de um único gênero, explorando uma pluralidade de modos poéticos.

No próximo tópico abordaremos um pouco sobre a Lírica trovadoresca e os principais aspectos que a tornam uma forma poética relevante para analisar a obra *Cãtygua Proençal*.

2. A LÍRICA TROVADORESCA

Falar sobre a lírica trovadoresca requer coragem, pois é sempre um desafio para o pesquisador tratar de um tema tão amplamente estudado por críticos literários e historiadores (DUBY, 1989; LE GOFF, 1985; SPINA, 1991; MALEVAL, 1992; PERNOUD, 1984; TAVANI, 2002;). Falar sobre as canções amorosas implica, sobretudo, abordar assunto que permeia a mentalidade humana.

Todavia, assim como nos diz o, já citado, axioma da Teoria da Residualidade: “Na cultura e na literatura nada há de original; tudo é remanescência; logo, tudo é residual.” (PONTES, 2020, p. 33), devemos enquanto pesquisadores sempre estar dispostos a encontrar essas reminiscências, as formas pelas quais os resíduos se fazem vivos e presentes em nossa cultura e em especial na literatura.

“Trovador” é a denominação dos poetas e músicos que compunham suas obras em línguas locais e as apresentavam em cortes nobres e reais da Europa Ocidental, principalmente na região da Provença, no sul da França. Os trovadores foram os responsáveis por introduzir a poesia lírica em línguas vernáculas, que eram faladas pela população local, em contraste com o latim, que era a língua usada pela Igreja e pela academia. Dessa forma, desempenharam um papel fundamental na democratização da poesia e na popularização da cultura literária na Europa medieval.

Acerca da origem do termo “trovador” para o pesquisador Vitorino Nemésio trata-se de uma:

Palavra que não assentará, como se pretendeu, no verbo *turbare*, muito empregado na pesca (turvar a água), mas em *tropare* (fazer tropos ou *trobos*, como ainda se diz em Trás-os-Montes). O “trobo” profano seria um canto parodístico e coreográfico, e recebia o nome de “versus”. As formas litúrgicas compreendiam a ladainha. A sequência, o hino; as profanas também o *rondel*, e influenciaram com seu fundo popular a rítmica e a métrica litúrgicas (NEMÉSIO, 1961, p. 9).

Desta forma, é válido salientar que a palavra “trovador” foi usada para descrever os poetas e músicos da Provença já no século XII, e foi adotada em outras regiões da Europa, como Catalunha, Castela e Portugal, para se referir a artistas que compunham canções líricas e poesia amorosa na tradição dos trovadores provençais. É imperativo, portanto, que se proceda a uma síntese histórica acerca da lírica trovadoresca desde sua origem na região da Provença, até sua disseminação e consolidação na forma da lírica galego-portuguesa.

2.1. Os rumos entre a Provença e a lírica galego-portuguesa

Ao longo dos séculos, a poesia trovadoresca teve um impacto duradouro na literatura e na cultura europeia, influenciando tanto poetas como músicos. Ainda hoje, a tradição lírica trovadoresca continua a ser estudada e apreciada como um dos grandes tesouros da literatura medieval e da história cultural da Europa.

Em nossa análise é necessário deixarmos claro os aspectos líricos medievais que podem ser rastreados em uma obra contemporânea, no caso, em *Cãtygua Proençal*. Desde o título da obra em estudo, conseguimos observar uma inclinação para as primeiras manifestações líricas medievais que aconteciam na região da Provença, onde se situa “toda a civilização do Languedócio que está compreendida entre o Mediterrâneo e o Maciço central, os Pirineus e a fronteira italiana” (SPINA, 1972, p.19).

Durante o século XII, na França, as produções artísticas e culturais são colocadas em destaque. Será o período que muitos historiadores classificam de “Classicismo do século XII” (COHEN apud SPINA, 1972, p. 19), apesar de já ter ocorrido em séculos anteriores as primeiras manifestações da lírica, como na canção de gesta. Com o intuito de aclamar os cavaleiros e as grandes autoridades por seus feitos surge a lírica dos *troubadours* do sul da França.

Grande foi a diversidade literária da lírica occitânica. Acerca disso, Segismundo Spina explicita:

a poesia lírica occitânica comportou um número considerável de espécies poéticas, consoante a sua forma e o seu conteúdo¹⁸. Entre as mais praticadas distinguem-se a *cansó* (amorosa), o *serventès* (político, satírico, moral), a *alba*, a *pastorela*, a *danza* e a *tensó*. Inúmeras são as outras modalidades criadas pelos trovadores: a *cobla esparsa*, o *planch*, a *sextina* (SPINA, 1972, p. 27).

Já no fim do século XII na região da Galiza e Portugal há o aparecimento da lírica do tipo Provençal: as *cantigas d'amigo* podem ser tidas como um resíduo de “lírica românica primitiva e desaparecida, em que a mulher era o principal agente” (SPINA, 1972, p. 28). Desta lírica saem modalidades como a *romaria*, as *bailadas*, as *barcarolas*. Estes modos poéticos são encontrados em *Cãtygua Proençal* e no próximo capítulo serão estudados com mais detalhe.

Em torno dos temas que cercavam as cortes destacou-se o da mulher, que pouco a pouco ganhava espaço na lírica e no cotidiano da vida palaciana. Enquanto no Norte da França

¹⁸ Indica-se a obra *Formas Poéticas de los Pueblos Románicos*, de Karl Vossler, para se ter uma ideia da riqueza das formas líricas trovadorescas.

a força dos guerreiros era enaltecida na poesia, no Sul a mulher ganhava papel de relevo e endeusamento. Sobre o assunto Segismundo Spina nos diz:

O cavaleiro, que já não andava fora com tanta frequência, vivia mais na companhia da mulher e da família. O barão, no seu ar mais palaciano, começou a construir uma corte onde tinham ocasião de florescer as graças femininas, aonde eram mandados os filhos e as filhas dos vassallos a aprender as artes e as maneiras próprias dos donzéis e das donzelas (SPINA, 1972, p. 22).

A vassalagem amorosa praticada nesse período muito convinha com o que os homens acreditavam e diziam vivenciar, porém não era o que realmente estava disposto no dia a dia feudal. Enquanto as mulheres eram adoradas nos poemas, na realidade, o que ocorria era uma homenagem ao seu senhor. Nos dois lados da França, o direito às terras e heranças ora poderia ser dado por primogenitura ora poderia ser dividido entre os herdeiros e toda essa situação era colocada como cenário de fundo das canções que seriam entoadas. Johannes Bühler afirma:

Não importa que os galantes cavaleiros rendessem homenagem de submissão à mulher “doce e pura” como a um ser superior; a realidade da vida discordava bastante desta poesia. Geralmente a mulher que era adorada nas cortes de amor não era a mesma que se fazia dona do lar ou aquela que concedia sua mão o serviçal cavaleiro, e só este fato convertia estas relações amorosas num jogo de galantaria ou as degradava para o plano de uma simples paixão que quase nunca servia de ponto de partida para uma estimação mais elevada da mulher. (BÜHLER *apud* SPINA, 1972, p.23-24)

Disseminada por toda a Europa, a lírica trovadoresca, assim como a épica, ganharia com o passar do tempo, novas formas de tratamento e os seus personagens viriam a tornar-se famosos através de seus versos. É inegável o entendimento de que a mentalidade do amor foi a característica mais explorada pelos trovadores, principalmente no Sul da França.

Quando examinamos a pertinência de características na lírica trovadoresca como o amor do cavaleiro devotado à dama ou, ainda, a relação dessa dama com o sentimento cavaleiresco tão empregado no Sul da França, vemos que estes são imaginários recorrentes nas obras medievais ou que possuem resíduos medievais, principalmente relativos à ideia de uma mulher que deveria ser pura e casta e, por isso, se nota um ideal ou uma imagem de mulher que consta no imaginário da população até os tempos modernos.

Além disso, d'Assunção Barros destaca que o amor cortês não era apenas uma forma de idealização amorosa, mas uma concepção de vida e de mundo. Ele envolvia não só o amor romântico, mas também a ética, a religiosidade, a política e a guerra, sendo uma concepção de

vida integral, que influenciou profundamente a cultura e a literatura da época. Portanto, a partir da análise do amor cortês, é possível compreender como as características da lírica trovadoresca e a imagem da mulher idealizada permearam a sociedade medieval e se tornaram uma herança cultural que ainda influencia a forma como vemos o amor e a mulher na atualidade.

O pesquisador, em seu artigo intitulado *O amor cortês: suas origens e significados*, relata que o século XII legou-nos o famoso *Tratado do Amor Cortês*, escrito por André Capelão, que buscou refletir sobre o amor à maneira dos tratadistas medievais. Essa obra é uma importante fonte para compreender os novos padrões de sensibilidade que surgiram nessa época. Mas, precisamente sobre o amor cortês, o autor afirma:

A seu modo, o Amor Cortês representa uma revolução nos modos de pensar e de sentir, e não deixa de empreender uma velada crítica aos padrões repressores de seu tempo. Uma revolução imaginária, a bem dizer, pois se alguns trovadores a viveram de maneira concreta e intensa, a maioria dos homens e mulheres apenas a vivenciaram de forma lúdica e no mundo da imaginação (BARROS, 2011, p. 199).

O movimento romântico proposto pelo Amor Cortês representou uma mudança nas formas de se relacionar entre homens e mulheres, desafiando os padrões de comportamento repressivos da sociedade medieval.

Apesar de ter sido uma revolução imaginária, porque muitas pessoas não puderam experimentar o amor cortês de forma concreta, o movimento teve grande impacto na imaginação e nas aspirações das pessoas. Os trovadores, poetas e escritores que viveram essa revolução de maneira intensa e concreta deixaram um legado de ideias e sentimentos que foram transmitidos através da poesia e da literatura, influenciando a cultura ocidental por séculos.

Barros enfatiza a importância de se considerar a discrepância entre a cortesia literária e as relações interpessoais reais entre homens e mulheres. Esta divergência pode ser entendida como um "diálogo de registros" que se estabelecia em algumas ocasiões dentro do mesmo público. É válido ressaltar que esse mesmo público que se encantava com a cortesia amorosa dos trovadores também testemunhava nos bastidores da vida real, um grau variável de adversidade entre o masculino e o feminino.

Havia uma dualidade entre o comportamento social e familiar que era envolvida por uma penumbra de ambivalências entre o masculino e o feminino. Essa ambivalência era amplamente difundida no público e parecia ser uma norma. Contudo, nos tempos atuais, essa dualidade tornou-se uma regra, com a vida dos indivíduos sendo cada vez mais dividida em esferas íntimas e públicas, com comportamentos distintos para cada uma. De fato, é comum atualmente que um indivíduo tenha comportamentos públicos e privados diferentes e até mesmo

contraditórios. Elias (1994) sugere que esse processo de "civilização" é responsável por essa mudança na sociedade. Para o autor:

As cortes trovadorescas, “ilhas de civilização” conforme uma célebre expressão de Norbert Elias – préensaios de adestramento social dos instintos no âmbito da vida pública – já antecipam algo deste contraponto moderno. Mas na verdade lhe acrescentam um efeito de mentalidade, oriundo dos fortes contrastes inerentes à natureza do homem medieval – esse homem que se permitia a uma rápida mudança de estados de ânimo, e que do riso ia à cólera com uma facilidade legitimada socialmente. Não será difícil admitir a eventualidade de um ou outro poeta cortês medieval que, na alcova de seu casamento concreto, espancasse a própria mulher. Nem, mais ainda, o contraste do poeta cortês de “tempo integral” com a maioria dos homens de seu tempo, admiradores dos poemas de amor no âmbito público e brutalizadores da mulher no seu universo mais íntimo (BARROS, 2011, p. 202).

O autor discute a natureza contraditória da vida medieval, em que as cortes trovadorescas representavam "ilhas de civilização" em meio a uma sociedade marcada por fortes contrastes. Embora a cortesia literária e a adulação ao amor cortês fossem valorizadas na esfera pública, a vida real era marcada por conflitos e adversidades entre homens e mulheres. O autor sugere que esse contraste pode ser atribuído à mentalidade do homem medieval, que permitia mudanças abruptas de comportamento e aceitava a brutalização da mulher em âmbitos mais privados.

O pesquisador também levanta a possibilidade de que poetas cortesões medievais pudessem ter comportamentos violentos em relação às suas próprias esposas, o que destaca a discrepância entre a cortesia literária e as relações reais entre homens e mulheres. Essas contradições continuam presentes na sociedade moderna, em que os indivíduos, muitas vezes, apresentam comportamentos diferentes em esferas públicas e privadas.

É importante notar que essa reflexão do autor revela a complexidade da sociedade medieval e a necessidade de se considerar os diversos aspectos que a compunham, incluindo as contradições e a hipocrisia que caracterizavam a vida social da época.

A estrutura social medieval era complexa e multifacetada, composta por diferentes estratos sociais, cada um com sua própria cultura, valores e práticas. A vida social da época era caracterizada por uma série de contradições e hipocrisias que podem ser percebidas na dualidade entre a cortesia literária e as relações reais entre homens e mulheres, como mencionado anteriormente. Essa dualidade é um exemplo do diálogo de registros que ocorria dentro do mesmo público e que mostrava a ambivalência entre o comportamento social e familiar.

Essa complexidade social é também refletida na cultura e literatura da época, que apresentava uma variedade de temas e gêneros. A Amor Cortês, por exemplo, era uma forma de arte altamente valorizada na época, mas, como mencionado pelo autor, era um contraste com a vida íntima de muitos homens da época, que tratavam as mulheres com brutalidade. Naquele contexto histórico, a dissimulação manifestava-se também nas práticas religiosas, haja vista que a instituição eclesiástica propugnava preceitos como a austeridade e a renúncia, mas simultaneamente exibia grandiosidade material e influência política.

A literatura medieval, portanto, reflete a complexidade social da época, abordando temas diversos e contrastantes que iam desde a valorização da Amor Cortês até a brutalidade no tratamento das mulheres pelos homens. Além disso, a dissimulação também se manifestava nas práticas religiosas, o que indica uma sociedade com múltiplas facetas. Nesse contexto, é interessante notar que a influência árabe na lírica occtânica é apontada por alguns estudiosos, como a possível origem da técnica poemática do *zéjel* utilizada pelos trovadores provençais. Essa mistura de influências pode ter contribuído para a criação de uma forma única de cantar o amor, que combinava o amor carnal e o amor puro, e que ainda hoje continua a exercer grande fascínio sobre a cultura e a literatura.

Observamos que na literatura francesa é possível encontrarmos estudos que apresentam a ideia de uma influência árabe na lírica occtânica que vieram:

Através de das traduções que sírios cristãos fizeram do *Banquete* de Platão nos séculos VIII e IX. A obra do Divino teria inspirado a maior parte dos temas familiares aos poetas árabes do século XI e X, temas esses que derivam para a poesia dos trovadores provençais, inclusive a técnica poemática do *zéjel*, tipo métrico especial da poesia árabe-andaluza (SPINA, 1972, p.26).

Há, portanto, a ideia de que a lírica trovadoresca faz seus primeiros acenos na região da Provença, no Sul da França. Trovadores dali teriam sua forma única de cantar o amor, fazendo uma junção por exemplo entre o amor carnal e amor puro. Do “amor puro” deriva a ideia de um amor devotado à dama em todas as suas nuances, qual seja, de pureza, inocência e devoção ao amor, ora enquanto ao carnal está voltado para os sentidos.

Para Duby (2011) há de se pensar também sobre a relação amorosa e a devoção a Deus tal qual existia. A tentativa de educação do povo leigo pelos clérigos dirigia-se a uma educação moralista na sociedade aristocrática. O amor votado a Deus e suas escrituras estaria em voga. Sobre isso afirma Georges Duby:

Homens que meditavam sobre as relações afetivas entre o Criador e as criaturas, na França setentrional exatamente, e no limiar do século XII, na escola capitular de Paris, em Saint-Victor, em Clairvaux, em outros mosteiros cistercienses, e por aí, o movimento estendendo-se logo à Inglaterra — esses

homens, arrastados pelo movimento do Renascimento que levava à assídua leitura dos grandes textos do classicismo latino, atingidos também pela progressiva interiorização do cristianismo, nas repercussões da Cruzada e na atenção mais contínua aos ensinamentos do Novo Testamento (DUBY, 2011, p. 31).

Em seu estudo sobre o casamento, Duby (2011) formula uma pergunta interessante e pertinente ao nosso estudo: O que se sabe de fato a respeito dos casais que viveram a Idade Média, que viveram no período em que as canções trovadorescas enalteciam apenas aqueles que viviam nas mais altas camadas da sociedade? O amor, a mentalidade amorosa, tão encarnada na psique humana. Este amor cantado pelos trovadores era, realmente uma realidade nos lares.

O que se sabe sobre os casamentos e sentimentos poetizados pelos trovadores é decorrente do que pagavam os contratantes para ser dito. Afinal, o homem, sempre deveria ser enaltificado, havia pagado para que sua glória sobressaísse diante da de seus inimigos, demonstrando principalmente seu poderio frente à mulher, a sua companheira.

Na sociedade medieval, a relação conjugal entre homem e mulher era marcada por desigualdades e submissões. Os papéis de gênero eram bem definidos, e a figura do homem era tida como superior à da mulher. No entanto, quando um discurso agressivo era direcionado contra poderes concorrentes, a figura do marido podia ser denegrida e desconsiderada. Isso ficava evidente nas poesias dos trovadores, que muitas vezes enalteciam a figura feminina e ridicularizavam o homem.

Duby (2011) sobre isso, afirma que:

Quando o discurso é agressivo, dirigido contra poderes concorrentes, o marido que se quer desconsiderar é primeiro chamado de traído e objeto de chacota; diz-se dele, por outro lado, no latim desses textos (...) *uxorius*, isto é, dominado pela esposa, desvirilizado; e essa fraqueza é denunciada como consequência da *puerilitas* [puerilidade], da imaturidade (DUBY, 2011, p. 33).

De toda forma, é necessário observar que o amor aqui retratado no “berço” da lírica trovadoresca não pode ser analisado apenas à primeira vista ou de forma que não contemple a real relação amorosa que subsistia na França em meados do século XII. É necessário entender de que forma as relações amorosas de fato aconteciam para verificarmos se os textos medievais e contemporâneos com imaginários medievais trazem luz sobre as relações e corroboram um paralelo entre aspectos históricos e literários, como devemos proceder com *Cãtygua Proença*.

As cantigas de amor eram tratadas como forma de cortesia e a mulher usada apenas como objeto de demonstração do serviço feudal. Poderíamos então pensar que a mulher é utilizada como “meio” para obtenção de graças, um dos quais é mais sofisticado a *chanson*. Dessa forma o amor cortês é colocado em prática. Nádia Paulo Ferreira explicita isso quando disserta:

A arte cortês de amar nasce em uma época que o homem subjuga as mulheres, reduzindo-as a função fálica da maternidade. Porém, quando esse homem se transfigura em trovador, a mulher, nomeada de Dama e, em galego-português de Senhor, se torna suserana e ele se converte em vassalo humilde e suplicante (FERREIRA, 2010, p. 2).

Leiamos no poema de Afonso X, filho de Fernando III de Castela e de Beatriz da Suábia (neta do imperador Frederico Barba Ruiva), que nasceu em Toledo, a 23 de novembro de 1221. Conhecido como “O sábio” foi um importante trovador e conquistador das terras Andaluzas e deixou significativa obra poética e histórica.

Bem sabia eu, mia senhor,
que pois m'eu de vós partisse
que nunc' haveria sabor
de rem, pois vos eu nom visse,
porque vós sodes a melhor
dona de que nunca oísse
homem falar;
ca o vosso bom semelhar
sei que par
nunca lh'homem pod'achar.

E pois que o Deus assi quis,
que eu som tam alongado
de vós, mui bem seede fiz
que nunca eu sem cuidado
en viverei, ca já Paris
d'amor nom foi tam coitado
[e] nem Tristam;
nunca sofrerom tal afã,
nen'[o] ham
quantos som, nem seeram.

Que farei eu, pois que nom vir
o mui bom parecer vosso?
Ca o mal que vos foi ferir
aquele é [meu] x'est o vosso;
e por ende per rem partir
de vos muit'amar nom posso;
nen'[o] farei,
ante bem sei ca morrerei,

se nom hei
 vós que [já] sempr'am[ar]ei.
 (Afonso X, Ms. Bibliothèque nationale de France, fr. 1749. Folio: f.187)

O poema em questão apresenta um eu lírico que expressa sua paixão e devoção pela sua senhora, indicando que sua vida perde o sabor quando não a vê. Além disso, o poema destaca a superioridade da mulher amada em relação a qualquer outra que o eu lírico já tenha ouvido falar.

Outro aspecto importante do poema é a alusão a personagens famosos da literatura medieval, como Paris e Tristão, que sofrem por amor, mas cuja dor não se compara à do eu lírico, pois este sente que a falta da sua senhora é insuportável. O poema ainda enfatiza a ideia de que a falta da amada é uma ferida que afeta tanto o eu lírico quanto a própria senhora, indicando que eles estão ligados por um vínculo afetivo profundo.

A poesia trovadoresca é notável por sua elaborada linguagem poética e abundância de recursos estilísticos, incluindo figuras de linguagem. O tema do amor cortês, que exalta a figura feminina como fonte de inspiração e devoção, é um traço comum na poesia trovadoresca. Este poema, em particular, demonstra a relevância das relações amorosas e dos ideais de amor cortês na sociedade medieval, especialmente entre a nobreza e as cortes aristocráticas.

Nas Cantigas de Amor (*cansó* ou *chanson*) a beleza da sensualidade e da carne é ocultada. O amor da corte nesse tipo de canção trovadoresca não aponta para uma conotação sexual, manifesta-se como algo espiritual, uma tensão de amor ideal, uma espécie de culto à beleza, sem nenhum desejo de lascívia carnal.

Sendo, portanto, a dama inacessível, torna-se objeto de desejo do trovador. A inacessibilidade da dama ao trovador torna-se o assunto principal de sua lírica, pois a amada estando distante estaria num patamar que deveria ser alcançado por aquele que a louva. Isto não acontecendo sobrevém a dor, a *coita amorosa*. Sentir esse distanciamento, esta dor, é o que move a poesia do trovador.

A mulher que não se pode ter é exatamente aquela que pertence ao senhor feudal e o intuito do trovador é mostrar esta devoção a tão estimada mulher dotada de todas as qualidades que se busca no amor. Portanto, o carnal não acontece de forma clara na lírica do amor cortês, tratando-se mais de uma elevação quase espiritual da dama. Ser cortesão, no caso, seria devotar-se a uma mulher que o trovador possivelmente não poderia ter. Tinha ele ciência disso, mas seu objetivo era liricamente estar diante do senhor feudal e obter vantagens.

José D'Assunção Barros (2011) afirma que ao se analisar a dimensão feudal do Amor Cortês, é fundamental considerar que, embora tenha sido promovido pelos meios aristocráticos, o movimento poético-musical dos trovadores medievais contou com a participação de indivíduos de variados estratos sociais. Desde jograis de origem social precária até pequenos nobres e grandes senhores feudais, incluindo também clérigos e reis, o trovadorismo pode ser encarado como uma manifestação de uma sociedade em constante transformação, que experimentou profundas mudanças estruturais a partir do século XII. Diz ainda:

Ao priorizar a associação ou a relação dialética do Amor Cortês com a estrutura social e política então vigente, com os aspectos hierárquicos que regem a nobreza nas suas relações internas ou no seu confronto com os demais grupos sociais, ou ainda com os aspectos dinâmicos trazidos pela expansão feudal – todo um segmento da historiografia tem procurado examinar o Amor Cortês como sendo essencialmente um produto feudal (BARROS, 2011, p. 208).

O fragmento apresentado discute a perspectiva do Amor Cortês em relação à estrutura social e política da época medieval. Nessa abordagem, a hierarquia presente na nobreza e a expansão feudal são fatores relevantes na compreensão desse movimento. Dessa forma, esses historiadores defendem que o Amor Cortês é, em grande parte, um reflexo das características feudais da sociedade medieval.

Essa perspectiva tem sido objeto de debate na historiografia, com a argumentação de que a relação entre o Amor Cortês e o feudalismo não pode ser vista de forma tão simplista, e que outras influências culturais e literárias também tiveram um papel importante em sua formação. No entanto, é importante reconhecer que a estrutura social e política da época medieval teve um impacto significativo na forma como o Amor Cortês foi concebido e praticado.

A lírica trovadoresca, que teve seus primeiros acordes na região da Provença, no Sul da França, é uma manifestação literária que se destaca pela maneira singular de cantar o amor. A interconexão entre o amor carnal e o amor puro, presente na lírica trovadoresca, pode ter sido influenciada tanto pela pressão social e política quanto por outras fontes literárias e culturais. Nesse sentido, a relação entre o Amor Cortês e o contexto feudal, além de considerar outras influências que moldaram a concepção e prática desse tipo de amor na poesia trovadoresca.

Durante o século XIII toda essa floração amorosa entrará em declínio, visto que as grandes e sanguinárias cruzadas estarão em seu ápice e atingirão diretamente a forma poética medieval, mudando o foco amoroso. Sobre este fato Segismundo Spina diz:

A produção trovadoresca transforma-se-á numa literatura dirigida: a Igreja, sobretudo através dos dominicanos, impõe o culto de Maria como tema oficial dos novos trovadores. A derivação do culto da mulher para o lirismo contemplativo da Virgem encontraria condições favoráveis, pois o serviço cavaleiresco, humilde e gnuflexo, prestado pelo vassalo a sua dama, tinha o seu correspondente religioso no culto dos fiéis a Virgem Santíssima (SPINA, 1972, p. 27).

A Lírica Mariana, movimento poético que teve origem em Portugal, no século XIII, ocorreu em um contexto em que a sociedade passava por mudanças significativas, como o despertar do pensamento laico e a emergência de novos gostos culturais.

Além disso, houve uma crescente urbanização e uma maior circulação de informações e ideias, o que favoreceu o surgimento de novas tendências culturais. Nesse contexto, a poesia religiosa, que até então dominava a produção literária, começou a perder espaço para uma nova poesia, que buscava explorar temas mais seculares, como o amor e a natureza.

Acerca desta lírica, Brian Stock, professor de literatura comparada na Universidade de Toronto, afirma:

What is remarkable about much of medieval Marian lyric is its ability to achieve intense poetic and emotional effects from simple linguistic forms and images. The medieval poets were deeply imbued with a sense that language, as a divine creation, was capable of conveying profound truths, and, in moments of inspiration, they could express those truths in memorable poetic forms that still resonate in the present (STOCK, 1990, p. 188).¹⁹

Brian Stock (1990) destaca a habilidade da poesia mariana medieval em evocar intensos efeitos poéticos e emocionais através de formas e imagens linguísticas simples. Os poetas desse período acreditavam na linguagem como uma manifestação divina capaz de transmitir profundas verdades, e, por isso, buscavam expressar essas verdades em suas composições.

Essa lírica é caracterizada por expressar uma devoção a Maria que, embora ainda religiosa, é menos formal e mais suave do que a poesia religiosa anterior. A poesia mariana desse período foi influenciada pelas novas tendências literárias que estavam surgindo na

¹⁹ Em tradução livre: O que é notável em grande parte da lírica mariana medieval é a sua habilidade em atingir efeitos poéticos e emocionais intensos a partir de formas linguísticas e imagens simples. Os poetas medievais estavam profundamente imbuídos de um senso de que a linguagem, como uma criação divina, era capaz de transmitir verdades profundas e, em momentos de inspiração, eles podiam expressar essas verdades em formas poéticas memoráveis que ainda ressoam no presente

Europa, tais como o Classicismo e o Arcadismo, que valorizavam a simplicidade, a natureza e a emoção.

Em resumo, a Lírica Mariana foi um movimento poético que se originou em um momento de transição da sociedade portuguesa, em que novos valores culturais começaram a emergir. A poesia mariana, ao explorar temas mais seculares e ao adotar uma linguagem mais emocional e subjetiva, conseguiu conquistar um público mais amplo, contribuindo para a democratização da literatura e para o desenvolvimento da cultura portuguesa.

Embora a manifestação literária da poesia mariana tenha surgido em um período posterior ao reinado de Afonso X, é possível traçar uma conexão entre a figura do rei e essa expressão artística. Afonso X foi um importante mecenas das artes e das letras, dedicando considerável parte de seu tempo e recursos para a promoção da cultura e da educação em sua corte. Além disso, ele foi responsável pela criação das Cantigas de Santa Maria, uma das mais importantes coletâneas literárias da Idade Média, que também expressa uma devoção mariana e representa um marco na literatura religiosa da Península Ibérica. Nesse sentido, a poesia mariana pode ser vista como parte de uma tradição literária que tem suas raízes na época de Afonso X e na valorização da cultura e das artes que o rei promoveu.

Em sua obra "*Cantigas de Santa Maria: A poetic biography*", o pesquisador Joseph F O'Callaghan aborda a temática das cantigas de Santa Maria, analisando a visão de Afonso X e sua relação com a Virgem Maria por meio dessas cantigas:

Proclaiming himself Mary's troubadour, Alfonso X sang her praises and recounted her miraculous deeds in the Cantigas de Santa Maria. His exaltation of Mary, in the words of Américo Castro, was "in accord with the new European sensibility of the thirteenth century." Devotion to Mary, inspired in part by the great twelfth-century Cistercian, St. Bernard of Clairvaux (d. 1153), came to assume a place of far greater importance in popular religion than the cult of other saints. Alfonso X's contemporary, the priest-poet Gonzalo de Berceo (d. post 1264), composed in Castilian the *Milagros de Nuestra Señora*, a collection of miracle stories some of which are also found in the Cantigas, and the *Loores de Nuestra Señora*, hymns of praise in her honor." The new theology presented Mary as mediatrix between God and the human person. Saluting her as the Virgin Queen, the Spiritual Queen, the Mother of the Great King, the Mother of God, the Mother and Daughter of God (Virgen Reynna, Reynna espiritual, Madre do gran rei, Madre de Deus, de Deus Madre e Filla), Alfonso X chose Mary as his advocate in the hope that by serving and praising her she would gain God's pardon for him. (O'CALLAGHAN, 1998, p. 14)²⁰

²⁰ Em tradução livre: Proclamando-se o trovador de Maria, Alfonso X cantou seus louvores e relatou seus feitos milagrosos nas Cantigas de Santa Maria. Sua exaltação de Maria, nas palavras de Américo Castro, estava "em acordo com a nova sensibilidade europeia do século XIII". A devoção a Maria,

Através de uma abordagem literária e histórica, o autor busca compreender as motivações do rei ao criar essa coleção de cantigas em honra à Virgem Maria e sua importância no contexto social e religioso da época. No trecho em questão, é descrito como o rei Alfonso X de Castela se proclamou como o trovador de Maria e cantou seus louvores nas Cantigas de Santa Maria. Isso aconteceu em consonância com a nova sensibilidade europeia do século XIII, que valorizava a devoção à Virgem Maria, em parte inspirada por São Bernardo de Clairvaux. Na religião popular, a devoção a Maria assumiu um lugar de maior importância do que o culto a outros santos. O contemporâneo de Alfonso X, o poeta-sacerdote Gonzalo de Berceo, também compôs hinos e histórias de milagres em honra a Maria.

A literatura medieval é repleta de exemplos de devoção religiosa expressa através de composições poéticas. Nesse sentido, as Cantigas de Santa Maria, do rei Alfonso X de Castela, são um importante exemplo da sensibilidade religiosa do século XIII, marcado pelo culto à Virgem Maria. Gonzalo de Berceo, poeta-sacerdote contemporâneo de Alfonso X, também foi um importante produtor de hinos e histórias de milagres em honra a Maria. No entanto, é importante lembrar que a ascensão de uma nova forma de transmissão literária não implica na extinção das formas anteriores. Assim, a lírica de Languedócio, por exemplo, não deixou de ser utilizada com o surgimento das Cantigas de Santa Maria, mas sim foi repassada para outras regiões, influenciando a forma de compor poesia em outras línguas e culturas.

Porém, é necessário destacar que assim como acontece em muitos movimentos literários e culturais, o surgimento de uma nova forma de transmissão não significa que as anteriores deixarão de existir. Portanto, a lírica de Languedócio não deixa de ser utilizada quando uma outra forma lírica entra em vigor, pois sendo uma das primeiras demonstrações líricas, é repassada para outras terras como as germânicas e italianas, regiões que ao longo do tempo irão adquirindo sua própria forma de entoar seus poemas.

A cultura trovadoresca ibérica atingiu o seu apogeu em meados do século XII, com as peregrinações ao grande Santuário de Compostela, que potenciaram o convívio cultural e se

inspirada em parte pelo grande cisterciense do século XII, São Bernardo de Clairvaux (falecido em 1153), assumiu um lugar de maior importância na religião popular do que o culto de outros santos. O contemporâneo de Alfonso X, o poeta-sacerdote Gonzalo de Berceo (falecido após 1264), compôs em castelhano os Milagros de Nuestra Señora, uma coleção de histórias de milagres algumas das quais também são encontradas nas Cantigas, e os Loores de Nuestra Señora, hinos de louvor em sua honra. A nova teologia apresentou Maria como mediadora entre Deus e a pessoa humana. Saudando-a como a Rainha Virgem, a Rainha Espiritual, a Mãe do Grande Rei, a Mãe de Deus, a Mãe e Filha de Deus (Virgen Reynna, Reynna espiritual, Madre do gran rei, Madre de Deus, de Deus Madre e Filla), Alfonso X escolheu Maria como sua advogada na esperança de que, servindo e louvando-a, ela obteria o perdão de Deus para ele.

espalharam pela zona sul do território. Antes de consolidar-se Portugal como pátria, já existia o lirismo dos trovadores em terras da Galiza.

Para compreender a lírica galego-portuguesa é imprescindível saber que, segundo explanam Mongelli, Maleval, Vieira (1992), uma poesia de cunho nacional não se deve apenas à região da Galiza, mas é a união daquelas que também se tinham enquanto fronteiras como Leão, Castela, Aragão e Catalunha, Navarra e Portugal. A poesia levada pelos trovadores a estas e outras localidades, através mesmo da venda de sua arte como entretenimento, ajudou na divulgação da lírica galego-portuguesa.

Para Mongelli, Maleval e Vieira (1992) a primeira demonstração da lírica galego-portuguesa foi uma cantiga de maldizer de João Soares de Paiva em 1196:

Ora faz host'o senhor
de Navarra,
pois em Proenç'est el-rei d'Aragom;
nom lh'ham medo de pico nem
de marra
Tarraçona, pero vezinhos som,
nem ham medo de lhis poer boçom
e riir-s'-am muit'em dura edarra;
mais se Deus traj'o senhor
de Monçon,
bem mi cuid'eu que a cunca lhis
varra.

Se lh'o bom rei varrê'la escudela
que de Pamplona oístes nomear,
mal ficará aquest'outr'em Todela,
que al nom há [a] que olhos alçar:
ca verrá i o bom rei sejourar
e destruir até burgo d'Estela,
e veredes Navarros lazerar
e o senhor que os todos caudela.

Quand'el-rei sal de Todela, estrêa
ele sa host'e tod'o seu poder;
bem sofrem i de trabalh'e de pëa,
ca vam a furt'e tornam-s'em correr;
guarda-s'-el-rei, com'é de bom saber,
que o nom filhe luz em terra alhêa,
e onde sal, i s'ar torn'a jazer
ao jantar ou se nom aa cêa.

(João Soares de Paiva. C.B.N.
B 1330bis, V 937)

O poema em questão é um exemplo de literatura medieval em Portugal, que apresenta um caráter histórico e descreve a disputa entre os reinos de Navarra e Aragão pelo controle da cidade de Tarragona, na atual Espanha, no contexto das guerras feudais da Idade Média.

O poema apresenta uma linguagem característica da poesia trovadoresca, com uso de rimas e metáforas, além de apresentar uma métrica particular: métrica de verso livre, ou seja, não segue um padrão rígido de número de sílabas poéticas ou de rimas. É possível observar no poema a presença como o uso de armas, o valor dado à coragem dos guerreiros e a presença de Deus como um ser presente e atuante na vida dos homens. O texto também reflete a hierarquia social da época, com o senhor de Navarra sendo colocado em destaque e os demais personagens sendo apresentados em relação a ele.

Além disso, o poema também evidencia a importância dada às disputas territoriais e de poder na Idade Média, bem como a rivalidade entre os reinos da época. O texto representa, portanto, um importante registro histórico e cultural desse período.

O amor cortês, então, à maneira provençal, traria o código comportamental para o homem como acontecia no Sul da França. A devoção à mulher nada mais seria que uma forma aristocrática de conduzir o homem aos seus desejos e qualidades principalmente com “objetivo de demonstrar que a nobreza pode estar no valor moral e espiritual do indivíduo, e não mais no sangue e no valor militar” (MONGELLI; MALEVAL; VIEIRA, 1992, p. 32).

O lirismo ibérico, diferentemente do que trazia o provençal, realiza uma aproximação com o povo. É um lirismo mais realista e ligado ao que o povo vivia. Sair do ambiente palaciano e descer para o campo não estava na pauta dos poetas provençais. A poesia occitânica confunde o mais alado idealismo com os aspectos mais crus do realismo (SPINA, 2009, p. 34).

A poesia medieval europeia pode ser dividida em duas categorias principais: a poesia palaciana e a poesia popular. A poesia palaciana foi composta, como já observado, por poetas conhecidos como trovadores, que trabalhavam para a corte, nobreza ou realeza, e que geralmente compunham em línguas românicas, como o provençal, o catalão, o galego-português e o castelhano. Já a poesia popular foi produzida pelos jograis, que eram artistas itinerantes que se apresentavam em praças, feiras, vilarejos e castelos, e que geralmente compunham em línguas vernáculas, como o francês, o alemão e o inglês antigo.

Os trovadores palacianos tinham uma educação formal e eram membros da elite social e cultural, muitas vezes com ligações familiares à nobreza ou à corte. Eles eram

patrocinados pela nobreza e pela realeza, e sua poesia era caracterizada pela utilização de formas poéticas estruturadas e complexas, como a cansó, a sirventés, a tensó, entre outras. Além disso, a poesia dos trovadores era marcada pela temática amorosa e cortês, frequentemente direcionada a uma dama ou senhora, e incluía elementos de refinamento e sofisticação, como alegorias, simbolismos e jogos de palavras.

O trovadorismo galego-português floresceu principalmente durante os reinados de Afonso III em Portugal e Afonso X em Castela. Esse período de intensa atividade trovadoresca coincidiu com a centralização monárquica que estava ocorrendo nos dois reinos. A prática da poesia trovadoresca também refletiu essa hierarquia, como pode ser observado em Castela, onde Afonso X solicitou a distinção hierárquica entre o ofício do trovador e do jogral. A realidade social e política da época foi, portanto, um elemento importante que nutriu e influenciou o desenvolvimento da poesia trovadoresca na Península Ibérica. Diz Afonso X:

Eu vos peço, não permitais que aqueles que possuem a arte verdadeira da intervenção, que têm o segredo dos versos, dos cânones e de outras belas poesias úteis, instrutivas, imortais, sejam chamados de jograis. Pois vós sabeis que sua obra é durável, ao contrário das futilidades dos outros. O prazer que proporcionam os músicos e os dançarinos só dura o instante em que os vemos e ouvimos. Mas os cantos dos bons trovadores, que sabem construir belas histórias, permanecem na lembrança e continuam a existir por muito tempo depois que seus autores cessaram de viver. É uma grande pena que tais pessoas não tenham uma denominação própria, ela qual possamos, nas cortes, distingui-los dos vis jograis (Afonso X *apud* CLOUZOT, 2005, p. 90).

Os jograis populares eram artistas itinerantes que não possuíam educação formal e eram provenientes principalmente da classe camponesa ou urbana. Em contraste com os trovadores palacianos, eles não possuíam um patrocinador fixo e precisavam depender de sua habilidade para atrair e entreter o público durante suas apresentações. A poesia dos jograis era marcada pela simplicidade e pelo uso de formas poéticas mais livres, como a balada, a *chanson de geste* e a *rondeau*. Além disso, as temáticas abordadas eram geralmente mais mundanas e cotidianas, como a vida no campo, a religião popular e os valores da comunidade. É importante ressaltar que a poesia dos jograis refletia as crenças e tradições das camadas populares, o que a diferenciava da poesia dos trovadores, que se voltava mais para os interesses da nobreza e da corte.

Apesar das várias expedições portuguesas ao Brasil, foi somente a cultura galega que conseguiu estruturar e reconhecer a importância das vozes que buscaram entoar o canto das origens, dos tempos áureos da hegemonia cultural da antiga Galiza. Por muito tempo, essas vozes foram silenciadas pelo centralismo espanhol, que teve início com os reis católicos.

Para as pesquisadoras Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos, a lírica galego-portuguesa une diversos poetas não apenas da região galega ou portuguesa, mas também de outras regiões, como Castela, Leão ou até mesmo poetas de fora da Península Ibérica, que compartilham o interesse em cantar sobre o amor ou criticar alguém. As autoras defendem que na lírica galego-portuguesa há a participação de: “Reis, filhos de reis, senhores de *alto linhage*, clérigos, ou simples filhos do povo que, competindo com a classe nobre, a igualam, muitas vezes, no plano técnico-artístico (GONÇALVES E RAMOS, 1992, p. 19) ”.

Vê-se que a ideia defendida pelas autoras vai ao encontro do que defende Segismundo Spina quando direciona a lírica trovadoresca ibérica para pontos que unem a nobreza da classe social menos favorecida. Ainda sobre a lírica galego-portuguesa, as autoras mencionam que, em muitos momentos, as cantigas profanas, que seriam as de amor, de amigo e escárnio e mal-dizer, coadunam-se à poesia religiosa, ou seja, as de devoção à Virgem Maria.

É imprescindível que se destaquem os principais modos poéticos da lírica trovadoresca apontados na fragmentária *Arte de Trovar*. Os modos, bem como seus submodos, presentes na obra, serão abordados pormenorizadamente nas análises específicas dos poemas.

2.2. Tipificando a lírica

A princípio, Massaud Moisés (2000) indica que a poesia trovadoresca apresenta duas espécies principais: a lírico-amorosa e a satírica. A primeira se concentrava na temática do amor cortês, apresentando um ideal de amor elevado, muitas vezes não correspondido, e expressando a angústia e a felicidade do amante através de poemas de extrema delicadeza e refinamento estilístico.

Já a segunda se caracterizava pela crítica social e política, muitas vezes utilizando o humor e a ironia para ridicularizar vícios e costumes da época, como a corrupção, a hipocrisia e a ganância. Ambas as espécies apresentavam uma métrica e uma estrutura poética complexas, que se tornaram características marcantes da poesia trovadoresca.

Um antigo tratado sobre poesia, conhecido como *Poética Fragmentária ou Arte de Trovar*²¹, estabelece os três gêneros principais da poesia, aparentemente deixando de lado os gêneros menores, como *tenções*, *cantigas de vilão* e *cantigas de seguir*. Além disso, surgem

²¹ Este tratado está localizado nos primeiros folios do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa e apresenta muitos problemas de leitura e interpretação, com várias lacunas e dificuldades para entender seu conteúdo. A última edição disponível é a de D'Heur, intitulada "L'Art de Trouver".

outros gêneros que não foram mencionados na poética do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, como a *pastorela*, *desacordo* e *lais*, que foram nomeados pelos próprios trovadores. Por outro lado, as classificações de alba, pranto ou cantiga de romaria são atribuídas por estudiosos a algumas poesias.

Em uma edição crítica e fac-símile feita por Giuseppe Tavani da fragmentária Arte de Trovar diz:

E porque algãs cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, per én é bem de entenderdes se somd'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam da prim<eir>a cobra e elas na outra, <é d'>amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro (TAVANI, 1990, p.41).

As cantigas de amor e amigo, portanto, eram divididas também pelo sujeito de fala: eu lírico “masculino” nas cantigas de amor e eu lírico “feminino” nas cantigas de amigo. Sobre isso, as autoras Elsa Gonçalves e Ana Maria Ramos indicam que há um problema nessa distinção, pois a “eles” estavam indicados apenas os trovadores, enquanto a “elas” poderiam ser protagonistas não apenas as “meninas namoradas, mas as mães delas e as amigas confidentes” (GONÇALVES E RAMOS, 1992, p. 22).

Estudos de J-M. d'Heur²²apontam que os trovadores na maioria de suas composições já deixavam claro para seus ouvintes quem seria o sujeito da canção, por isso, o público já tinha a ideia do tipo de cantiga que seria entoada. Na *cantiga de amor*, palavras como *senhor* e usando diferenciações como *mia senhor*, *senhor fremosa* e *boa senhor*, por exemplo. Já na cantiga de amigo usava-se *amigo* e diversificações como *meu amigo*, *vosso amigo*, *meu amigo* e *meu namorado*.

Todas essas formas de inserção do sujeito no início das cantigas já traziam para o leitor um *horizonte de espera*. Este horizonte de espera estudado por Jauss (1978) se refere às expectativas e pré-compreensões que um leitor traz consigo ao ler uma obra literária. Essas expectativas são formadas por suas experiências anteriores de leitura, suas expectativas sociais e culturais, bem como pelo contexto histórico e cultural em que ele se encontra. É, portanto, um importante elemento na entoação das cantigas pois a quebra deste horizonte resultaria na ironia empregada nas cantigas de escárnio e maldizer.

²² Jean-Marie d'Heur, Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-pourtugais. (GONÇALVES E RAMOS, 1992, p. 22. Nota de rodapé)

Cantiga de Amor

Maria Emma Tarracha Ferreira (1982) esclarece em sua obra *Poesia e Prosa Medievais* que na lírica galego-portuguesa, o amor deixa de ser uma espécie de fingimento como acontecia nos modos provençais e passa a ser mais sentido, mais real. A autora afirma:

A expressão do amor humaniza-se e atinge um arrebatamento e um tom de sinceridade vivida, inexistentes no lirismo da Provença. D. Dinis, por exemplo, estabelece a oposição entre o amor fingido e ocasional dos Provençais (que só trovam no “*tempo da frol*”) e o *sofrimento amoroso* que inspira a poesia galego-portuguesa (FERREIRA, 1982, p. 14).

Desta forma, as cantigas de amor que vinham da Provença do fim do século XII possuem as formas mais primitivas de demonstração do sentimento amoroso e saudosista, enquanto as cantigas de amor entoadas na região ibérica exprimiam o verdadeiro sentimento amoroso causado, principalmente, pela *coyta* de amor, pelo sofrimento.

“Morrer de amor”, então, torna-se um dos principais temas abordado nas cantigas de amor galego-portuguesas. Torna-se uma ideia fixa a de sofrer por amor, por “sua senhor”. Essa “coita”, essa agonia eram, muitas vezes, alvo de sátiras nas Cantigas de Escárnio e Maldizer e apesar de intensificar e humanizar o sentimento amoroso, as Cantigas de amor galego-portuguesas, ainda constavam alguns *topos* como:

Panegírico da “senhor”, considerada modelo de beleza e virtude e que a todas excedia pelo seu “*prez*” e “*bem falar*” (Pois que vos Deus fez, mia senhor/fazer do bem sempr’o melhor); “serviço amoroso” e obediência ao código da *mesura*, isto é, defesa do amor espiritual em oposição à cupidez erótica, tentativa de sondagem do sentimento amoroso e expressão dos efeitos contraditórios do amor (FERREIRA, 1982, p. 14).

Além das variantes que exaltam a saudade, o desespero e a despedida da amada na cantiga de amor galego-portuguesa, existem outras temáticas que são abordadas na poesia lírica portuguesa. Esses temas incluem a exaltação da beleza e virtudes da amada, a submissão do trovador à mulher amada, bem como a expressão de sentimentos como a dor, a alegria e a esperança em relação ao amor não correspondido ou à espera pelo encontro com a amada. Esses temas também refletem a maneira de ser do povo português e constituem uma marca poética única, como a timidez amorosa e o prazer na paixão infeliz. Ao longo do tempo, novas temáticas surgiram e foram exploradas na poesia lírica portuguesa.

Ainda segundo a pesquisadora Ema Tarracha (2000), as cantigas utilizam técnicas retóricas para expressar todo o sofrimento psicológico que leva ao desespero. A linguagem segue certas regras e padrões sociais, incluindo o uso de expressões elogiosas para mostrar

respeito e admiração em relação às mulheres. Sobre isso, Maria do Amparo Tavares Maleval (2002), afirma:

Nas cantigas de amor, masculinas, 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; desta louva as virtudes e a beleza sem par, mas sem particularizar-lhe o físico (MALEVAL, 2002, p.14).

No que se refere ao aspecto sonoro e estrutural, a cantiga de amor galego-portuguesa apresenta algumas características distintivas:

É constituída, em princípio, por três coplas ou cobras (estrofes), de cinco palavras (versos), e não tem refrão: é a “cantiga de maestria”, geralmente em octassílabos e decassílabos agudos, metros e rimas de influência provençal. No entanto, na mesma copla podiam alternar os versos agudos e os versos graves (FERREIRA, 2000, p. 15).

É importante destacar que na região da Provença, no sul da França, os trovadores compunham suas poesias seguindo um alto nível de formalidade, com métrica e rima bem definidas. Quando essa tradição literária foi importada pelos galego-portugueses, não houve grandes mudanças na sua estrutura formal e os poetas continuaram a seguir as mesmas regras de métrica e rima que os trovadores provençais.

Na mesma copla podiam alternar os versos agudos e os versos graves. A cantiga podia apresentar finda (estrofe de um a três versos que serve de remate e em que o poeta sintetiza o assunto da composição) e certos artifícios poéticos: palavra perduda (verso que não rima com nenhum outro dentro da copla), mordobre (repetição de formas diferentes do mesmo verbo no mesmo lugar de cada copla) (FERREIRA, 2000, p. 16).

Como explanado no início do capítulo, a fim de entender melhor e interpretar adequadamente as cantigas de amor que tiveram uma grande influência no lirismo galego-português, é fundamental ter um conhecimento prévio dos princípios que regem o ritual do amor cortês, considerado pelos trovadores como uma verdadeira religião.

Cantigas de Amigo

Acredita-se que as literaturas em línguas românicas, incluindo a literatura portuguesa, possam ter sido precedidas por uma tradição oral em versos. Antes mesmo das manifestações poéticas registradas nos cancioneiros, é provável que tenha existido uma literatura puramente oral e popular, que remonta a tempos pré-históricos. A repetição estrutural

das cantigas de amigo, que consistia em repetir padrões rítmicos e melódicos, facilitava a memorização dos versos e, por isso, elas eram difundidas oralmente pelos jograis.

Pode-se dizer que as *cantigas de amigo* estão conectadas aos cantos femininos tradicionais, mesmo sendo compostas por escritores que também criavam outros tipos de poesia. Esses poemas documentam a tradição e às vezes mostram influências da cantiga de amor. Sobre isso, Maleval diz:

Nelas, as jovens solteiras, alvas, delgadas, todas igualmente belas, exprimiam anseios amorosos, o desejo de encontrar ou reencontrar o namorado, amigo chamado, a saudade provocada pela sua ausência; tinham por interlocutores a mãe ou as irmãs ou o próprio amigo ou algum elemento da natureza ou da religião (MALEVAL, 2000, p. 15).

O canto feminino entoado nas cantigas de amigo carregava muito mais do que uma voz feminina. Em suas canções há uma forte impressão imagética que se relaciona a aquilo que não poderia estar colocado de forma clara enquanto entoados. Vejamos, por exemplo que essas imagens, muitas vezes, estão associadas à sensualidade que era perseguida pela igreja cristã. Consideremos a canção de Martim Codax retirada do Cancioneiro da Biblioteca Nacional:

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

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

Se vistes meu amigo,
O porquem eu sospiro,
E ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
O por que hei gran coidado?
E ai Deus, se verrá cedo?
(Martim Codax, B 1278, N 1, V 884)

O poema de Martim Codax, intitulado "Ondas do mar de Vigo", pertence ao gênero das cantigas de amigo, que são caracterizadas pela presença de uma voz feminina que expressa seus sentimentos de amor e saudade em relação a um amado. No entanto, como mencionado anteriormente, essas canções carregam consigo uma forte impressão imagética associada à sensualidade, o que pode ser visto no poema em questão.

O verso "Ondas do mar de Vigo" funciona como uma espécie de refrão que é repetido ao longo da canção, criando uma atmosfera lírica e musical. A referência ao mar

também é importante, pois simboliza a separação entre a amada e seu amado, que provavelmente está distante em alguma viagem marítima.

O elemento do mar, ou mais especificamente, das ondas do mar, além de representar o local onde os amantes se aventurariam e explorariam novas terras em nome da nobreza, poderia também simbolizar a libido que acometia as mulheres que não podiam estar próximas de seus amados. Essa metáfora é construída com base na comparação entre o movimento das ondas do mar e a busca incessante pela presença do amado.

A expressão "se vistes meu amigo" revela a saudade da amada e a sua busca por notícias do seu amado. Ela clama a Deus, pedindo que seu amado retorne logo para ela. É interessante notar que o nome do amado não é mencionado no poema, o que pode indicar que a cantiga é uma expressão mais geral de saudade e amor, ao invés de uma declaração direta para um amado específico.

No segundo verso, a amada pergunta às ondas do mar se elas viram seu amado, expressando novamente sua angústia e a busca por notícias. A repetição do verso "e ai Deus, se verá cedo?" mostra o anseio da amada pela volta do amado e sua esperança de que ele retorne em breve. Na terceira estrofe, a amada novamente pergunta às ondas se elas viram seu amigo, por quem ela suspira. Esse verso sugere uma relação de amizade entre a amada e o amado, além do sentimento de amor.

Por fim, na última estrofe, a amada pergunta às ondas se elas viram seu amado, pelo qual ela tem grande preocupação. Essa preocupação pode indicar que o amado está em alguma situação de risco ou perigo, o que aumenta a angústia da amada.

Em resumo, o poema de Martim Codax é um exemplo da riqueza imagética presente nas cantigas de amigo, que transmitem não apenas os sentimentos de amor e saudade, mas também as sensações e emoções que envolvem esses sentimentos. A presença do mar como símbolo da separação e a repetição do refrão enfatizam a musicalidade da canção, enquanto as perguntas da amada às ondas revelam sua angústia e sua busca por notícias do amado.

As cantigas de amigo, que representam o mais abundante material poético da nossa tradição, têm origem popular. Essa forma galega de um homem compor uma cantiga para expressar os sentimentos de uma mulher, fazendo-a falar como se fosse ela mesma, corresponde a um tipo de composição hispânica que remonta à influência árabe. Sobre isso, na obra *O Trovadorismo galaico-português*, o pesquisador Cid Seixas²³ afirma que:

²³ Cid Seixas (Fraga Filho) é jornalista, escritor e professor universitário, tendo exercido estas atividades, simultaneamente, ao longo da sua vida profissional.

As cantigas de amigo, nas quais uma moça fala com a mãe, com as irmãs, ou mesmo com a natureza, sobre seu amigo, isto é, o seu namorado, são recriações literárias das antigas *jarchas*, compostas em moçárabe. A mulher elege como objeto a ser cantado na sua *carja* o seu *habib*, ou seja, o amado (SEIXAS, 2000, p. 20).

Complementando a citação supracitada, as *Jarchas* são composições poéticas de origem moçárabe que aparecem no final das cantigas líricas em língua árabe-andaluza do século XI e XII. Essas composições eram, geralmente, breves estrofes que expressavam os sentimentos amorosos de uma mulher em relação ao seu amado. As *Jarchas*, portanto, são uma das mais antigas formas de expressão poética feminina que se conhece na Península Ibérica. A presença dessas composições revela a existência de vozes femininas na produção literária da época e a contribuição das mulheres para a rica tradição poética da região. Além disso, as *Jarchas* também são testemunho do contexto sociolinguístico do período, em que o árabe-andaluza e o castelhano estavam em interação e em formação. Essa fusão linguística e cultural proporcionou um ambiente propício para a expressão das emoções e desejos amorosos, revelando a sensibilidade e a profundidade das experiências das mulheres naquela sociedade em transição. As *Jarchas*, assim, representam um importante legado poético e histórico que reflete as complexidades e riquezas da cultura ibérica medieval.

Sobre esse tipo de composição, o pesquisador M. Rodrigues Lapa afirma:

A *muaxaha*, da que mais tarde saiu o *zejel*, era uma composição em árabe literário, que em sua forma mais simples tinha o seguinte esquema métrico: aa bbbaa ccaa, etc. O remate da poesia era o que se chamava a *jarcha*, que significa propriamente "remate, saída". Composto de 2, 3 e 4 versos, estava escrita em árabe vulgar ou em dialeto moçárabe. Segundo a boa norma, preconizada por tratadistas célebres, esse remate devia ser surpreendente e picante. A maior parte delas introduz, na verdade, uma rapariga que se desmancha em suspiros, queixas ou saudades do namorado (LAPA, 1965, p. 92-93).

O conteúdo erótico das *Jarchas* e o fato de serem escritas por mulheres são elementos que chamam atenção e que, certamente, tiveram influência nas cantigas de amigo posteriores. As *Jarchas*, em sua maioria, apresentavam uma forte carga sensual e erótica, e muitas vezes se referiam a encontros amorosos que ocorriam à noite, em locais isolados. Além disso, é interessante notar que essas composições poéticas eram escritas por mulheres que, na época, não tinham liberdade para expressar abertamente seus desejos e sentimentos amorosos.

Assim, é possível observar que as cantigas de amigo, que se popularizaram no período do trovadorismo galaico-português, receberam influência das *Jarchas* em diversos aspectos. As cantigas de amigo também expressam os sentimentos amorosos de uma mulher

em relação ao seu amado e, muitas vezes, apresentam um conteúdo erótico. Além disso, as cantigas de amigo também apresentam uma forte presença da natureza e do ambiente rural, elementos que também estão presentes.

No poema analisado, "Ondas do mar de Vigo", pode-se perceber a presença das *jarchas* em seus versos finais, que aparecem em cada estrofe como um refrão: "E ai Deus, se verrà cedo?". São utilizados um recurso estilístico para enfatizar o tema central do poema, que é a espera ansiosa do amado ou amigo. Nesse caso, as *jarchas* funcionam como uma espécie de lamento ou súplica que expressa a angústia da personagem em relação à ausência do ente querido. Além disso, apresentam uma linguagem simples e direta, característica do árabe vulgar ou do dialeto moçárabe, evidenciando a influência da poesia hispano-árabe na composição da poesia galego-portuguesa.

2.3 Arquétipo e imaginário na lírica medieval: traçando um paralelo com *Cãtygua Proença*

De maneira sucinta, arquétipo é um conceito psicológico proposto por Carl Jung que descreve um padrão universal de comportamento, pensamento e emoção encontrados na consciência humana. Os arquétipos são vistos como elementos primitivos da psique que influenciam nossas ações, desejos e medos inconscientes. O psiquiatra suíço preconizava que os arquétipos são profundamente enraizados na psique humana, sendo compartilhados por todas as culturas ao longo da história.

Para Jung, o arquétipo está estreitamente relacionado ao imaginário, ou seja, ao mundo das imagens e símbolos presentes na psique humana. Os arquétipos são vistos como modelos ou padrões que se manifestam através de imagens e símbolos, podem ser encontrados em sonhos, mitos, religiões, arte e outras formas de expressão cultural. Quanto a isso, Jung reitera que "o arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da representação" (JUNG apud BOECHAT, 2022, p. 157).

Desse modo, observa-se ser o imaginário um meio de canalizar os arquétipos inconscientes, tornando-os conscientes e disponíveis para a compreensão. O arquétipo, assim, é entendido como força psicológica subjacente expressa na vida individual e coletiva através do imaginário.

Devemos, então, analisar de que forma a nossa autora faz uso desses imaginários que se desdobram em arquétipos em sua obra. Analisaremos com mais profundidade esse aspecto no terceiro capítulo, mas a nível de exemplificação vejamos no poema "Canto da

Leiria”, a poeta a fazer uso da imagem de uma mãe a acalantar seu filho que descende de linhagens nobres: “Dorme/meu infante/ com o anelzinho de ouro/que o fiel escudeiro/ trouxe das terras dos mouros” (VASCONCELOS, 1985, p. 29). A imagem da mãe a acalantar e embalar o filho, traz para o texto o imaginário da mãe enquanto fonte de proteção, guia o futuro da sua prole, desdobrando-se no arquétipo da grande mãe que é exatamente essa fonte de proteção e cuidado.

2.3.1. A abordagem arquetípica do feminino

Para que possamos chegar a uma análise mais detalhada acerca das aproximações entre o imaginário e a mulher personagem encontrável na obra de Marly Vasconcelos, faz-se necessário uma análise mais profunda acerca das imagens dessa simbologia. Aqui chamamos de imagem o que aparece no texto representando alguns arquétipos. Tal termo, estudado em profundidade por Jung, será utilizado para que possamos delimitar ainda mais essas imagens através de fatores mentais e simbólicos que vêm de um imaginário feminino.

A princípio, é necessário deixar esclarecido que a definição de arquétipo é algo difícil de se fixar. Sempre há uma “barreira” de complexa transposição quando se pretende definir em palavras o que seria o arquétipo, ou temas arquetípicos como visto no tópico anterior. A subjetividade trazida pelo termo, apesar de Jung proceder como típico empirista, é o que leva muitas abordagens do tema a veicular conceitos que erroneamente tentam delimitar a psique:

Os arquétipos são, por definição, fatores e temas que ordenam elementos psíquicos, formando determinadas imagens (a ser designadas como arquetípicas), mas de uma maneira que só podem ser reconhecidos pelos efeitos que produzem. Eles existem preconscientemente e, supostamente, formam os dominantes estruturais da psique em geral [...]. Como condições a priori, os arquétipos representam o caso especial psíquico do “padrão de comportamento” familiar ou biológico e que empresta a todos os seres vivos seu tipo específico. Assim como as manifestações desse plano básico biológico podem se alterar no curso do desenvolvimento, as do arquétipo também o podem. Empiricamente, contudo, o arquétipo nunca surgiu dentro do alcance da vida orgânica. Ele entra em cena com a vida (JACOBI, 2016, p. 44).

A origem do arquétipo, portanto, é difícil de fixar, visto que ela vem de um inconsciente coletivo e somente temos acesso a este através de suas manifestações na psique. Por exemplo, não poderíamos saber qual é a origem do arquétipo de mãe rastreando os resíduos que trazem esse modelo através do imaginário do homem medieval, pois, estaria muito além da cultura ali abordada, é uma demonstração da forma em que se expressa o arquétipo que nos

mostraria que o materno pode estar além do que está registrado e estar associado a fatores biopsíquicos, por exemplo.

Cabe ressaltar que a questão do arquétipo ainda tem sido muito discutida por pesquisadores que buscam, de certo modo, mostrar qual seria a melhor forma de representação de certas formas retidas pelo inconsciente coletivo.

Traçando um paralelo entre a definição junguiana de “inconsciente coletivo” e “imaginário” (termo importante na Teoria da Residualidade), podemos observar que há pontos em comum nesses dois constructos. Tal como Jung trazia em sua definição de inconsciente coletivo, o imaginário para a Teoria da Residualidade é exatamente este ponto em que a experiência humana pode ser observada em seus aspectos mais remotos e por isso poderemos chegar a um denominador comum: uma forma que pode estar presente num passado imemorial e pode ser observada em muitos momentos da história com outras roupagens.

O que diferenciaria, então, o inconsciente coletivo do imaginário? Para Jung a ideia de inconsciente coletivo é traçada por caminhos desconhecidos, os quais com o passar do tempo vão aparecendo e ganhando forma; enquanto isso, a ideia do imaginário estaria mais voltada para algo que pode ser rastreado e, por isso, pode ser determinado sincronicamente no tempo e no espaço.

Estabelecendo este paralelo entre as palavras de Jung e as de Roberto Pontes observamos haver um denominador comum quando se trata da esfera social trazida pelo resíduo através de uma mentalidade, termo este privilegiado pela História das Mentalidades encerrando a ideia de inconsciente coletivo. Ambos os constructos estão na esfera cultural e manifestam-se através das mentalidades. Cabe observar, portanto, que as teorias se coadunam em um aspecto comum.

Ao pesquisar mais o aspecto do inconsciente coletivo, Jung faz considerações a respeito dos arquétipos que podem se manifestar através desse tipo de inconsciente. Sobre isso, afirma:

O arquétipo não é apenas a imagem em si, mas, ao mesmo tempo, dinamismo, que se manifesta na numinosidade, na força fascinante da imagem arquetípica. A realização e assimilação o do instinto acontecem [...] não por imersão na esfera instintiva, mas apenas pela assimilação da imagem que ao mesmo tempo também significa e evoca o instinto, mas de forma completamente diferente daquele em que o encontramos no nível biológico [...] ele (o instinto) tem dois aspectos; por um lado, é vivenciado como uma dinâmica fisiológica e, por outro, suas múltiplas formas entram na consciência como imagens e desenvolvem efeitos numinosos que estão ou parecem estar em oposição ao impulso fisiológico [...]. O arquétipo, como imagem do impulso, é psicologicamente uma meta espiritual ao qual insta a natureza do ser humano (JUNG, 2016, p. 50).

A assimilação do instinto não se dá por meio da imersão na esfera instintiva, mas pela assimilação da imagem arquetípica que evoca o instinto de forma completamente diferente da encontrada no nível biológico. O instinto possui dois aspectos: um fisiológico e outro psicológico. A imagem arquetípica do impulso é, portanto, uma meta espiritual que a natureza humana busca alcançar, e sua realização implica na integração dos aspectos instintivos da personalidade com a consciência.

2.3.2. Da Grande Mãe, da Guerreira e da Donzela

A Grande Mãe é um arquétipo feminino dos mais importantes na teoria de Jung. Representa a força e a energia primordiais da maternidade e da natureza, simbolizando a fertilidade, a nutrição, a proteção e a capacidade de cuidado.

Esse arquétipo pode ser encontrada em várias culturas, sendo associada a diversas deusas-mães em mitologias antigas, como a deusa grega Deméter, a egípcia Ísis, a romana Ceres, a hindu Durga, entre outras. Ela também é representada em muitas religiões como figura divina, que nutre e protege seus filhos e que representa a natureza em seu estado mais puro.

A Grande Mãe representa a energia e o poder feminino que são capazes de gerar vida e sustentar a existência. É também a figura protetora por excelência, que fornece segurança e apoio emocional. Em sua forma saudável, esse arquétipo pode ser expresso através do amor materno, da compaixão, da empatia, da generosidade e do cuidado.

No entanto, assim como outros arquétipos, esse também pode ter uma sombra²⁴, que representa o lado escuro e reprimido dessa energia. Esse aspecto sombrio pode se manifestar na forma de superproteção, possessividade, controle e manipulação.

É importante lembrar que a Grande Mãe não se limita apenas as mulheres mães biológicas. Ela representa uma energia primordial passível de ser expressa em qualquer pessoa que tenha a capacidade de nutrir, cuidar e proteger aqueles que estão a sua volta.

Como já visto, a ideia de arquétipo que se desdobra em imaginário é encarada por Jung por diversos ângulos ou aspectos:

A própria mãe e a avó; a madrasta e a sogra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama de leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido da transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a virgem (enquanto mãe rejuvenescida, por exemplo, Deméter e Core), Sofia (enquanto mãe que é também); a meta da nostalgia da salvação (Paraíso, Reino de Deus, Jerusalém Celeste); em sentido

²⁴ Para Jung Sombra seria “um lado menos perfeito, menos luminoso que, sendo assim, não corresponde aos ideais de perfeição”. (JUNG, 2014b, p. 50)

mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade ou o país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar, as águas quietas, a matéria, o mundo subterrâneo e a Lua (JUNG, 2022, p. 158).

Demorariíamos a enumerar a quantidade de imagens relacionadas ao arquétipo feminino. Todos esses símbolos podem indicar aspectos positivos e negativos. O fato é que Jung procura em sua obra desdobrar as características do arquétipo materno e, para isso, observa as diferentes visões da mãe universal em contraponto com a mãe pessoal; ou seja, a forma em que a simbologia da mãe é colocada em prática muito nos diz sobre a forma pessoal que vemos no símbolo:

Isso significa que não é apenas da mãe pessoal que provêm todas as influências sobre a psique infantil descritas na literatura, mas é muito mais que o arquétipo projetado na mãe que outorga à mesma um caráter mitológico e com isso lhe confere autoridade ou até mesmo numinosidade (JUNG, 2022, p. 160).

Dessa forma, fica mais clara a relação existente entre a ideia de imaginário da mãe e o arquétipo materno: ambos dizem da forma em que o símbolo materno é tratado com o passar do tempo e ambos trazem consigo a forma e a imagem da mulher em diversas vertentes. Tais pontos de vista vão se modificando ao longo do tempo e chegando até às gerações vindouras, tal qual um caleidoscópio, trazendo diversos tipos de visão de épocas e pensamentos datados.

Este arquétipo pode ser observado em momentos específicos da obra de Marly Vasconcelos está no primeiro poema do livro de que nos ocupamos, “Cantiga de amigo”, em que a dama reclama por não poder encontrar seu amado porque sua “madre” se acha por perto. Em muitos casos da lírica trovadoresca, principalmente em cantigas de amigo, vemos uma forma monologal em que há insatisfação da mãe com o amor da filha, fato que a proíbe de encontrar o amado.

Caso semelhante acontece, por exemplo nessa Cantiga de Rui Fernandes:

Madre, pois amor ei migo,
tal que non posso sofrer
que nom veja meo amigo,
mandade-mi-o ir ver;
mandade-mi-o ir ver,
se nom irei sem mandado
veel’e sem vosso agrado”.

Grande coita me faz ousada
de vo-lo assi dizer
e, pois eu vivo coitada
mandade-mi-o ir ver,
se nom irei sem mandado

veel'e sem vosso agrado.
(Rui Fernandes de Santiago, CBN, B 930, V 518)

Observamos o caso de uma dama que vendo a impossibilidade de encontrar o amante, rebela-se e diz vai encontrá-lo mesmo sem a permissão da mãe.

Importante é destacar, portanto, que apesar do arquétipo da Grande Mãe representar proteção e apoio emocional, muitas vezes a mulher demonstra seu lado sombrio, mostrando-se possessiva e controladora, o que impediria muitas damas de encontrarem seus amantes.

O romance do Conde Olinos apresenta um forte aspecto de proteção materna. A rainha, mãe da infanta, ao ouvir o canto do Conde Olinos, teme pela segurança de sua filha e decide mandar matá-lo para impedir que casem, alegando que ele não tem sangue real. No entanto, a infanta implora para que ele não seja morto, mostrando a forte ligação e amor que tinha por ele. Vejamos:

Madrugaba el Conde Olinos mañanita de San Juan
a dar agua a su caballo, a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe, canta un hermoso cantar,
las aves que iban volando se paraban a escuchar.
Bebe, mi caballo, bebe, Dios te me libre de mal,
de los vientos de la tierra y de las furias del mar.

La reina lo estaba oyendo desde su palacio real.
Mira, hija, como canta la sirena de la mar.
No es la sirenita, madre, que esa tiene otro cantar,
es la voz del Conde Olinos, que me canta a mí un cantar.
Si es la voz del Conde Olinos, yo le mandaré matar,
que para casar contigo le falta la sangre real.

No le mande matar, madre, no le mande usted matar,
que si mata al Conde Olinos, a mí la muerte me da.
Guardias mandaba la reina al Conde Olinos buscar,
que le maten a lanzadas y echen su cuerpo a la mar.
La infantina con gran pena no dejaba de llorar;
él murió a la medianoche, y ella a los gallos cantar.

A ella como hija de reyes la entierran en el altar,
y a él como hijo de condes cuatro pasos más atrás.
De ella nació un rosal blanco, de él nació un espino alvar;
crece el uno, crece el otro, los dos se van a juntar.
La reina, llena de envidia, ambos los mandó cortar,
el galán que los cortaba no dejaba de llorar.
De ella naciera una garza, de él un fuerte gavilán,

juntos vuelan por el cielo, juntos se van a posar.²⁵

É interessante notar que, mesmo sendo filha de reis, ela não teve o poder de impedir a execução do Conde Olinos. A mãe, no entanto, tem uma grande influência sobre as decisões políticas e usa seu poder para tentar proteger a filha. Porém, essa proteção acaba sendo prejudicial para a infanta, que perde o seu amado.

Além disso, o final do romance apresenta um simbolismo interessante: a roseira branca que nasce da infanta e o espinheiro alvar que nasce do Conde Olinos acabam se unindo. Esse simbolismo pode representar a união do amor entre os dois, mesmo após a morte, ou pode ser interpretado como uma metáfora para a união entre duas classes sociais distintas. De qualquer forma, cabe observar que, mesmo após a morte, o amor entre os dois personagens continua a existir e a se manifestar de alguma forma.

O arquétipo da Grande Mãe, proposto por Carl Jung, é essa representação simbólica da figura materna, que pode ser vista como fonte de vida, nutrição e proteção, mas também destrutiva e castradora. No romance do Conde Olinos, a figura materna é retratada como protetora da filha e ameaçadora do Conde, que não tem "sangue real" e, portanto, não é considerado um candidato adequado para casar com a princesa. A mãe é retratada como uma força poderosa, capaz de enviar guardas para matar o Conde, que é visto como uma ameaça à integridade e posição social da filha. A filha, por sua vez, é retratada como submissa à vontade da mãe e incapaz de se opor a ela. Essa dinâmica mãe-filha pode ser vista como uma expressão do arquétipo da Grande Mãe, que representa tanto o amor incondicional e a proteção quanto o controle e a destruição.

Outro aspecto relacionado ao arquétipo da Grande Mãe é a analogia com a Virgem Maria, por ser como exemplo a ser seguido. Maria, mãe de Deus, é a divindade que deveria inspirar as mulheres através da pureza e da submissão aos ideais do esposo. A mulher na Idade Média, portanto, deveria assemelhar-se à Virgem Maria que, mantendo-se santa, deu vida a um ser divino, Jesus Cristo. Para Raquel Lima e Igor Teixeira:

Maria acreditou na Anunciação do Anjo Gabriel, obedeceu e, principalmente, se fez escrava dos desígnios divinos. Ela seria a nova Eva, a anti-Eva: a Ave. Concebendo sem pecado, tornou-se o protótipo idealizado do feminino: destaca-se pela pureza sexual e pela maternidade, caminho de remissão às 'filhas de Eva'. Por intermédio dela a Igreja conseguia oferecer às mulheres uma espécie de saída da condição pecaminosa instaurada pela

²⁵ O Romance del Conde Olinos é um poema popular espanhol que faz parte da tradição oral. Não há uma única versão fixa do poema, mas várias versões e variações que foram transmitidas de forma oral ao longo do tempo. Portanto, não há uma fonte original única para o poema, mas sim muitas versões e adaptações que podem ser encontradas em diferentes coleções e antologias de poesia popular.

primeira mulher e mãe, Eva. Para isso, era necessário criar um novo modelo de mulher, ideal e idealizado: a de mãe, esposa e virgem [...] Apesar de o papel de esposa em Maria ter sido desvalorizado em relação aos outros dois, todos eles foram muito importantes nos séculos XII e XIII, pois levaram à valorização do matrimônio. Se a mulher não seguisse o ideal da virgindade e da castidade, era preferível, então, que se casasse para ser esposa (servir ao homem) e, principalmente, ser mãe (LIMA E TEIXEIRA, 2008, p. 114).

Os clérigos, portanto, propagariam a ideia de que a mulher, descendente de Eva, seria a principal motivadora dos pecados da humanidade, pois teria levado Adão a comer o fruto proibido no Paraíso: “O mito da Criação implicou um arдил para a história das mulheres” (SCHIMIDT-PANTEL, 2003, p.136).

Uma obra importante que aborda esta temática é “Las mujeres medievales”, da historiadora Eileen Power que se concentra em explorar a vida das mulheres durante a Idade Média. A autora procura desconstruir a ideia de que as mulheres medievais eram todas passivas e submissas, mostrando que elas tinham uma grande variedade de papéis sociais e contribuíam para a vida econômica, religiosa e cultural da época.

Power usa uma ampla gama de fontes históricas, incluindo registros de tribunais, cartas pessoais e contas comerciais para traçar um quadro detalhado da vida das mulheres medievais. Ela aborda temas como o casamento, a maternidade, a educação, o trabalho e a religião, destacando como as mulheres desempenhavam papéis importantes em cada uma dessas áreas. A autora declara:

La situación de la mujer se considera, a menudo, como un test mediante el cual se puede juzgar la civilización de un país o de una época. Ese test es extraordinariamente difícil de aplicar, particularmente en la Edad Media, debido a la dificultad de determinar que es lo que constituye la posición de la mujer en cualquier época. La situación de la mujer es una cosa en teoría otra en los aspectos legales y otra en la vida diaria. ²⁶(POWER, 2013, p. 13)

A autora também chama atenção para o fato de que as mulheres medievais tinham uma variedade de perspectivas e experiências, dependendo de sua classe social, localização geográfica e contexto histórico. Por exemplo, ela destaca como as mulheres camponesas tinham um papel muito diferente das mulheres nobres, e como as mulheres nas cidades comerciais tinham mais oportunidades econômicas do que as mulheres em áreas rurais isoladas.

²⁶ Em tradução livre: A situação da mulher é frequentemente considerada como um teste pelo qual se pode julgar a civilização de um país ou de uma época. Esse teste é extraordinariamente difícil de aplicar, especialmente na Idade Média, devido à dificuldade de determinar o que constitui a posição da mulher em qualquer época. A situação da mulher é uma coisa em teoria, outra nos aspectos legais e outra na vida cotidiana.

No geral, "Las mujeres medievales" é uma obra que desafia muitos estereótipos sobre as mulheres medievais e mostra a complexidade de suas vidas e experiências. A obra é uma leitura interessante e informativa para aqueles que desejam aprender mais sobre a história das mulheres na Idade Média.

A pesquisadora analisa como a igreja e a aristocracia medieval difundiram a ideia da inferioridade feminina, limitando o acesso das mulheres à educação e restringindo sua participação na vida pública. Porém, a autora também mostra como as mulheres buscaram formas de se rebelar contra essa opressão, por meio de movimentos religiosos, como as beguinas, ou mesmo por meio de estratégias individuais de resistência, como a negociação de dotes ou a escolha de maridos.

A ideia de inferioridade feminina ressaltada pelo clérigo e apoiada pela aristocracia medieval levava em consideração a passagem da bíblia na qual afirma-se que a mulher teria surgido da costela de Adão. Esta parte do corpo não teria sido escolhida de forma casual, mas por ser uma fração corporal que não está totalmente acima da cabeça do homem, portanto, estando situada em um local inferior, deveria submeter-se a seus ideais e pensamentos.

Sobre esta categoria analítica no contexto da lírica trovadoresca e diferentemente dos textos lidos e encontrados em páginas escolares (e, por que não dizer, acadêmicas), há um discurso que versa acerca dos valores masculinos muito mais do que sobre as qualidades femininas. A mulher, vista então como “esposa de Cristo” (BLOCH, 1995, p. 92) é, portanto, colocada em um patamar não de superioridade em relação aos homens, mas de ameaça à construção de sua postura íntegra diante de Deus. Segundo Carla Casagrande:

a ideia de que a mulher tenha sido dotada por Deus de uma alma, igual à do homem por natureza e dignidade, atravessa de formas diversas todo o pensamento medieval: se na tradição agostiniana, fundada sobre um dualismo nítido entre corpo e alma, se fala de uma igualdade total entre a alma da mulher e a do homem (...) mas em todos os casos, o apelo à igualdade das almas, seja ele feito de modo mais ou menos direto ou mais ou menos problemático (CASAGRANDE, 1990, p. 123).

É sabido que muitos dos escritos medievais, ainda que fossem *cantigas de amigo*, eram escritos por homens que assumiam as vozes femininas e nestes escritos vemos que há a inserção dos parâmetros comportamentais que seriam esperados das mulheres, de acordo com o que era imposto pela Igreja. Por isso, assumimos, enquanto pesquisadores, uma postura delicada ao se pesquisar sobre as mulheres, pois até mesmo documentos históricos podem ter sido modificados ou alterados por homens. Por isso, o pesquisador não poderia se deixar

levar totalmente pelas fontes, especialmente aquelas de raízes masculinas (LEITE apud DUBY, 1989, p.99).

A santidade e a castidade até o casamento eram, por exemplo, premissas básicas esperadas das mulheres. Vale ressaltar também que a mulher que não estivesse enquadrada nessas condições poderia ser mantida afastada e desvalorizada socialmente. Exemplo da valorização da divinização e supervalorização das premissas de Maria em *Cãtygua Proençal*, podem ser apreciadas quando Marly Vasconcelos coloca no poema “Romaria” os seguintes versos: “Ó virgem de Nazaré/ Estendei-me/ A vossa mão/ preciso de muita paz/ cedei-me/ O perdão” (VASCONCELOS, 1985, p. 22). Nota-se nessa transcrição um arrependimento pelos pecados que ainda não são conhecidos, mas reportar-se a Virgem já destaca que há uma pureza que deve ser seguida pela remissão dos pecados carnavais.

A mulher, portanto, fonte do pecado e, ao mesmo tempo, um ser divino, Ave ou Eva, deveria portar valores que para a sociedade e para a família traria prestígio e regalias. Sobre isso Sodré afirma:

o amor contido da mulher, a fidelidade ao marido, o amparo à família, o amor materno, o governo da casa, cabendo-lhe fundamentalmente a guarda da conduta das filhas que devem ser mantidas longe da frequência de companhias inadequadas e da participação em festas ou danças. Relativamente às filhas, as mães, elas próprias sob a custódia do marido, reproduzem a mesma atitude repressiva, voltada para a mesma finalidade: preservar o corpo feminino de qualquer contacto que ataque o valor fundamental, a castidade. O controle da sexualidade das filhas surge de facto como âmbito privilegiado da pedagogia materna, o único do qual a mãe, seja como for, é responsável, independentemente até da sua própria moralidade: as mulheres más, observa Filipe de Novara, podem ser, como mães, até melhores que as boas, hábeis como são em reconhecer nas filhas os sinais da ‘loucura’ que já experimentaram directamente. Mas quando a iniciativa pedagógica vai para além da simples custódia para se dotar de conteúdos propriamente educativos, já não pode ser apanágio feminino e transfere-se decisivamente para a figura paterna (SODRÉ, 2004, p.05).

Tais traços definidos mostram que a figura feminina, em textos medievais, deveria tratar de assuntos que mostrariam uma postura de mulher contida e que estivesse nos moldes da sociedade. Por isso, é válido afirmar que esta atitude feminina ocorria nos textos medievais, principalmente na lírica trovadoresca e podem ser encontradas na obra de Marly Vasconcelos.

É de grande importância compreender qual é o elo que liga o imaginário medieval da mulher em sua relação com esse arquétipo feminino e o que é trazido pela poeta cearense em sua obra. De forma mais específica: a poeta assimila em *Cãtygua Proençal* traços que nos mostram exatamente esse arquétipo materno em voga, assim como aspectos femininos que são tratados por Jung.

A fala da mulher que aqui iremos destacar no âmbito da lírica medieval traz à tona uma discussão, travada por muitos pesquisadores, que visa entender de que forma a mulher pronuncia seu discurso no medievo e de que forma participa efetivamente da vida em sociedade. Sendo assim, pretendemos analisar como são retratadas a voz e o imaginário feminino da medievalidade em relação ao mundo contemporâneo no qual a obra de Marly Vasconcelos está situada.

Outro arquétipo a ser observado é o da Guerreira. Este é uma representação feminina de força, coragem e determinação. Esse arquétipo delineia uma figura poderosa e destemida, capaz de enfrentar desafios e lutar por aquilo em que acredita. A Guerreira representa a capacidade feminina de lidar com situações difíceis e de se defender contra ameaças externas.

Esse arquétipo pode ser encontrado em diversas culturas e mitologias, sendo frequentemente associado a deusas ou heroínas guerreiras, como a deusa grega Atena, a guerreira japonesa *Tomoe Gozen* ou a guerreira celta *Boudicca*. Essas figuras são admiradas por sua coragem, habilidade de luta e determinação em face de desafios.

Em sua forma saudável, o arquétipo da Guerreira pode ser expresso através de qualidades como a coragem, a determinação, a perseverança e a autoconfiança. Esses atributos permitem que as mulheres se defendam contra ameaças e enfrentem desafios com resiliência e determinação.

A Guerreira também pode ser um arquétipo importante para ajudar as mulheres a superar o medo e a insegurança. No entanto, como todos os arquétipos, a Guerreira também tem uma sombra. Em sua forma sombria, a Guerreira pode se tornar agressiva, violenta e descontrolada, buscando o conflito e a confrontação.

É importante lembrar que a expressão saudável da Guerreira não se limita apenas ao uso da força física, mas pode se manifestar de outras formas de coragem e determinação, como na busca pela justiça, na defesa dos direitos humanos ou na luta contra a opressão. Em *Cãtygua Proença* podemos observar que em muitos momentos a personagem feminina se porta com resistência diante daquilo que lhe é imposto, fazendo frente às “obrigatoriedades” e impondo sua voz diante do homem, a exemplo do que temos no poema “Cantiga de Escarnio” em que a dama exprime o ódio que criou pelo até então amado, pois vendo-se enganada, maldiz o dia em que “louvou a palavra mentirosa/ Filho d’algo desprezível” (VASCONCELOS, 1985, p.31).

Há de se observar também o arquétipo da Donzela, uma das representações mais comuns e conhecidas da mulher. Ele simboliza a pureza, a inocência e a beleza da juventude

feminina. O arquétipo da Donzela é frequentemente associado à ideia de uma mulher jovem e virgem, ainda não tocada pelo mundo, e protegida por um guardião ou pelo próprio destino. Todavia, é necessário salientar que o ideal de pureza e inocência associado a esse arquétipo pode ser limitante e repressivo, especialmente quando imposto às mulheres como uma expectativa social ou cultural, tal como já observamos no Romance de Conde Olinos, na figura da princesa.

Em sua forma saudável, o arquétipo da Donzela pode representar a inocência e a abertura ao mundo, a curiosidade e o encantamento com a vida. Quando em desequilíbrio, pode levar à ingenuidade, imaturidade e a uma falta de autoconfiança. Como todos os arquétipos, a Donzela deve ser entendida dentro de um contexto mais amplo da psique humana, e não ser vista como uma definição rígida ou limitante da identidade feminina.

Um exemplo deste arquétipo na obra de Marly Vasconcelos é o poema que introduz mais um modo lírico medieval. No poema “Pastorela” o cavaleiro procura por sua Donzela e para isso recorre à natureza. A candura e a inocência da dama e somadas à procura do cavaleiro através da natureza, já nos trazem indícios de sua pureza: “Dizei-me lírios e gerânios/ de uma formosa donzela/ vestida de sedas brancas” (VASCONCELOS, 1985, p.15).

Diante destes três arquétipos e através do estudo do imaginário (FRANCO JR, 2003, p.73-116; WUNENBURGER, 2008 e PONTES, 2020), em *Cãtygua Proençal* devemos investigar três pontos nos quais esse imaginário feminino poderá ser observado, conforme os arquétipos da Grande Mãe, da Donzela e da Guerreira. Estes arquétipos podem trazer indícios de um posicionamento feminino medieval que pode ter sido deturpado ou tratado com inferioridade em relação aos trovadores ou, simplesmente, a voz masculina.

Temos, portanto uma hipótese: a obra de Marly Vasconcelos traz à tona um modelo de poética medieval, e este tratamento à poesia veio de alguma forma, residualmente, até o Nordeste do Brasil, passando por um processo de hibridação cultural.

Portanto, Marly Vasconcelos realiza em sua obra com as *remanescências* de uma literatura de tempos remotos e, por isso, coube investigar em *Cãtygua Proençal* (1985) quais os resíduos que nela podem ser rastreados e investigados. A análise, portanto, parte de um cotejo comparado de poemas líricos trovadorescos com a referida obra, buscando associar o imaginário medieval aos arquétipos femininos rastreáveis nos textos.

Um aspecto importante a ser abordado é a emancipação feminina da década de 80 que foi o resultado de uma série de mudanças culturais, políticas e econômicas que ocorreram nas décadas anteriores. Algumas das principais mudanças incluíram: o movimento feminista dos anos 60 e 70 e que foi crucial para a conscientização sobre as questões de gênero e para a

luta pelos direitos das mulheres. As feministas lutaram por mudanças nas leis e na cultura, incluindo direitos iguais no trabalho, em casa e na sociedade em geral. Para a pesquisadora Constância Lima Duarte o feminismo:

Na maioria das vezes, é compreendido apenas como um movimento articulado de mulheres em torno de determinadas bandeiras, como o voto, por exemplo. Prefiro pensar em “feminismo” em um sentido mais amplo, como toda ação realizada por uma ou mais mulheres, que tenha como objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos ou a equiparação de seus direitos com os do homem. Somente assim será possível valorizar os momentos iniciais desta luta —contra os preconceitos mais primários e arraigados —e considerar as primeiras mulheres como precursoras e legítimas feministas (DUARTE, 2011, p. 76-77).

A citação apresenta uma ampliação do conceito de feminismo, indo além de uma perspectiva restrita de luta por direitos políticos e civis específicos, como o direito ao voto. A autora sugere que o feminismo deve ser entendido como qualquer ação realizada por mulheres em busca da ampliação de seus direitos e da equiparação com os direitos dos homens, independentemente da sua forma ou abrangência.

A década de 80, momento de elaboração de *Cãtygua Proença* também marcou avanços na Educação: a educação tornou-se mais acessível para as mulheres nos anos 70 e 80, o que lhes permitiu adquirir habilidades e conhecimentos que antes eram considerados exclusivamente masculinos. Isso permitiu que as mulheres entrassem em campos que antes eram inacessíveis, como medicina, direito e engenharia. Constância disserta:

A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827, e até então havia apenas uns poucos conventos que guardavam as meninas para o casamento, escolas particulares nas casas das professoras, e a opção do ensino individualizado, preferido pelas famílias de mais posses. E foram as primeiras ‘mulheres educadas’ de então que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, abrindo escolas, publicando livros, enfrentando a opinião corrente que insistia em dizer que mulher não necessitava aprender ler e muito menos escrever (DUARTE, 2011, p. 77-78).

Essa luta pela educação feminina é um aspecto importante da história do feminismo, pois o acesso ao conhecimento e à educação é uma forma de empoderamento e emancipação das mulheres. Ao lutar por esse direito, as mulheres também questionavam a ideia de inferioridade feminina e os estereótipos que limitavam o papel da mulher na sociedade. Além disso, a educação era vista como uma forma de preparar as mulheres para participar ativamente na vida política e social, contribuindo para a ampliação dos direitos civis e políticos das mulheres.

A literatura medieval, especialmente a trovadoresca, é conhecida por apresentar um forte viés machista e patriarcal, no qual as mulheres são retratadas como seres submissos e dependentes dos homens. No entanto, a obra de Marly Vasconcelos busca resgatar o papel das mulheres na literatura medieval, dando voz a personagens femininas e explorando as nuances de sua subjetividade.

Esse movimento de resgate da figura feminina na literatura medieval pode ser associado à luta pela emancipação feminina que ocorreu na década de 80. Nesse período, as mulheres reivindicavam igualdade de direitos, denunciando a opressão e a discriminação de gênero presentes na sociedade.

Assim como a obra de Marly Vasconcelos busca resgatar a figura feminina nos textos medievais, as mulheres na década de 80 lutavam para resgatar seu papel na sociedade, rompendo com estereótipos e buscando a igualdade de gênero. A análise comparada entre a obra da escritora e o movimento de emancipação feminina na década de 80 evidencia a importância da luta pelo reconhecimento da figura feminina na literatura e na sociedade em geral.

Tanto na obra de Marly Vasconcelos quanto no movimento de emancipação feminina da década de 80, a luta pela igualdade de gênero e pelo reconhecimento da figura feminina é evidente. Através da análise comparada entre esses dois temas, percebe-se que os resíduos a serem investigados estão intimamente ligados à voz feminina na lírica trovadoresca medieval. Nesse contexto, é importante ressaltar que os arquétipos presentes na obra de Marly Vasconcelos, que buscam resgatar a figura feminina nos textos medievais, estão diretamente relacionados com a prática lírica medieval conhecida como “a arte de trobar”. Desse modo, a análise desses dois temas destaca a relevância da luta pelo reconhecimento da voz feminina não apenas na literatura, mas também na sociedade em geral.

Há de se observar, por exemplo, estudos da pesquisadora Ria Lemaire (2017) nos quais a autora trata sobre a poesia cantada pelas mulheres na Península Ibérica medieval. Ria Lemaire disserta que a obra de Carolina Michaëlis de Vasconcelos proporcionou uma análise fundamentada e embasada nos estudos filológicos e históricos, trazendo à tona evidências e argumentos que sustentam a existência de uma tradição secular de poesia feminina.

Esse trabalho pioneiro abriu caminho para uma reavaliação e um reconhecimento mais amplo da voz das mulheres na produção literária medieval. Através de suas pesquisas, a autora ofereceu uma contribuição significativa para o estudo da literatura medieval, permitindo uma nova compreensão das expressões literárias femininas e desafiando a visão tradicionalmente dominante que negligenciava ou subestimava a participação das mulheres

nesse contexto histórico. Sua análise cuidadosa e minuciosa proporcionou um importante avanço no reconhecimento da importância e relevância da produção poética feminina na Idade Média. Sobre isso, a autora afirma:

Já podemos imaginar o que seria a tese do Livro das Donas que Dona Carolina nunca publicou: essas cantigas de amigo, presentes nos cancioneiros medievais, são originalmente cantigas de uma tradição oral de “autoria” feminina, no sentido em que elas foram versadas e musicadas pelas próprias mulheres do mundo rural como cantigas de dança ou de trabalho. Transcritas nos cancioneiros medievais da nobreza e corte, elas foram atribuídas aos trovadores da época (LEMAIRE, 2017, p. 04).

3. RESÍDUOS EM *CÃTYGUA PROENÇAL*: A OBRA EM ANÁLISE

A lírica trovadoresca, como visto, é rica e exerceu uma grande influência sobre a literatura medieval e renascentista e seus ecos podem ser vistos até hoje em gêneros musicais e poéticos. Sob essa ótica, insere-se a obra *Cãtygua Proença*. Neste capítulo, analisaremos cada um dos vinte poemas que compõem a obra de Marly Vasconcelos, procurando esclarecer três pontos importantes em cada uma das análises: 1- O modo poemático empregado pela autora; 2- A aplicação formal do poema e; 3- Como o feminino ou a lírica feminina pode ser vista pela ótica dos arquétipos de Jung.

Vale destacar que a presença dos arquétipos e resíduos textuais nos poemas de *Cãtygua Proença*. A lírica feminina aborda as experiências, sentimentos e perspectivas das mulheres, muitas vezes explorando temáticas como o amor, a paixão, a sedução e a subjetividade. Através da ótica dos arquétipos aplicados à residualidade, é possível identificar resíduos textuais que remetem a essas temáticas, resgatando elementos de uma tradição lírica associada ao universo feminino.

Decidimos adotar a ordem apresentada no sumário da obra da autora, tendo em vista que essa abordagem facilitará o desenvolvimento dos modos e sub-modos poemáticos.

1) *Cantiga de Amigo*:

Quanta coisa eu não disse
ao meu amigo fidalgo
por mya madre estar perto
quando ele foi pelo prado.

Desaguavam fontes brancas
enquanto o amigo passava
naquele tarde de estrofes
em que a madre me cercava.

Meu amigo! Meu amigo!
Proença eu cantaria
se mya madre na sala
não ouvisse a melodia.

Mas a madre me acompanha
toda noite, todo dia
e moyro, amigo, eu moyro
na fúria da ventania.
(VASCONCELOS, 1985, p. 11)

Análise do modo poemático empregado

Em capítulos anteriores falamos um pouco sobre as três principais formas poéticas da lírica trovadoresca: A *cantiga de amor*, a *cantiga de amigo* e a *cantiga de escárnio e maldizer*. De maneira semelhante às cantigas de amigo, Marly Vasconcelos é capaz de incorporar em seu poema o modo como essas canções eram entoadas, começando pela voz feminina que convoca seu amado: “Meu amigo! Meu amigo!”.

Embora a voz feminina invoque seu amado e anseie por sua presença, ela parece ter um interlocutor adicional, ao qual se dirige em forma de protesto. Enquanto expressa sua tristeza e saudade, a dama lamenta que sua mãe esteja sempre presente nos momentos em que ela deveria encontrar-se com seu amado. No *Cancioneiro da Ajuda*, Carolina Michaëlis de Vasconcelos afirma que a mãe via como dever:

Guardar, precaver, admoestar, castigar quando as filhas se demoram na frente ou na igreja, teimam em ir à romaria, ou voltam do bailado com o brial roto. Compassivas e favorecedoras do amante só por excepção e cálculo, mostram-se ciumentas e rivais das filhas de longe em longe (VASCONCELOS, 1990, p. 894).

De acordo com diversos estudos, a presença da figura materna é fundamental nas cantigas femininas galego-portuguesas, tanto como personagem quanto como emissor. Além disso, essa figura é protagonista de um gênero que, juntamente com outros, compõe a *cantiga de amigo* como um conjunto ou complexo. Rip Cohen (1984) argumenta que as *cantigas de amigo* se destacam pela diversidade de situações e discursos que apresentam, o que leva à conclusão de que essa cantiga não pode ser considerada um gênero único, mas sim um complexo de gêneros.

É relevante ressaltar a presença da natureza como um elemento simbólico de refúgio e busca pelo amado dentro do contexto lírico, o que se configura como uma temática recorrente na literatura. A paisagem possui formas específicas que exemplificam a pureza e a beleza que podem ser expressas através do uso de adjetivos como "branca" e "alva", ou simplesmente ao referir-se a cenários como "prados", dentro do âmbito da poesia.

Friedrich Engels em seu estudo sobre “A dialética da Natureza” disserta:

A moderna investigação da Natureza data, como toda a história moderna, dessa época poderosa a que nós, os alemães, denominamos a Reforma, depois da desgraça nacional que, por sua causa, nos aconteceu, a que os franceses chamam de Renascença e os italianos de Cinquecento, época que nenhum desses nomes explica exatamente. Ela se inicia na segunda metade do século XV. A realeza, apoiando-se nos habitantes das cidades ou sejam os burgueses, enfraqueceu o poder da nobreza feudal e fundou as grandes monarquias,

baseadas essencialmente no conceito de nacionalidade (ENGELS, 2020, p. 476).

Durante esse tempo, houve mudanças políticas e sociais significativas, com a realeza fortalecendo-se com o apoio dos habitantes das cidades, especialmente os burgueses. Esse fortalecimento enfraqueceu o poder da nobreza feudal e resultou no estabelecimento de grandes monarquias baseadas no conceito de nacionalidade. É nesse contexto de transformações políticas e sociais que a investigação científica sobre a natureza começou a se desenvolver, impulsionada pelos avanços científicos e técnicos da época.

No período renascentista, a investigação da natureza foi impulsionada pelo surgimento da filosofia naturalista, que valorizava a observação empírica e o estudo científico da natureza. Nesse sentido, a natureza era vista como uma fonte de conhecimento e inspiração, e sua representação na literatura renascentista frequentemente enfatizava sua grandiosidade, beleza e harmonia. Os escritores e artistas renascentistas retratavam paisagens naturais com detalhes minuciosos e uma abordagem realista, buscando capturar a essência e a diversidade da natureza.

Visto isso, busca-se uma conexão entre a natureza e os sentidos de forma empírica e analisando vemos que o “prado” é uma vegetação rasteira, caracterizada pela presença predominante de gramíneas (plantas da família *poaceae*) e algumas espécies de leguminosas, como trevos e alfafa. Geralmente, ocorre em regiões de clima temperado e úmido, em solos férteis e bem drenados. O prado é uma formação herbácea que pode ser encontrado em diferentes ambientes, como campos, encostas, planícies e vales, e é comum em áreas de pastoreio e agricultura.

Na poesia, o prado é frequentemente utilizado como um elemento simbólico da natureza que representa a pureza, a harmonia e a beleza. É comum encontrar poetas que utilizam imagens do prado em suas obras para transmitir a ideia de um ambiente tranquilo e acolhedor, onde é possível encontrar a paz interior e a contemplação da natureza. Além disso, o prado também pode ser associado a sentimentos de amor e felicidade, como em poemas que descrevem casais passeando em meio à natureza ou jovens enamorados que se encontram no campo florido.

A associação do prado com o paraíso remete a uma concepção de mundo em que o paraíso é entendido como um lugar de felicidade e plenitude, em que não há sofrimento nem dor, e que foi perdido pela humanidade em decorrência do pecado original. O prado, por sua vez, é apresentado como um lugar de descanso e de paz, em que os elementos naturais estão em

harmonia e que pode ser compreendido como uma espécie de antecipação do paraíso, uma possibilidade de recuperar o estado paradisíaco que foi perdido. É importante constatar que a literatura situa o espaço urbano como um lugar de corrupção, de vícios, frente à pureza e a simplicidade do espaço natural.

Podemos observar este aspecto de fuga do urbano no poema *Oda a la vida retirada*, de Fray Luis de León, que diz em sua primeira estrofe:

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal rüido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

O poema retrata a busca do eu lírico por uma vida mais autêntica, livre das ambições e vaidades do mundo urbano, e a valorização da pureza e simplicidade do espaço natural como lugar de refúgio e inspiração.

Hilário Franco Junior, em sua obra "As Utopias Medievais" de 1992, discute a concepção do paraíso como uma utopia na sociedade medieval. O autor explora a temática da busca por um lugar idealizado e perfeito, representado pelo paraíso, que transcende a realidade terrena e representa um espaço utópico de perfeição e harmonia. Nessa perspectiva, Franco Junior aborda como as concepções do paraíso influenciaram a mentalidade e as aspirações dos indivíduos na Idade Média. Sobre a obra, a professora Maria Tereza Arrigoni diz:

Quais as utopias que acompanharam o homem medieval? O autor nos indica varias: a da alternativa/ a heresia; a da paz/o claustro; a da simplicidade/ O bucolismo; a da igualdade juridica/RobinHood; a da autonomia/Guilherme Tell, que são apenas um início de abordagem e já apontam para o possível reconhecimento da nossa porção medieval (ARRIGONI, 1994, p. 135).

Em uma análise da obra *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, a pesquisadora Lúdia Raquel Miranda²⁷ faz uma associação entre o prado e o paraíso bíblico, ela diz:

La Introducción de los Milagros de Nuestra Señora muestra un locus amoenus, donde descansa el romero, que se identifica con el paraíso (c. 14 a y b) La fuente de ese prado (c. 3) se ramifica en cuatro brazos (c. 21) que evocan los cuatro rios del paraíso y los árboles que producen frutos saludables y vistosos (e. 4) representan la abundancia y la felicidad anterior al pecado original. En ese contexto, la imagen de la Virgen Maria, antitipo de Eva, es la matriz de redención que enmendará la falta de los primeros padres gracias a su intercesión entre Cristo y los hombres. [...] En ese sentido, la descripción del prado connota el paraíso y el estado paradisíaco que se han perdido pero cuya

²⁷ Docente de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa (UNLPam), República Argentina.

recuperación es una posibilidad cierta para los hombres que creen y aman a la Virgen Maria.²⁸ (MIRANDA, 2011, p. 20).

Vemos uma associação em que o prado é descrito como um lugar ameno e pacífico, onde o alecrim descansa e que é identificado com o paraíso. Essa associação se dá por meio de uma série de elementos presentes na descrição do prado, como os quatro braços que se ramificam a partir de sua fonte, que evocam os quatro rios do paraíso, e as árvores que produzem frutos saudáveis e vistosos, que representam a abundância e a felicidade anterior ao pecado original.

Análise formal e estilística

O poema apresenta uma estrutura métrica regular, com versos de sete sílabas poéticas, que remete à tradição da lírica trovadoresca, bastante presente na poesia medieval. Além disso, há uma preocupação com a rima, que se apresenta de forma consonantal, ou seja, as palavras rimam apenas em suas consoantes finais.

A métrica regular de sete sílabas poéticas no poema em questão é um dos elementos mais marcantes da tradição da lírica trovadoresca, que se desenvolveu durante a Idade Média em toda a Europa Ocidental, especialmente no sul da França. Os trovadores, poetas que compunham e cantavam suas poesias em cortes nobres, utilizavam frequentemente essa métrica em suas composições líricas, chamadas de "*cansós*" ou "*trovas*". O uso de uma métrica regular e de rimas consonantais eram elementos fundamentais para a musicalidade e a memorização dessas poesias, que eram frequentemente acompanhadas por instrumentos musicais, como a lira e o alaúde.

No poema em questão, a estrutura métrica regular de sete sílabas poéticas se mantém ao longo de todas as estrofes, criando uma cadência rítmica que é acentuada pela presença das rimas consonantais²⁹. Por exemplo, os versos "Por mya madre estar perto" e "Naquele tarde de estrofes" apresentam a mesma rima em "perto" e "estrofes", respectivamente.

²⁸ Em tradução livre: A introdução dos "Milagros de Nuestra Señora" apresenta um "locus amoenus", onde o peregrino descansa, que está associado ao paraíso (c. 14 a e b). A fonte desse prado (c. 3) se divide em quatro ramos (c. 21) que evocam os quatro rios do paraíso, e as árvores que produzem frutos saudáveis e vistosos (c. 4) representam a abundância e a felicidade que existiam antes do pecado original. Nesse contexto, a imagem da Virgem Maria, como o antítipo de Eva, é a matriz da redenção que corrigirá a falta dos primeiros pais por meio de sua intercessão entre Cristo e os seres humanos. [...] Nesse sentido, a descrição do prado sugere o paraíso e o estado paradisíaco que foram perdidos, mas cuja recuperação é uma possibilidade real para aqueles que creem e amam a Virgem Maria.

²⁹ As rimas consonantais são um tipo de rima que ocorre quando duas palavras apresentam a mesma sequência de sons consonantais a partir da última vogal tônica. Ou seja, nesse tipo de rima, apenas as consoantes são iguais entre as palavras rimadas, enquanto as vogais podem ser diferentes.

Já os versos "Enquanto o amigo passava" e "Em que a madre me cercava" rimam em "passava" e "cercava".

Essa preocupação com a rima consonantal é um elemento característico da lírica trovadoresca e é bastante presente em outras composições desse gênero, como nas trovas de Martin Codax e nas cantigas de amor de D. Dinis, por exemplo. A rima consonantal contribui para a sonoridade e a musicalidade da poesia, mas também pode dificultar a composição do poema, uma vez que as opções de palavras para rimar são mais restritas. No entanto, a habilidade do poeta em encontrar palavras que rimem de forma consonantal pode ser considerada um sinal de virtuosismo e talento poético.

Um exemplo de poema de D. Dinis que apresenta rimas consonantais é "Ai flores, ai flores do verde pino", um dos mais conhecidos do rei-poeta português. Abaixo, segue um trecho do poema:

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
ai Deus, e u é?
(D. Dinis, B 568, V 171)

Além da regularidade métrica dos versos, é possível notar a presença de rimas consonantais, como em "pino" e "amigo", "e u é" e "escondido", entre outras.

No poema de Marly Vasconcelos, é possível notar, além da regularidade métrica e das rimas consonantais, uma preocupação com a sonoridade das palavras, com a utilização de aliterações e assonâncias que reforçam a melodia do poema, como em "Desaguavam fontes brancas" e "toda noite, todo dia". Essa preocupação com a sonoridade é uma característica comum da poesia trovadoresca, que valorizava a musicalidade da língua.

O poema apresenta uma estrutura formal bastante comum na lírica trovadoresca, com a utilização de estrofes de quatro versos (quodras) e uma métrica regular de sete sílabas poéticas em cada verso. Esse tipo de estrutura é conhecido como "estrofe de redondilha menor", bastante utilizado na poesia medieval em Portugal e na Espanha.

Além disso, o uso da primeira pessoa do singular para expressar os sentimentos do eu lírico também é um elemento presente na lírica trovadoresca, que valorizava a subjetividade e a expressão dos sentimentos pessoais. Isso pode ser visto no verso "Quanta coisa eu não disse", no qual o eu lírico se expressa de forma direta e pessoal.

A presença dos elementos formais da lírica trovadoresca no poema e a utilização da primeira pessoa do singular para expressar sentimentos pessoais demonstram a influência dessa tradição poética na obra da autora. Além disso, a presença dos arquétipos femininos na obra também remete à concepção medieval da mulher como mãe e guardiã dos valores familiares, o

que evidencia a importância da análise desses arquétipos para compreender as representações femininas na literatura da época. Assim, é possível observar a presença de elementos da tradição medieval na obra de Vasconcelos e como essa tradição influenciou a forma como as mulheres eram representadas na literatura da época. Por isso, é necessário avaliar a presença desses arquétipos na obra.

Análise dos arquétipos femininos

No poema em questão, é possível identificar a presença de dois arquétipos femininos de Jung: a mãe e a amante. A figura da mãe é representada pela presença constante da "mya madre", que impede a comunicação entre o eu lírico e o amigo fidalgo, criando uma barreira entre os dois. Essa figura materna pode ser interpretada como protetora e controladora, o que reflete a visão medieval da mulher como guardiã da moralidade e dos valores da família.

Já a figura da amante é sugerida pela expressão "Proençal eu cantaria", que pode ser interpretada como uma referência à lírica amorosa da Provença. Através dessa expressão, o eu lírico revela o desejo de se comunicar com o amigo de forma mais intimista, de expressar seus sentimentos e emoções de forma poética e amorosa. No entanto, a presença da mãe impede a realização desse desejo, o que cria uma tensão entre os arquétipos da mãe e da amante.

Essa tensão entre os arquétipos femininos reflete a visão da mulher na poesia trovadoresca, que valorizava a figura feminina como objeto de amor e desejo, mas também a via como uma ameaça à moralidade e aos valores da sociedade. Assim, a presença da mãe e da amante no poema pode ser interpretada como um reflexo da complexa relação entre os homens e as mulheres na sociedade medieval. O pesquisador Pedro Carlos Louzada Fonseca afirma que:

O envolvimento da mulher nesse processo de criação literária trovadoresca foi considerável, principalmente como fonte de inspiração poética e reflexo de relacionamentos sociais. Duby (1997) acrescenta que houve um favorecimento por parte de damas da nobreza e da aristocracia no florescimento dessa cultura de cortesia lírico-amorosa. Reforçando esse pensamento, Umberto Eco (2010) reitera que a mulher se transforma em centro da vida social e artística que a época feudal havia ignorado. Com o surgimento da cavalaria e do amor cortês, os valores estéticos tornam-se valores sociais, entrando na literatura o elemento feminino (FONSECA, 2012, p. 38).

Esse reconhecimento da mulher reflete uma transformação cultural mais ampla, que inclui a redefinição dos papéis de gênero e uma nova concepção da feminilidade. Umberto Eco (2010) salienta que as mulheres se tornaram figuras centrais na vida social e artística, algo que havia sido negligenciado durante o período feudal. Com o surgimento da cavalaria e do amor

cortês, os valores estéticos ganharam importância na sociedade, e o elemento feminino passou a ter destaque na literatura trovadoresca.

O arquétipo da donzela está presente de forma implícita no poema, por meio da figura da mãe que acompanha a narradora em todos os momentos. A mãe é descrita como uma presença opressora que impede a narradora de expressar seus sentimentos e emoções para o amigo fidalgo. Essa figura materna pode ser associada ao arquétipo da donzela, que representa a pureza, a inocência e a castidade feminina.

No entanto, no poema, a figura da mãe é apresentada de forma negativa, como uma força que reprime a narradora e a impede de se comunicar livremente. Isso pode ser interpretado como uma crítica à idealização da figura da donzela na literatura medieval, que muitas vezes tratava as mulheres como seres frágeis e submissos.

Dessa forma, o poema apresenta uma subversão do arquétipo da donzela, ao colocar em evidência a opressão e a limitação das mulheres na sociedade medieval, e ao permitir que a narradora expresse seus sentimentos e desejos, ainda que de forma velada.

Podemos observar que o poema apresenta uma série de elementos que remetem à tradição da lírica medieval e aos arquétipos femininos de Jung, demonstrando a influência desses elementos na produção poética posterior.

2) *Cantiga de Amor:*

Ay, minha alma de mouro
Procura uma lusitana

Nas cimitarras lampeja
o enredo de um romance.
Em nave de ouro e prata
guerreio por minha infanta.

Ay, minha alma de mouro
Procura uma lusitana

Detrás de paredes altas
ondulam medos e ânsias.
Preso aos lençóis de seda
Ouço gemer suas entranas.

Ay, minha alma de mouro
Ay, ardência lusitana.
(VASCONCELOS, 1985, p. 12)

Análise do modo poemático empregado

Como já analisado anteriormente, a Cantiga de Amor é um dos principais gêneros líricos medievais e foi cultivado principalmente pelos trovadores provençais e pelos poetas da lírica galaico-portuguesa. Como o próprio nome sugere, essas cantigas são caracterizadas por expressar a temática amorosa, sendo que o trovador canta seu amor por uma dama, geralmente pertencente à nobreza. É um dos gêneros mais populares da poesia medieval ibérica, que floresceu nos séculos XII e XIII.

O tema central da Cantiga de Amor é o amor cortês, um conceito que envolve o amor idealizado, com ênfase na devoção, na cortesia e na sublimação dos desejos sexuais. O trovador, geralmente, se dirige diretamente à sua amada, expressando seus sentimentos e suas frustrações amorosas. Na Cantiga de Amor, o eu lírico frequentemente busca a compreensão e o amor de sua amada, apresentando-se como um servo humilde e dedicado, disposto a fazer qualquer coisa para conquistar seus favores.

No poema de Marly Vasconcelos, o eu lírico é um mouro que se apaixona por uma lusitana, e essa paixão se manifesta através de imagens de batalha e guerra. O uso de metáforas bélicas na descrição do amor é uma das principais características da cantiga de amor, que transforma o sentimento amoroso em uma espécie de luta, onde o amante busca conquistar o coração da sua amada através da sua destreza e bravura.

Na Cantiga de Amor "Ay, minha alma de mouro", é notável a presença de imagens bélicas e guerreiras para descrever o sentimento amoroso do eu lírico. Esse uso de metáforas bélicas era comum na poesia trovadoresca, principalmente na cantiga de amor, onde o amante é descrito como um guerreiro que luta pela conquista do coração da sua amada.

Nesse poema, o eu lírico se identifica como um mouro, uma figura exótica e distante, que se apaixona por uma lusitana, uma representação da mulher portuguesa. Através dessa paixão, o mouro é transformado em um guerreiro, que luta por sua infanta em uma "nave de ouro e prata". A luta pela conquista do amor é descrita como uma batalha, onde o mouro luta com bravura e destreza para vencer os medos e as ânsias da sua amada.

Gaston Paris, renomado filólogo e medievalista francês, na obra *Les Poésies de Guilhem de Cabestanh* (1878), trata sobre a presença de imagens bélicas na poesia lírica do trovadorismo. Nessa obra, Paris afirma que a poesia dos trovadores está repleta de imagens guerreiras e que essas imagens são usadas para expressar o amor e a paixão dos amantes. Segundo Paris:

Les poètes de l'époque, en exprimant l'amour, se servent des images les plus variées; ils emploient indifféremment les métaphores les plus douces et les plus violentes, les allusions aux travaux des champs et celles aux exploits guerriers. Mais, pour bien comprendre ces dernières, il faut se rappeler que la guerre était alors une des occupations les plus nobles, les plus attrayantes, les plus excitantes pour la jeunesse noble" (PARIS, 1888. p. 214).³⁰

Durante o período medieval, os poetas utilizavam uma grande variedade de imagens e figuras de linguagem para expressar o amor em suas poesias líricas, incluindo tanto metáforas suaves como violentas, bem como alusões ao trabalho agrícola e às conquistas bélicas. No entanto, para compreender adequadamente essas últimas referências, é preciso lembrar que, naquela época, a guerra era considerada uma das atividades mais nobres, atraentes e empolgantes para a juventude da nobreza.

As palavras de Gaston Paris evidenciam a relação entre a poesia lírica medieval e o contexto social e histórico em que ela foi produzida. Naquela época, a nobreza era responsável por liderar as batalhas e defender os territórios, o que lhes conferia uma grande importância e prestígio social. Assim, a imagem do guerreiro habilidoso e corajoso era uma das mais valorizadas na sociedade medieval, o que se refletia na poesia lírica da época.

Ao mesmo tempo, o amor cortês, que era uma forma idealizada de amor platônico entre um cavaleiro e uma dama, também era muito valorizado na nobreza medieval, e os poetas buscavam expressar esse sentimento utilizando a mesma linguagem e as mesmas figuras de linguagem que eram usadas para descrever as batalhas e as conquistas militares.

No poema em questão, a lusitana é representada como uma figura misteriosa e inacessível, cercada por medos e ânsias que são descritos como uma barreira para o amor do mouro por ela. Essa imagem da mulher enigmática e idealizada é uma das principais características da cantiga de amor, e está relacionada à concepção medieval da mulher como objeto de adoração e idealização.

O pesquisador Roger Boase na obra *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship* traz a seguinte concepção acerca da mulher e sua forma inatingível:

Em uma tradição mais antiga que a poesia cortês ocidental, a amada pode ser retratada como enigmática, mas não inatingível. Ela é muitas vezes uma donzela nobre que o trovador deseja obter, ou que ele já possui, mas que agora

³⁰ Em tradução livre: Os poetas da época, ao expressar o amor, usam as imagens mais variadas; eles usam indistintamente as metáforas mais suaves e as mais violentas, as alusões aos trabalhos do campo e às façanhas guerreiras. Mas, para compreender bem estas últimas, é preciso lembrar que a guerra era então uma das ocupações mais nobres, mais atraentes e mais excitantes para a juventude nobre".

é desejada por outro. No entanto, a poesia árabe do amor, que tinha sido em grande parte responsável pela concepção do amor cortês, tinha colocado a mulher em um pedestal tão alto que ela se tornou inatingível, e assim capaz de inspirar a devoção de um homem por toda a sua vida (BOASE, 1977, p. 95).

Essa citação de Roger Boase aponta para uma mudança na concepção do amor cortês que se desenvolveu através da influência da poesia árabe. Antes dessa influência, a amada era retratada como uma figura enigmática, mas ainda acessível ao trovador. Ela podia ser uma donzela nobre que o trovador desejava obter ou que já possuía, mas agora era desejada por outro. Ou seja, a amada era uma figura que poderia ser cortejada e conquistada pelo trovador, mas que também podia ser disputada por outros homens.

No entanto, com a influência da poesia árabe, a figura da amada foi colocada em um pedestal tão alto que ela se tornou inatingível. Ela se tornou um ideal inalcançável que inspirava a devoção do homem por toda a sua vida. Essa idealização extrema da figura feminina não apenas mudou a maneira como os trovadores concebiam e descreviam suas amadas, mas também influenciou a cultura e a sociedade da época, estabelecendo uma expectativa cultural de que as mulheres deveriam ser vistas como inatingíveis e idealizadas.

Análise formal e estilística

Há no poema de Marly Vasconcelos a presença de uma estrutura formal que remete à cantiga de amor trovadoresca. Ele é composto por duas estrofes, cada uma com quatro versos, com a repetição do verso inicial em cada uma delas, o que reforça a ideia de um refrão. Além disso, a rima é presente no poema, sendo que os versos ímpares rimam entre si, enquanto os versos pares não apresentam rima.

O poema apresenta uma estrutura formal típica caracterizada pela repetição de um refrão ao longo da composição e pelo uso de uma estrutura métrica e de rimas específicas. A repetição do verso "Ay, minha alma de mouro / Procura uma lusitana" é utilizada como refrão e aparece no início e no final de cada estrofe, contribuindo para a construção da musicalidade do poema e reforçando a ideia central do texto.

A queixa amorosa é uma temática recorrente na poesia trovadoresca, caracterizada pela expressão dos sentimentos de dor, sofrimento e descontentamento do eu lírico em relação ao amor não correspondido ou às dificuldades do relacionamento amoroso. No poema em questão, a presença do refrão "Ay, minha alma de mouro / Procura uma lusitana" intensifica a carga emocional e queixosa do eu lírico. O termo "Ay", utilizado de forma repetitiva, possui

um aspecto prosódico que acentua o tom lamentoso e melancólico do poema. Através dessa repetição sonora, o poeta busca expressar sua angústia e tristeza diante da ausência da amada. A utilização do refrão e a exploração dos aspectos prosódicos contribuem para a construção de uma atmosfera de queixa e melancolia, características da queixa amorosa presente na poesia trovadoresca.

Cantiga de amigo: Canto lírico mais genuíno da região da Galícia e de Portugal, a cantiga de amigo é anterior a qualquer influência estrangeira. O eu poemático, o sujeito da enunciação, é uma moça que exprime sua coita (dor, aflição), a mágoa pela ausência ou pela indiferença de seu amado. Tal queixa amorosa é dirigida à mãe, a uma irmã ou a uma amiga com quem o eu poemático estabelece a tenção, um diálogo acalorado (D'ONOFRIO, 1995, p. 125).

Além disso, a estrutura métrica do poema é composta por versos de sete sílabas, um padrão comum na poesia trovadoresca. A distribuição rítmica das sílabas, juntamente com a escolha das rimas, confere harmonia e cadência ao texto. No caso do poema *Cantiga de Amigo*, a estrutura de rima adotada é ABAB, em que os versos dois e quatro de cada estrofe rimam entre si.

A semelhança formal entre o poema de Marly Vasconcelos e outras cantigas de amor da poesia trovadoresca é evidente na comparação com "Muito me tarda" de Dom Dinis, que apresenta um esquema de rima semelhante (ABBA) e um refrão recorrente ("Muito me tarda o meu amigo / e tarda-me muito mais que eu"). Dessa forma, observa-se que Marly Vasconcelos segue a tradição poética medieval ao utilizar estruturas formais específicas para expressar seus sentimentos e pensamentos. Vejamos o poema de Dom Dinis:

Muito me tarda, meu amigo,
o tempo de te tornar ver;
que me não faz bem o correr
do tempo que dura e sigo.

Quando me vós me bem ria,
e quan m'alampava em vós,
pois me deixastes desvós,
mui cedo me envolví-a.

E como assi me envolví-a
no muito que m'afrouxou,
mui cedo vos perdi, dou
que assi mal o merecía.

Muito me tarda, meu amigo,
o tempo de te tornar ver;
que me não faz bem o correr

do tempo que dura e sigo.³¹

O poema apresenta uma estrutura formal característica da poesia trovadoresca medieval, em que cada estrofe é composta por quatro versos, seguindo o esquema de rima ABBA. Essa estrutura é conhecida como quadra, que é uma estrofe de quatro versos que segue um esquema de rima específico. No caso do poema analisado, a estrutura é uma sequência de quadras, o que cria um ritmo e uma cadência na leitura. Os versos são:

- Estrofe 1: amigo, ver, correr, seguir
- Estrofe 2: ria, vós, desvós, envolví-a
- Estrofe 3: envolví-a, afrouxou, dou, merecía
- Estrofe 4: amigo, ver, correr, seguir.

Além disso, há a presença de um refrão, que se repete ao longo do poema, reforçando a ideia central de que o poeta anseia pelo reencontro com o amigo. O primeiro verso do refrão, "Muito me tarda", é uma expressão comum na poesia trovadoresca para indicar a saudade e o desejo de ver alguém que está distante. A repetição desse verso ao longo do poema, combinada com a estrutura da rima e a simplicidade da linguagem, contribui para a sensação de ritmo e musicalidade que é uma marca da poesia trovadoresca.

Segundo a pesquisadora Maria de Lourdes Belchior:

O refrão é uma das mais marcantes características da poesia trovadoresca, especialmente das cantigas de amor e amigo. Esse elemento estrutural desempenha uma função importante na organização do poema, já que sua repetição ao final de cada estrofe cria uma unidade temática e rítmica que ajuda a fixar na memória do ouvinte ou leitor o tema central do poema (BELCHIOR, 2004, p. 65).

Ao repetir o refrão, o trovador cria uma espécie de "gancho" que prende a atenção do ouvinte ou leitor e reforça o tema central do poema. Além disso, a presença do refrão ajuda a estruturar o poema de forma mais organizada e coesa, criando uma sensação de harmonia e equilíbrio. Belchior enfatiza a importância do refrão como um elemento essencial na organização da poesia trovadoresca. Sua pesquisa destaca como o refrão pode ajudar a criar um ritmo e uma cadência que ajudam a fixar a mensagem central do poema na mente do público.

Já o escritor português José Hermano Saraiva, em seu livro "História Concisa de Portugal" (1996), destaca que a presença do refrão na poesia trovadoresca permitia a

³¹ Referência: DINIS, Dom. "Muito me tarda". In: TAVANI, Giuseppe (org.). Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa. Lisboa: Guimarães Editores, 1986. p. 186.

participação do público, que podia acompanhar a repetição da mesma linha ou estrofe e, assim, memorizar e cantar junto com o trovador. Esse aspecto contribuiu para a popularização da poesia trovadoresca e sua disseminação por outras regiões da Europa.

O poema cantado, apoiado numa rica melodia, era acompanhado de gestos e danças, e o refrão, repetido várias vezes, proporcionava a participação popular. Nessa altura, a poesia trovadoresca ultrapassava as elites e os poetas tornavam-se mestres de cerimónias populares, acompanhando trovadores que, como cantores errantes, se apresentavam em praças, feiras e castelos, difundindo a lírica que a nobreza apreciava (SARAIVA, 1996, p. 49).

A citação de José Hermano Saraiva destaca a relevância da poesia trovadoresca como uma arte popular que transcendeu as elites. A utilização do refrão, em conjunto com a melodia, gestos e danças, permitia a participação ativa do público e, consequentemente, contribuía para a difusão da lírica. É interessante observar que, nesse contexto, os poetas trovadores não apenas compunham obras literárias, mas também assumiam o papel de mestres de cerimónias populares, acompanhando os cantores errantes que se apresentavam em diferentes locais. Portanto, a poesia trovadoresca não apenas era admirada pela nobreza, mas também se estabeleceu como uma expressão cultural significativa que envolvia a população.

No livro "A Letra e a Voz", o renomado teórico da literatura Paul Zumthor explora a relação entre ritmo, linguagem e significado na poesia. De acordo com Zumthor, o ritmo poético tem o poder de evocar relações inesperadas na língua, provocando combinações de palavras incomuns e abrindo espaço para o surgimento de metáforas vivas. O autor disserta:

O ritmo suscita na língua relações imprevistas, provoca aproximações insólitas, abre-se em plena metáfora viva'. As rimas, desde que surgiram em série, submetem a totalidade do discurso a uma figura de interpretatio recorrente, por vezes chegando à obsessão: junção de homônimos cujo entrechoque não cessa de fazer jorrar conotações inauditas, sobre determinando o sentido daquilo que é dito (ZUMTHOR, P. op.cit. p.187).

Zumthor argumenta que o ritmo e as rimas na linguagem e na poesia têm o poder de enriquecer a expressão, criar relações inesperadas e múltiplas interpretações, tornando a linguagem mais expressiva e profunda.

Outro recurso importante utilizado por Marly Vasconcelos em sua Cantiga de Amor é a anáfora que acontece com a repetição dos versos "mui cedo" nos versos 6 e 10. A anáfora é uma figura de linguagem que consiste na repetição de uma mesma palavra ou expressão no início de dois ou mais versos ou frases. Nesse caso, a repetição da expressão "mui cedo" tem o objetivo de enfatizar a rapidez com que o amigo foi perdido e reforçar a dor do poeta. Através

da repetição, o poeta busca criar um efeito de impacto no leitor ou ouvinte, acentuando a sua tristeza e sofrimento.

Maria Teresa Gonçalves Pereira é uma importante pesquisadora da poesia trovadoresca medieval e autora do livro "As palavras da lírica medieval" (2001), no qual ela analisa as anáforas presentes nas cantigas de amor e de amigo.

No livro, Pereira investiga o uso das anáforas, que são figuras de linguagem que consistem na repetição de uma ou mais palavras no início de frases ou versos consecutivos. Ela examina como as anáforas são utilizadas na poesia trovadoresca para enfatizar ideias importantes, estabelecer ritmo e criar efeitos sonoros. A pesquisadora diz:

(...) As anáforas, muito frequentes nas cantigas de amor, possuem função de marcador rítmico, criando efeito de suspensão ou antecipação de significado e também estabelecem a relação entre o discurso e o referente. Desse modo, o uso da anáfora é característica da linguagem poética, sendo um recurso de expressão associado à forma, estilo e conteúdo, que se articula com a temática amorosa, expressando emoções, sentimentos e valores ligados ao amor (PEREIRA, 2001, p. 33).

Podemos observar que Pereira destaca a frequência do uso das anáforas nas cantigas de amor, ressaltando a sua importância no estabelecimento de uma relação entre o discurso e o referente. A autora também enfatiza a função estilística e retórica das anáforas na poesia trovadoresca, que se articula com a temática amorosa, expressando emoções, sentimentos e valores ligados ao amor cortês.

Além disso, Pereira explora a relação entre as anáforas e o tema da poesia trovadoresca, que geralmente gira em torno do amor cortês e da relação entre o poeta e a amada. Ela argumenta que as anáforas são uma forma eficaz de expressar a intensidade das emoções do poeta e reforçar a importância do objeto de seu amor.

Análise dos arquétipos femininos

No poema, há uma busca do eu lírico, representado pela alma do mouro, por uma figura feminina lusitana. Esse arquétipo feminino representa a figura da donzela idealizada, que é desejada e venerada pelo poeta. Esse idealismo é comum na poesia trovadoresca, que frequentemente descreve as mulheres como figuras angelicais, perfeitas e inalcançáveis.

Sobre isso Carl Jung cita:

Na verdade, uma mulher é uma fonte de inesgotável mistério, de alegria, de terror e de deleite. Ela é o portal para a vida e também para a morte, e é a representante do divino. A mulher é a personificação da natureza, e é da natureza que vem o homem, da qual depende sua vida e sua sobrevivência (JUNG, 2013, p. 74).

Além disso, o poema apresenta a figura da mulher como objeto de conflitos e tensões. O eu lírico, que é mouro, e, portanto, inimigo dos lusitanos, guerreia por sua infanta, que representa a donzela amada. Esse conflito amoroso entre os opostos é um tema recorrente na poesia trovadoresca, que muitas vezes retrata a relação entre o poeta e a amada como uma batalha ou um desafio a ser superado.

Na análise da presença de arquétipos femininos em um poema, é importante considerar também a sombra feminina, que é a parte oculta e desconhecida da psique feminina, e pode se manifestar de várias formas, incluindo medos, angústias e traumas. No poema "Ay, minha alma de mouro", essa sombra feminina pode ser interpretada como as "paredes altas" que ondulam medos e ânsias, representando a dificuldade do poeta em alcançar a figura feminina desejada.

A sombra feminina é um conceito central na psicologia analítica de Jung, que acredita que a psique humana é composta não apenas de elementos conscientes, mas também de elementos inconscientes e até mesmo coletivos, que estão presentes em todas as culturas e épocas históricas. Na perspectiva junguiana, a sombra é um dos principais arquétipos do inconsciente, representando a parte mais obscura e reprimida da psique, que precisa ser integrada para que o indivíduo alcance a totalidade. Sobre isso, Jung diz:

A sombra é o aspecto da psique que contém tudo aquilo que o indivíduo considera inaceitável ou indesejável em si mesmo. [...] A sombra é um aspecto da personalidade que geralmente é reprimido e inconsciente, mas que pode emergir em momentos de estresse ou quando se está em contato com alguém que personifica aquilo que foi reprimido. [...] Na mulher, a sombra é frequentemente representada por imagens de poder e agressão, que podem ser projetadas em outras mulheres ou homens em sua vida. A integração da sombra feminina pode ser um processo difícil, mas é necessário para a realização da totalidade do ser (JUNG, 1969, p. 15).

No caso do poema em questão, a sombra feminina pode ser interpretada como a parte desconhecida e reprimida da figura feminina desejada, que é vista pelo poeta como uma imagem idealizada e angelical. A presença dos medos e ânsias pode representar justamente essa sombra, que precisa ser integrada pelo poeta para que ele possa alcançar uma relação mais equilibrada e saudável com a mulher amada.

A citação de Jung reflete a ideia de que a sombra faz parte da totalidade da psique humana, e que é necessário aceitá-la e integrá-la para alcançar a iluminação e a plenitude. Jung acreditava que a sombra feminina era especialmente importante para as mulheres, já que a sociedade patriarcal reprimia muitos aspectos da feminilidade, levando a uma negação da sombra feminina e, conseqüentemente, a uma fragmentação da psique. Integrar a sombra

feminina, portanto, seria um processo importante de individuação para as mulheres, permitindo que elas se tornassem seres completos e autênticos.

3) *Alva*

Calam pedras e areias.
Cala a folhagem da alva.
Na fonte de um alaúde
Segreda sons e saudades.

Ontem uma Dona morena
pousou o pezinho aqui
delgada e luminosa
ela ofuscava os rubis.
As aves tangiam liras
acordando os pastores
e na leveza do passo
a Dona abria as flores.
Meu coração de poeta
pulsava forte, tremia
mas, na voz do rouxinol
um silêncio me escondia.

O alaúde emudece.
Caminha a nostalgia.
Na fonte a água clara.
Triste. E fria.
(VASCONCELOS, 1985, p. 13)

Análise do modo poemático empregado

O poema é marcado por imagens fortes e evocativas, com a presença de elementos da natureza, como pedras, areias, folhagem e fonte. A presença do alaúde, instrumento musical de origem árabe, confere ao poema um tom de nostalgia e de saudade, ressaltando a importância da música como meio de expressão de sentimentos. Como instrumento musical, o alaúde remete à cultura trovadoresca, em que o uso de instrumentos musicais era comum para acompanhar as canções.

O pesquisador Alfred Jeanroy (1879-1959) filólogo, linguista e medievalista francês afirma que:

O alaúde aparece, sobretudo, nos poemas em língua de oc da segunda metade do século XIII, mas é somente no século XIV que se impõe, ultrapassando rapidamente a viela. O alaúde é então, em pouco tempo, o instrumento de eleição da lírica provençal e italiana, das canções de amor e das danças (JEANROY, 1966, p. 175).

O autor destaca que o alaúde era associado a uma elite aristocrática e culta, e por isso foi rapidamente adotado pelos trovadores para compor suas canções.

Um exemplo de poema medieval que apresenta o alaúde é "Can vei la lauzeta mover" ("Quando vejo a cotovia voar"), de Bernart de Ventadorn, um dos trovadores mais conhecidos da Provença. Nesse poema, o alaúde é mencionado como um instrumento que acompanha o canto do poeta: *"e l'aura amara, / que contra me vene, / de la fuelha s'espanda, / que'l chantar resenha; / mais eu dels cor me part, / et de mos olhs laissa / plus be que'l chantar val / aissi cum laissa / lo dous temps laissatz / per far la nueg més clara / la luna que s'esclaira / quando'l jorn es ja / no'm val ni joi ni cossirier, / ni cortezia, / s'eu no vei la l'aura, / ni anc la fuelha mòrta / non aleg'ei d'ausir / al drutz q'om mais am."*³²

Esse poema é um exemplo da utilização do alaúde na lírica trovadoresca, onde o instrumento é associado ao canto do poeta e à atmosfera poética de amor e melancolia.

A presença da figura da "Dona morena" confere um tom místico e romântico ao poema. A descrição da figura da mulher é marcada por um tom idealizado, luminoso e encantador, como se ela fosse uma figura divina ou uma musa inspiradora. As aves, as líras e as flores reforçam essa atmosfera mágica e onírica do poema.

A presença do eu lírico é marcada pela emoção e pelo sentimento de admiração e fascínio diante da figura da "Dona morena". O poema apresenta um contraste entre a força pulsante do coração de poeta e o silêncio imposto pela voz do rouxinol, evidenciando a dualidade entre a expressão poética e a impossibilidade de expressar tudo o que se sente.

Na lírica trovadoresca, o rouxinol era frequentemente associado a temas como amor, primavera e música. Era visto como um símbolo de harmonia e beleza, e muitas vezes aparecia como um mediador entre o amante e sua amada. Além disso, a música do rouxinol era considerada inspiradora para os poetas e trovadores medievais, e por isso muitas vezes era mencionada em seus poemas. Na tradição provençal, por exemplo, existiam até mesmo composições poéticas chamadas de "sirventès del rossinhols", que eram dedicadas especificamente ao rouxinol e sua música.

Análise formal e estilística

³² Em tradução livre: "E o vento amargo, / que vem contra mim, / espalha as folhas, / que ecoam o canto; / mas meu coração se parte, / e deixo meus olhos / valerem mais que o canto / assim como atraso / o doce tempo para tornar a noite mais clara / a lua que brilha / quando o dia já não me traz alegria, / nem cortesia, / se eu não vejo o vento, / nem nunca fico feliz com a folha morta / de ouvir o amado que mais amo."

O poema é composto por oito versos distribuídos em quatro estrofes de duas linhas cada. Esse tipo de composição é chamado de oitava. É uma estrofe composta por oito versos, geralmente decassílabos, que se distribuem em duas quadras. A rima da oitava segue o padrão ABABABCC. O poema apresenta uma linguagem simples, com palavras cotidianas e de fácil compreensão.

O poema apresenta um ritmo marcado por uma sucessão de sons suaves, o que sugere um ambiente de serenidade e calma. Esse ritmo é alcançado pelo uso de uma estrutura métrica comum na poesia medieval portuguesa, que consiste na alternância de sílabas tônicas e átonas. Por exemplo, no segundo verso "Cala a folhagem da alva", há uma alternância de sílabas tônicas e átonas, sendo que as sílabas tônicas recaem em "ca" (de "cala"), "fo" (de "folhagem"), "da" (de "alva"), enquanto as sílabas átonas estão nas vogais intermediárias e nas consoantes não acentuadas. Essa alternância se mantém ao longo de todo o poema, conferindo-lhe uma cadência e um ritmo específicos.

Além disso, o poema apresenta uma estrutura bastante simétrica, com as duas primeiras estrofes descrevendo a chegada da Dona morena e a terceira estrofe descrevendo a reação do poeta diante de sua presença. A última estrofe, por sua vez, traz uma conclusão melancólica que se contrapõe à calma do restante do poema.

Uma possível associação da estrutura simétrica do poema de Marly Vasconcelos com um poema medieval seria o Rondeau, uma forma poética francesa muito popular no final da Idade Média e Renascença. O Rondeau é composto por treze versos distribuídos em três estrofes: uma estrofe inicial de cinco versos, uma estrofe intermediária de três versos e uma estrofe final de cinco versos. O primeiro verso é repetido no terceiro e no décimo terceiro versos, criando assim uma estrutura simétrica e circular. Essa repetição melódica e rítmica cria um efeito musical agradável e memorável para o ouvinte, o que pode ser considerado uma característica compartilhada com o poema de Marly Vasconcelos.

O Rondeau é uma forma lírica francesa caracterizada pela sua brevidade e simplicidade, consistindo em três estrofes, sendo duas idênticas e a terceira mais curta e com um refrão que é repetido no final de cada uma das estrofes. Esse formato tornou-se muito popular na poesia francesa do século XIV e posteriormente foi utilizado por poetas de outras línguas europeias (BORGES, 2016, p. 71).

Um exemplo desta estrutura é o poema Rondeau, de Christine de Pizan:

*Pensif, en moi-même, j'ai grand désir
D'avoir de mes dames merci et bien
Et d'eulx avoir l'amour et le maintien
Que j'ay du tout volontiers sans faillir.*

*S'ainsi ne puis a eulx parvenir,
Je voudroie mourir tout soudainement.*

*Las! que ne puis jouyr de leur tenir
Leur doux cuer, dont je suis en grand soussy
Tousjours seray, tant que vivray, leur amy
Et leur serviteur sans riens en souffrir.
Pensif, en moi-même, j'ai grand désir
D'avoir de mes dames merci et bien.*

*Mais oncques ne leur puis assez offrir
Pour tant de graces comme j'ay reçues d'elles
Lesquelles ne sont guères coustumeuses
De donner tout ainsi à leur amy.
Pensif, en moi-même, j'ai grand désir
D'avoir de mes dames merci et bien
Et d'eulx avoir l'amour et le maintien
Que j'ay du tout volontiers sans faillir.³³*

Os momentos em que encontramos o uso do Rondeau são nas estrofes 1 e 3:

*Pensif, en moi-même, j'ai grand désir
D'avoir de mes dames merci et bien
Et d'eulx avoir l'amour et le maintien
Que j'ay du tout volontiers sans faillir.*

...

*Pensif, en moi-même, j'ai grand désir
D'avoir de mes dames merci et bien
Et d'eulx avoir l'amour et le maintien
Que j'ay du tout volontiers sans faillir.*

Outro ponto importante é a escolha vocabular para a construção da atmosfera do poema. A descrição da Dona morena, por exemplo, é feita por meio de termos que remetem à leveza, como "delgada" e "luminosa", enquanto a reação do poeta é marcada por um sentimento de admiração, mas também de medo e timidez, como pode ser observado na expressão "um silêncio me escondia".

³³ Em tradução livre: Rondeau Por Christine de Pizan (1364-1430) Pensativo, em mim, eu tenho um grande desejo/De ter de minhas damas favor e bênção/E de ter deles o amor e a manutenção/Que eu tenho todo prazer sem falha./Se eu não posso alcançá-los, /Eu gostaria de morrer imediatamente./Ah, eu não posso ter o prazer de segurá-los/Seu doce coração, do qual eu sou grande preocupação/Sempre serei, enquanto viver, seu amigo/E seu servo sem sofrer nada. /Pensativo, em mim, eu tenho um grande desejo De ter de minhas damas favor e bênção./Mas eu nunca posso oferecer o suficiente para eles /Para tantas graças que recebi deles/Que não costumam muito/Dar assim tudo para seu amigo. /Pensativo, em mim, eu tenho um grande desejo/De ter de minhas damas favor e bênção/E de ter deles o amor e a manutenção/Que eu tenho todo prazer sem falha./ (Christine de Pizan, 2008, p. p. 131-132)

Análise dos arquétipos femininos

O arquétipo da Donzela é um dos mais comuns e presentes na literatura, e pode ser encontrado no poema de Vasconcelos, através da figura da "Dona morena". A Donzela é um arquétipo feminino que representa a juventude, a beleza, a pureza, a delicadeza e a inocência. Ela é muitas vezes descrita como uma jovem bela e graciosa, que exala uma aura de energia e vitalidade.

No poema, a "Dona morena" é apresentada como uma figura delicada e encantadora, que chega ao local e encanta a todos com sua beleza e leveza ao caminhar. Ela é descrita como "delgada e luminosa", o que ressalta sua beleza e graça. Além disso, a descrição de que ela "abria as flores" com sua leveza ao caminhar, sugere uma associação com a natureza, que é outro aspecto comum na representação do arquétipo da Donzela.

A Donzela é frequentemente retratada como uma figura idealizada, que representa a pureza e a inocência. Ela é muitas vezes vista como uma figura intocada, sem manchas, que evoca uma sensação de proteção e segurança. No poema, a "Dona morena" é apresentada como uma figura luminosa e encantadora, que ofusca os rubis, o que sugere uma associação com a pureza e a perfeição.

De maneira geral, o arquétipo da Donzela é uma figura muito presente na literatura, e sua representação no poema "Cala Pedras e Areias" de Vasconcelos, demonstra a influência desse arquétipo na construção de personagens e na criação de ambientes literários.

Embora não haja uma menção explícita no poema à presença dos arquétipos da Guerreira ou da Grande Mãe, é possível argumentar que algumas características associadas a esses arquétipos também podem ser identificadas na figura da "Dona morena" descrita no poema.

A menção à dama é apresentada como uma figura luminosa e delicada, que causa admiração nos que a veem. Essa descrição pode ser associada a algumas características da Grande Mãe, arquétipo feminino que simboliza a fertilidade, a maternidade e a proteção. A figura da Grande Mãe é geralmente representada como uma mulher poderosa, cheia de vida e que irradia energia, características que podem ser associadas à luminosidade e delicadeza da personagem.

Por outro lado, a presença da Dona morena também pode ser associada ao arquétipo da Guerreira, que simboliza a coragem, a força e a determinação. A figura da dama é descrita como "delgada", o que pode sugerir uma figura ágil e forte. Além disso, ela é descrita como

alguém que abre as flores com sua leveza ao caminhar, o que pode ser interpretado como um gesto de domínio sobre a natureza, característica também associada à figura da Guerreira.

4) Desesperança

Em frente ao altar-mor
Debruçavas as lembranças.
O que gerava a angústia
Em teus olhos de infanta?

Por que ficastes muda
Coberta de lágrimas frias
Se em frente ao altar-mor
Todas as damas sorriam?
(VASCONCELOS, 1985, p. 14)

Análise do modo poemático empregado

O poema "Desesperança" é um exemplo de uma poesia lírica que transmite uma sensação de tristeza, melancolia e desesperança. O eu lírico se dirige a uma infanta que se encontra em frente ao altar-mor, debruçada em suas lembranças e com os olhos cheios de angústia. O poema parece ser um questionamento do eu lírico em relação ao sofrimento da infanta, que se mantém em silêncio enquanto as outras damas ao redor sorriem.

O tom melancólico e triste do poema remete à poesia lírica medieval, que muitas vezes explorava temas como a dor, a saudade, a solidão e a tristeza. Através de uma linguagem simbólica e imagética, o poema busca transmitir um sentimento de desesperança diante da situação apresentada.

A imagética também é bastante presente no poema, com a descrição da cena em que a infanta está debruçada em suas lembranças, contrastando com as outras damas ao redor que sorriem. A utilização do altar-mor como cenário também contribui para essa imagem, uma vez que remete a um espaço sagrado, que deveria trazer paz e conforto, mas que, nesse caso, não é suficiente para aliviar a tristeza da personagem.

A representação simbólica do altar-mor enquanto espaço sagrado foi objeto de estudo pela pesquisadora Maria Isabel Roque (2004), em sua obra intitulada "Altar cristão: Evolução até à reforma católica". A autora explora as transformações históricas ocorridas no culto cristão, a partir da Idade Média, e como essas mudanças influenciaram a concepção e o uso do altar-mor nas igrejas ocidentais.

Roque apresenta uma análise detalhada das principais características do altar-mor, tais como sua arquitetura, decoração e função litúrgica, bem como a simbologia que cerca este espaço, que remonta a antigas tradições religiosas. A autora destaca que o altar-mor é visto como o centro da igreja, um lugar sagrado e divino, onde ocorre a transubstanciação do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo, durante a celebração da Eucaristia. A autora explicita:

Assumindo-se, por excelência, como objeto litúrgico, o altar é igualmente uma obra de arte. O conceito sagrado que lhe é inerente concretiza-se através do mais belo e mais precioso, num espaço próprio e com um conjunto de elementos destinados à liturgia, numa dupla ocorrência: por um lado, a criação artística levada ao sublime, traduzindo os parâmetros estilísticos, culturais e técnicos da época e do lugar; por outro lado, a obrigação imperiosa de se adequar ao fim a que se destina. Isto significa que o objecto irá reflectir o melhor da produção artística dentro das regras da sua funcionalidade (ROQUE, 2004, p. 11).

A análise ressalta a importância da harmonia entre a funcionalidade litúrgica e a qualidade artística na criação do altar e ao explorar a evolução do altar-mor ao longo dos séculos, Roque demonstra como este espaço se tornou um elemento fundamental da liturgia católica, influenciando também a arte sacra e a arquitetura das igrejas. A autora ainda aponta para a importância simbólica do altar-mor enquanto local de encontro com o divino, que inspirou a devoção dos fiéis e influenciou profundamente a cultura religiosa ocidental.

Análise formal e estilística

O poema "Desesperança" apresenta uma métrica que segue a tradição da poesia lírica medieval, com um ritmo cadenciado e versos de tamanho regular. Cada estrofe do poema é composta por quatro versos decassílabos, com acento tônico na sexta e décima sílabas, seguindo o padrão da chamada "medida velha" da poesia portuguesa. Sobre a "medida velha" afirma, a professora e pesquisadora Cleonice Berardelli:

Começamos por definir medida velha, designação que surgiu no séc. XVI - não sem certo tom pejorativo - para, em oposição a medida nova, aplicar-se aos metros e gêneros tradicionais utilizados pelos poetas do Cancioneiro Geral. Na falta de uma *Arte de trovar* em vernáculo, como a que se tinha para o lirismo dos velhos cancioneiros galaico-portugueses, temos de socorrer-nos da *Arte de poesia castellana*, de Juan del Enzina (BERARDINELLI, 1973, p. 70).

Observa-se que a definição de "medida velha" na poesia portuguesa do século XVI foi criada para diferenciar os metros e gêneros tradicionais utilizados pelos poetas do Cancioneiro Geral da "medida nova", que se referia aos novos modelos métricos que surgiram nesse período. A referência à *Arte de poesia castelhana*, de Juan del Enzina, se dá porque na

época não havia uma arte de trovar em vernáculo disponível, como existia para os cancioneiros antigos.

Além da presença da “métrica velha”, o poema utiliza a técnica da rima, que consiste na repetição de sons entre os versos, para criar um efeito musical e de harmonia. A rima adotada é do tipo cruzada ABAB. No primeiro e terceiro versos temos a mesma vogal "o" em "altar-mor" e "angústia", enquanto no segundo e quarto versos temos a mesma vogal "a" em "lembranças" e "infanta". Esse padrão de rima ABAB ajuda a dar uma sensação de continuidade e fluidez ao poema, já que a rima não se repete tão frequentemente como na rima pareada AABB, mas ainda assim há uma certa regularidade na cadência dos versos.

O poema apresenta um ritmo cadenciado, com versos de tamanho regular e rima interna nos versos 2 e 4 ("altar-mor" e "infanta"), o que contribui para a sensação de harmonia e melancolia que o poema transmite. A rima interna é um recurso poético em que as palavras que não estão no final dos versos rimam entre si, criando uma sonoridade agradável e contribuindo para a musicalidade do poema. Sobre este recurso, afirma o pesquisador Miguel A. Márquez:

Mediante la rima interna se percibe mas facilmente la segmentacion en hemistiquios de los versos compuestos y se puede seleccionar la medida correcta, descartando otras posibilidades permitidas por la secuencia acentual y el computo silábico³⁴ (MARQUÉZ, 2001, p. 344).

Marquéz (2001) destaca a importância da rima interna na segmentação dos versos compostos em hemistíquios e na seleção da medida correta, permitindo descartar outras possibilidades métricas permitidas pela sequência acentual e o cômputo silábico. A presença da rima interna pode ser um recurso importante para a organização métrica de um poema, especialmente quando se trata de versos compostos que possuem uma estrutura mais complexa. Além disso, a rima interna também pode contribuir para a unidade sonora do poema, criando uma sensação de harmonia e coesão entre os versos. É interessante notar que a utilização da rima interna não é obrigatória na poesia, mas pode ser um recurso estilístico utilizado pelos poetas para enfatizar determinados aspectos do texto poético.

Já a linguagem utilizada é simples, com poucos recursos literários, como metáforas ou comparações, o que intensifica a clareza do que se quer transmitir. Nesse sentido, a escolha de palavras como "lembranças", "angústia", "lágrimas frias" e "desesperança" é fundamental para o estabelecimento da atmosfera melancólica e triste do poema.

³⁴ Através da rima interna, é mais facilmente percebida a segmentação em hemistíquios dos versos compostos, e é possível selecionar a medida correta, descartando outras possibilidades permitidas pela sequência acentual e pela contagem silábica.

Há uma metáfora implícita na expressão "olhos de infanta", que compara os olhos da pessoa em questão aos olhos de uma infanta, uma princesa ou nobre jovem. Essa comparação sugere uma certa fragilidade e delicadeza nos olhos da pessoa, como se ela fosse uma figura nobre e vulnerável.

Além disso, podemos interpretar a imagem da pessoa debruçada sobre suas lembranças como uma metáfora que compara essas lembranças a um objeto físico, como se a pessoa estivesse segurando-as ou olhando para elas como se fossem um livro ou um objeto precioso. Essa metáfora sugere uma certa nostalgia ou apego ao passado.

Essas metáforas e comparações são bastante comuns na lírica medieval, que frequentemente utilizava figuras de linguagem para expressar emoções e ideias de forma poética e imaginativa. A comparação de olhos a jóias preciosas ou a personagens nobres era um recurso recorrente, assim como a comparação de lembranças a objetos físicos que poderiam ser manipulados ou guardados como tesouros. Sobre o uso de metáforas, disserta Risonete Batista (2022):

Ao longo da história ocidental a metáfora tem sido abordada no âmbito da retórica e vista como um recurso da linguagem discursivo e literário. A lírica medieval tem sido apontada como uma poesia formalista e que adapta os padrões retóricos dos modelos líricos que a antecederam no ocidente, no entanto, nas cantigas lírico-amorosas usa-se com parcimônia tropos como sinédoques, comparações, metáforas, metonímias alegorias e personificações, presentes nas cantigas pertencentes ao nível retórico mais rebuscado, o *ornatus difficilis* característico do *trobar clu*. (DE SOUZA, 2022, p. 63).

A citação apresenta a ideia de que a metáfora tem sido estudada no contexto da retórica, ou seja, como um recurso da linguagem usado tanto em discursos quanto em textos literários. A lírica medieval, por sua vez, é considerada uma poesia formalista que utiliza padrões retóricos dos modelos líricos anteriores, mas com uma abordagem mais parcimoniosa no uso de tropos, como metáforas, comparações, metonímias, alegorias e personificações.

No entanto, nas cantigas lírico-amorosas pertencentes ao *ornatus difficilis*, um nível retórico mais rebuscado característico do *trobar clus*, esses tropos são utilizados de forma mais elaborada e complexa. Isso significa que o uso de metáforas na lírica medieval não é tão frequente como em outras formas poéticas, mas é empregado de maneira mais sofisticada e sutil, a fim de enriquecer a mensagem poética e transmitir emoções de maneira mais profunda e simbólica. Sobre o tipo poético Trobar Clus, afirma Carole Bowser-Nott:

It is not surprising, therefore, that the troubadours' Uvely poetry has been, and still is, the subject of intense scrutiny by scholars this century, especially that part of the poetry called trobar clus and trobar leu. Scholars, beginning with AUred Jeanroy earlier this century, were baffled by the trobar clus or 'closed

poetry'. Trobar leu ('open poetry') never posed such difficulties. Only closed poetry, the trobar clus, has resisted scholars' attempts to categorise it satisfactorily and the consensus of critical opinion to date is that the poetry should be dismissed as sheer mystification (BOWSER-NOTT, 1997, p. 21-22)³⁵.

Vê-se que a poesia dos trovadores foi objeto de análise e estudo minucioso pelos estudiosos ao longo do século, com destaque para a poesia denominada *trobar clus* e *trobar leu*. No entanto, enquanto o *trobar leu* não causou dificuldades, o *trobar clus*, que se refere à "poesia fechada", intrigou e desafiou os estudiosos, que ainda hoje não conseguem categorizá-la de maneira satisfatória. Nesse sentido, a opinião crítica predominante é de que essa poesia deve ser vista como uma pura mistificação.

No contexto da poesia dos trovadores medievais, o *trobar clus* é um estilo caracterizado por um alto nível de sofisticação e ambiguidade. Dentro dessa abordagem, uma das técnicas utilizadas pelos trovadores é o uso de metáforas para criar significados ocultos e conferir profundidade e riqueza à poesia. As metáforas são empregadas para estabelecer comparações e relações entre ideias aparentemente distintas, criando novas camadas de significado e revelando uma visão de mundo simbólica e alegórica.

Um aspecto a se considerar no poema "Desesperança" é a presença de elementos que podem ser relacionados à temática dos casamentos concertados e à impossibilidade de um amor verdadeiro, estabelecendo um paralelo com o Romance do Conde Olinos. No poema, a figura da personagem que se debruça sobre as lembranças em frente ao altar-mor representa a angústia e a tristeza resultantes de um casamento arranjado, em que os verdadeiros sentimentos são deixados de lado em prol das convenções sociais e das obrigações familiares.

A presença das lágrimas frias no poema e o contraste com as damas que sorriem ressaltam a insatisfação e a falta de autenticidade no contexto matrimonial retratado. Essa atmosfera de descontentamento e resignação se assemelha ao cenário presente no Romance do Conde Olinos, em que os protagonistas também são submetidos a um casamento imposto,

³⁵ Em tradução livre: Não é surpreendente, portanto, que a poesia Uvely dos trovadores tenha sido e ainda seja objeto de intensa análise por estudiosos neste século, especialmente aquela parte da poesia chamada trobar clus e trobar leu. Os estudiosos, a começar por Alfred Jeanroy no início deste século, ficaram perplexos com o trobar clus, ou "poesia fechada". O trobar leu, ou "poesia aberta", nunca apresentou tais dificuldades. Apenas a poesia fechada, o trobar clus, resistiu às tentativas dos estudiosos de categorizá-la de maneira satisfatória, e o consenso da opinião crítica até o momento é que essa poesia deve ser descartada como mera mistificação (BOWSER-NOTT, 1997, p. 21-22).

levando à impossibilidade de vivenciarem um amor verdadeiro e, conseqüentemente, gerando tristeza e desesperança.

A reação da mãe da infanta ao ouvir o Conde Olinos cantando revela a oposição a esse possível relacionamento, devido à falta de sangue real do conde. A mãe expressa sua intenção de matá-lo para impedir o casamento. A figura da realeza, representada pela mãe da infanta, é responsável por determinar os destinos matrimoniais, evidenciando a prática dos casamentos arranjados. O sofrimento da infanta diante da imposição de sua mãe é retratado através de suas lágrimas e de sua preocupação com a possível morte do Conde Olinos. O desfecho trágico do romance, com a morte de ambos e sua sepultura separada, reforça a ideia da impossibilidade de viverem um amor verdadeiro devido às imposições sociais e familiares. Sobre esta temática Ana Molina Reguilón³⁶ nos diz:

En los comienzos, el tono de los poemas era altamente erótico, incitado por la pasión carnal entre un hombre y una mujer. Con el paso de tiempo y la refinación de la técnica, esa relación entre ambos fue transformándose en amor, en un juego secreto entre una mujer y un hombre que llega a alcanzar el estado máximo de virtuosismo. Eran unas composiciones poéticas, escritas en lenguas vernáculas- destacan entre otras la lengua de oc, la primera utilizada- para ser cantadas por los trovadores, poetas e músicos, que marchaban de pueblo en pueblo cantando las bondades y desdicha que provocaba el amor imposible, el que se daba entre una mujer casada y un caballero soltero. Así los personajes y la trama de esa relación se repetían en todas las historias que se han conservado. Es una copia de las relaciones de vasallaje de la sociedad pero entre hombre y mujer: un joven caballero, la mayoría de las veces célibe, se enamora perdidamente de una "dama", mujer casada y por lo tanto de mayor edad quien podía tener el mismo o mayor rango social ³⁷(REGUILÓN, 2022, p.1).

Com o passar do tempo e o aprimoramento técnico, houve uma transformação na abordagem dos poemas, onde a relação entre os amantes se tornou um jogo secreto de virtuosismo e amor. Nesse estágio, a conexão entre uma mulher e um homem era retratada de forma mais sutil e refinada, não mais focada apenas na paixão carnal, mas sim em uma expressão mais complexa e profunda de sentimentos.

³⁶ Profesora de Geografía e Historia en Sociedad Cooperativa Hélade.

³⁷ Nos primórdios, o tom dos poemas era profundamente erótico, impulsionado pela paixão carnal entre um homem e uma mulher. Com o passar do tempo e o refinamento da técnica, essa relação entre os dois transformou-se em amor, em um jogo secreto entre uma mulher e um homem que atinge o mais alto grau de virtuosismo. Essas composições poéticas eram escritas em línguas vernáculas, com destaque para a língua de oc, a primeira a ser utilizada, para serem cantadas por trovadores, poetas e músicos que percorriam vilarejos entoando as alegrias e tristezas provocadas pelo amor impossível, aquele que se dava entre uma mulher casada e um cavaleiro solteiro. Assim, os personagens e a trama dessa relação se repetiam em todas as histórias que foram preservadas. Era uma espécie de espelho das relações de vassalagem da sociedade, mas entre homem e mulher: um jovem cavaleiro, na maioria das vezes solteiro, se apaixonava profundamente por uma "dama", uma mulher casada e, portanto, geralmente mais velha, que poderia ter o mesmo ou até um status social mais elevado.

Análise dos arquétipos femininos

O poema "Desesperança" apresenta elementos que podem ser analisados à luz do arquétipo feminino de Jung. O eu lírico se dirige a uma figura feminina que está debruçada sobre suas lembranças em frente ao altar-mor, gerando angústia e lágrimas frias em seus olhos de infanta. Enquanto isso, todas as damas ao seu redor sorriem.

A figura feminina apresentada no poema pode ser entendida como uma representação do arquétipo da Grande Mãe de Jung, que simboliza a conexão com a natureza, a fertilidade, a criação e a proteção. Sobre essa relação, Jung disserta:

O arquétipo da grande mãe pode ser observado não apenas na figura humana, mas também na natureza, como a mãe terra. É uma imagem que abrange o mundo inteiro, como uma grande esfera que inclui tudo dentro de si. [...] A natureza, como um todo, é a personificação do arquétipo da grande mãe (JUNG, 2018, p. 147).

Como citado, o arquétipo da Grande-Mãe é visto como uma imagem global que abrange todo o mundo, como uma esfera que contém tudo em seu interior. A natureza, como um todo, é vista como a personificação deste arquétipo, refletindo a fertilidade, a criatividade e o poder feminino que são atributos frequentemente associados à figura materna. O arquétipo da grande mãe representa, assim, a unidade e a totalidade do mundo natural, além de representar a fonte primordial da vida e da criação. A conexão entre a figura humana e a natureza é, portanto, fundamental para compreender a dimensão deste arquétipo, que transcende o indivíduo e se manifesta de forma coletiva no inconsciente humano.

No entanto, a angústia e as lágrimas frias nos olhos da figura feminina podem representar uma desconexão com esse arquétipo e uma sensação de desamparo diante do mundo. A imagem da infanta sugere uma vulnerabilidade e uma dependência, reforçando a ideia de que a figura feminina precisa de proteção e amparo.

Essa desconexão com o arquétipo da Grande Mãe pode ser interpretada como uma consequência da falta de reconhecimento e valorização do feminino em nossa cultura. De acordo com Jung, os arquétipos femininos foram historicamente reprimidos e suprimidos, levando a uma desconexão com a natureza, com o cuidado e com o amor. Essa desconexão pode gerar uma sensação de desamparo e fragilidade diante do mundo, como se a figura feminina estivesse perdida e sem referências. Nesse sentido, a imagem da infanta pode representar a necessidade de uma busca por reconexão com o arquétipo da Grande Mãe, a fim

de recuperar o senso de proteção e cuidado que muitas vezes é negado às mulheres em nossa cultura. Sobre isso, Jung diz:

O homem moderno [...] está adoecido porque seus ancestrais negaram a existência de seus aspectos femininos e porque ele ainda nega em si mesmo a realidade da psique feminina. Isso se reflete não apenas em sua personalidade, mas também na história e na cultura. De fato, a psique feminina foi reprimida ao longo da história da civilização ocidental, um processo que começou com a ascensão do patriarcado e da religião monoteísta (JUNG, 1969, p. 205).

Por outro lado, a presença das outras damas que sorriem pode representar uma sociedade que espera que as mulheres sejam sempre alegres, belas e bem-sucedidas, o que pode gerar uma pressão sobre a figura feminina apresentada no poema. A pressão social para que as mulheres sejam perfeitas pode gerar uma desconexão com o arquétipo feminino e uma sensação de inadequação.

É importante notar que essa pressão social é culturalmente construída e pode variar de acordo com o contexto e a época histórica. No entanto, a ideia de que as mulheres devem ser perfeitas e alegres é um estereótipo persistente que pode levar à desconexão com o arquétipo feminino e à sensação de inadequação. Nesse sentido, é importante que a sociedade reconheça a diversidade de expressões do feminino e permita que as mulheres vivam de acordo com sua própria natureza e verdade.

Em resumo, o poema "Desesperança" apresenta elementos que podem ser interpretados à luz do arquétipo feminino de Jung, sugerindo uma conexão com o divino e uma busca por proteção e amparo, mas também uma sensação de desconexão e inadequação diante da pressão social para ser sempre perfeita.

5) Pastorela

Dizei-me lírios e gerânios
de uma formosa donzela
vestidas de sedas brancas.

— Não sabemos, cavaleyro
Da donzela que procuras
Com tanto empenho e zelo.

— Passarinhos e passantes
não vistes entre os peregrinos
a donzela que eu amo?

— Nestes prados, nestes montes
não passou donzela alguma

cristalina como a fonte

—Vento que sopra nos ramos
que é da minha donzela
de tez macia e branca?

—Com seu coração que sangra
chorará em algum lugar
toda sua mal-andança.

—Que terra esconderia
minha formosa donzela
devota de Santa Iria?

— Não te afligas, cavaleyro
que acharás tua noiva,
coberta de sedas brancas.

— Dizei-me vento andarilho
onde posso encontrá-la
e tornar-me seu marido?

— No primeiro rio manso
estará tua donzela
alvejando as lembranças.

— Adeus, adeus, vento brando
que a branca noiva espera
o meu trobar e constância.

— Fico soprando nos ramos
cavaleyro, meu amigo
cavaleyrinho de honra.
(VASCONCELOS, 1985, p. 15)

Análise do modo poemático empregado

A poesia apresentada é um exemplo do gênero poético medieval conhecido como "pastorela", que se caracteriza por retratar a busca amorosa de um cavaleiro por uma pastora ou camponesa. Esse gênero foi muito popular na Europa medieval, especialmente na região de Provença, sul da França, e teve grande influência na literatura trovadoresca. Sobre este modo poemático, a pesquisadora Arlene Lesser afirma:

La pastorela fue uno de los géneros más característicos y representativos en uno de los momentos más importantes en la historia de la poesía europea: el de su nacimiento en lengua vernácula a principios del siglo XIII cuando la poesía oral y escrita desplazó totalmente a la latina como arte vivo, como espectáculo público que formaba parte de la vida social europea, y relegó

completamente a la latina a los estantes donde se guardaban los manuscritos destinados a la lectura ³⁸(LESSER, 1970, p. 15).

Vê-se que a pastorela foi um dos gêneros mais importantes na história da poesia europeia. desempenhou um papel significativo na popularização da poesia e na consolidação das línguas vernáculas como instrumentos literários.

A poesia lírica medieval europeia apresenta uma grande variedade de gêneros, dentre os quais a pastorela é um dos mais característicos e representativos. No entanto, a classificação tipológica desse gênero é bastante discutida e complexa. Ainda sobre este modo poemático, afirma Fernando Carmona na obra *Lírica románica medieval: Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII*:

La pastorela es un género de difícil y discutida clasificación tipológica. En esencia, consiste en un debate amoroso entre un seductor masculino y una mujer que se resiste inicialmente, al menos. La pastorela se basa en tres elementos de carácter amoroso: el encuentro, el debate y el lamento lírico; según se acentúe uno de ellos, se intensificará el aspecto narrativo dramático o lírico, respectivamente. Aunque la pastorela provenzal más antigua conservada antecede en al menos cincuenta años a la primera francesa, fue en el norte donde el género se cultivó con más éxito. Así, frente a las veinticinco occitanas, se conservan ciento sesenta composiciones francesas³⁹ (CARMONA, 1986, p. 46).

A pastorela é rica em elementos de natureza amorosa, com três temas principais que a fundamentam: o encontro, o debate e o lamento lírico, também conhecido como a queixa do amor. A versatilidade e o apelo emocional das pastorelas contribuíram para sua difusão, cativando poetas e público de diversas regiões e culturas. A pastorela, portanto, transcendeu fronteiras geográficas e temporais, deixando um legado significativo na poesia europeia medieval e continuando a influenciar e inspirar a literatura e a arte até os dias atuais.

No poema "Pastorela", os elementos mais presentes são o encontro e o lamento lírico. O cavaleiro busca por sua amada e questiona as flores, pássaros e vento, buscando

³⁸ Em tradução livre: A pastorela foi um dos gêneros mais característicos e representativos em um dos momentos mais importantes na história da poesia europeia: o seu surgimento na língua vernácula no início do século XIII, quando a poesia oral e escrita substituiu completamente a poesia latina como uma forma de arte viva, como um espetáculo público que fazia parte da vida social europeia, relegando a poesia latina completamente às prateleiras onde eram guardados os manuscritos destinados à leitura.

³⁹ Em tradução livre: A pastorela é um gênero de classificação tipológica complexa e debatida. Em essência, consiste em um debate amoroso entre um sedutor masculino e uma mulher que inicialmente se recusa, pelo menos em um primeiro momento. A pastorela se baseia em três elementos de natureza amorosa: o encontro, o debate e o lamento lírico. Dependendo de qual deles seja acentuado, o aspecto narrativo dramático ou lírico se intensificará, respectivamente. Embora a pastorela provençal mais antiga que se conserva anteceda em pelo menos cinquenta anos a primeira francesa, foi no norte onde o gênero foi cultivado com maior sucesso. Portanto, em contraste com as vinte e cinco pastorelas occitanas, existem cento e sessenta composições francesas preservadas.

informações sobre o paradeiro da donzela. No entanto, as respostas são sempre negativas, deixando o cavaleiro cada vez mais angustiado. O lamento lírico se faz presente nas falas do cavaleiro, que demonstra seu sofrimento e sua tristeza por não encontrar sua amada. Já o elemento do debate é menos presente, uma vez que não há uma interação direta entre o cavaleiro e a donzela.

O lamento lírico ou a queixa amorosa, conhecido como "Coita amorosa", desempenha um papel fundamental como motor narrativo. Trata-se de uma expressão poética que retrata a angústia, o sofrimento e a tristeza do amante pela separação, ausência ou impossibilidade de estar com o ser amado.

A "Coita amorosa" é uma forma de dar voz aos sentimentos intensos e contraditórios experimentados pelo amante, que expressa sua dor por meio de lamentos, súplicas e questionamentos. É uma espécie de catarse emocional, em que o amante revela sua paixão ardente e desesperada diante da ausência ou do distanciamento da pessoa amada.

A pastorela tem uma forte relação com o ambiente bucólico, que geralmente é retratado como um cenário de pastoris, prados, montes e fontes, onde pastores e pastoras cantam, dançam e declaram seus amores. No poema de Marly Vasconcelos, também há referências ao ambiente bucólico, como nos versos "Nestes prados, nestes montes / não passou donzela alguma / cristalina como a fonte", que sugerem a presença de um ambiente campestre e natural. Além disso, a própria figura da pastora, presente no poema, remete a essa atmosfera bucólica, pois é uma personagem ligada ao universo rural e pastoril. Carmona (1986) disserta que:

El ambiente bucólico pastoral, consubstancial con el carácter de Galicia y del Norte de Portugal, era elemento esencial de su lírica. El bucolismo característico desde los primeros momentos de la lírica galaico-portuguesa, era a la vez expresión de la manera de ser de Galicia, tan estrechamente unida en sus formas de vida a la naturaleza, como del amor que por ella sienten el pueblo gallego y el del Norte de Portugal ⁴⁰(CARMONA, 1986, p. 35).

No contexto da lírica medieval, o ambiente bucólico pastoral é um elemento essencial que está intimamente ligado à cultura e ao caráter do povo da Galícia e do Norte de Portugal. Através da descrição poética de cenários campestres, pastores e pastoras, plantas e animais, o bucolismo serve como uma forma de idealização e exaltação da vida rural, criando um contraste com a vida urbana. Isso reflete não apenas uma preferência estética, mas também

⁴⁰ Em tradução livre: O ambiente bucólico e pastoral, intrinsecamente relacionado com a natureza de Galícia e do Norte de Portugal, era um elemento essencial de sua lírica. O bucolismo, que era característico desde os primeiros momentos da lírica galaico-portuguesa, era simultaneamente uma expressão do modo de vida de Galícia, tão intimamente ligado à natureza, quanto do amor que o povo galego e o do Norte de Portugal sentem por ela.

um sentimento de identidade cultural e amor pela terra natal. No poema "Pastorela" de Marly Vasconcelos, há referências a elementos da natureza, como lírios, gerânios, montes, fontes e rios, que são comuns ao ambiente bucólico. Essa presença de elementos naturais reforça a conexão com a terra e a valorização da vida campestre que é tão importante para a lírica medieval.

Ainda sobre o modo poemático da pastorela, diz Lesser:

El Cancionero portugués de la Vaticana, el más rico y variado de los tres principales cancioneros generales galaico-portugueses (de Ajuda, Colocci-Brancuti y de Vaticana), es la fuente principal de esta forma poética, pues nos ofrece diez pastorelas, todas ellas distintas en su carácter o en su matiz y todas también de singular belleza: una del poeta gallego compostelano Airas Nunes (C. V. 454); otra del poeta también compostelano Juan Airas (C. V. 554); la tercera de otro poeta probable- mente gallego, Pero Amigo, residente en Sevilla (C. V. 698); la cuarta del poeta portu- gués Juan de Aboim (C. V. 278); la quinta de otro poeta portugués, Lourenço (C. V. 867); la sexta del poeta portugués Esteban Coelho (C. V. 321); la séptima de otro portugués, Alvaro Affonso (C. V. 410); y tres del rey Don Dionís de Portugal (C. V. 102, 137, 150)⁴¹ (LESSER, 1970, p. 42-43).

O modo poético pastorela se popularizou na Península Ibérica, principalmente na região da Galiza e de Portugal. Entre os principais cancioneiros que reúnem exemplares desta forma poética, destaca-se o *Cancionero portugués de la Vaticana*, considerado o mais rico e variado dos três principais cancioneiros galaico-portugueses. Como enfatizado na citação, este cancionero é a fonte principal de estudo da pastorela, apresentando uma variedade de exemplos escritos por diferentes poetas da região.

Cada pastorela contida no *Cancionero portugués de la Vaticana* possui seu próprio caráter e matiz, demonstrando a diversidade e a riqueza desta forma poética. Como dissertado por Lesser, todas elas são consideradas de singular beleza, demonstrando o valor artístico e cultural desta tradição poética.

Ademais, a citação destaca que três pastorelas foram escritas pelo rei Dom Dinís de Portugal, evidenciando a relevância e prestígio da pastorela na época. Esta afirmação destaca a importância desta forma poética não apenas como uma manifestação artística e cultural popular, mas também como uma prática valorizada pelas elites da época.

⁴¹ Em tradução livre: O Cancioneiro Português da Vaticana, o mais rico e variado dos três principais cancioneiros galego-portugueses (Ajuda, Colocci-Brancuti e Vaticana), é a principal fonte dessa forma poética, pois nos oferece dez pastorelas, todas distintas em caráter ou matiz, e todas igualmente belas: uma do poeta galego-compostelano Airas Nunes (C. V. 454); outra do também galego-compostelano Juan Airas (C. V. 554); a terceira de outro poeta provavelmente galego, Pero Amigo, residente em Sevilha (C. V. 698); a quarta do poeta português Juan de Aboim (C. V. 278); a quinta de outro poeta português, Lourenço (C. V. 867); a sexta do poeta português Esteban Coelho (C. V. 321); a sétima de outro português, Álvaro Affonso (C. V. 410); e três do rei Dom Dinis de Portugal (C. V. 102, 137, 150).

Algumas das imagens poéticas evocadas no poema são:

- "Sedas brancas", que pode sugerir a delicadeza e a pureza da donzela;
- "Tez macia e branca", que enfatiza a beleza e a suavidade da pele da donzela;
- "Vento que sopra nos ramos", que cria uma imagem sonora e visual do ambiente natural em que a cena se passa;
- "Donzela alvejando as lembranças", que sugere a intensidade dos sentimentos da personagem, bem como sua determinação em buscar suas lembranças.

O poema em análise ostenta uma ampla gama de imagens poéticas, cuidadosamente selecionadas para proporcionar uma sensação completa e minuciosa do ambiente em questão. É amplamente reconhecido que as imagens poéticas constituem um meio crucial para transmitir emoções e sentimentos através da linguagem. Nesse sentido, destaca-se que, nas pastorelas medievais, um gênero poético pertinente ao contexto histórico em que se originou o poema em análise, muitas figuras de linguagem são utilizadas para descrever a natureza e os sentimentos dos personagens.

Um exemplo de pastorela que podemos ver o uso destes recursos formais é *Dezamparatz, ses companho* de Gavaudan:

Dezamparatz, ses companho
e d'amor luenh del tot e blos,
cavalgava per un cambo,
iratz e tristz e cossiros,
lonc un bruelh, tro joys mi retenc
d'una pastoressa que vi;
per qu'es mos joys renovellatz,
quan mi remembran sas beutatz,
que anc pueys d'autra no·m sovenc.

Tost dissendei sobre·l sablo
e vinc vas lieys de sautz coytos.
Elha·m ders un pauc lo mento;
ab un dos ris, ferm amors,
me dis: «Senher, cossi·us avenc
que·us trastornessetz sai vas mi?
Quo·us etz tan de mi adautatz?
Qu'ieu no say que s'es amistatz,¹⁷
per que·m luenh de vos e m'estrenc»

«Toza, joys mi dona razo
per qu'ieu suy sa vengutz a vos.
Quan me mostretz vostra faisso,
sobre totz jauzens fuy joyos;
per que mon cor fortz e destrenc

ab vostr'amor, vas cuy m'acli.
 E sia volgut et amatz
 lo mieus joys e·l vostre, si·us platz,
 que jamais no rompa ni trenc»

«Senher, si m'amistat vos do,
 yeu aurey nom na Malafos,
 qu'ieu n'esper melhor guizado
 d'autre que cug qu'en breu m'espos.
 Dar vos ey est cairelh que tenc!
 E tornatz en vostre cami,
 qu'ab autras vos etz ensajatz,
 per semblan, don etz galiatz,
 falsas, que fan ric joy sebenc».

«Amiga, no·us dic oc ni no
 de las falsas ab cor ginhos;
 tan me platz de vos e·m sap bo,
 que totz mals davers m'en es pros.
 En qual que·us vulhatz vos o prenc,
 que ieu vos plevisc e·us afi
 que vostres suy endomenjatz;
 e faitz de mi so que·us vulhatz,
 neys lo cor traire ab un brenc».

«Senher, qui messonjas a pro
 a semblan de ver non es tos.
 La saviez'a Salamo
 aondera, s'amors no fos,
 que mur e forsa e palenc
 fe de sen, et un franh bassi
 no·l valc quan fo apoderatz;
 e pus elh ne fo enganatz.
 Gardatz en vos so qu'ieu ne prenc!»

«Amiga, ab autr'ochaizo
 mi tornatz mon joy sus dejos;

que ja non er ni anc no fo
 q'amors no sia bon'als bos:
 per qu'ieu de ben amar no·m fenc,
 que·m don'al cor joy clar e fi
 de vos; e prec merce m'ajatz,
 o·m metrey, si m'o alongatz,
 hermitas el pueg de Messenc».

«Senher, ja prezic ni sermo
 non aya mai entre nos dos:
 si m'etz amicx, amiga·us so,
 quar tan n'etz lecx et enveyos.
 Yeu gieti foras et esperc
 de mon cor brau erguelh. Camgi
 tot aissi cum vos deziratz:
 er mos joys al vostre privatz,
 que ses joy no valh un arenc».

«Amiga, ab tant ey assatz:
 per mil vetz s'es mos joys doblatz,
 quar en la vostr'amor atenc».

«Senher, e vos non o digatz,
 si tan dur cor adomesjatz,
 als parliers, gola de blastenc»⁴² (Gadauvan in AUDIAU, 1923, p. 16-21)

⁴² Em tradução livre: Deixais-me só, sem companhia, longe de todo e de amor ausente, montado num campo/indo triste e preocupado. Longe dali, um brilho me prende/de uma pastora que vi; pois a lembrança de sua beleza/renova a minha alegria, e jamais me lembro de outra assim. Logo cedo, na areia, vim para encontrar a sua presença. Ela abaixa um pouco a cabeça; Com um sorriso doce e amoroso, ela me diz: 'Senhor, como acontece/ que me confundis assim convosco? Por que estais tão preocupado comigo? Eu não sei o que é amizade, porque me afasto de vós e me sinto estranha.' 'Jovem, eu te dou razão /porque vim aqui procurar por ti./ Quando mostrais vossa face, /sou mais alegre do que todos os outros; porque meu coração forte e dolorido/está com vosso amor, pelo qual luto. E se o meu amor e o vosso /forem aceitos e amados, nunca será quebrado ou rompido.' 'Senhor, se eu vos dou minha amizade, serei chamada de Malafos, mas espero melhor recompensa/ do que qualquer outra coisa se em breve me casar. Aqui está a minha promessa! E volte para o seu caminho, porque tentaste outras, com semelhanças, riquezas e mentiras, falsas, que apenas causam dor e sofrimento.' 'Amiga, não te digo sim ou não/para as falsidades com coração malicioso; eu gosto tanto de ti e sei disso, que todos os males que eu tive são uma bênção para mim. Faça o que você quiser comigo, eu prometo e juro que sou teu, e faça de mim o que você quiser, mesmo que arranque meu coração.' 'Senhor, aquele que espalha

O poema apresenta a história de um cavaleiro solitário que se encontra com uma pastora em um campo. Ele é tomado por seus encantos e confessa seu amor por ela. A pastora responde que não pode corresponder a esse amor porque ele já provou seu amor por outras mulheres, mas o cavaleiro insiste que ela é a única para ele. Finalmente, eles concordam em amar um ao outro, e o poema termina com um diálogo em que o cavaleiro brinca que o amor o deixou tão fraco que não pode falar mais.

Em termos de figuras de linguagem, há uma personificação do amor ("d'amor luenh del tot e blos") e uma antítese entre a alegria do cavaleiro e sua tristeza ("iratz e tristz e cossiros"). Também há uma metáfora do coração como um objeto que é doado ("que mon cor fortz e destrenc / ab vostr'amor, vas cuy m'acli"). Assim também como no poema de Marly Vasconcelos vemos a presença de alegorias como a figura da donzela vestida de sedas brancas, que representa a pureza e a inocência.

Essas alegorias ajudam a enriquecer o poema, conferindo-lhe um caráter simbólico e aprofundando as reflexões sobre o amor, a busca pela felicidade e a superação de obstáculos.

O poema "Serranilla VI (La vaquera de la Finojosa)" do Marqués de Santillana retrata a experiência do eu lírico ao se deparar com uma jovem vaqueira de beleza excepcional enquanto percorre a fronteira. Através de uma linguagem poética e alegórica, o poema expressa a admiração do eu lírico pela moça e o impacto que sua presença causa:

Serranilla VI (La vaquera de la Finojosa)

Moça tan fermosa

non vi en la frontera,

como una vaquera

de la Finojosa.

Faziendo la vía

del Calatraveño

a Sancta María,

mentiras não é semelhante à verdade; Salomão sabia disso, se não fosse por amor, que muro e força e violência fazem um senhor, e um beijo sincero não vale nada quando é conquistado; e desde então ele não foi enganado. Cuidado para que eu não seja pega!"/"Amiga, com outras palavras, tira-me meu prazer; porque nunca houve ou haverá amor melhor do que o bom: porque eu não pareço bom em amar, dou meu coração claro e fiel para ti; e por favor, tenha misericórdia de mim, ou irei me retirar, se me afastares, para a eremitério na colina de Messenc."

vencido del sueño,
por tierra fragosa
perdí la carrera,
do vi la vaquera
de la Finojosa.

En un verde prado
de rosas e flores,
guardando ganado
con otros pastores,
la ví tan graciosa,
que apenas creyera
que fuese vaquera
de la Finojosa.

Non creo las rosas
de la primavera
sean tan hermosas
nin de tal manera;
fablando sin glosa,
si antes sopiera
de aquella vaquera
de la Finojosa.

Non tanto mirara
su mucha beldad,
porque me dexara
en mi libertad.
Mas dixere: 'Donosa'
(por saber quién era),
'¿Dónde es la vaquera
de la Finojosa?...'.

Bien, como riendo,

dixo: -- 'Bien vengades;
 que ya bien entiendo
 lo que demandades:
 non es desseosa
 de amar, nin lo espera,
 aqueixa vaquera
 de la Finojosa' (Marqués de Santillana in MARINO, 1986, p. 261)

O eu lírico, que inicialmente é atraído pela beleza da vaquera e imagina uma possível conexão amorosa, é confrontado com a realidade de que nem sempre as aparências correspondem às expectativas românticas. A vaquera representa a resistência às convenções amorosas e mostra que a busca pela felicidade e a realização pessoal não devem ser limitadas por padrões pré-estabelecidos.

Assim, o poema "Serranilla VI (La vaquera de la Finojosa)" utiliza elementos alegóricos e simbólicos para abordar questões relacionadas ao amor, à busca pela felicidade e à quebra de expectativas amorosas, trazendo reflexões sobre a natureza humana e as complexidades dos relacionamentos afetivos.

Análise formal e estilística

O poema se constitui em um exercício de experimentação formal, no qual os diálogos entre um cavaleiro e elementos da natureza são utilizados para criar um clima de suspense e mistério em torno da figura da donzela. A escolha por estrofes de quatro versos, com rimas consonantais intercaladas em esquema ABAB, denota a preocupação da autora com a harmonia sonora do poema, que se evidencia em um ritmo constante e musical. Vejamos:

- versos 1 e 3 - donzela / brancas;
- versos 2 e 4 - cavaleiro / zelo;
- versos 5 e 7 - peregrinos / fonte;
- versos 6 e 8 - alguma / mal-andança;
- versos 9 e 11 - branca / constância;
- versos 10 e 12 - honra / amiguinho.

Os diálogos apresentados entre o cavaleiro e os seres da natureza, como lírios, gerânios, passarinhos, vento e ramos, funcionam como uma espécie de coro que se une à busca incessante do protagonista pela figura da donzela. Através do uso de figuras de linguagem e

imagens poéticas, a autora transmite ao leitor a impressão de que a natureza está em sintonia com o desejo do cavaleiro, contribuindo para a criação de uma atmosfera de encantamento e magia. Sobre isso disserta APOLINÁRIO (2010):

Essas composições (pastorelas)⁴³ apresentam uma dinâmica de quadros e descrições de paisagens que compõem uma comunhão com a natureza, inspiradora de estados amorosos, denotando a assimilação de elementos folclóricos, memória de uma origem autóctone e de concepções cristãs acerca do amor e da moral da época (APOLINÁRIO, 2010, p. 13).

A linguagem escolhida pela autora para compor os diálogos é simples e direta, mas não menos eficiente. A busca incessante do protagonista pela figura da donzela, revestida de mistério e encanto, é uma metáfora para o desejo humano de encontrar a felicidade e a plenitude, que muitas vezes se apresentam ocultas e difíceis de alcançar.

Em suma, o poema "Pastorela" apresenta-se como uma obra poética singular, que alia a experimentação formal à utilização de imagens poéticas e figuras de linguagem para criar uma atmosfera de mistério e encantamento em torno da figura da donzela. A escolha das palavras e a construção dos diálogos revelam a habilidade da autora em explorar a sonoridade da língua portuguesa, criando um ritmo constante e musical que envolve o leitor em uma experiência estética única. Apolinário disserta:

Além de metáforas, o gênero lírico implica também na existência de uma série de elementos que se unem na significação de um poema, tais como as rimas, que representam os meios sonoros da língua a serviço do poeta, proporcionando a associação de sons às imagens. Enfatiza que a função da inspiração do poeta é de suma importância para se alcançar a unidade e a coesão do clima lírico (APOLINÁRIO, 2010, p. 19).

Destaca-se pela autora a importância dos elementos que compõem um poema lírico, como as rimas e as metáforas, na construção de significados e na criação de um clima lírico. A poesia lírica, por sua natureza subjetiva, busca expressar as emoções e sensações do eu lírico, criando uma atmosfera poética que pode ser ampliada pela escolha cuidadosa das palavras, das imagens e dos elementos sonoros.

As rimas, em particular, desempenham um papel importante na criação de um efeito musical no poema, estabelecendo uma conexão sonora entre os versos e reforçando a unidade e a coesão do texto.

Estabelecendo uma relação entre o poema analisado de Gadauván e o de Marly Vasconcelos, vê-se que em termos formais, ambos os textos são escritos em versos curtos, com

⁴³ Grifo nosso.

rima e métrica definidas. No caso de "Dezamparatz, ses companho", há uma predominância de versos decassílabos e rimas alternadas, enquanto que em "pastorela", os versos são menores e a métrica é menos regular, com rimas mais variadas. Ambos os textos também apresentam um forte caráter dialogal, em que personagens trocam falas e expressam suas emoções e pensamentos.

Análise dos arquétipos femininos

O poema "Pastorela" apresenta elementos que remetem à figura da donzela, que é um arquétipo que simboliza a inocência, a pureza, a beleza e a fragilidade, elementos que são representados nas imagens dos lírios e gerânios que vestem a formosa donzela, sendo que o branco das sedas que a cobrem intensifica ainda mais o simbolismo dessas flores, que estão relacionadas à pureza e à inocência.

Além do arquétipo feminino mencionado anteriormente, é possível notar no poema a presença do arquétipo da "mulher selvagem", também estudado por Jung. Esse arquétipo representa a força e a vitalidade da natureza feminina, bem como sua conexão com a terra e com os instintos mais primitivos. Sobre o arquétipo da mulher selvagem, Jung diz:

"A 'mulher selvagem' é a natureza viva, é aquilo que somos e que nos foi arrancado. Ela representa a possibilidade de vida que foi suprimida pelo controle cultural. Ela é o espírito selvagem que pede algo de nós com uma necessidade, que não pode ser negada sem conseqüências graves" (JUNG, 2013, p. 183).

Nessa análise, Jung destaca a conexão entre a "mulher selvagem" e a natureza, bem como a importância da integração desse arquétipo para a plenitude do ser humano. No poema de Marly Vasconcelos, a presença da donzela em meio à natureza e sua associação com elementos naturais evidenciam a presença desse arquétipo na obra.

Sendo a figura da donzela é constantemente associada à natureza, seja através da sua suposta aparência cristalina como a fonte ou da sua presença nas margens do rio manso, Jung relata essa associação coma anima:

A anima é um complexo psíquico, um fator autônomo, e é personificada, parcial ou totalmente, no sistema dos sonhos pelas figuras femininas: mãe, irmã, filha, amante, esposa, enfermeira, professora, etc (JUNG, 2013, p. 184).

No poema em questão, a donzela é retratada como uma figura feminina misteriosa e enigmática, que desperta no cavaleiro um forte desejo de encontrá-la. Esse desejo pode ser interpretado como uma busca pela sua própria anima, o aspecto feminino do seu psiquismo, que

precisa ser integrado para que ele possa atingir a sua totalidade psíquica. Portanto, a figura da donzela no poema pode ser vista como uma representação da anima do cavaleiro.

O poema apresenta uma rica associação com os arquétipos femininos estudados por Jung. Além da presença da anima e da mulher selvagem, já mencionados anteriormente, é possível perceber outras referências arquetípicas presentes na obra.

Uma delas é a figura do cavaleiro em busca da donzela, que pode ser vista como uma representação da jornada do herói, um arquétipo muito explorado por Jung. Nessa jornada, o herói busca se encontrar consigo mesmo, enfrentando obstáculos e perigos para alcançar a sua completude. Assim, a busca do cavaleiro pela donzela pode ser interpretada como uma busca interior por sua própria identidade, através da integração de sua anima e de outros aspectos de sua personalidade.

Outro arquétipo presente no poema é o da sombra, que representa os aspectos reprimidos e negados da personalidade de uma pessoa. A sombra pode ser vista na figura do coração que sangra da donzela, sugerindo que ela possa ter sofrido alguma dor ou trauma que a tenha levado a se afastar de si mesma: Com seu coração que sangra/ chorará em algum lugar/ toda sua mal-andança. A busca do cavaleiro pela donzela, portanto, pode ser vista como uma busca pela integração desses aspectos negados de sua própria personalidade, que podem estar representados na figura da sombra.

Além disso, o poema apresenta diversas referências à natureza, como os lírios, gerânios, passarinhos, montes e rios. Essa associação com a natureza remete ao arquétipo da Grande Mãe, que representa a fertilidade e a criação. A presença da natureza também pode ser vista como uma representação da conexão do ser humano com o mundo natural e com seus instintos mais primitivos, que são associados ao arquétipo da mulher selvagem.

Em suma, o poema apresenta uma rica associação com os arquétipos femininos estudados por Jung, incluindo a anima, a mulher selvagem, a jornada do herói, a sombra e a Grande Mãe. Essa complexa interação de elementos arquetípicos contribui para criar um clima de mistério e de profundidade na obra, que pode ser interpretada à luz da psicologia analítica de Jung.

6) **Teu retrato**

A Raimundo Fagner

Teus olhos escondem um mouro
Que relembra nas cismas
Járchas moçarabes de outrora,

Armas de prata, batalhas,
 torrentes enraivecidas
 Por que não cantam Alcácer,
 os azures, as fortalezas?
 Fragmentos de silêncio
 Pousam em tua tristeza
 e enquanto o vento fustiga
 páginas de épocas antigas,
 os olhos que escondem um mouro
 se transformam em gemidos,
 em guitarras que arranham
 ritmos doloridos
 que soluçando cadências
 vão despejando lamentos.
 (VASCONCELOS, 1985, p. 17)

Análise do modo poemático

O poema em questão apresenta características do gênero lírico, que se caracteriza pela expressão dos sentimentos e emoções do poeta em relação a um tema, no caso, a tristeza e melancolia do eu lírico diante de um passado glorioso e agora distante. Essa característica do gênero lírico é marcada pelo uso da primeira pessoa, pela subjetividade e pelo uso de figuras de linguagem e recursos poéticos como metáforas, hipérboles e antíteses. Vejamos alguns exemplos:

- Metáfora: "Teus olhos escondem um mouro" - neste caso, a figura do mouro é utilizada para representar algum aspecto oculto ou desconhecido presente nos olhos da pessoa descrita no poema.
- Hipérbole: "torrentes enraivecidas" - a expressão "torrentes enraivecidas" é uma hipérbole, pois utiliza um exagero para enfatizar a força e a intensidade das batalhas descritas no poema.
- Antítese: "Por que não cantam Alcácer, / os azures, as fortalezas?" - nesta passagem, há uma antítese entre o verbo "cantar" e os substantivos "Alcácer", "azures" e "fortalezas". Enquanto o verbo "cantar" sugere algo alegre e festivo, os substantivos mencionados remetem a elementos associados à guerra e à dor.
- Personificação: "os olhos que escondem um mouro / se transformam em gemidos" - neste caso, os olhos são personificados, ou seja, ganham características humanas, ao serem descritos como capazes de se transformarem em gemidos.

Essas são apenas algumas das figuras de linguagem e recursos poéticos presentes no poema. É importante destacar que a utilização desses elementos contribui para a construção de um texto poético com forte carga emocional e subjetiva, característica do gênero lírico.

O poema apresenta elementos líricos como o uso de imagens que remetem a um passado distante e grandioso, como as "járchas moçarabes", "armas de prata" e "batalhas", que causam nostalgia e tristeza no eu lírico. A repetição dos versos "teus olhos escondem um mouro" e a associação dos olhos com gemidos e guitarras que soluçam cadências reforçam a subjetividade e a emotividade do poema.

Como anteriormente mencionado na seção 2.2 sobre a *Cantiga de Amigo*, as *jarchas* moçárabes representam uma forma de poesia popular de origem andaluza que floresceu na Península Ibérica durante o período islâmico. Esse gênero poético era caracterizado por ser cantado em dialeto moçárabe, que era uma mistura de árabe e latim, e costumava ser acompanhado por música e dança.

As *jarchas* geralmente apresentavam temas de amor e devoção, muitas vezes expressando sentimentos de saudade e desejo. Elas eram frequentemente inseridas no final das *moaxajas*, que eram composições poéticas de origem árabe, mas que foram adaptadas pelos poetas andaluzes. O fato de terem sido escritas em dialeto moçárabe indica que essas poesias eram produzidas em um contexto cultural e linguístico específico, caracterizado pela interação entre a cultura árabe e a cultura cristã na Península Ibérica.

No poema, a presença das *jarchas* moçárabes é indicada no trecho "Járchas moçarabes de outrora", que evoca a tradição poética andaluza. A referência pode ser vista como uma forma de situar o poema de Vasconcelos em uma tradição literária específica, que abrange desde a poesia popular medieval até a poesia moderna.

É interessante analisarmos a presença do mouro no poema que é evocada através dos olhos da amada, que escondem uma figura exótica e misteriosa, que remete a um passado distante e épico, onde ocorreram batalhas e conflitos. Essa figura do mouro é recorrente na literatura medieval, principalmente na poesia trovadoresca e na *Cantiga de Amigo*.

A presença do mouro nessa poesia pode ser entendida como uma expressão da presença da cultura islâmica na Península Ibérica durante a Idade Média, bem como uma representação da figura do "outro", do estrangeiro, do diferente, que muitas vezes é objeto de admiração, medo ou repulsa, dependendo do contexto. Ainda existem hoje, na cultura brasileira demonstrações da luta entre mouros e cristãos, as chamadas "cavalhadas". Sobre isso, disserta o pesquisador José Rivair Macedo (2008):

Há luta simulada entre dois grupos de cavaleiros, em batalha campal. A dramatização tem início com a apresentação dos grupos e a troca de embaixadas, na qual o emissário do rei cristão propõe aos mouros que aceitem o cristianismo, e, mediante a negativa, declara-lhes guerra. A luta se desenvolve mediante a exibição de diferentes evoluções executadas pelos participantes, com a subsequente tomada de um castelo. Os participantes

vestem trajes adornados – os cristãos, com cores azuis, e os mouros, com vermelho. Os animais também aparecem enfeitados, alguns com estrelas e outros com a lua crescente. As armas são lanças, espadas de madeira, garruchas ou pistolas. A evolução dos movimentos é permeada por insultos e desafios verbais, por música e bailados. Ao final, os mouros são invariavelmente vencidos, acabando por aceitar o batismo e converter-se (MACEDO, 2008, p. 2).

A citação descreve uma encenação teatral que remete às representações das representações de batalhas entre cristãos e mouros. Estas representações são realizadas até hoje, principalmente na região Leventina da Península, denominadas de “*fiesta del moros y cristianos*”. A presença do mouro nessas representações está associada à figura do inimigo, do outro, do estrangeiro, que precisava ser derrotado para que a cristandade triunfasse.

É interessante notar como essa tradição se relaciona com a literatura medieval, que também trata do tema da luta entre cristãos e mouros. Na lírica galego-portuguesa, por exemplo, as Cantigas de Amigo frequentemente apresentam a figura do mouro como o amado ausente, o que pode ser interpretado como uma forma de expressar a saudade daqueles que se encontravam separados pela guerra e pela religião.

Na Cantiga de Amigo, em especial, o mouro muitas vezes é retratado como um objeto de desejo da amada, como um amante distante que ela anseia reencontrar. Esse tema é explorado de diversas maneiras pelos trovadores e jograis medievais, e é considerado uma das principais características desse gênero lírico.

Assim, a presença do mouro na lírica medieval é importante por representar uma parte da cultura e da história da Península Ibérica na época, bem como por ser um elemento recorrente na poesia trovadoresca e na Cantiga de Amigo, contribuindo para a construção de um imaginário poético que permeou a literatura medieval.

Análise formal e estilística

O poema é marcado por uma musicalidade singular, que se apresenta por meio do uso de recursos sonoros como aliterações e assonâncias. Tais recursos poéticos são empregados com maestria pela autora, de modo a criar um ritmo harmonioso que seduz o leitor e o envolve numa atmosfera lírica e envolvente.

As aliterações, em especial, se apresentam de forma expressiva ao longo do poema, contribuindo para a construção de uma sonoridade envolvente e rítmica. No verso “torrentes enraivecidas”, por exemplo, a repetição do som da consoante “r” cria uma sensação de

intensidade e agitação, como se as próprias águas tumultuosas estivessem se expressando na poesia.

As assonâncias, por sua vez, também são empregadas de forma acentuada, como no verso "gemidos, em guitarras que arranham ritmos doloridos". Nesse caso, a repetição do som vocálico "i" em "gemidos" e "guitarras", seguida pelo som nasal "ã" em "arranham" e novamente pelo "i" em "ritmos", cria uma cadência melódica que remete à música, intensificando a atmosfera poética e o tom emotivo do poema.

O poema apresenta uma estrutura formal marcada pelo uso de rimas, que contribuem para a construção da musicalidade e do ritmo poético. No entanto, a autora utiliza uma variedade de tipos de rimas, que conferem um aspecto mais complexo e sofisticado ao poema. Um exemplo de poema que contém o uso de rima paralelas é o poema:

“Ai ondas que eu vim veer” Martim Codax⁴⁴:

Ai ondas que eu vim veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo sem mim?

Ai ondas que eu vim mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo sem mim?
(Martim Codax, B 1284, N 7, V 890)

O poema de Martim Codax é uma Cantiga de Amigo medieval que apresenta uma grande riqueza formal e poética. A presença das rimas paralelas é apenas um dos aspectos formais que contribuem para a criação de um ritmo musical que se desenvolve ao longo das estrofes.

Além disso, é possível observar a presença de outras figuras de linguagem, como a repetição dos versos iniciais de cada estrofe e a aliteração em "o mar", que aparece no primeiro verso de ambas as estrofes. Esses recursos poéticos contribuem para a criação de uma sonoridade que se assemelha ao canto, característica comum da Cantiga de Amigo.

É possível notar o uso de rimas consonantes, em que as palavras apresentam uma correspondência sonora nos fonemas finais das sílabas, como em "cismas" e "outrora", "batalhas" e "fortalezas", "gemidos" e "doloridos". Além disso, há também o uso de rimas paralelas, em que as palavras apresentam uma correspondência sonora em toda a sílaba final,

⁴⁴ Trata-se provavelmente de um jogral galego, ativo em meados ou no terceiro quartel do século XIII. Embora seja um dos dois únicos autores presentes nos cancioneros medievais cujas composições se conservaram igualmente num manuscrito individual, o designado Pergaminho Vindel, onde vêm acompanhadas da respetiva notação musical (o outro dos autores sendo D. Dinis, com o Pergaminho Sharrer), nada se sabe de concreto sobre a sua biografia. (FERNANDÉZ, 2018, p. 212)

como em "Alcácer" e "azer", "lamentos" e "ventos". Essa variedade de rimas utilizada pela autora confere um aspecto mais dinâmico e interessante ao poema.

É importante destacar também que, apesar do uso de rimas, a autora não se limita a uma estrutura formal rígida, deixando espaço para a experimentação poética e a liberdade criativa. Por exemplo, em alguns trechos do poema, a autora faz uso de versos livres, sem uma métrica ou rima definidas, como em "Fragmentos de silêncio/ Pousam em tua tristeza". Essa técnica de versificação livre contribui para uma maior flexibilidade na construção do poema e para a criação de um efeito estilístico diferenciado.

Análise dos arquétipos femininos

O poema apresenta a presença de alguns arquétipos femininos de Jung, como a Anima e a Sombra. A Anima é um arquétipo feminino que representa o aspecto feminino da psique masculina, enquanto a Sombra representa o aspecto obscuro e reprimido da psique.

No poema, a presença da Anima é evidenciada através da figura feminina que é objeto do amor do eu lírico. “Seus olhos escondem um mouro que remete às *jarchas* moçárabes de outrora”, símbolo do passado e da tradição cultural. Essa figura feminina é retratada como um mistério a ser desvendado pelo eu lírico, que busca compreender os segredos que ela guarda em sua tristeza.

Já a Sombra é representada pela presença do mouro, figura que remete ao exótico, ao desconhecido e ao estrangeiro. Esse elemento simboliza o lado obscuro e reprimido da psique, que pode estar associado a sentimentos de angústia e sofrimento.

Assim, a presença desses arquétipos no poema contribui para a criação de uma atmosfera simbólica e poética, que evoca imagens e emoções profundas relacionadas ao universo da psique humana.

7) Cantiga de escárnio

Senhora fremosa⁴⁵ na taça de vinho
Eu canto a beleza do teu desalinho.

Não sou teu amigo, não sou teu amante
Mas és quando durmo o sonho constante.

⁴⁵ A palavra "fremosa" é de origem galega. Ela é usada principalmente na Galícia, que é uma região no noroeste da Espanha, onde o galego é uma das línguas cooficiais, juntamente com o espanhol. "Fremosa" é uma palavra em galego que significa "formosa" ou "bonita" em português. Portanto, sua origem não está na língua portuguesa, mas sim na língua galega.

E vejo em tudo um ai escarlate
Um ai de amor, um ai de combate.

Senhora soberba da cor do alabastro
Não tens a candura de Inês de Castro.
(VASCONCELOS, 1985, p. 18)

Análise do modo poemático

O poema em questão pertence ao gênero lírico medieval conhecido como Cantiga de Escárnio, que consiste em uma forma poética que se caracteriza pela ironia, pelo sarcasmo e pela crítica social ou política. Essas cantigas eram frequentemente compostas por trovadores, poetas e músicos que se apresentavam nas cortes nobres e em eventos sociais, utilizando a arte da poesia como meio de entretenimento e expressão artística. Sobre essa expressão poética, Rodríguez (1996) diz:

A consideração das cantigas de escarnho e de mal dizer (CEM) como um todo, como um macrotexto, não implica desconhecermos os diferentes tipos de textos nelas presentes. Incluem, de facto, mais espécimes que os dois subgêneros anunciados na denominação composta (o de escarnho e o de mal dizer), sejam de fundo (v. gr., o serventés) ou de estrutura (a tengao), o que pode acarretar diferenças de intensidade a respeito da marcação de espado. Não nos parecendo, contudo, significativos, retivemos como unitário, neste estudo, o texto das CEM (RODRIGUEZ, 1996, p. 180).

No poema em questão, pode-se observar a presença marcante da ironia e do sarcasmo na figura da "Senhora fremosa na taça de vinho". O eu lírico se dirige à "Senhora soberba da cor do alabastro", criticando a sua beleza e soberba ao compará-la com Inês de Castro, que é uma figura lendária conhecida por sua bondade e virtude.

De acordo com Giuseppe Tavani (1990), é comum nos dias de hoje incluir no terceiro gênero poético da lírica galego-portuguesa, não apenas sirventeses morais e políticos, sátiras literárias e maledicências pessoais, mas também prantos, tenções e paródias. Essa tendência, motivada por uma certa preguiça crítica, tem como consequência, por um lado, a redução de uma série de outros gêneros dotados de estrutura própria à cantiga de escárnio e maldizer e, por outro, a definição do gênero "escárnio e maldizer" de forma negativa, ou seja, como um gênero no qual convergem todas as poesias líricas galego-portuguesas que não pertencem aos dois primeiros gêneros.

Em outras palavras, Tavani aponta para uma simplificação excessiva da categorização dos gêneros líricos da lírica galego-portuguesa, o que pode levar a uma perda de nuances e complexidades poéticas presentes nessa tradição literária.

Há, no poema de Marly Vasconcelos marcas da cantiga de escárnio, tais como:

- Ironia: a figura feminina é descrita como "senhora fremosa", "senhora soberba", indicando uma certa desaprovação;
- Sarcasmo: a comparação com Inês de Castro, que é um símbolo de beleza e candura, parece indicar que a figura feminina não possui essas qualidades;
- Crítica social: a descrição da figura feminina como soberba e não tendo a candura de Inês de Castro pode ser vista como uma crítica ao comportamento de algumas mulheres da época.

Essas características são comuns na cantiga de escárnio, que tem como objetivo criticar, ironizar ou satirizar aspectos da sociedade ou de indivíduos específicos. Vejamos um exemplo de cantiga de Escárnio de Pero da Ponte ⁴⁶:

Mort' é Don Martin Marcos, ai Deus, se é verdade?
Sei ca se el é morto, morta é torpidade,
Morta é bavequia e morta neiciidade,
Morta é covardia e morta é maldade.

Se Don Martinh' é morto, sem prez e sem bondade,
Ôi mais, maos costumes, outro senhor catade;
Mais nono acharedes de Roma até cidade;
Se tal senhor queredes, alhu-lo demandade;

Pero um cavaleito sei eu, par caridade,
Que vos ajudari' a tolher d'el soidade
Mais (queredes) que vos diga ende bem verdade?
Non é rei nen conde, mais é-x' outra podestade,

Que non direi, que direi, que non direi...
(Pero da Ponte, C.V. 1189, C.B.N. 1655)

Pero da Ponte utiliza recursos como a repetição da palavra "morta", para enfatizar a morte do personagem em questão, assim como Marly Vasconcelos utiliza o "ai" para enfatizar a beleza da pessoa amada. Ambos os poemas possuem um tom de escárnio e crítica, utilizando a linguagem figurada para expor uma opinião negativa sobre o assunto abordado.

Enquanto Marly Vasconcelos faz uma crítica à soberba de uma dama, Pero da Ponte critica a morte de um nobre, questionando a sua reputação e habilidades. Ambos os poemas

⁴⁶ Provavelmente, oriundo da Galiza. A sua actividade poética desenvolve-se na primeira metade do século XII, talvez até 1260. Foi segrel nas cortes de Fernando III e Afonso X, onde figura ao lado de Bernaldo de Bonaval e de Afonso Eanes de Coton, aquele o inspirador das loucas ideias que Afonso X lhe reprova, este, seu mestre e amigo, ainda que nem sempre essa amizade fosse harmoniosa. (CORREIA, 1978, p. 89)

apresentam uma visão crítica da sociedade da época, utilizando a literatura como uma forma de expor as falhas e hipocrisias daquele contexto.

Ainda que os temas sejam diferentes, os dois poemas utilizam a linguagem figurada e a sátira para transmitir suas críticas e opiniões. Em ambos os casos, as cantigas de escárnio e maldizer são usadas como ferramentas para criticar aspectos da sociedade em que foram produzidos.

Análise formal e estilística

A presente obra poética se compõe de quatro estrofes, cada uma delas sendo constituída por quatro versos. É de se ressaltar que a primeira e a segunda estrofes se perfazem de uma rima cruzada ABAB, ao passo que a terceira e a quarta estrofes se acham dotadas de uma rima emparelhada AABB. A cadência da poesia, por seu turno, se desenha por meio da reiteração de certas palavras, a saber: "ai", "não" e "senhora", as quais conferem à obra um ritmo harmonioso que reforça a sátira que perpassa a composição.

As rimas emparelhadas são um recurso estilístico utilizado na poesia, em que dois versos consecutivos apresentam sons semelhantes ao final de cada um. Esse tipo de rima é indicado pela sequência AABB, sendo que cada letra representa um som diferente. No poema de Marly Vasconcelos, as rimas emparelhadas aparecem nas duas últimas estrofes, criando um contraste em relação às rimas cruzadas das estrofes anteriores. Essa mudança na estrutura das rimas contribui para a variação rítmica do poema, tornando-o mais interessante e dinâmico para o leitor.

Além disso, a repetição das rimas emparelhadas também pode ter um efeito estilístico, enfatizando a mensagem ou o tom do poema. No caso do poema, a rima AABB nas duas últimas estrofes cria um ritmo mais fluido e suave, contribuindo para a ironia e a crítica sutil que estão presentes na poesia.

A linguagem figurada é uma característica marcante da poesia, com a utilização de metáforas e comparações para criticar a vaidade e a falta de humildade da nobreza. A imagem da "taça de vinho" representa a beleza da nobreza, porém, a ironia se faz presente quando o eu lírico diz que "canta o desalinho" da beleza dessa nobreza. Além disso, o jogo de palavras na quarta estrofe, que compara a nobreza a um alabastro, é utilizado para destacar a falta de candura e a soberba dessas pessoas.

A palavra "alabastro" é uma referência a um tipo de pedra branca translúcida, muito utilizada na Idade Média para a produção de objetos de arte, como estátuas e vasos. Na lírica medieval, a palavra "alabastro" é usada frequentemente para descrever a beleza e pureza da

pessoa amada, pois a pedra era associada a essas qualidades. Segundo a pesquisadora da faculdade de Oxford Monica T. Price:

Is uncertainty as to whether the name 'alabaster' comes from a place of that name in ancient Egypt, or from the small ointment jars called 'alabastri' that were made there. Either way, the original use of the term alabaster was for a fine-grained banded deposit of calcite, a mineral composed of calcium carbonate, which was obtained from Hatnub, Mallawi, and other locations in the Nile valley. It was deposited as flowstone, stalagmites and stalactites in extensive cave systems. Similar compact banded rocks are deposited by hot springs. Archaeologists refer to rocks formed by both mechanisms, as 'alabaster' (PRICE, 2012, p.3)⁴⁷.

O excerto trata do significado e da origem do termo "alabastro", um mineral que era utilizado na confecção de objetos de arte na Idade Média, incluindo vasos, estátuas e relicários. Na lírica medieval, o uso de materiais preciosos e a riqueza de detalhes em objetos de arte eram frequentemente mencionados nas cantigas de amor e de amigo como símbolos da nobreza e da beleza da pessoa amada. Na poesia de Marly Vasconcelos, essa temática é explorada de forma irônica, como podemos ver na cantiga "Senhora fremosa na taça de vinho", em que a personagem central é comparada à Inês de Castro, uma das figuras mais famosas da poesia trovadoresca portuguesa, mas com uma conclusão final que aponta para a falta de candura da senhora em questão.

Análise dos arquétipos femininos

No poema, o arquétipo feminino é representado por duas figuras: a senhora fremosa e a senhora soberba, que podem ser comparadas à Anima.

A senhora fremosa é apresentada como alguém que desperta a admiração do poeta, mesmo que ele não seja seu amigo ou amante. Ela é descrita como bela e desalinhada, o que pode ser interpretado como um sinal de rebeldia e independência. Essa figura pode ser vista como um arquétipo feminino que desafia os padrões de beleza e comportamento esperados para as mulheres da época.

⁴⁷ Em tradução livre: Há incerteza quanto ao fato de o nome "alabastro" ter origem em um local com esse nome no antigo Egito, ou nos pequenos potes de unguento chamados "alabastri" que eram produzidos lá. De qualquer forma, o uso original do termo alabastro era para um depósito bandado fino de calcita, um mineral composto de carbonato de cálcio, que era obtido de Hatnub, Mallawi e outros locais no vale do Nilo. Ele era depositado como espeleotemas (calcário que se forma em cavernas) em extensos sistemas de cavernas. Rochas compactas semelhantes são depositadas por fontes termais. Os arqueólogos se referem a rochas formadas por ambos os mecanismos como "alabastro".

Por outro lado, a senhora soberba é retratada como uma mulher de pele clara, comparada à cor do alabastro. Ela é vista como orgulhosa e distante, em contraste com a figura anterior. O poeta a compara negativamente com Inês de Castro, uma figura histórica portuguesa que é conhecida por sua beleza e trágica história de amor com o rei D. Pedro I.

Assim, podemos ver que o poema apresenta dois arquétipos femininos contrastantes: a mulher bela e desafiadora e a mulher orgulhosa e distante. Ambas são apresentadas através da perspectiva masculina do poeta, que as vê como objetos de desejo ou de escárnio. O uso do sarcasmo e da ironia na cantiga de escárnio sugere uma crítica aos valores e às normas sociais da época, que limitavam o papel da mulher na sociedade e restringiam sua liberdade e autonomia.

A anima é um arquétipo feminino que representa o aspecto feminino presente no inconsciente masculino. No poema "Cantiga de escárnio", de Marly Vasconcelos, podemos identificar a presença da anima na figura da "Senhora fremosa na taça de vinho". Essa figura representa a projeção da imagem idealizada e desejada da mulher, que é objeto de admiração e desejo pelo eu lírico masculino, mesmo que este não seja seu amigo ou amante. Jung disserta:

A anima é o arquétipo feminino presente no inconsciente masculino. Ela representa não apenas a imagem idealizada da mulher, mas também o mundo interior da emoção e da fantasia, que muitas vezes é negado pelo homem em sua busca pela racionalidade e objetividade. Como uma projeção do inconsciente, a anima é frequentemente encontrada em sonhos, fantasias e na relação com as mulheres reais em sua vida. Ela pode ser uma fonte de inspiração, criatividade e amor, mas também pode ser uma fonte de ilusão, possessividade e destrutividade se não for integrada e compreendida adequadamente (JUNG, 2018, p. 83-84).

Além disso, a anima também pode ser encontrada na imagem da "Senhora soberba da cor do alabastro", que é comparada negativamente com a figura de Inês de Castro, uma mulher idealizada e pura. Essa comparação mostra a dualidade da anima, que pode ser tanto um objeto de desejo quanto uma imagem idealizada e inatingível.

Portanto, podemos identificar a presença da anima no poema "Cantiga de escárnio", que retrata a figura feminina idealizada e desejada pelo eu lírico masculino.

8) Canção de gesta

Cavaleiros portugueses e o Rey Affonso Henriques
Contra um castelo avançaram, em noite muda e antiga.

Prendendo a fala no peito, ao relento, ao desabrigo
Aguardam agrupados que as sentinelas dormissem.

Escudados na coragem, alguns soldados escolhidos
Escalaram as muralhas, tendo a frente Mem Ramires.

Um deles, mais arrojado, na fortaleza mourama
Abriu como grande estrela a bandeira lusitana.

Os infiéis reagiram e no encontro de rijos
Ouviam-se duras blasfêmias, invocava-se a Virgem.

Com faiscantes espadas, os portugueses lutavam
O furor e a energia jorrando de suas almas.

Nascia um sol de sangue intenso e carmesim
Quando nosso Rey Primeiro capturou Santarin.
(VASCONCELOS, 1985, p. 19)

Análise do modo poemático

O poema "Canção de gesta" pertence ao gênero épico da literatura medieval, também conhecido como "canção de gesta". Essa é uma forma literária que se desenvolveu, principalmente, na França medieval, por volta do século XI, e que narra as aventuras heroicas de um herói ou grupo de heróis que realizam feitos notáveis em prol de uma causa nobre, como a defesa da pátria ou da religião. Esses poemas eram recitados ou cantados em voz alta, muitas vezes acompanhados por instrumentos musicais, para grandes audiências. Sobre isso, a pesquisadora Cristina Alvarez diz:

O gênero inaugural da literatura francesa é a canção de gesta e a Chanson de Roland, escrita no final do século XI, o seu texto fundador. Forma medieval do gênero épico, a canção de gesta narra os feitos heróicos (res gestae) do passado, que é frequentemente o da época carolíngia, e celebra valores guerreiros e colectivos. Toda uma tradição hermenêutica que remonta ao pré-romantismo atribui à canção de gesta a função de exprimir poeticamente a constituição de um povo em nação e de fundar uma consciência nacional (ÁLVAREZ, 2006, p. 4).

A linguagem utilizada no poema é elevada e solene, com o uso de expressões como "noite muda e antiga", "escudados na coragem" e "fortaleza mourama". Essa linguagem arcaica remete ao período medieval e contribui para criar a atmosfera épica e heroica. O uso de metáforas, como "abriu como grande estrela a bandeira lusitana" e "nascia um sol de sangue intenso e carmesim", enriquece a descrição e intensifica a carga emocional do poema.

No aspecto temático, o poema exalta a coragem dos soldados portugueses que lutam contra os infiéis e celebra a vitória do Rei Afonso Henriques, que captura o castelo inimigo. A batalha épica é apresentada como um conflito entre o bem e o mal, onde os portugueses

representam os valores nobres e justos, enquanto os infiéis são retratados como blasfemos. A referência à invocação da Virgem reforça a dimensão religiosa e a importância da fé na luta contra os inimigos.

Vale destacar ainda que:

Nesta tradição situa-se a tese da territorialização, que defende que o género épico é a forma simbólico-ficcional correspondente a uma fase antropológica capital do desenvolvimento de uma dada comunidade linguística (tribo, etnia, povo). Tal fase consiste em ocupar, delimitar e defender um território. L'épopée dit: « ce territoire est à nous. Il possède une valeur absolue » (Paquette1988:22-3). Dando forma narrativa à identificação de uma comunidade com um território e uma língua, a epopeia inaugura o processo de formação de uma nação (ÁLVAREZ, 2006, p. 4-5).

A tese da territorialização enfatiza que a epopeia não apenas estabelece uma conexão entre a comunidade e seu território, mas também reforça a consciência coletiva e a coesão social. Através da narrativa épica, os valores, crenças e ideais do povo são transmitidos e celebrados, fortalecendo a identidade cultural e reafirmando a importância do grupo. A epopeia também desempenha um papel educativo ao transmitir conhecimentos históricos e mitológicos, tornando-se um veículo para a preservação da memória coletiva.

Existem duas linhas de pensamento divergentes entre os pesquisadores sobre as origens das canções de gesta. O Professor Millet (1998) defende a ideia de que essas canções têm como base uma lenda oral histórica, que, desde o seu surgimento, já possuía uma estrutura tradicional prévia. Essas lendas, que geralmente são transmitidas de forma prosaica, serviriam como fundamento para a criação das canções de gesta, que se apresentam em forma de verso. Sobre o pensamento de Millet, afirma o pesquisador Manuel da Costa Fontes:

Todos os testemunhos escritos, isto é, todas as versões que se conservam, constituiriam manifestações da lenda. Para determinar a sua forma original, é preciso juntá-los, excluindo os elementos que não se ajustam à estrutura tradicional. Desta maneira, acaba-se com a ideia duma canção de gesta inicial, ou seja, dum protótipo que teria ido mudando por meio da transmissão oral, dando origem a outras versões. O que importa é a lenda, a qual supostamente flutua na tradição (FONTES, 2000, p. 36).

Contrariando o notável pesquisador Menéndez Pidal (1969) que sustenta que as antigas canções de gesta eram praticamente contemporâneas dos eventos que narravam, oferecendo relatos muito próximos do que de fato ocorreu. Essas canções tinham um carácter informativo, uma vez que um dos seus propósitos era divulgar os acontecimentos da época:

Os elementos fantásticos ou novelescos que vemos nessas canções iam-se agregando gradualmente, à medida que elas se transmitiam oralmente com o

decorrer dos séculos, de geração em geração. As versões mais fiéis à história seriam as mais antigas, visto que se aproximavam mais da versão original (FONTES, 2000, p. 36).

Essas perspectivas contrastantes resumem-se nas teorias de Millet e Menéndez Pidal. Enquanto Millet enfatiza a transição das lendas orais para as canções de gesta, atribuindo-lhes uma estrutura prévia, Menéndez Pidal destaca a natureza contemporânea e informativa dessas canções, que buscavam disseminar os eventos históricos. Essas abordagens divergentes contribuem para o debate acadêmico em torno das origens e características das canções de gesta, enriquecendo o entendimento dessas importantes manifestações da literatura medieval.

Análise formal e estilística

O poema apresenta não segue uma métrica fixa, como uma regularidade de sílabas por verso. Portanto, não podemos identificar uma métrica específica para esse poema. Os versos apresentam uma variação no número de sílabas, tornando-se um poema livre em termos métricos. A presença de rimas nos versos contribui para a harmonia do texto, estabelecendo uma sequência de sons consonantes que reforçam a sua musicalidade. Podemos identificar um esquema de rimas alternadas nos versos pares e ímpares ao longo do poema. Vejamos os versos para melhor visualização:

Cavaleiros portugueses e o Rey Affonso Henriques (A)
 Contra um castelo avançaram, em noite muda e antiga (B)
 Prendendo a fala no peito, ao relento, ao desabrigo (A)
 Aguardam agrupados que as sentinelas dormissem (B)
 Escudados na coragem, alguns soldados escolhidos (C)
 Escalaram as muralhas, tendo a frente Mem Ramires (D)
 Um deles, mais arrojado, na fortaleza mourama (C)
 Abriu como grande estrela a bandeira lusitana (D)
 Os infiéis reagiram e no encontro de rijos (E)
 Ouviam-se duras blasfêmias, invocava-se a Virgem (F)
 Com faiscantes espadas, os portugueses lutavam (E)
 O furor e a energia jorrando de suas almas (F)
 Nascia um sol de sangue intenso e carmesim (G)
 Quando nosso Rey Primeiro capturou Santarin (G)

Podemos observar que os versos A e B possuem rimas entre si, assim como os versos C e D, E e F, e por fim, G e G. Esse esquema de rimas alternadas contribui para a musicalidade do poema e para a sua estrutura formal.

Do ponto de vista estilístico, o poema utiliza uma linguagem épica e grandiloquente, repleta de imagens e figuras de linguagem que conferem vivacidade e

expressividade ao relato. A escolha de palavras como "cavaleiros", "castelo", "coragem" e "fortaleza mourama" evoca um cenário medieval de batalhas e heroísmo. O uso de metáforas também é presente, como a comparação do herói com "uma grande estrela" ao abrir a bandeira lusitana. Essas figuras de linguagem intensificam a carga emocional e dramática do poema, transportando o leitor para o contexto épico em que a narrativa se desenrola.

Além disso, a presença de contrastes é marcante no poema, como a oposição entre "noite muda e antiga" e "sol de sangue intenso e carmesim". Esses contrastes contribuem para a construção de um clima de tensão e dramaticidade, destacando os momentos de confronto e a intensidade das batalhas. A linguagem também se utiliza de termos valorativos, como "infiéis" e "virgem", para reforçar a polaridade entre os lados em conflito e ressaltar a importância da religião na narrativa.

Os contrastes são uma característica recorrente nesse gênero épico, pois servem para enfatizar os feitos heroicos, as batalhas e as adversidades enfrentadas pelos protagonistas. No poema em questão, podemos identificar alguns contrastes que contribuem para a narrativa épica. Por exemplo, há o contraste entre os cavaleiros portugueses e o Rei Afonso Henriques, que avançam contra o castelo inimigo em uma noite muda e antiga. Esse contraste entre a coragem e determinação dos heróis e a escuridão e silêncio da noite cria um ambiente de tensão e destaca a bravura dos personagens.

Uma das canções de gesta medievais mais conhecidas que apresenta o contraste entre personagens é *El Cantar de Mio Cid*. Esta é uma das principais obras da literatura espanhola medieval, atribuída ao trovador e poeta anônimo conhecido como "El Juglar". O poema narra as aventuras e feitos heroicos do herói espanhol Rodrigo Díaz de Vivar, também conhecido como El Cid.

Sobre o cantar de Mio Cid, afirma o pesquisador Luis Ernesto Barriga Alfaro:

Na seleção, introdução e notas do livro *El Cantar de Mío Cid*, de José Luis Moreno Ruiz (2002), se encontra uma interessante crônica que trilha o percurso do único pergaminho manuscrito encontrado do *Cantar de Mío Cid*, depois de ser encontrado em Vivar até chegar às mãos do acadêmico Ramón Menéndez Pidal, quem é reverenciado por ser um dos seus maiores estudiosos. O autor também dá algumas descrições dos fólios da sobrevivente canção de gesta manuscrita em pergaminho (ALFARO, 2022, p. 37).

O manuscrito mais antigo preservado do poema está atualmente na Biblioteca Nacional da Espanha, em Madri, conhecido como "Códice de Vivar". Esse manuscrito data do século XIV e é uma cópia do poema original que provavelmente foi composto no século XII.

Além disso, existem outras cópias e versões posteriores do poema espalhadas por diferentes bibliotecas e instituições de todo o mundo. A obra também está disponível em várias edições modernas e traduções para diferentes idiomas, permitindo que seja acessível aos leitores interessados.

No "Cantar de Mio Cid", podemos observar o contraste entre o protagonista, El Cid, e seus inimigos. El Cid é retratado como um nobre guerreiro, corajoso e virtuoso, enquanto seus oponentes são caracterizados como traidores e covardes. O contraste entre esses personagens cria tensão dramática na narrativa, destacando a superioridade moral e heroica do herói central.

Vejamos um trecho de *El Cantar de Mio Cid* retirado da pesquisa de María de la Concepción Piñero Valverde (1999):

De los sos oios tan fuertemiente llorando,
Tornava la cabeça e estavalos catando;
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcandaras vazias, sin pielles e sin mantos
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiro Mio Cid, ca mucho avie grandes cuidados.
Fablo mio Cid bien e tan mesurado:
«grado a ti, Señor Padre, que estás en alto!
»Esto me an buuelto mios enemigos malos.»
Alli piensan de aguiiar, alli sueltan las rriendas;
a la exida de Bivar ovieron la corneia diestra
e entrando a Burgos ovieronla siniestra.
Meçio Mio Cid los ombros e engrameo la tiesta:
«¡Albricia, Albar Fañez, ca echados somos de tierra!
»Mas a grand ondra torneremos a Castiella.»
(PIÑERO VALVERDE, 1999, p.3)

Em *El Cantar de Mio Cid*, os contrastes são evidentes na representação do herói Cid Campeador, que oscila entre momentos de glória e exaltação, simbolizando sua grandiosidade e valor, e momentos de adversidade e ostracismo, representando sua humanidade e vulnerabilidade. Esses contrastes são expressos por meio de metáforas que retratam a dualidade da condição humana, como o sol que brilha intensamente durante o dia e desaparece durante a noite.

Análise dos arquétipos femininos

Ao analisarmos o poema "Canção de Gesta" de Marly Vasconcelos, notamos que há uma presença marcante de arquétipos femininos que foram explorados por Jung. Um desses arquétipos é a figura da Virgem Maria, que é associada à imagem da Grande Mãe no que se refere à fertilidade e à proteção. No poema, a invocação da Virgem durante a batalha sugere

uma conexão com o aspecto protetor e divino do feminino, conferindo às personagens uma força inspiradora e amparadora. Além disso, a bandeira lusitana é descrita como uma grande estrela, que pode ser interpretada como um símbolo feminino de esperança, coragem e liderança. Esses elementos reforçam a representação do feminino como uma força poderosa e inspiradora no contexto da narrativa épica.

Embora não haja uma citação específica sobre o uso da bandeira como arquétipo feminino, dentro do contexto dos arquétipos femininos trabalhados por Jung, a bandeira pode ser interpretada como um símbolo que evoca os aspectos protetores, inspiradores e liderança associados à figura feminina, de acordo com a sua função arquetípica geral.

O pesquisador e professor Guilherme Queiroz de Souza fala um pouco dessa simbologia da bandeira quando diz: “Os conquistadores levavam, literalmente, além da flâmula da coroa da Espanha, estandartes e bandeiras carregando cruzeiros e imagens religiosas: símbolos da fé cristã” (DE SOUZA, 2009, p. 2). Ainda sobre o uso da bandeira enquanto simbologia, Jean Chevalier & Alain Gheerbrant dissertam em seu dicionário de símbolos:

O portador de uma bandeira ou de um estandarte ergue-o acima de sua cabeça. De certo modo, lança um apelo ao céu, cria um elo entre o alto e o baixo, o celeste e o terreno. (...) No plano cristão, a bandeira simboliza a vitória do Cristo ressuscitado e glorioso. (...) A bandeira é elevada, o homem a estende e assim faz com a contemplação voltada para os bens celestes. Estar suspenso acima da terra é ser iniciado nos segredos divinos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 118-119).

É importante ressaltar que a interpretação simbólica da bandeira como um arquétipo feminino está sujeita a diferentes leituras e perspectivas. Jung enfatiza a individualidade e a multiplicidade de significados dos arquétipos, ressaltando que suas representações podem variar de acordo com o contexto cultural e a experiência individual. Portanto, essa análise busca estabelecer uma conexão possível entre a simbologia da bandeira e a concepção junguiana do arquétipo feminino, mas outras interpretações também podem ser exploradas.

9) Bailada

No bosque calmo e frolido
con a sua louçania
uma pastora caminha.
Bem talhada e prazerosa
nas mãos leva a pucarinha.

Miram as frores com alegria
seus olhos grandes, atentos
sempre sós, sem companhia.

Enquanto as mãos sem tormentos
levam leve a pucarinha.

E porque vai ver o amado
sob o trobador pinheiro
baila, baila a pastorzinha.
Baila, baila em suas mãos
a doirada pucarinha.
(VASCONCELOS, 1985, p. 20)

Análise do modo poemático

A bailada era uma forma de dança que desfrutava de grande popularidade durante a Idade Média. Essa dança era executada em grupo e seguia padrões coreográficos específicos, com movimentos coordenados, ritmados e harmoniosos. Os dançarinos, vestidos com trajes característicos da época, realizavam uma série de passos e gestos que compunham a bailada.

Este grupo de danzas em las que el canto es «exterior» se compone fundamentalmente de algunos ritmos especiales como los de fandango y arín-arín, algunos juegos y diversiones bailadas em las ganharas de los ayuntamientos (antiguos centros de reunión de los jóvenes), cocinas de las casas, tabernas y sidrerías, etc.; um campo que, como hemos dicho, es diferente del que recoge genuinas danzas cantadas que corresponden al branle medieval, bailado circulante en formación cerrada⁴⁸ (URBELTZ, 2002, p. 519).

A bailada, portanto, possui elementos de informalidade, participação popular e conexão com espaços comunitários. Esses elementos nos permitem ampliar nossa compreensão das bailadas do poema, inserindo-a em um contexto mais amplo de danças tradicionais medievais.

Além de sua presença nos contextos sociais e festivos, as bailadas também tinham um papel significativo na literatura medieval. Elas eram frequentemente mencionadas e descritas como parte integrante das narrativas e canções de gesta. Ao incluir a bailada nas histórias, os escritores e poetas medievais adicionavam um elemento de dinamismo, movimento e celebração, enriquecendo a experiência dos leitores e ouvintes das obras literárias da época.

48 Em tradução livre: Este grupo de danças nas quais o canto é "exterior" é composto principalmente por alguns ritmos especiais como o fandango e o arín-arín, alguns jogos e entretenimentos dançados em locais de encontro de jovens, cozinhas de casas, tabernas, sidrerias, etc. É um campo que, como mencionamos, difere daquele que inclui danças autenticamente cantadas que correspondem ao branle medieval, frequentemente dançado em formação fechada.

Além da presença da bailada no título do poema, a análise revela características que o aproximam do gênero lírico medieval das Cantigas de Amor. Gênero poético analisado mais detalhadamente em capítulos anteriores. No poema em questão, percebemos a presença da figura da pastora, que é uma personagem tipicamente associada ao gênero lírico medieval. Ela representa a amada idealizada, dotada de encanto e graciosidade. A descrição da pastora como "bem talhada e prazerosa" e a menção de seus "olhos grandes, atentos" evocam a imagem de uma mulher bela e cativante, tão presente nas Cantigas de Amor.

Outro elemento que traz resíduos no poema do gênero lírico medieval é a referência ao amado na última estrofe. A presença do amado, que é mencionado como "o amado" e situado sob o "trobador pinheiro", sugere um relacionamento amoroso entre o eu lírico e essa figura masculina, conferindo ao poema uma dimensão amorosa característica das Cantigas de Amor.

Além dos elementos temáticos, a linguagem poética utilizada no poema também remete à estética lírica medieval. O uso de metáforas, como "a sua louçania" para descrever a beleza da pastora e "a doirada pucarinha" ⁴⁹ como um símbolo do amor e da alegria, evidencia a linguagem figurada e expressiva tão presente nas Cantigas de Amor. A melodia e a musicalidade do poema também evocam a tradição lírica medieval, em que as composições eram frequentemente acompanhadas por instrumentos musicais.

Dessa forma, a análise minuciosa do poema revela sua afinidade com o gênero lírico medieval das Cantigas de Amor. A presença da figura da pastora, a menção ao amado, a linguagem poética e a musicalidade são elementos que conferem ao poema uma atmosfera lírica e o aproximam dessa tradição poética tão marcante na literatura medieval.

Análise formal e estilística

O poema em análise apresenta uma estrutura formal caracterizada por uma sequência de estrofes curtas e versos de tamanho uniforme, o que confere uma regularidade rítmica e melódica à composição. Cada estrofe é composta por quatro versos, organizados em um esquema de rima alternada (*ABACA*). Essa estrutura contribui para a musicalidade do poema, criando um ritmo cadenciado e harmonioso.

É perceptível a presença de uma regularidade rítmica que contribui para a fluidez e musicalidade da composição. Os versos apresentam um número consistente de sílabas em cada linha. Ao analisarmos os versos individualmente, podemos observar essa regularidade.

⁴⁹ «púcara» (com a forma fonética «pucra», o mesmo que «púcaro», forma masculina de «púcara», pequeno vaso com asa para líquidos. (NUNES, 2020, p. 228)

No primeiro verso, "No bosque calmo e frolido", temos sete sílabas poéticas, destacando a cadência melódica do poema. O mesmo ocorre nos versos seguintes, como "con a sua louçania" e "uma pastora caminha", que também apresentam sete sílabas poéticas. As redondilhas menores são uma forma poética que se caracteriza por estrofes compostas por versos de sete sílabas poéticas. Essa medida métrica, também conhecida como heptassílabo, confere às redondilhas menores uma sonoridade peculiar e um ritmo marcante.

Ao descrever o ambiente, o poema utiliza termos como "bosque calmo e frolido", evocando a ideia de tranquilidade e exuberância da natureza. Essas palavras criam uma atmosfera serena e harmoniosa, convidando o leitor a imaginar o cenário descrito. Além disso, a expressão "con a sua louçania" acrescenta um toque poético ao retratar a beleza e encanto presentes no bosque.

No aspecto estilístico, observamos o uso de metáforas e imagens poéticas, como "bosque calmo e frolido" e "olhos grandes, atentos". Essas figuras de linguagem enriquecem o texto, transmitindo sensações e emoções de forma mais vívida e sensorial. Além disso, a repetição do verso "Baila, baila" cria um efeito de ritornelo⁵⁰, conferindo uma cadência dançante ao poema e reforçando o tema da bailada.

A brevidade das estrofes e a concisão dos versos contribuem para a economia de palavras, dando um aspecto conciso e concentrado à composição. Cada verso traz informações sucintas, porém significativas, transmitindo a imagem da pastora em seus momentos de contemplação e dança. A simplicidade da linguagem e a estrutura formal contribuem para uma atmosfera lírica e delicada, ressaltando a beleza e a graça da cena descrita.

Análise dos arquétipos femininos

No poema em análise, podemos identificar a presença de arquétipos femininos que são explorados de maneira simbólica e representativa. A figura central é a pastora, que desempenha o papel de um arquétipo feminino idealizado e simboliza a pureza, a beleza e a graciosidade. Ela é descrita como "bem talhada e prazerosa", atributos que ressaltam sua formosura física e encantamento, associados, por exemplo, ao arquétipo da Donzela.

⁵⁰ “ Processo de escrita que atribui à língua um ritmo, uma ressonância que excita os corpos” (Christophe Fiat. *Le ritournelle, une anti-théorie*. Paris: Léo Scheer, 2002, p.65.)

A donzela é um dos arquétipos femininos comumente encontrados na mitologia, na literatura e na psicologia analítica de Carl Jung. Ela representa a pureza, a inocência e a vulnerabilidade da juventude feminina. A descrição da pastora como "bem talhada e prazerosa" ressalta sua beleza física, que é uma característica frequentemente atribuída à figura da donzela.

A nível de exemplificação da aplicação do arquétipo feminino da Donzela na mitologia é no mito de Perséfone:

Perséfone é filha de Zeus e de Deméter – deusa da agricultura e da colheita – e que, antes de ser arrebatada por Hades era chamada de Corê, que significa donzela. Ser uma donzela supõe inocência, pureza e ingenuidade. Segundo Pierre Grimal (2011), o início do mito se dá com Corê caminhando e colhendo flores com as ninfas pelas planícies, reforçando ainda mais o seu aspecto cândido e virginal (DE BITTENCOURT, 2013, p. 7).

A presença do arquétipo da donzela no poema pode ser interpretada como uma representação da beleza, da pureza e da juventude idealizada. Assim como Perséfone, a pastora desperta encantamento e admiração por sua forma graciosa de caminhar e sua relação com o ambiente natural. O poema captura essa imagem idealizada da donzela, explorando-a através da linguagem poética, dos versos harmoniosos e da escolha vocabular cuidadosa através de adjetivações e formas adverbiais.

10) Desventura

Sereno, vento frio
tuas mãos cercavam as minhas
entoavam os guerreiros
estrangeiras melodias
e o fogo de tua pele
queimada e me rendia,

Sereno, flores murchas
tuas mãos deixavam as minhas
e temendo a cor da guerra
sua força luzidia
em meu rosto lusitano
sumia toda alegria.

Sereno, negras sombras
minhas mãos rezam sozinha
e a cantiga de amor
que um dia guardei comigo
dorida e amargurada
me faz cantiga de amigo.
(VASCONCELOS, 1985, p. 21)

Análise do modo poemático

O poema em análise exibe uma temática lírica e amorosa, o que é característico das Cantigas de Amigo. Como visto anteriormente, esse gênero poético foi amplamente difundido na Península Ibérica durante a Idade Média e era conhecido por retratar os sentimentos e as experiências amorosas das mulheres. Nas Cantigas de Amigo, a voz poética geralmente era feminina, expressando anseios, desejos, sofrimentos e alegrias relacionados ao amor.

No poema, podemos observar a presença de uma voz feminina que narra a sua desventura amorosa. A expressão dos sentimentos amorosos é evidente nos versos, em que são mencionados elementos como as mãos que se encontram e as melodias entoadas. Essas características aproximam o poema da temática amorosa das Cantigas de Amigo, em que a voz feminina se entrega à expressão de seus sentimentos e experiências amorosas.

Outro ponto de conexão com as Cantigas de Amigo é a abordagem de temas como a desventura e a melancolia. O eu lírico do poema revela tristeza e perda, mencionando o desvanecimento da alegria e a solidão que acompanha a ausência do ser amado. Essa melancolia e a expressão de sofrimento amoroso são recorrentes nas Cantigas de Amigo, em que as mulheres muitas vezes se encontravam à espera ou lamentando a ausência dos seus amados.

Outro ponto importante a mudança temática na cantiga de amor, que se transforma em uma cantiga de amigo. A cantiga de amor é um gênero lírico medieval que expressa os sentimentos amorosos do eu lírico em relação à figura feminina amada. Essas cantigas são tipicamente compostas por trovadores masculinos, que declaram seu amor e devoção à dama, retratando-a muitas vezes como uma figura inatingível e idealizada.

Essa mudança temática na cantiga reflete uma alteração no foco emocional e nas experiências vivenciadas pelo eu lírico. É uma representação poética do processo de transição entre os gêneros líricos medievais, mostrando como as cantigas de amor e as cantigas de amigo podem estar interligadas e dialogar entre si, ampliando a gama de emoções e experiências humanas retratadas na poesia lírica da época.

Análise Formal e estilística

O poema apresentado se caracteriza pela expressão dos sentimentos de desventura e melancolia. Através de uma linguagem poética sensível e carregada de emoção, o eu lírico descreve uma experiência de sofrimento e perda, envolvendo um relacionamento amoroso.

A estrutura do poema é composta por três estrofes, cada uma delas transmitindo uma atmosfera emocional distinta. A primeira estrofe retrata a intensidade do amor vivido, onde as mãos do ser amado cercam as do eu lírico, entoando melodias que evocam a imagem dos

guerreiros. A presença do fogo da pele queimada sugere uma paixão ardente e avassaladora, que se torna irresistível e domina o eu lírico.

Na segunda estrofe, o tom do poema muda, revelando um afastamento e a sensação de desolação. As flores murchas simbolizam o enfraquecimento do amor, enquanto as mãos do ser amado deixam de tocar as do eu lírico. A menção à cor da guerra e à perda da alegria ressalta a tristeza e a angústia que acompanham a separação, deixando o rosto do eu lírico desprovido de felicidade.

A terceira estrofe aprofunda o sentimento de desventura, introduzindo o elemento das sombras negras. As mãos do eu lírico rezam sozinhas, revelando uma solidão e um vazio emocional. A cantiga de amor, que antes era guardada com carinho, transforma-se em uma cantiga de amigo, demonstrando a transformação dolorida do sentimento amoroso para uma amizade distante e desprovida do mesmo afeto.

A escolha dos versos heptassílabos no poema em questão pode ter sido intencional, pois essa métrica se adapta bem ao tom melancólico e introspectivo do texto. A concisão dos versos de sete sílabas permite uma economia de palavras e uma ênfase nas expressões e imagens essenciais. Dessa forma, o poema transmite sua mensagem de forma direta e impactante, utilizando a brevidade dos versos heptassílabos como uma ferramenta poética.

Análise dos arquétipos femininos

No poema em análise, é possível identificar a presença de arquétipos femininos que se alinham com as concepções de Carl Jung sobre a psique humana. A figura feminina representa o arquétipo da Anima, que personifica as emoções e os aspectos femininos do eu lírico. Essa figura é retratada sob a perspectiva da desventura, transmitindo uma sensação de tristeza, perda e melancolia.

Carl Jung descreve a anima como responsável por influenciar as relações afetivas, bem como as experiências emocionais e a busca por completude. No poema em análise, a presença da figura feminina carrega características que se assemelham à anima descrita por Jung. Sobre isso, diz:

Esta imagem é “a Senhora Alma”, como denominou Spitteler. Propus o termo anima, porque o mesmo deve designar algo de específico para o qual o vocábulo “alma” é demasiadamente geral e vago. O fato que se exprime no conceito de anima é um conteúdo sumamente dramático do inconsciente. Podemos descrevê-lo em linguagem racional e científica, mas nem de longe exprimiríamos seu caráter vital (JUNG, 2018, p.25).

Ao utilizar o termo *anima*, Jung busca diferenciá-lo da concepção geral e vaga de "alma". Ele reconhece que a *anima* desempenha um papel crucial na vida psíquica, pois representa os aspectos femininos e emocionais presentes no homem. Dessa forma, Jung destaca a importância da *anima* como um elemento central da psique humana, representando uma dimensão emocional, feminina e vital que influencia a forma como nos relacionamos com o mundo e com nós mesmos. Essa perspectiva pode ser relevante para a análise de obras literárias, como o poema em questão, que retratam as nuances e os desafios da experiência humana através dos arquétipos femininos.

11) Romaria

Vou seguindo em romaria
atravessando os campos
para pedir a maria
sua proteção santa.

Ó Virgem de Nazaré
estendei-me
a vossa mão
preciso de muita paz
concendei-me
o perdão.

Cordeirinhos do rebanho
adormecei como a flor
até que a linda santinha
sorria no seu andor.
(VASCONCELOS, 1985, p. 22)

Análise do modo poemático

Romaria é uma peregrinação religiosa que envolve a visita a um local sagrado ou a participação em eventos religiosos específicos. Geralmente, os fiéis realizam essa peregrinação com o objetivo de expressar sua devoção, buscar a proteção divina, pagar promessas ou obter perdão por seus pecados. As romarias podem ser individuais ou coletivas, envolvendo grupos de pessoas que percorrem determinado trajeto juntos.

A Igreja Católica desempenhava um papel central na sociedade, e as práticas religiosas eram amplamente vivenciadas e celebradas. A peregrinação fazia parte dessas práticas, e muitos peregrinos buscavam alcançar a salvação ou obter a intercessão divina para suas necessidades e desejos. Neste contexto apresentava-se as cantigas de romaria. Essas cantigas são subgêneros da cantiga de amigo compostas e cantadas por trovadores e jograis durante as romarias.

São manifestações artísticas profundamente entrelaçadas com a realidade sociocultural da Península Ibérica medieval. Além de seu caráter religioso, as Cantigas de Romaria também desempenham um papel sociocultural importante, pois refletem os valores, as crenças e as práticas da sociedade medieval, assim como preservam a tradição oral e estimulam a comunhão entre os peregrinos. Sobre isso, analisa Esther de Lemos: os motivos dessas romarias nem sempre são de pura devoção (...) é apenas a ocasião de um encontro com o namorado, muitas vezes no dia da festa do patrono, outras vezes um disfarce do ato de devoção” (LEMOS, 1990, p. 48).

As cantigas de romaria são uma das manifestações mais expressivas dessas afirmações e apresentam em si todos os elementos necessários para se perceber os conflitos de posicionamento da mentalidade medieval, simbolizada pela voz que a donzela carrega em seu discurso. As cantigas, nesse sentido, são autênticas. Essa autenticidade discursiva é corroborada pelo caráter rudimentar e puro das mesmas. Os próprios *incipits* das cantigas de romaria é que indicam tais traços: simples, diretos e já lançando o nome dos santuários, em sua maioria, numa religiosidade aldeã (DE PAULA LIMA, 2011, p. 33).

De acordo com o estudioso Rafael Teixeira de Paula Lima, contrariando uma ideia amplamente difundida, as Cantigas de Romaria não se limitavam apenas a uma função puramente ascética ligada à prática da peregrinação religiosa, que, segundo ele, estaria em declínio e em um processo de esvaziamento. Por meio das cantigas galego-portuguesas, é possível identificar o interesse da "donzela" (referindo-se à figura feminina nas composições) sem maiores dificuldades interpretativas. Portanto, não devemos supor que a instituição da peregrinação e os próprios peregrinos estivessem em declínio no período abordado:

A cantiga de romaria não é um texto histórico a priori, nem pode ser considerado como tal sem uma acurada análise. Ele é um texto poético e deve ser tratado como tal. Quando observamos as Cantigas de Santa Maria, composições de exaltação à Virgem, vemos diversas situações nas quais a romaria era fonte de milagres, sendo, portanto, uma prática tida em alta estima e, porque não, incentivada no período em questão (DE PAULA LIMA, 2011, p. 35).

Constatamos que a cantiga de romaria não é reconhecida como uma forma literária autônoma, estabelecendo-se uma distinção em relação às cantigas de amigo apenas em termos de temática abordada. Dentro desse contexto, ela se configura como uma variante específica das cantigas de amigo, apresentando características distintivas que a posicionam como um subgrupo ou subgênero dentro desse corpus poético. Tal classificação encontra respaldo em

estudos realizados por Vasconcelos (1990, p. 880) e Tavani (1988, p. 147), que corroboram essa interpretação.

Análise Formal e estilística

O poema "Romaria" apresenta uma estrutura estrofada composta por três estrofes distintas, cada uma delas com um número diferente de versos. Enquanto a primeira estrofe possui quatro versos, a segunda estrofe apresenta cinco versos e a terceira estrofe retorna a quatro versos. Essa estrutura irregular confere ao poema a liberdade formal, permitindo ao autor uma maior flexibilidade na construção do texto. Ao não seguir um padrão rígido de tercetos, o autor demonstra uma quebra de expectativa e uma liberdade criativa na organização do poema. Essa estrutura versátil e não restrita proporciona uma sensação de movimento e espontaneidade, contribuindo para a expressão dos sentimentos de devoção e fé presentes na obra.

Ao analisar atentamente o poema "Romaria", percebemos que a maioria dos versos adota a métrica heptassílabo, com sete sílabas métricas, como podemos observar nos versos "atravessando os campos", "para pedir a maria", "adormecei como a flor", entre outros. Essa escolha métrica confere ao poema uma cadência rítmica característica, com versos mais curtos e ágeis.

O vocabulário empregado é bastante simples e direto, com predominância de palavras de caráter religioso e devocional, como "romaria", "proteção santa", "Virgem de Nazaré", "paz", "perdão", "santinha". Essas palavras evocam a temática central do poema, que é a peregrinação religiosa e o pedido de proteção e reconciliação espiritual.

Além disso, é possível observar o uso de figuras de linguagem, como a metáfora presente nos versos "adormecei como a flor" e "sorria no seu andor", em que os cordeirinhos do rebanho são comparados à fragilidade e delicadeza de uma flor e a linda santinha é associada ao ato de sorrir no andor, transmitindo uma imagem de pureza e alegria.

Análise dos arquétipos femininos

A figura de Maria como arquétipo da Virgem está intrinsecamente relacionada ao arquétipo da Grande Mãe. Como visto em análises anteriores, a Grande Mãe é um arquétipo que representa a fertilidade, a nutrição, a proteção e a criação. Nesse contexto, Maria é invocada como uma figura materna e divina, capaz de oferecer amparo e intercessão. Sua pureza simbólica remete à ideia da Mãe como um ser imaculado e cheio de graça.

Erich Neumann, psicólogo e discípulo de Carl Jung, desenvolveu uma extensa análise do arquétipo da Grande Mãe em sua obra *The great mother: An analysis of the archetype* (2015). Neumann explorou as dimensões simbólicas, mitológicas e psicológicas desse arquétipo, buscando compreender seu significado e influência na psique humana. Sobre isso, afirma: “Tudo o que é grande e envolvente e que contém, circunda, envolve, protege, preserva e nutre qualquer coisa pequena pertence ao reino maternal primordial” (1968, p. 31).

A imagem da Santinha sorrindo em seu andor pode ser interpretada como um símbolo de serenidade e graça, conectando-se com o arquétipo da Donzela como uma figura luminosa e radiante. Essa representação reforça a busca por uma presença divina que oferece amparo e segurança, especialmente diante das adversidades da vida.

A Santinha, enquanto arquétipo da Donzela, também pode ser associada à esperança, à renovação e ao potencial de crescimento e transformação. Sua presença no poema acrescenta uma dimensão de harmonia e proteção, convidando o eu lírico e o leitor a encontrarem um refúgio na figura da Santinha e na conexão com o sagrado.

12) Xácara

Vindo trovar neste paço
Um segrel amou a infanta
Mas El-Rey com crueldade
Destruiu a aliança.

Mandou que lavassem o moço
Para além, além do mar
E na mais alta das torres
Pôs a infanta a rezar.

Ela chorava orando
Carregada de tristura
E seus dedos desfiavam
O coração sem ventura.

Pensando versos e estrofes
O segrel longe, distante
Acreditava que um dia
Seria sua a infanta.

O navio navegava
Uym mês, outro mês ainda
E o passado era afago
Que o magoava sorrindo.

Findado o ano do exílio
Voltou à pátria o moço
Reviu rochedos amigos

Pedras brilhantes e foscas.

Cheirava o pinho agreste
Cheiravam as flores novas
E ele corria alegre
Pelas veredas e bosques.

Como presente trazia
A mais bela das canções
Resguardando nas pupilas
A luminosa paixão.

Surgiu a ama da infanta
dolorosa e desfeita
E aos seus pés ajoelhada
Mostrava um lírio no peito.

A flor era o único bem
Do leito da fenecida
Que mui sofrera, amara
E de saudade, partira.

Soluçava a velha ama
Contando a vida amarga
Da prisioneira da torre
Que o pranto esgarçara.

O pobre segrel ouvia
A estória desditosa
No azul do céu procurando
A intervenção da morta.

Rezando a ladainha
Que alimentara a infanta
Percebeu que de repente
Se transformava em fonte.

Cessaram as lágrimas da ama
E sua mão enrugada
Jogou serena o lírio
No centro daquelas águas.

Rumoreja a fontezinha
Suspira a flor mil cantigas
E no silêncio da noite
Tangem elegias antigas.
(VASCONCELOS, 1985, p. 23)

Análise do modo poemático

A subgênero poético xácara (“*jácara*”) pode ser percebido e analisado de suas aneiras: a primeira, trata-se de uma composição poética satírica, que se representava nos entreatos das comédias do Século de Ouro espanhol, com versos octossílabos. Seu nome

provém de *jaque*, que significa “malfeitor”, “rufião”, “valentão”. Destaca-se nela o seu agudo humor e o domínio de gírias de grupos desprestigiados, que provocavam a hilaridade com crítica social.

A xácara possui uma grande influência na poesia lírica da língua espanhola, tanto na Espanha como na América Latina. Seu caráter popular e sua capacidade de expressar emoções de forma simples e intensa contribuem para sua popularidade e sua presença em diversas tradições poéticas.

A xácara, de acordo com as observações de Luis da Câmara Cascudo (2015), é uma forma poética cantada à viola, com um tom alegre e festivo. Embora possa haver semelhanças entre a xácara e o romance, há diferenças distintas entre os dois gêneros. Enquanto o romance é predominantemente épico, com o poeta contando e cantando a história, a xácara tem uma abordagem mais dramática, dando voz aos personagens em vez do poeta. Essa diferença na forma de apresentação pode criar uma certa confusão entre a xácara e o romance, especialmente porque a xácara é uma canção narrativa. Em sua obra “Literatura Oral no Brasil”, Cascudo afirma:

A forma mais ampla e popular trazida d’Europa foi a poética. E a poética musicada. O canto ritmava e desenvolvia o idioma. Era uma lei de Vico. Quais seriam os gêneros conhecidos? Naturalmente os “romances” que ainda sobrenadam nas memórias velhas, com restos de música solfejados por lábios do outro tempo. Esses romances, bem longos alguns, eram verdadeiras exhibições de cultura popular tradicional. Deles saíram as “xácaras”, cançõesromances, resumos de ação que as épocas iam aparando em sua descostumada duração (DA CAMARA CASCUDO, 2015, p. 386).

A influência europeia na cultura popular brasileira trouxe consigo a forma poética musicada como uma expressão ampla e popular. Assim, a poética musicada, os romances e as xácaras representam elementos importantes da cultura popular brasileira, transmitindo tradições e histórias por meio da musicalidade e da oralidade, perpetuando assim a riqueza cultural do país.

Análise Formal e estilística

O poema apresenta uma estrutura formal e estilística característica. Observa-se a presença de rimas em grande parte dos versos, conferindo uma musicalidade ao texto. A métrica utilizada é predominantemente heptassílabo, com sete sílabas métricas em cada verso, corroborando com o que diz Cascudo (2015) acerca do gênero: “A métrica se manteve setissilábica, como as xácaras, romances e gestas de outrora, guardadas em qualquer

cancioneiro espanhol ou português”. Essa métrica regular contribui para o ritmo e a fluidez do poema.

O poema está organizado em estrofes de quatro versos, seguindo um padrão fixo ao longo do texto. Cada estrofe apresenta uma unidade temática e narrativa, avançando na história da infanta e do segrel. As estrofes também contribuem para a estrutura rítmica e melódica do poema, criando pausas e respiros entre os versos.

Além das rimas e da métrica, é possível observar recursos estilísticos como a repetição, presente em expressões como "Cheiravam as flores novas" e "Cessaram as lágrimas da ama". Essa repetição cria uma sensação de ritmo e reforça certas ideias ou imagens no poema.

Análise dos arquétipos femininos

No poema, podem ser identificados alguns arquétipos femininos que enriquecem a narrativa e representam aspectos simbólicos da feminilidade. Um dos arquétipos presentes é o da "infanta", que é retratada como uma figura nobre, delicada e aprisionada em sua condição. Ela representa a inocência e a fragilidade, mas também desperta um sentimento de compaixão e empatia. A infanta simboliza a figura da donzela, associada à juventude, beleza e pureza.

A infanta no poema é retratada como uma figura nobre e delicada, envolta em uma situação de sofrimento e aprisionamento. Ela desperta um sentimento de compaixão e empatia, características comumente associadas à Donzela. Além disso, a infanta simboliza a beleza e a fragilidade, traços atribuídos à figura da Donzela. Portanto, é possível estabelecer uma relação entre a infanta no poema e o arquétipo da Donzela.

A pesquisadora Maria Albertina Anastácio Salienta:

Cumpre esclarecer, por oportuno, que a donzela é um arquétipo que transmite sentimentos puros e inocentes, remetendo o nosso espírito a quase um estado de nossa infância, período infanto-juvenil. E no caso, a donzela traz um a carga de esperança a todos que a vê. Ela é dócil, meiga e simples. É uma moça boa, quase uma fada. [...] A donzela traz como lema o otimismo e a fé, embora aos olhos de alguns, seja considerada como uma pessoa sem grandes atrativos, pelo excesso de romantismo e ingenuidade (ANASTÁCIO, 2019, p. 27).

A presença do arquétipo da Donzela no poema ou em qualquer narrativa traz consigo um elemento de encantamento e renovação, convidando-nos a resgatar sentimentos e emoções associados à nossa própria juventude e a uma visão mais otimista do mundo.

Outro arquétipo feminino presente é o da "ama da infanta". Essa personagem traz consigo a imagem da mãe protetora, que cuida e zela pela infanta. A ama representa a figura materna, carregando consigo a sabedoria e a experiência da vida. Ela demonstra afeto e devoção

à infanta, sendo uma presença reconfortante e confidente. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e ara Frateschi Vieira na obra *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português*, estudam a mentalidade que os portugueses possuíam no século XIII a respeito das amas. Sobre isso, afirmam:

A primeira pergunta deve ser: que entendiam os portugueses do século XIII por ama? Não pode haver dúvida de que na Península (como na Alemanha), esse balbúcio da linguagem infantil latina só designava originalmente a ama de leite. Mas muito cedo deve ter sido estendida a mesma designação àquela que, não mais amamentando, cuidava das crianças, já que desde sempre e em toda a parte relutava-se em separar a ama de uma criança, à qual se apegara por amor maternal, e por isso amiúde se convertia em “babá” e educadora; mais tarde ainda, ao passarem os anos, em governanta que ensinava e educava, ou subia de categoria a ama de chaves, que se ocupava da família, e a representante prática da dona de casa, mantendo sempre o nome “ama”, que conservaram algumas anciãs de cabelo grisalho até o fim dos seus dias. Não é de estranhar que a designação usual para a “ama de chaves” também se empregasse em terceira instância para a própria dona de casa, primeiramente só quando se elogiavam a suas qualidades domésticas: é boa ama; é sua própria ama (DE VASCONCELOS E VIEIRA, 2004, p. 49).

A figura da ama, que cuida das crianças e assume responsabilidades maternais, representa o aspecto protetor, nutridor e acolhedor da Grande Mãe. Ela simboliza o cuidado maternal, o amor incondicional e a capacidade de fornecer segurança e conforto. Assim como a Grande Mãe, a ama é vista como alguém que sustenta e nutre a vida, oferecendo cuidado e proteção às crianças. Ela desempenha um papel vital na formação e educação das crianças, transmitindo valores, ensinamentos e amor. Portanto, a ama pode ser considerada uma manifestação do arquétipo da Grande Mãe, representando sua presença ativa e constante na vida da criança.

Além disso, há a figura feminina da “fenecida”, mencionada pela ama. A fenecida simboliza a morte e o luto, representando a transitoriedade da vida. Sua história trágica e amarga cria uma atmosfera de melancolia e saudade, evocando o arquétipo da mulher sofredora.

Esses arquétipos femininos contribuem para a construção da narrativa e exploram diferentes facetas da feminilidade. A infanta representa a inocência e a esperança, a ama traz o afeto e a proteção materna, e a fenecida remete à fragilidade e à efemeridade da vida. Juntos, esses arquétipos criam uma complexidade na representação das personagens femininas, acrescentando camadas de significado ao poema.

A presença das metamorfoses, que nos remetem novamente ao Conde Olinos, evidencia-nos à fusão de culturas, na qual, um elemento pouco presente no pensamento cristão

aparece como um eco de vozes orientais que tem essa metamorfose dos amantes ou dos objetos como algo comum.

13) Cãtygua

É minha coita mui grande
Sou toda um só sofrer
As coisas nascem tristonhas
Pensando no entardecer.

É profunda minha coita
E mata rosas e cravos
Plange em mim a amargura
E me desfaz em saudade.

É minha coita tão grande
Que o vento me amortalha
Não ouço a ave que canta
E a lembrança me mata.

Profunda coita essa minha
Padecer desencantado
Espera que vai minguando
Cheia de sal e passado.
(VASCONCELOS, 1985, p. 26)

Análise do modo poemático

O poema "Cãtygua" emprega um modo poemático que se caracteriza pela expressão de uma intensa coita (sofrimento), permeando toda a narrativa lírica. Através de uma linguagem melancólica e imagens evocativas, o poeta transmite uma sensação de tristeza e desencanto. Em capítulos anteriores já relatamos acerca da “coita amorosa” e sobre a coita o pesquisador Antonio Augusto Domínguez Carregal diz em sua pesquisa intitulada “O léxico da coita amorosa na lírica galego-portuguesa”:

En la lírica amorosa gallego-portuguesa, una de las representaciones más comunes de la relación entre poeta y dama es la indiferencia o la falta de respuesta de ésta a las súplicas amorosas del trovador. La reacción de éste será la expresión de su dolor a través de la poesía, ejemplificando el sufrimiento que padece ante la postura altiva de su "senhor". En dicho proceso, el autor recurre a términos relacionados con el campo léxico del dolor y de la pena,

empleando de manera notable el término "coita" como expresión máxima de ese dolor.⁵¹(CARREGAL, 2015, p. 02).

Na lírica amorosa galego-portuguesa, geralmente é o homem, o trovador, quem expressa a "coita" (dor, sofrimento) em relação à sua amada. O poeta retrata o seu próprio sofrimento amoroso, provocado pela indiferença ou falta de resposta da mulher às suas súplicas amorosas. Nesse contexto, o homem é frequentemente retratado como o protagonista da dor e da angústia causadas pelo amor não correspondido. Todavia, no poema, a figura poética que expressa a "coita" (dor, sofrimento) é uma mulher. Essa inversão do papel tradicionalmente atribuído ao homem como o sofrendor amoroso é uma característica interessante do poema. A mulher protagonista do poema revela-se imersa em um intenso estado de dor e tristeza, manifestando um profundo padecimento e saudade. A expressão "Sou toda um só sofrer" sugere uma identificação feminina, pois o uso do pronome "toda" pode denotar uma totalidade ou completude que é associada ao gênero feminino.

Análise Formal e estilística

O poema apresenta uma estrutura formal simples, sendo composto por quatro estrofes de quatro versos cada uma. Cada verso é curto, com uma média de sete sílabas métricas, criando uma cadência ritmada e fluente. Há, todavia, versos que não rimam entre si, especialmente os segundos e quartos versos de cada estrofe, atuam como uma espécie de contraponto, trazendo palavras como "sofrer", "tristonhas", "amargura" e "saudade". Essas palavras, mesmo não rimando diretamente, estão conectadas tematicamente e se complementam na expressão da tristeza, da melancolia e do sofrimento presente no poema.

No que diz respeito ao estilo, percebe-se a presença de um tom melancólico e doloroso ao longo do poema. O eu lírico expressa uma profunda angústia e tristeza, utilizando uma linguagem figurada e simbólica para descrever seu sofrimento. Palavras como "coita", "amargura", "desfaz", "saudade" e "mata" evocam sentimentos de dor, perda e desencanto. Há uma atmosfera de melancolia e nostalgia que permeia todo o poema, transmitindo ao leitor uma sensação de tristeza e desesperança.

⁵¹ Em tradução livre: Na lírica amorosa galaico-portuguesa, uma das representações mais comuns da relação entre o poeta e a dama é a indiferença ou a falta de resposta dela às súplicas amorosas do trovador. A reação deste será a expressão de sua dor por meio da poesia, exemplificando o sofrimento que ele suporta diante da atitude ativa de sua "senhora". Nesse processo, o autor utiliza termos relacionados ao campo lexical da dor e do sofrimento, destacando o termo "coita" como a expressão máxima desse sofrimento.

Análise dos arquétipos femininos

Um dos arquétipos que se destaca é o da "mulher sofredora" ou "mulher em dor", representada pela figura lírica que expressa sua "coita" e seu "sofrer" de forma intensa e profunda. Essa figura feminina carrega consigo uma carga emocional de tristeza, amargura e saudade, revelando uma vivência de dor e desencanto. Os arquétipos de melancolia presentes no poema podem estar relacionados ao arquétipo da sombra, proposto por Carl Jung. A sombra é uma parte inconsciente da psique humana, que consiste em aspectos reprimidos, negados ou não reconhecidos do self.

Outro arquétipo presente é o da "mulher melancólica", caracterizada pela sua sensibilidade e nostalgia. Através das palavras como "tristonhas", "amargura" e "saudade", a mulher retratada no poema evoca uma atmosfera de melancolia, mergulhada em lembranças dolorosas e sentimento de perda. Ela é retratada como alguém profundamente afetado pelo peso do passado e pelo desencanto da vida.

Além disso, o arquétipo da "mulher aprisionada" pode ser identificado na figura lírica do poema. Ela se encontra presa em sua própria "coita", em seu sofrimento profundo e intenso. Essa prisão emocional e psicológica é simbolizada pela falta de liberdade para sentir alegria, para ouvir a beleza da natureza e para escapar das amarras do passado.

Esses aspectos podem incluir emoções, traumas, desejos ou características consideradas socialmente inaceitáveis ou indesejáveis. Segundo o pesquisador Carlos Amadeu B. Byington⁵²: "A Sombra, concebida pela Psicologia Simbólica Junguiana como a sede do Mal, é imprescindível para o processo de individuação e de humanização pelo fato de conter, fixados no seu interior, símbolos e funções fundamentais para a vida." (BYINGTON, 2019, p. 01).

14) Barcarola

Navegam meus olhos
Meus olhos navegam.

Nas pedras e rochedos as águas se quebram,
Embarco nas ondas,
Nas vagas inquietas.

O sopro do vento açoita meus olhos
Afasta ribeiras,
Fidalgas senhoras,
Bailios e donzelas.

⁵² Médico psiquiatra e analista junguiano. Membro fundador da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica. Educador e Historiador. Criador da Psicologia Simbólica Junguiana.

Nas águas dos mares, nas águas eu morro
 E em lençóis de espuma
 Meus olhos derramam saudades e mágoas
 Enquanto nas águas
 Navegam, navegam.
 (VASCONCELOS, 1985, p. 27)

Análise do modo poemático

Inicialmente, o gênero Barcarola se caracterizava por evocar a atmosfera e o ambiente marítimo, inspirado nas canções dos barqueiros venezianos, porém estaria voltado para as canções que eram entoadas, diferente do que estudiosos como Massaud Moisés entende por gênero (ou como o pesquisador Roberto Pontes chama de “modo poemático” que adotamos nessa dissertação) e evoca a às cantigas de amigo:

Poema medieval, do tipo das cantigas de amigo, exclusivo, ao que tudo indica, do lirismo galaico-português. Uma vez que lhe desconhecia o nome que ostentava durante a Idade Média, adotaram-se modernamente as duas denominações referidas [Marinha ou Barcarola]. Como estas assinalam, a cena descrita passa-se diante do mar ou do rio: a moça do povo dirige-se às ondas, em confiança, lamentando o afastamento, a demora ou a partida do bem amado, que viajou para cumprir o serviço militar (fossado), ou suplicando-lhes notícias do ausente; outras vezes, posta-se à margem das águas, à espera da embarcação que poderá trazê-lo de volta, ou diz que seu —amigol (namorado, amante), se soubesse que ela vai banhar-se no rio, far-lhe-ia companhia (MOISÉS, 1974. p. 56).

As canções “barcarolas” geralmente apresenta uma cadência suave e melódica, que reflete o movimento das águas e a sensação de estar em um barco navegando. Conforme nos mostra LAGE (2020): “Isto é, o termo barcarola —designava em sua origem um canto de gondoleiros venezianos, mimético e frequentemente improvisado (TOVAR, p. 80, tradução nossa). Canto cujos temas estavam ligados, de forma exclusiva, ao mar ou ao rio”.

Iremos nos ater, portanto, ao modo poemático medieval Barcarola e observamos que no poema, há presença das características típicas desse modo poético. O ritmo é fluido e melódico, refletindo a ideia de navegação e movimento constante. A repetição da frase “Navegam meus olhos / Meus olhos navegam” reforça essa sensação de deslizar sobre as águas, criando uma cadência agradável ao leitor.

O cenário marítimo é evocado através das imagens das pedras, rochedos, ondas inquietas e sopros do vento. Essas descrições transportam o leitor para um ambiente de mar agitado, onde o eu lírico embarca nas ondas e se entrega à experiência da navegação. Essa imersão no elemento líquido é reforçada pela repetição da palavra “águas” ao longo do poema.

O pesquisador Chico Viana (1998) afirma que a tradição poética luso-galaica nos presenteou com quinze barcarolas, das quais treze seguem uma estrutura paralelística. Essas

composições, também chamadas de marinhas, exploram temas relacionados aos rios e ao mar.

E sobre isso, acrescenta:

Vendo nas águas um reflexo de suas tristezas e inquietações, a mulher - conhecida nas antigas canções de amigo como confidente do trovador - as usa como companheiras, lamentando a demora do amante que ainda não retornou do serviço militar. Ou então, pede notícias do amado ausente (VIANA, 1998, p. 2).

Essa mulher é retratada como uma figura que desempenha o papel de confidente do trovador nas antigas canções de amigo. Ela encontra consolo e companhia nas águas, usando-as como um espelho de suas emoções. O lamento surge devido à ausência prolongada do amante, que está envolvido em serviço militar, e a mulher expressa sua angústia pela demora de seu retorno. Como já observado previamente no poema “Ondas do Mar de Vigo”.

Análise Formal e estilística

O poema é composto por quatro estrofes com versos alternados, sendo a primeira e a segunda estrofe formadas por dois versos cada, e a terceira e a quarta estrofe por três versos cada. O poema apresenta um total de 16 versos.

Quanto às sílabas poéticas, o poema segue uma métrica mais livre, sem uma contagem fixa de sílabas. No entanto, é possível observar uma predominância de versos com cerca de sete ou oito sílabas poéticas, criando uma cadência suave e harmoniosa. A estrutura do poema e a alternância das estrofes criam um ritmo fluido, acompanhando a temática do movimento e da jornada presentes na barcarola. A repetição dos versos iniciais nas duas primeiras estrofes reforça a ideia de navegação e cria um efeito de eco.

Diferentemente do padrão observado nas marinhas e barcarolas em que o eu lírico dirige-se, primordialmente ao mar outras vezes, a suas irmãs e mãe, como observado no poema de Martim Codax (CV 886):

Mia irmana fremosa, treides comigo
a la igreja de Vigo u é o mar salido
e miraremos las ondas.

Mia irmana fremosa, treides de grado
a la igreja de Vigo u é o mar levado
e miraremos las ondas.

A la igreja de Vigo u é o mar levado
e verrá i, mia madre, o meu amado
e miraremos las ondas.

A la igreja de Vigo u é o mar salido
e verrá i, mia madre, o meu amigo
e miraremos las ondas.

De forma oposta ao que observamos no poema de Martim Codax, o eu lírico do poema de Marly Vasconcelos encontra-se imerso em um momento de reflexão interna, no qual contempla seus próprios movimentos em relação ao mar. Assim como o amado que se aventurou pelas ondas, o eu lírico também se encontra imerso nesse vasto oceano. Surge, portanto, uma indagação intrigante: seria o eu lírico a figura da donzela que sofre pela ausência do amado, ou seria ele próprio o "amado" que partiu para as navegações lusitanas e agora se encontra em busca de sentido e identidade dentro dessa vastidão marítima?

Análise dos arquétipos femininos

Em primeiro lugar, temos a presença das "fidalgas senhoras, bailios e donzelas". Essas figuras femininas podem ser associadas ao arquétipo da Donzela, que representa a pureza, a inocência e a beleza. Elas simbolizam a idealização do amor e despertam nos versos do poema um sentimento de admiração e encantamento.

Outro arquétipo que podemos observar é o da Grande Mãe, representado nas referências à saudade e às mágoas que são derramadas nos lençóis de espuma. Essa figura materna simboliza a proteção, o acolhimento e a nutrição emocional. A busca pelo conforto em meio a dor, pode sugerir a presença da mãe que cuida e acolhe no momento de busca dolorosa.

15) Menestrel

– Ouro e prata para o príncipe,
Por Deus, por santos, por bandeiras!
Ouro e prata para o príncipe,
Pede a velha bordadeira.

– Ouro e prata para o príncipe,
Um veludo arroxeadado.
Ouro e prata para o príncipe,
Doce canção perolada.

– Ouro e prata para o príncipe,
Enfeites do santuário.
Ouro e prata para o príncipe,
Em sua estranha mortalha.

– Ouro e prata para o príncipe,
Estrelas choram no eirado.
(VASCONCELOS, 1985, p. 28)

Análise do modo poemático

O poema "Menestrel" apresenta um modo poético simples e direto, característico do gênero do villancico. O villancico é uma forma tradicional de poesia lírica popular, comumente associada à música e às festividades. Caracteriza-se por estrofes curtas, repetições, ritmo marcado e temáticas geralmente voltadas para a exaltação de figuras nobres ou temas religiosos. O pesquisador Alain Beguè, em seu artigo intitulado *La jácara en los villancicos áureos* (2014) ressalta que:

Fue sin duda alguna en el siglo XVII cuando la forma poético-musical del villancico conoció su mayor diversidad estructural y formal. Así lo habría de subrayar Joseph Vicéns para 1703, cuando añadía un nuevo capítulo enteramente dedicado a las variantes del villancico en su edición del Arte poética de Juan Díaz Rengifo: Después de las reglas en común para los villancicos, parece muy del caso advertir algunas singularidades, que puedan abrir camino; para esto se presupone que constan los villancicos, algunos de introducción, estribillo y coplas; otros de solo estribillo y coplas; otros de introducción, estribillo y recitativo; otros de estribillo y recitativo; otros de recitativo solo; y otros de coplas solas ⁵³(BEGUÈ, 2014, p. 02).

Os villancicos apresentam uma grande variedade estrutural e formal, descrevendo diferentes combinações de elementos. Essa diversidade reflete a evolução e a experimentação do villancico ao longo do tempo, demonstrando a flexibilidade dessa forma poética e sua adaptação às necessidades e preferências dos compositores e do público da época.

É interessante observar a relação dos villancicos com as *Jarchas moçárabes*. Como visto em capítulos anteriores, as kharjas são estrofes finais em árabe que foram incorporadas em algumas composições de música e poesia na Península Ibérica durante o período medieval. Elas eram comumente utilizadas nas músicas moçárabes, que eram influenciadas pela cultura e tradições árabes presentes na região.

Análise Formal e estilística

O poema "Menestrel" apresenta uma forma poética simples, com uma estrutura de versos curtos e rimas emparelhadas. Cada estrofe é composta por quatro versos de igual

⁵³ Em tradução livre: Sem dúvida, foi no século XVII que a forma poético-musical do villancico conheceu a sua maior diversidade estrutural e formal. Isso foi enfatizado por Joseph Vicéns em 1703, quando adicionou um novo capítulo inteiramente dedicado às variantes do villancico em sua edição do Arte poética de Juan Díaz Rengifo: "Após as regras comuns para os villancicos, parece apropriado destacar algumas singularidades que podem abrir caminho: para isso, pressupõe-se que os villancicos são compostos por alguns com introdução, refrão e estrofes; outros com apenas refrão e estrofes; outros com introdução, refrão e recitativo; outros com refrão e recitativo; outros com apenas recitativo; e outros com apenas estrofes.

tamanho, seguindo uma métrica regular. Em relação às rimas, observamos um padrão de rimas alternadas, com os versos 1 e 3 de cada estrofe rimando entre si, assim como os versos 2 e 4. Essa estrutura de rimas emparelhadas contribui para a musicalidade e a harmonia do poema.

A escolha vocabular é bastante concisa e direta, com o uso de palavras simples e objetivas. O tema central do poema é a exaltação do príncipe e a oferta de ouro e prata como símbolos de nobreza e grandiosidade. A repetição das expressões "ouro e prata para o príncipe" no início de cada estrofe cria um efeito de ênfase e reforça a ideia central do poema.

No poema de Marly Vasconcelos, embora não haja uma menção direta à morte do príncipe, há indícios que sugerem uma associação entre a narrativa do poema e a temática da morte. A repetição constante da referência a ouro e prata como oferendas ao príncipe pode ser interpretada como uma alusão ao esplendor e à grandiosidade que acompanham um evento fúnebre de um nobre. Além disso, a presença de elementos como a velha bordadeira, o veludo arroxado, a canção perolada e a estranha mortalha, reforçam essa possível relação com a morte. A estranheza da mortalha e a menção às estrelas chorando no eirado sugerem um clima de lamento e tristeza. Assim, embora o poema exalte a figura do príncipe, é possível interpretá-lo como uma reflexão poética sobre sua morte e o impacto que ela causa.

Análise dos arquétipos femininos

Embora o poema seja curto e direto, é possível perceber a representação de diferentes facetas femininas. A figura da "velha bordadeira" evoca o arquétipo da Mulher Sábia, associada à sabedoria e experiência acumulada ao longo da vida. Ela é retratada como alguém que faz um pedido para o príncipe, o que pode indicar sua capacidade de influenciar e interagir com o mundo exterior, tal qual a Grande Mãe que é um símbolo universal que representa a figura materna primordial, com suas características de proteção, nutrição, sabedoria e intuição.

16) Acalanto da Leiria

Dorme
meu infante
no teu bercinho dourado
aquecido pelo lume
e o mais doce dos cuidados.

Dorme
meu infante
com o anelzinho de ouro
que o fiel escudeiro
trouxe das terras dos mouros.

Dorme

meu infante
de mãos e pés pequeninos
no oceano de brinquedo
navegam naus e barquinhos.

Dorme
meu infante
filho de altas linhagens
falando de teus cachinhos
El-rei perde a majestade.
(VASCONCELOS, 1985, p. 29)

Análise do modo poemático

No poema "Acalanto da Leiria", podemos identificar alguns resíduos medievais que remetem à temática e ao contexto histórico da época. Esses resíduos podem ser observados tanto nas referências à cidade de Leiria quanto em elementos culturais presentes na composição.

Leiria é a capital de distrito localizada no centro litoral de Portugal. Com 128.603 habitantes e uma área territorial de 565,09 quilómetros quadrados. A cidade está situada em uma região de transição entre a costa e o interior do país, o que contribui para a diversidade geográfica da área. A paisagem ao redor de Leiria é caracterizada por colinas suaves, vales férteis e uma vegetação exuberante, com destaque para o Pinhal de Leiria, uma grande floresta de pinheiros que se estende por boa parte do território.⁵⁴

Durante os primeiros meses de 1496, a vila de Leiria era palco de uma convivência relativamente pacífica entre as comunidades cristã, judaica e muçulmana. Embora não isenta de conflitos pontuais, essa coexistência se desenvolvia com base em normas estabelecidas, tanto escritas quanto não escritas, que remontavam a décadas e séculos anteriores.

A expulsão dos judeus do território espanhol em 1492 resultou em um significativo influxo dessa comunidade em Portugal. Os judeus que buscaram refúgio no Reino trouxeram consigo habilidades e conhecimentos que tiveram uma considerável contribuição para o avanço científico e tecnológico da nação.

Um exemplo notável é Abraão Zacuto, nomeado Astrônomo e Historiador Real por D. João II, que desempenhou um papel fundamental na navegação. Zacuto ensinou aos marinheiros o uso do astrolábio aprimorado que ele mesmo inventou, além de compartilhar sua expertise nas tábuas astronômicas, as quais foram essenciais na orientação das caravelas portuguesas em alto-mar. Esses avanços não apenas salvaram inúmeras vidas de marinheiros,

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.cm-leiria.pt/municipio>>

mas também possibilitaram as descobertas das rotas marítimas para a Índia (em 1498) e para o Brasil (em 1500).

Alguns historiadores consideram que Zacuto poderia ter sido aluno ou até professor da Universidade de Salamanca e que também teria leccionado em universidades de outras cidades espanholas como Saragoça e Cartagena, por exemplo. Porém, não foi encontrada nenhuma prova, até à data, que corrobore essas afirmações. Segundo Chabás e Goldstein, a ligação entre Zacuto e a Universidade de Salamanca provém de uma dedicatória em latim atribuída a Zacuto no *Almanach Perpetuum*, publicado em Leiria, Portugal, em 1496, que consiste num conjunto de cânones e tabelas astronómicas (SANTOS, 2021, p. 04).

Foi em Leiria, na tipografia de Abraão d'Ortas, que Zacuto publicou, em 1496, seu famoso *Almanach Perpetuum*, com tradução para o latim realizada pelo Mestre José Vizinho, médico da corte e astrônomo. Essa obra compilou e explicou as tábuas de orientação celeste criadas por Zacuto.⁵⁵

O poema da autora faz referência a elementos marítimos, como naus e barquinhos, que podem aludir ao papel de Leiria como um importante centro de comércio e navegação durante sua história. Assim, o poema estabelece uma conexão poética entre os elementos simbólicos e históricos da cidade de Leiria, criando um vínculo entre a obra literária e o contexto histórico em que ela está inserida. O poema "Acalanto da Leiria" apresenta um modo poético suave e delicado, adequado à temática do acalanto e ao ambiente tranquilo que se pretende criar.

Observa-se no poema que apesar de tratar-se de um “acalanto” o contexto evocado pelo título do poema é de episódios de disputa. A presença dos mouros é evocada por meio do verso "com o anelzinho de ouro que o fiel escudeiro trouxe das terras dos mouros". Essa referência remete ao período histórico em que os mouros, povo de origem árabe e berbere, habitavam a região da Península Ibérica, incluindo a cidade de Leiria. Durante a Idade Média, Leiria foi palco de diversas disputas e conflitos entre os povos cristãos e muçulmanos.

Análise formal e estilística

O poema de Marly Vasconcelos apresenta uma estrutura formal regular, com estrofes de cinco versos cada uma. Quanto à métrica, os versos são predominantemente heptassílabos, ou seja, possuem sete sílabas poéticas. No entanto, é importante ressaltar que ocorrem variações no número de sílabas em alguns versos, como é comum na poesia.

⁵⁵ Texto retirado da página do município de Leiria-PT no qual acontece anualmente, desde 2014, um evento medieval intitulado "Leiria Medieval" onde são retratadas cenas históricas da Idade Média em Leiria.

No que diz respeito às rimas, o poema utiliza uma estrutura de rima alternada, ABCBA. Cada estrofe é composta por dois pares de versos que se alternam nas rimas, criando um padrão sonoro ao longo do poema. Além disso, é notável a presença de uma sonoridade suave e melódica, adequada ao tema do acalanto, reforçada pela repetição de palavras e pela cadência do ritmo poético.

A presença de pausas e de enjambements (continuidade do sentido do verso anterior para o próximo) contribui para a fluidez da leitura e para a sensação de movimento e suavidade no poema. A repetição das palavras-chave, como "dorme" e "infante", reforça a atmosfera de ternura e carinho presente no acalanto.

Análise dos arquétipos femininos

Um dos arquétipos femininos que podemos identificar no poema é o da Grande Mãe. A figura materna é evocada através do cuidado e proteção destinados ao infante no bercinho dourado. A mãe é retratada como alguém que proporciona segurança, aconchego e calor através do lume, transmitindo amor e proteção ao seu filho. Além disso, a presença da mãe também é simbolizada pela referência aos cachinhos do infante. Essa imagem remete à imagem clássica de uma mãe penteando e cuidando dos cabelos de seu filho, demonstrando o vínculo afetivo entre eles.

É importante lembrar que a presença ou ausência de determinados arquétipos pode variar de acordo com a interpretação individual do leitor. Alguns podem encontrar traços sutis ou simbólicos relacionados, por exemplo, à Donzela no poema, enquanto outros podem interpretar a ausência desse arquétipo como uma escolha do poeta para enfatizar outros aspectos da narrativa.

17) Cantiga de Maldizer

Nenhuma molher cantou
Cantiga de maldizer
Mas meu odio é tan grande
Tan feroz e assassino
Que maldigo sempre o dia
Em que amei teu sorriso
O teu falso juramento.
Filho d'algo desprezível!

Molher nenhuma cantou
Cantiga de maldizer
Mas imenso é meu ódio
Raiva que queima recintos
E aos poucos apaga o tempo

Em que louvei o teu sorriso
A palavra mentirosa.
Filho d'algo desprezível!

Cantar ninguém me escuta
Cantiga de maldizer
Mas o ódio tem o brilho
Do ferro que esgota o sangue
E se foste meu amado
Se sonhei com teu sorriso
Hoje já não és mais nada.
Filho d'algo desprezível!
(VASCONCELOS, 1985, p. 31)

Análise do modo poematico

O poema apresentado é uma Cantiga de Maldizer, como estudado anteriormente, um gênero poético muito comum na literatura trovadoresca medieval. Nesse tipo de cantiga, o eu lírico expressa sua indignação, raiva e desprezo por alguém ou alguma situação específica. O tom predominante é de crítica e sarcasmo, revelando sentimentos negativos e hostis.

Nessa cantiga, o eu lírico é uma mulher que se dirige a um amante que a desiludiu e enganou. Ela utiliza a linguagem da maldição e da condenação para expressar seu ódio e rancor em relação a esse homem. O tom é de amargura e ressentimento, evidenciando a intensidade de seus sentimentos negativos. Seguem abaixo alguns trechos do poema que evidenciam o tom de amargura, ressentimento e intensidade dos sentimentos negativos da mulher em relação ao amante:

- "Mas meu ódio é tan grande / Tan feroz e assassino"
- "Que maldigo sempre o dia / Em que amei teu sorriso"
- "O teu falso juramento. / Filho d'algo desprezível."
- "E se foste meu amado / Se sonhei com teu sorriso"
- "Hoje já não és mais nada. / Filho d'algo desprezível!"

Esses trechos destacam a força do ódio da mulher, a condenação do amante e a negação de qualquer valor ou importância que ele possa ter tido em seu passado. A linguagem intensa e as expressões de desprezo, como "ódio tan grande", "feroz e assassino" e "filho d'algo desprezível", revelam o profundo rancor e a amargura da mulher diante da traição e desilusão amorosa.

No final do poema, o eu lírico enfatiza que o amante perdeu todo o valor para ela, tornando-se "nada" e sendo novamente denominado como "Filho d'algo desprezível". Essa repetição finaliza a cantiga com um último golpe de desprezo e condenação.

Análise formal e estilística

Em relação à métrica, o poema segue o esquema de versos heptassílabos, com sete sílabas poéticas em cada verso. Essa métrica curta confere ao poema uma cadência rápida e incisiva, intensificando o tom acusatório e irado da poesia de maldizer.

No que diz respeito às rimas, o poema adota o esquema ABBA, alternando rimas entre os versos pares e mantendo as rimas dos versos ímpares. Essa estrutura rímica regular contribui para a musicalidade e harmonia do poema, além de proporcionar uma sensação de conclusão em cada estrofe.

A repetição de versos e frases, como "Nenhuma mulher cantou / Cantiga de maldizer" e "Filho d'algo desprezível", reforça a ênfase na crítica e no desprezo pelo amado. A repetição também cria um ritmo incisivo e enfático, amplificando o tom de maldição presente na cantiga.

A linguagem utilizada é direta e contundente, com expressões fortes como "meu ódio é tan grande / Tan feroz e assassino", "maldigo sempre o dia / Em que amei teu sorriso" e "Raiva que queima recintos". Essas palavras carregam uma carga emocional intensa, demonstrando a profunda mágoa e a aversão que o eu lírico sente em relação ao amante.

A relação com as cantigas de escárnio, outro subgênero da poesia medieval, pode ser percebida pela linguagem agressiva e depreciativa usada pelo eu lírico em relação ao amante. No entanto, ao contrário das cantigas de escárnio, que tendem a satirizar personagens de forma geral, a Cantiga de Maldizer concentra-se em expressar o rancor pessoal da mulher em relação ao amante específico.

Análise dos arquétipos femininos

A figura da guerreira, em geral, é frequentemente associada a atributos como força física, coragem e determinação, características que historicamente foram relacionadas ao ideal masculino. No contexto do imaginário social, a guerreira muitas vezes é retratada como uma figura bárbara, com uma vestimenta crua e bruta, e características físicas consideradas masculinas. Sobre isso Ana Paula Penkala disserta:

O que determina a guerreira é um ideal de masculinização do corpo, a força, a coragem e a sublimação do afeto pelo propósito da agressividade e virilidade – os quais são traduzidos no imaginário social como uma figura bárbara, de vestimenta crua/natural e bruta e características físicas igualmente masculinas (PENKALA, 2014, p. 10).

Embora o poema não explore diretamente a temática da masculinização do corpo da guerreira, ele evoca elementos do arquétipo relacionados a características historicamente associadas ao ideal masculino. No entanto, é importante considerar que a figura da guerreira vai além desses estereótipos e representa a força e a determinação feminina em seu próprio mérito.

A linguagem direta e incisiva utilizada pela mulher, repleta de expressões de ódio e desdém, revela a sua atitude combativa. Ela se coloca como uma oponente, denunciando o falso juramento do amante e condenando-o como "filho d'algo desprezível". Essa postura assertiva e desafiadora caracteriza a guerreira, que não hesita em confrontar a injustiça e a traição.

Além disso, a presença do arquétipo da guerreira é reforçada pelo uso do termo "ódio" como uma força motivadora e pelo tom vingativo e condenatório do discurso poético. A mulher se empodera através da expressão da sua ira, manifestando-se com bravura diante da decepção amorosa sofrida.

18) Marinha

A Roberto Pontes
Choram tanto as donzelas
Que tornam meu sono inquieto
As águas vagam sozinhas
Cheias de dores secretas.

Ondas, ondas, vogam e vogam.
Vogam e vogam ondas dourado.
Vão e vem, vem e vão
Bailando com suas flores.

As donzelas ainda choram
e atravessando distâncias
no meu corpo caem gotas
lágrimas cheias de prato.

Ondas, ondas, vogam e vogam.
Vogam e vogam ondas dourado.
Vão e vem, vem e vão
bailando com suas flores.

Sossegai, minhas donzelas
de portucale e bragança
lembrarei os vossos lábios
embora ame a inconstância.
(VASCONCELOS. 1985, p. 32)

Análise do modo poético

No poema "Marinha", podemos observar uma atmosfera melancólica e lírica, onde o eu lírico expressa uma sensação de inquietação e perturbação causada pelas lágrimas das donzelas e pelas águas do mar. A repetição das palavras "ondas, ondas, vogam e vogam" cria um ritmo hipnótico e sugere a continuidade do movimento do mar, reforçando a ideia de um fluxo constante de sentimentos e dores secretas. Essa repetição também enfatiza a presença das águas e a importância delas no contexto do poema.

O mar desempenha um papel significativo nos poemas medievais, pois é retratado como um elemento poderoso e imponente, capaz de despertar uma variedade de emoções nos poetas e personagens. É frequentemente associado à imensidão, ao desconhecido e ao destino incerto. Nas cantigas de amigo, por exemplo, o mar é retratado como um obstáculo entre os amantes, separando-os e causando saudade e melancolia, como no poema "Ondas do mar de Vigo", que analisamos anteriormente.

Além disso, a presença do mar nos poemas medievais também está relacionada ao contexto histórico e geográfico dos trovadores, que eram influenciados pela cultura marítima e pelas navegações da época. O mar, com sua imponência e beleza, serve como uma fonte de inspiração e um elemento simbólico para expressar os desejos, anseios e desafios dos poetas medievais. A pesquisadora Ana Luisa Mendes (2013) salienta: "O mar, portanto, além de se constituir como elemento geográfico e social, também aparece como elemento cultural, que se entrelaça com o cantar feminino e, sob a visão masculina".

Análise formal e estilística

A repetição das palavras-chave "ondas" e "vogam" no início de cada estrofe cria uma sensação de movimento contínuo, evocando a imagem das ondas do mar que vão e vêm incessantemente. Essa repetição rítmica enfatiza a presença do mar como tema central do poema.

Além disso, a utilização de aliterações, como em "ondas, ondas, vogam e vogam", contribui para a sonoridade do poema, criando uma sensação de fluidez e imersão no tema marítimo. A escolha vocabular é simples e direta, com palavras que evocam emoções como "choram", "sono inquieto" e "dores secretas", intensificando a atmosfera melancólica e nostálgica.

No último terceto, há uma mudança sutil de tom, em que o eu lírico acalma as donzelas e menciona as regiões de Portucale e Bragança, sugerindo uma conexão com a cultura e a história locais. A escolha de palavras como "inconstância" indica um certo apreço pela

instabilidade e a inconstância da vida, contrastando com a imagem constante e imponente do mar. No geral, o poema "Marinha" combina uma estrutura formal bem definida com uma linguagem simples, mas evocativa, criando uma atmosfera de melancolia e reflexão em torno do mar e das emoções humanas. A repetição, as aliteraões e a escolha vocabular contribuem para o ritmo e a sonoridade da composição, transportando o leitor para a imensidão e a beleza do mar.

Análise dos arquétipos femininos

No poema, é possível identificar a presença do arquétipo da Donzela, conforme estudado por Carl Jung. O arquétipo da Donzela representa a feminilidade jovem, pura e inocente, repleta de emoções e anseios profundos. Vejamos:

A representação das donzelas no poema reflete sua vulnerabilidade emocional e sensibilidade à dor. Elas choram, tornando o sono do eu lírico inquieto, sugerindo uma profunda receptividade às experiências e sentimentos intensos. Essa vulnerabilidade emocional é uma característica central do arquétipo da Donzela, que é frequentemente retratada como uma figura delicada e sensível, capaz de expressar suas emoções com intensidade.

Além disso, as donzelas vagam nas águas solitárias, buscando uma conexão que possa aliviar suas dores secretas. Essa busca por conexão e intimidade é outra característica marcante do arquétipo da Donzela, que anseia por relacionamentos significativos e sinceros. A solidão e a busca por uma conexão profunda são temas recorrentes nas histórias que envolvem esse arquétipo.

O contraste entre as dores secretas das donzelas e as flores que bailam nas águas reforça a dualidade presente no arquétipo da Donzela. Elas carregam dentro de si tanto a tristeza profunda quanto a beleza e a graciosidade, expressando as múltiplas facetas da feminilidade. Essa dualidade torna as donzelas personagens complexas, capazes de transitar entre a delicadeza e a força emocional.

Por fim, a menção do eu lírico de que lembrará os lábios das donzelas, mesmo amando a inconstância, revela a idealização e o poder das memórias na construção da identidade da Donzela. Elas são lembradas como símbolos de afeto e ternura, mesmo diante das incertezas e mudanças. Essa idealização das donzelas como seres especiais e memoráveis é um elemento que reforça sua importância na narrativa poética, conferindo-lhes um lugar de destaque no universo simbólico do poema.

Em conjunto, esses elementos presentes no poema contribuem para a construção e exploração dos arquétipos femininos das donzelas. Através da vulnerabilidade, do anseio por

conexão, da dualidade entre tristeza e beleza, e da lembrança e idealização, as donzelas emergem como figuras simbólicas que ressoam com aspectos universais da experiência humana, tornando-se personagens cativantes e significativas na composição lírica.

Assim, a presença das donzelas no poema "Marinha" se conecta ao arquétipo da Donzela de Jung por meio de sua sensibilidade, busca por conexão, dualidade emocional e a capacidade de idealização. Essas características refletem a experiência feminina em sua juventude, cheia de emoções intensas, anseios por relacionamentos significativos e a necessidade de encontrar equilíbrio entre a tristeza e a beleza da vida.

19) Bordado

Bordarei no pano
Paisagens, remansos
Com fios de sangue.

Bordarei vermelhos
Os dedos molhados
Tingindo banjos.

Bordarei distâncias
O coração rasgado
Manchando o ano.

Bordarei teu nome
O sangue escorrendo
Sem que na estanque.
(VASCONCELOS, 1985, p. 33)

Análise do modo poemático

O poema "Bordado" apresenta uma atmosfera intensa e evocativa por meio de sua linguagem concisa e imagética. O eu lírico revela sua intenção de bordar paisagens e remansos no pano, utilizando fios de sangue. Essa metáfora do bordado transmite a ideia de que a expressão artística é uma forma de dar forma e significado às experiências e emoções profundas. O bordado é um processo delicado e cuidadoso, exigindo atenção minuciosa e esforço dedicado, o que pode ser interpretado como a expressão da complexidade e da intensidade do eu lírico.

O sangue é associado ao ato de bordar, criando uma imagem única e surpreendente. Ao bordar paisagens, remansos e banjos com fios de sangue, o poema sugere uma forma de expressão artística que vai além do comum e do convencional. Essa associação do sangue com

a arte do bordado pode ser interpretada como uma alusão à ideia de que a arte é uma expressão profunda e visceral da alma do artista, envolvendo emoções e experiências íntimas.

Outra dimensão do elemento sangue no poema é sua relação com a cor vermelha. Ao bordar vermelhos os dedos molhados, o coração rasgado e o nome da pessoa amada, o poema evoca a intensidade das emoções humanas, especialmente aquelas relacionadas ao amor e à paixão. A cor vermelha, frequentemente associada ao sangue, simboliza a energia vital, o desejo, a intensidade emocional e também a dor.

Além disso, a referência às distâncias bordadas e ao coração rasgado revela uma dualidade entre a criação artística e a experiência pessoal do eu lírico. Enquanto borda distâncias, o coração é simultaneamente rasgado, sugerindo uma tensão entre a necessidade de expressão e a dor emocional associada a essa expressão. O bordado torna-se, assim, uma metáfora do próprio processo de lidar com as emoções e as experiências, expondo as feridas internas ao mesmo tempo em que busca transformá-las em algo belo e significativo.

Análise formal e estilística

O poema apresenta uma estrutura formal e estilística concisa e direta, utilizando uma linguagem simples, porém carregada de significado. Composto por quatro estrofes de três versos cada, o poema segue uma organização simétrica e equilibrada. A escolha por estrofes curtas contribui para a sensação de intensidade e concentração das emoções transmitidas pelo eu lírico.

Em relação à métrica, o poema não segue uma métrica fixa, como o verso decassílabo ou heptassílabo comuns na poesia clássica. No entanto, é possível identificar uma predominância de versos curtos, compostos por poucas sílabas, o que confere ritmo ágil e fluidez ao texto. Essa brevidade dos versos contribui para a concisão do poema, permitindo que cada palavra e imagem sejam carregadas de significado e impacto.

No aspecto estilístico, o poema utiliza uma linguagem metafórica e simbólica para transmitir suas emoções e ideias. A imagem do bordado surge como uma metáfora da expressão artística e emocional, representando o cuidado, a delicadeza e a paciência necessários para dar forma às experiências vividas. O uso dos fios de sangue no bordado intensifica essa metáfora, sugerindo uma conexão visceral entre a arte e as emoções mais profundas.

Outro aspecto estilístico notável é o uso de palavras fortes e carregadas de significado, como "sangue", "rasgado" e "manchando", que intensificam as imagens e as emoções transmitidas pelo poema. Essas palavras contribuem para a atmosfera intensa e carregada de emoção que permeia todo o texto.

No que se refere às rimas, o poema apresenta um esquema de rimas alternadas, no qual o segundo verso de cada estrofe rima com o primeiro e o terceiro verso da estrofe seguinte. Essa estrutura rítmica e sonora contribui para a harmonia do poema, criando uma cadência agradável e ajudando a manter a unidade e a coesão do texto.

Análise dos arquétipos femininos

Podemos identificar a presença de arquétipos femininos que se alinham com as concepções de Carl Jung sobre a psique humana. O arquétipo da "Mulher na Sombra" ou "Anima" é expresso de forma intensa e simbólica por meio das imagens poéticas apresentadas.

A figura feminina é representada como uma bordadeira, uma artesã que cria paisagens, remansos e diversas imagens por meio do bordado. O ato de bordar é simbolicamente associado ao trabalho interno e delicado da alma, onde sentimentos, emoções e experiências são meticulosamente tecidos. Essa imagem pode ser interpretada como uma representação do arquétipo da Anima, que personifica o mundo interior do eu lírico.

O uso da metáfora do sangue como fio de bordar acrescenta um elemento de intensidade e emoção às paisagens criadas pela bordadeira. O sangue, associado à vida e à vitalidade, pode simbolizar a profundidade das emoções, experiências de dor e intensidade dos sentimentos do eu lírico, refletindo a riqueza e complexidade do arquétipo feminino presente.

Além disso, a repetição da palavra "bordarei" ao longo do poema sugere uma busca contínua e persistente da mulher por expressar seus sentimentos, experiências e vivências emocionais por meio do bordado. Essa persistência na criação das imagens bordadas pode ser relacionada ao arquétipo feminino da persistência, da capacidade de criar e transformar, representando a força interior da mulher em lidar com suas emoções e experiências.

A presença do "teu nome" bordado com sangue, escorrendo sem ser estancado, pode remeter ao arquétipo feminino ligado à relação amorosa e aos vínculos afetivos. O nome do amado, representado pelo sangue escorrendo, pode simbolizar a intensidade do sentimento e a vulnerabilidade emocional do eu lírico, revelando sua conexão profunda e apaixonada.

Em suma, o poema "Bordado" apresenta arquétipos femininos que refletem a vivência emocional e interior da mulher, retratada como uma bordadeira que tece paisagens e sentimentos com fios de sangue. Através dessa simbologia, o eu lírico expressa a complexidade de suas emoções, experiências e vínculos afetivos, mostrando a riqueza e a profundidade do arquétipo feminino presente no universo poético de Marly Vasconcelos.

20) Balada

Tão lusitano era o amigo
que meus vestidos mouriscos
diziam versos de El-Rey.

Sentado nesta almofada
ele escutava e sonhava
nos olhos brilhando azuis.
Uma noite meus parentes
vieram como as serpentes
e no leito de damasco
rugi como os enjaulados
chorei gritos desvairados
rasguei bandeiras e leis.

nasceram fogueiras altas
dias e sobressaltos
espadas, feridas, setas
a mais púrpura das guerras
mas no linho dessa fronha
entre prendas sarracenas
ele é a eterna lembrança
e enquanto a guitarra plange
juro matar minha grei.

Tão lusitano era o amigo
que meus vestidos mouriscos
cantam ainda para El-Rey.
(VASCONCELOS, 1985, p. 34)

Análise do modo poemático

O poema "Balada" retrata uma história de amor e conflito, onde a figura do amigo lusitano é enaltecida. O poema evoca elementos da cultura portuguesa, trazendo referências aos vestidos mouriscos, versos de El-Rey e a presença da guitarra. No primeiro verso, a expressão "Tão lusitano era o amigo" ressalta a identidade portuguesa do personagem central. O adjetivo "lusitano" remete à história e cultura de Portugal, enaltecendo a conexão entre o amigo e a terra. Essa conexão é reforçada pelos versos seguintes, onde os vestidos mouriscos da narradora "diziam versos de El-Rey", sugerindo uma fusão de influências culturais e um amor pelo país.

No entanto, o poema também traz uma narrativa de conflito e tragédia. A partir do segundo verso da segunda estrofe, a narradora descreve a chegada de seus parentes como serpentes, trazendo consigo intriga e destruição. A imagem do leito de damasco, associado à luxúria e sedução, contrasta com os sentimentos de rugidos, gritos e lágrimas desvairadas. Essa

ruptura é simbolizada pela rasga das bandeiras e leis, representando a rebelião contra as imposições e restrições sociais.

A terceira estrofe traz a evocação de uma guerra, onde surgem imagens de fogueiras, espadas, feridas e setas. Essa guerra é descrita como a mais pura, sugerindo uma batalha intensa e significativa. No entanto, mesmo em meio a esse contexto caótico, o amigo lusitano é apresentado como uma lembrança eterna, representando um refúgio e uma conexão com o passado.

O último verso do poema reforça a ideia de que os vestidos mouriscos ainda cantam para El-Rey, sugerindo uma continuidade dessa história e um vínculo com a tradição e a cultura portuguesa.

Análise formal e estilística

O poema de Marly Vasconcelos apresenta uma estrutura formal que combina versos curtos e longos, criando um ritmo cadenciado e melódico. A primeira estrofe possui três versos de tamanho médio, enquanto a segunda estrofe é composta por sete versos, e a terceira estrofe possui seis versos. Essa variação na extensão dos versos contribui para a fluidez e expressividade do poema.

Em relação às rimas, o poema apresenta um esquema rítmico variado. Na primeira estrofe, não há uma rima definida, mas ocorre uma repetição dos versos iniciais e finais. Já nas estrofes seguintes, são utilizadas rimas consonantes e assonantes, como "amigo / mouriscos", "azuis / distâncias", "leis / fogueiras". Essas rimas contribuem para a musicalidade do poema e ajudam a estabelecer uma harmonia entre os versos.

No aspecto estilístico, o poema utiliza imagens vívidas e simbólicas para expressar as emoções e situações descritas. A imagem dos vestidos mouriscos, dos olhos brilhando azuis, das serpentes e do leito de damasco são exemplos de elementos visuais que enriquecem o texto e despertam a imaginação do leitor. Além disso, a escolha de palavras como "rugir", "chorar", "gritar" e "rasgar" intensifica as emoções presentes no poema, conferindo-lhe um caráter passional e dramático.

O uso de metáforas, como "o coração rasgado" e "o sangue escorrendo", contribui para uma linguagem poética mais amplificada e evocativa. Essas metáforas funcionam como recursos estilísticos que ampliam o significado das palavras, conferindo-lhes um sentido figurado e carregado de emoção.

Análise do arquétipo feminino

O arquétipo da "Donzela" pode ser observado na imagem da protagonista que, envolta em vestidos mouriscos, expressa sua paixão e devoção ao amado. Ela se entrega ao amor de forma intensa, cantando versos em louvor a El-Rey, demonstrando uma submissão romântica característica desse arquétipo.

Porém, esse arquétipo também é marcado pela dor e pelo sofrimento. A protagonista é confrontada pela traição e pela desilusão do amado, representados metaforicamente pela chegada dos parentes como serpentes. Essa decepção amorosa desencadeia uma transformação em sua personalidade, levando-a a rugir, chorar e gritar, manifestando sua dor de forma intensa.

Dessa forma, o arquétipo feminino presente no poema retrata a mulher apaixonada que, mesmo diante das adversidades e desilusões, mantém sua intensidade emocional e sua entrega ao amor. Ela expressa sua dor de forma dramática, revelando um lado passional e sofredor característico desse arquétipo.

É importante destacar que, no contexto do poema, o arquétipo da donzela não se limita a uma representação estereotipada ou limitada, mas sim reflete as experiências e emoções intensas vividas pela protagonista. A presença desse arquétipo contribui para a complexidade e profundidade da representação feminina no poema, evidenciando a riqueza simbólica e psicológica das personagens femininas na literatura.

4. ÚLTIMOS DELINEAMENTOS

Ao concluir nossa pesquisa nos diversos aspectos abordados anteriormente, podemos traçar algumas considerações finais sobre a importância e a relevância de Marly Vasconcelos e sua obra, bem como sobre a lírica trovadoresca e sua conexão com a produção poética contemporânea.

Primeiramente, pudemos observar a notável contribuição de Marly Vasconcelos para a literatura cearense. Sua escrita, permeada pelo lirismo feminino marcante, revela uma sensibilidade única, capaz de expressar as nuances da condição feminina de forma envolvente e introspectiva. Por meio de sua poesia, a autora transporta os leitores para um universo de emoções, explorando temáticas como amor, desejo, maternidade e identidade. Esses elementos, enraizados nas paisagens, memórias e vivências do Ceará, conferem autenticidade e singularidade à sua voz literária.

Além disso, ao analisar a lírica trovadoresca, identificamos sua origem na Europa medieval, especialmente na região da Provença, sul da França, no século XII. Essa tradição

lírca, caracterizada pela poesia amorosa e cortês, valorizava o amor cortês e a expressão dos sentimentos amorosos por meio de cantigas e poemas. A lírica trovadoresca não se limitou a seu local de origem, expandindo-se por diversos territórios e influenciando outras culturas, gerando diferentes formas de expressão poética.

Nesse contexto, observamos uma conexão entre a obra de Marly Vasconcelos e a lírica trovadoresca. A autora resgata em suas composições a essência e os temas característicos da lírica medieval, ao mesmo tempo em que traz uma abordagem contemporânea e pessoal. Em seu livro "*Cãtygua Proença*", a presença dos elementos do amor cortês, dos arquétipos femininos e dos símbolos poéticos da lírica trovadoresca estabelece um diálogo entre a tradição literária medieval e a produção poética atual, enriquecendo sua obra com resíduos culturais e conectando-a a um contexto histórico mais amplo.

Dessa forma, os últimos delineamentos da pesquisa nos levam a reconhecer a importância de Marly Vasconcelos como uma representante do lirismo feminino cearense e a compreender a influência da lírica trovadoresca em sua escrita. Através dessas análises, podemos apreciar a riqueza e a complexidade da literatura, percebendo como tradições antigas continuam a ecoar e a influenciar a produção literária contemporânea.

Cãtygua Proença, mais do que uma obra exemplar é um convite à reflexão sobre a conexão entre o passado e o presente, bem como a interação entre tradição e renovação. Ao examinar suas palavras, somos conduzidos a universos emocionais que ampliam nossa compreensão sobre o lirismo feminino no Ceará e a lírica medieval. O texto sugere que através dessas abordagens, é possível reconhecer a falta de reconhecimento de fora do eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília para a cultura erudita, cultura popular e cultura de massas do nordeste brasileiro.

Marly Vasconcelos, como poeta cearense, representa um exemplo de expressão lírica regional que merece maior apreço e reconhecimento a nível nacional. As tradições literárias do nordeste, assim como a lírica medieval, carregam consigo riquezas culturais que muitas vezes são negligenciadas em detrimento de produções poéticas mais centralizadas no eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

A obra de Marly Vasconcelos nos convida a valorizar as heranças literárias e culturais do nordeste e a explorar suas contribuições para a poesia contemporânea. Ao reconhecer a importância dessas influências, é possível encontrar inspiração e enriquecimento para a produção artística atual. A interconexão entre o passado e o presente torna-se evidente ao percebermos a influência que a lírica medieval exerce sobre poetas como Marly

Vasconcelos, que dialoga com essa tradição e a renova, trazendo-a para o contexto e realidade do Ceará e do lirismo feminino.

Portanto, ao valorizarmos e resgatarmos a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massas do nordeste brasileiro, estamos fortalecendo a diversidade cultural do país e enriquecendo a produção artística nacional. A falta de reconhecimento dessas expressões fora do eixo Rio, São Paulo e Brasília é um convite à reflexão sobre a importância de descentralizar o olhar e dar espaço para as diversas vozes e contribuições culturais que o Brasil possui. Através desse olhar mais abrangente e inclusivo, a poesia contemporânea pode se enriquecer e dialogar com as diferentes tradições e heranças literárias que compõem a rica tapeçaria cultural do país.

5. REFERÊNCIAS

- ALFARO, Luis Ernesto Barriga et al. **O Cantar de Mío Cid percebido como uma velada exortação à ascensão estamental**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2022.
- ARRIGONI, Maria Teresa. Hilário Franco Jr. As Utopias Medievais. São Paulo, Editora Brasiliense, 1992. **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, v. 4, n. 2, 1994.
- ANASTÁCIO, Albertina Maria. Os mitos do cinema: uma análise contrastiva da linguagem imagética cinematográfica, à luz da psicologia analítica de jung, quanto ao estudo dos arquétipos. **LexCult: revista eletrônica de direito e humanidades**, v. 3, n. 1, p. 115-145, 2019.
- APOLINÁRIO, Mariléia de Souza. **As configurações do amor nas pastorelas galego-portuguesas**. 2010. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá.
- AUDIAU, Jean. **La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge**. Paris: E. de Boccard Éditeur, 1923.
- AZEVEDO, Sânzio de. **A Padaria Espiritual (1892- 1898)**. Fortaleza; UFC, Casa de José de Alencar, 1970.
- AZEVEDO, Sânzio de. Literatura cearense. **Fortaleza: Academia Cearense de Letras**, v. 5, 1976.
- AZEVEDO, Sânzio de. Aspectos da Literatura Cearense. **Fortaleza: UFC**, 1982.
- AZEVEDO, Sânzio de. O Ceará e os grêmios literários. **Revista de Letras**, v. 5, n. 2, 1982.
- BARROS, José D.'Assunção. O amor cortês- Suas origens e Significados. **Revista Raído**, v. 5 n. 9, 2011.
- BECK, Jean. **La musique des troubadours**. Paris: Henri Laurens, 1928.
- BEGUÈ, Alain. La jácara en los villancicos áureos. **FoReLL-CELES XVII-XVIII – Université de Poitiers**, 2014.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. "Cantigas de Amigo e Cancioneiro de Dom Dinis: Aspectos Formais e Estruturais". In: _____. (Org.). **Leituras da poesia trovadoresca**. Lisboa: Edições Colibri, 2004. p. 53-76.
- BERARDINELLI, Cleonice. A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana. **Phasis**, v. 1, n. 1, p. 70-100, 1973.
- BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval**. Editora 34, 1995.
- BOASE, Roger. The Origin and Meaning of Courtly Love: **A Critical Study of European Scholarship**. Manchester University Press, 1977.
- BORGES, C. L. A. **A forma poética do Rondeau e sua influência na literatura brasileira**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

BOWSER-NOTT, Carole. Trobar clus: a category of critical poetry. **Parergon**, v. 15, n. 1, p. 21-40, 1997.

BRASIL, Assis. **A poesia cearense no século XX: antologia**. FCF, 1996.

BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2006.

BYINGTON, Carlos Amadeu B. A Sombra e o Mal: O paradoxo do Arquétipo Central. Um estudo da ética pela Psicologia Simbólica Junguiana. **Junguiana**, v. 37, n. 1, p. 221-230, 2019.

CASAGRANDE, Carla. **A mulher sob custódia**. In: KLAPISH-ZUBER, Christiane (Dir.). História das mulheres no Ocidente: a Idade Média. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 99-141.

CARREGAL, Antonio Augusto Domínguez. **O léxico da coita amorosa na lírica galego-portuguesa**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de Santiago de Compostela.

CARMONA, Fernando. **Lírica románica medieval: Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII**. EDITUM, 1986.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2015.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

CLOUZOT, Henri. **Antologia da poesia trovadoresca galaico-portuguesa**. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 90.

COHEN, Rip. **Thirty-two cantigas d'amigo of Dom Dinis: typology of a Portuguese renunciation**, 1984, Dissertation of Doctorate, University of California, p. 2.

CORREIA, Natália (Ed.). **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. Estampa, 1978.

DA CÂMARA CASCUDO, Luís. **Literatura oral no Brasil**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

DA COSTA, Francisco Augusto Pereira. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Arquivo Público Estadual, 1974.

DE BITTENCOURT, Amanda Rosa. **Mito e representação da subjetividade: diário de Perséfone, de Heloisa Seixas**. Trabalho de Conclusão de Curso. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2013.

ABREU, Victória Pereira Vasconcelos; Martins, Elizabeth dias. Verbo Encarnado: Resíduos do Sirventês Medieval na Poesia Insubmissa de Roberto Pontes. **Revista Decifrar**, v. 7, n. 14, 2019.

DE SOUZA, Risonete Batista. As metáforas para designação do ato sexual nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. **Medievalis**, v. 11, n. 2, 2022.

DE VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis; VIEIRA, Yara Frateschi. **Glosas marginais ao cancionero medieval português**. Univ Santiago de Compostela, 2004.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 2 – teoria da lírica e do drama**. São Paulo: Ática, 1995.

DUARTE, Constância Lima. Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil. **Pontos de Interrogação—Revista de Crítica Cultural**, v. 1, n. 1, p. 76-86, 2011.

DUBY, Georges; COSTA, Telma. **Senhores e camponeses: homens e estruturas da Idade Média**. Teorema, 1989.

DUBY, Georges. **Damas do século XII: a lembrança das ancestrais**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

DUBY, Georges. **Idade Média, Idade dos homens. Do amor a outros ensaios**. Tradução de J. Batista Neto. São Paulo: Companhia de Letras, 2011.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Trad. de Mario Sabino. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2010.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FERNÁNDEZ, Xosé Xabier Ron. Martin Codax: o nome. A onomástica na lírica trobadoresca. In: **The Vindel Parchment and Martin Codax: The Golden Age of Medieval Galician Poetry**. John Benjamins, 2018. p. 221-238.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas da oralidade**. In: BERND, Zilá & MIGOZZI, Jaques (orgs.). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: EDUFRGS, 1995, p. 45 - 54.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada; DE MELO ARAÚJO, Márcia Maria. A poesia trobadoresca e a imagem da mulher na cantiga de amigo. **UniLetras**, v. 34, n. 1, p. 37-47, 2012.

FONTES, Manuel da Costa. Canções da gesta, romanceiro e pressupostos teóricos: um livro sobre D. Gaifeiros. **ELO: Estudos de Literatura Oral**, n. 6 (2000), p. 33-57, 2000.

FRANCO JR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu: reflexões sobre mentalidade e imaginário. **Signum: Revista da Abrem**, n. 5, p. 73-116, 2003.

GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana (Ed.). **A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos**. Editorial Comunicação, 1992.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de CG Jung**. Editora Vozes Limitada, 2016.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Gallimard, 1978.

JEANROY, Alfred. **A poesia dos trovadores**. São Paulo: Difel, 1966.

JUNG, Carl Gustav. **Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Petrópolis: Vozes, 1969.

JUNG, Carl Gustav. **Sobre sentimentos e a sombra: sessões de perguntas de Winterthur**. (L. Richter, Trad.). Petrópolis: Vozes. (Trabalho original publicado em 1999)

JUNG, Carl Gustav. **O desenvolvimento da personalidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo Vol. 9/1**. Editora Vozes Limitada, 2018.

JUNG, Carl Gustav. **Aspectos do feminino**. Editora Vozes, 2020.

LAGE, Rodrigo Conçole. **Estudo e tradução do poema Barcarola** de Jacinto Benavente. Study and translation of the poem Barcarola by Jacinto Benavente.

LAPA, M. RODRIGUES. **As "jarchas" e as orixes da lírica galego-portuguesa**. Editora Galaxia. Vigo: 1965.

LE GOFF, Jacques. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa, Edições 70, 1985.

LEMAIRE, Ria. Do Cancioneiro das Donas às Cantigas D'amigo dos Trovadores Galego-Portugueses. **Fragmentum**, n. 49, p. 213-227, 2017.

LE MOS, Esther de. **A literatura medieval**. A poesia. In: História e antologia da literatura portuguesa séculos XIII e XIV . Lisboa: Gulbenkian, p. 39-50, 1990.

LESSER, Arlene T. **La pastorela medieval hispánica**. Editorial Galaxia, 1970.

LIMA, Raquel dos Santos Sousa; TEIXEIRA, Igor Salomão. Ser mãe: o amor materno no discurso católico do século XIX. Horizonte: **revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 6, n. 12, p. 113-126, 2008.

MACEDO, José Rivair. Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no velho e no Novo Mundo. **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre| BUCEMA**, n. Hors-série nº 2, 2008.

MACIEL, Nilto. A revista O Saco e o Grupo Siriará. **Revista Kaya**, v.9, 2006.

MALEVAL, Maria do Amparo Taveres. **Poesia Medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2002.

MARINO, Nancy F. The "vaquera de la finojosa": was she a vision?. **Romance Notes**, v. 26, n. 3, p. 261-268, 1986.

MENDES, Ana Luiza. **O Sentido Dos Diálogos Entre As Mulheres E O Mar Nas Cantigas De Amigo Galego-portuguesas do Século XIII**. V Seminário Internacional Mulher e Literatura- Universidade Federal da Bahia, 2013.

MARQUES, Rodrigo. **Literatura cearense: outra história**. 1ed. Fortaleza, CE: Dummar, 2018.

MÁRQUEZ, Miguel Á. La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre. **Hispanic Review**, p. 337-353, 2001.

MILLET, Victor. **Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas**: "Waltharius" y "Gaiferos". La leyenda de Walther de Aquitania y su relación con el romance de Gaiferos, Madrid, Gredos, 1998.

MIRANDA, Leonildo Cerqueira. **Resíduos medievais em Pequeno romanceiro**, de Guilherme de Almeida. 2016.

MIRANDA, Lidia Raquel. Sentido y alcances de la descripción del Paraíso en la Introducción de los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo. **Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages**, n. 12, p. 20-37, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1976.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. Editora Cultrix, 2000.

MONGELLI, Lênia Marcia de Medeiros; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; VIEIRA, Yara Frateschi. **Literatura portuguesa em perspectiva: trovadorismo, humanismo**. 1992.

NASCIMENTO, Bráulio do. **Estudos sobre o romanceiro tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB, 2004.

NEMÉSIO, Vitorino. **A poesia dos trovadores- antologia**. Lisboa: Bertrand, 1961.

NEUMANN, E. A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo, Cultrix, 1974.

NEUMANN, E. **História da origem da consciência**. São Paulo, Cultrix, 1968.

O'CALLAGHAN, Joseph F. **Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: a poetic biography**. Brill, 1998.

PARIS, Gaston. **La littérature française au moyen âge**. Paris: Hachette, 1888. p. 214.

PENKALA, Ana Paula; PEREIRA, Lucas Pessoa; EBERSOL, Isadora. Arquétipos complexos de gênero em Game of Thrones: Daenerys nascida da tormenta, a puta, a guerreira, a mãe. **Paralelo 31**, v. 1, n. 2, 2014.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. **As palavras da lirica medieval**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. O Poema de Mio Cid: subsídios para uma tradução brasileira. **Notandum**, v. 2, n. 3, 1999.

PIZAN, Christine de. Rondeau. In: **Le Livre du duc des vrais amants**. Paris: Librairie Générale Française, 2008.

PONTES, Roberto. “A propósito dos conceitos fundamentais da teoria da residualidade”. In: PONTES; MARTINS; CERQUEIRA; NASCIMENTO. (Orgs.). Residualidade e Intertemporalidade. Curitiba: CRV, 2017. p. 13-18.

PONTES, Roberto. Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade. **Revista Decifrar**, v. 7, n. 14, 2020.

REGUILÓN, Ana Molina. **Amor Córtes**. Artesguia. 2022. Disponível em: <https://www.arteguias.com/amorcortes.htm>. Acesso em: 16 de fev de 2023.

RODRÍGUEZ, José Luis. Algumas considerações sobre o espaço nas cantigas de escárnio e de mal dizer. **Revista de literatura medieval**, v. 8, 1996.

SANTOS, Eunice Mateus dos. **O “Tratado Breve de las Influências del Cielo”(1486), de Abraão Zacuto. Estudo e edição**. Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa, 2021.

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**. 7. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1996.

SCHMITT PANTEL, Pauline. **Le banquet et le “genre” sur les images grecques, propos sur les compagnes et les compagnons**. Pallas, p. 83-95, 2003.

SEIXAS, Cid. **O Trovadorismo Galaico-Português**. Feira de Santa: Imprensa Universitária, 2000.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes**. 2017. 281f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Entre a guarda e o viço: a madre nas cantigas de amigo galego-portuguesas**, 2004, p.97-128.

SPINA, Segismundo. **A lírica Trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário**. Rio de Janeiro: Grifo; 1972.

STOCK, Brian. **Listening for the Text: On the Uses of the Past**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

TAVANI, Giuseppe. **A poesia lírica galego-portuguesa**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

TORRES, José William Craveiro. **Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos d'a demanda do Santo Graal**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016. (Estudos da Pós-Graduação).

TORRES, Alexandre Pinheiro. **Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987.

URBELTZ, Juan Antonio. Danzas cantadas. El espacio de la canción en la danza. **Euskera: Euskaltzaindiaren lan eta agiriak**. Trabajos y actas de la Real Academia de la Lengua Vasca= Travaux et actes de l'Academie de la Langue basque, v. 47, n. 2, p. 519-534, 2002.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, (ed.) **Cancioneiro da Ajuda**, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, v. II, p. 894.

VASCONCELOS, Marly. **Cãtygua Proençal**. Fortaleza: Nação Cariri Editora, 1985.

VASCONCELOS, Marly. **Sala de Retratos**. Fortaleza: Programa Editorial: Casa José de Alencar, 1998.

VASCONCELOS, Marly. **Azul Cobalto**. Fortaleza: Edições Bagaço, 2002.

VASCONCELOS, Marly. **Solitário Bandolim**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2010.

VASCONCELOS, Marly. **Aquarela Cintilante**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

VIANA, Chico. Uma barcarola de Augusto dos Anjos. **Revista da Anpoll**, v. 2, n. 5, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Dominante, residual e emergente**. In: **Marxismo e Literatura** Tradução de Waltemir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Imaginário (O)**. Edições Loyola, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

6. ANEXOS

6.1 ENTREVISTA COM A ESCRITORA E POETA MARLY VASCONCELOS

ENTREVISTA SOBRE A VIDA E OBRA DE MARLY VASCONCELOS, CONCEDIDA A CAROLINA DE SENA PARA A DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA.

Esta entrevista foi realizada no dia 11 de julho de 2023 na residência da autora em Fortaleza-Ceará.

CS: Quero agradecer a oportunidade de dialogar com a autora da obra que apreciamos em nossa dissertação. É uma satisfação muito grande ser contemporânea de uma mulher que faz parte da literatura feminina cearense e da Academia Cearense de Letras. Neste primeiro momento desejo saber um pouco mais sobre sua história: como surgiu o interesse pela escrita, principalmente pela feitura de poemas? Qual foi sua inspiração para começar a escrever?

MV: Aos doze anos fiz um soneto terrível e desisti da aventura com a Palavra, o percurso da métrica. Mas aos dezessete iniciei a jornada em busca da palavra envolta no ritmo. Sem pressa alguma. Lera Camões, Castro Alves, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Olavo Bilac, Padre Antônio Tomaz, outros poetas que ocupavam as páginas do Livro de Poesia do Tesouro da Juventude de meu pai. Dos versos claudicantes que surgiram apenas na busca por Água Insone.

CS: Poderia esclarecer um pouco sobre o processo de criação das suas obras poéticas?

MV: É longo o jejum para desaguar a palavra. Há tropeço, quedas... Mas de repente ouço uma palavra e do ventre dessa palavra o poema nasce. Mando tropel que ocupa Água Insone surgiu quando eu passava pelo IBEU e alguém falou: “suspeito”. Em casa, papel na máquina (ainda uso minha máquina sempre e sempre) comecei: “Suspeito que o sino arrebatou minha voz./ Já não falo contigo nem com os outros/ e o animal do vale me olha com curiosidade/ ao me ver sem nenhum som/ nenhuma palavra. (...)”. Outra hora surge uma inquietude e sei que logo ou no dia seguinte escreverei. Nada acontece e o poema me lança na espera. Quase desisto e tento iniciar algo que falha, tropeça e a solução é rasgar a frase que jamais gerará outro verso. Acredito com o corpo e a alma na “inspiração”.

CS: Muitos teóricos discutem a respeito da criação literária. Roland Barthes, por exemplo, propôs a ideia de que o autor é uma figura secundária nesta criação, e que o significado de uma obra é construído pelo leitor. Ele argumentou que a literatura é uma forma de comunicação que envolve um diálogo entre o autor, o texto e o leitor. Já Julia Kristeva propôs a teoria do intertexto, que sugere que toda obra literária é construída a partir de elementos de outras obras. Ela argumentou que a literatura é uma forma de dialogar com a tradição literária e com outros textos. Seu processo de escrita deve ao modo de pensar desses autores? Como a senhora vê o seu processo de escrita? A senhora tem alguma rotina ou ritual antes de começar a escrever?

MV: Rotina ou ritual? Quase sempre escrevo pela manhã e não leio nada com receio de sugar algo dos outros. Mas sei que tudo que li em minha vida me preparou para o salto.

04CS: Considerando a carreira poética da escritora Marly Vasconcelos, que tem 7 (sete) livros publicados, pode-se afirmar que sua produção envolveu diversos desafios criativos. Isto considerado, qual obra considera o livro mais desafiador que escreveu e por quê. Quais foram as principais dificuldades que enfrentou durante o processo criativo? Como lidou com elas? Além disso, há alguma obra que tenha sido mais fácil de escrever e quais foram os motivos que tornaram essa produção mais fluida?

MV: Escrever é meu ofício. Poesia e prosa, sempre um risco. Você indaga: dificuldades que enfrentou no processo criativo? A busca da palavra, a Palavra voluntariosa que não salta, põe amarras ou claudica. A solução? Rasgar. Sem pudor nenhum.

CS: Além de escritora, sabemos que a senhora também teve uma rápida trajetória como professora do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará. Como a docência influenciou sua produção literária e qual foi a contribuição mais significativa que essa experiência trouxe para sua escrita?

MV: Durante a permanência como professora-substituta no Curso de letras, não escrevi coisa alguma. Grande era a responsabilidade de mergulhar nas aulas de Literatura Brasileira III e Literatura Infantil. O Artur Eduardo Benevides me entregou apenas uma folha com o título dos temas e tive que improvisar, ler aqui e ali, reencontrar respostas, várias perguntas. Caminhando com os alunos, visitamos o Teatro das Sombras da Turquia, resíduos do legado de outros povos e, deixando o passado mergulhamos na narrativa de Guimarães Rosa, Osman Lins, Nélida Piñon, Graciliano Ramos, O.G. Rego de Carvalho, Bernardo Elis, José J. Veiga. Empreendemos também a jornada leve, graciosa na via da literatura oral.

Investi sem medo no discurso do povo e apossando-me mais e mais de sua alegria, heroísmo, queda e saudade, sugeri a leitura dramática da peça “Aventuras de uma viúva alucinada” em nossa sala de aula. E descobri surpresa, prazerosa, que o aluno aparentemente tímido que escolhera o papel do “diabo” era o “artista”.

Recebi outra tarefa- a literatura infantil. Temerosa, ensaiei novos passos. O tear era outro e, crendo que aos poucos acharia a fórmula, a via de acesso, retomei os livros de antes, acrescentando o sopro de novos autores. Luis Jardim (O Boi Aruá), Monteiro Lobato (O Minotauro), Viriato Corrêa (Cazuza), Raquel de Queiroz (O menino Mágico), Cecília Meireles (Ou Isto ou Aquilo), Lygia Bojunga Nunes (A bolsa Amarela), Marina Colasanti (Uma ideia toda azul), Sérgio Caparelli (Meninos da Rua da Praia), Ziraldo (Flicts), Vinicius de Moraes (A arca de Noé), Henriqueta Lisboa (O menino Poeta), Mário Quintana (Lili inventa o mundo) e Jorge Amado com a beleza do texto “O gato malhado e a Andorinha Sinhá”.

Marcada pelo humor, pelo lúdico, o visual... A disciplina exigia em cada semestre o Teatro. Recorri a três peças de Stela Leonardo: O riachinho dos desejos, Irmão Nicolau e o lobo e Os Escapins da Princesa. A leitura dramática da disciplina exigia a presença do público e fizemos corajosamente as três peças no auditório do Curso de Letras. O figurino? Todo o figurino foi criado pelos atores que optaram pelo vestuário sério ou irreverente. E havia no palco o sopro da arte, a graça e as palmas. As palmas eram canções.

CS: Poderia compartilhar conosco como foi o processo de desenvolvimento de *Cãtygua Proença* (1985)? Quais foram os desafios e inspirações que a levaram a escrever essa obra? Como a senhora vê sua contribuição para a literatura brasileira e para a valorização da cultura nordestina?

CS: Sabemos que muitos estudiosos, a exemplo de Câmara Cascudo, realizaram estudos que consideram ter sido a formação cultural nordestina herdada de maneira residual, da literatura e da cultura medieval. Qual a sua visão a respeito disso? A senhora acha que sua obra traz remanescências dessa mentalidade medieval?

CS: No livro *Cãtygua Proença* observamos em muitos momentos a inserção de um imaginário relacionado à mulher que busca o amado, que é casta e pura, que procura consolar-se na interlocução com a natureza, e ainda que protesta em cantiga de escárnio. Durante a elaboração da obra a senhora pensou a respeito dessa temática?

CS: Quais foram as motivações e influências por trás da escrita de uma obra poética com elementos medievais em pleno ano de 1985? A senhora percebeu essa escolha estilística? Acredita que isso afetou a recepção da obra?

CS: Nossa dissertação tem como objeto de estudo *Cãtygua Proençal*, de sua autoria, na qual é investigada a presença de resíduos medievais relacionados aos arquétipos femininos. Como vê a importância do estudo e resgate da literatura medieval na produção literária contemporânea?

CS: Em que medida a lírica trovadoresca influenciou sua poesia e como isso pode ser relevante para compreender as relações entre a literatura medieval e a produção literária atual?

CS: Poderia nos falar sobre como surgiu a inspiração para a criação dessa obra e de que maneira a senhora abordou a temática feminina presente nela?

Respostas para as perguntas anteriores

MV: Talvez seja preciso uma narrativa que envolva as sete indagações.

Era o primeiro NPC de Literatura Portuguesa I. Fiz a questão inicial e ao começar a segunda (talvez, cinco ou seis linhas) saltei um pequeno espaço e fui envolvida pela força do poema que vinha vagarosamente - Cãtygua. Não retornei ao teste e, ao terminar o poema, voltava ao exigido pelo Linhares Filho quando ele falou: “Marly, todos já entregaram a prova”. Que loucura a minha ao abandonar o teste em busca da construção de um poema medieval... Que loucura! Calmo, o professor leu os versos que eu traçara e me presenteou com um “excelente” pela criação.

Apoiada pela aprovação do mestre, parti ao encontro de mouros e donzelas, resolvendo caminhar no Trovadorismo. Pouco a pouco novos poemas surgiram, ano após ano. Um pouco de História Lusitana, as cantigas de amor, de amigo de Escárnio, de Maldizer, Pastorela, Desventura, Romaria, Alva, Menestrel, Bailada, Barcarola, Desesperança, Teu retrato, Acalanto da Leiria.

Organizava um novo livro e pensei em colocar os dezesseis poemas entre os mais atuais, usando a folha divisória com um verso medieval de D. Dinis, resolvi mostrar os versos para Roberto Pontes e ele discordou da minha ideia, sugerindo que fizesse mais quatro poemas e publicasse o livro sem receio. E assim, nasceram Xácara, Marinha, Bordado e Bailada.

Discordo de sua opinião da mulher “casta e pura” que surge em *Cãtygua Proença*. Observe os versos da estrofe de *Cantiga de Amor*: “Detrás de paredes altas/ Ondulam medos e ânsias/ Preso aos lençóis de seda/ Ouço gemer suas entranhas”.

CS: Levando em conta a relevância das agremiações literárias para o cenário cultural do Ceará, poderia nos contar sobre sua experiência de participação nesses grupos? Como as trocas e debates nesses espaços influenciaram sua produção literária? Além disso, poderia destacar algum momento ou projeto específico que tenha contribuído significativamente para sua trajetória de escritora?

MV: Participei de três grupos literários. Siriará, Seara e Espiral. O segundo (Seara) era um grupo apenas de poetisas, contistas, ensaístas. Era bom o encontro em todos os grupos, mas Seara acolheu minha poesia e três narrativas: *Inventário*, *Vinho Forte* e *Flores de Laranjeira*. *Inventário* surgiu na revista nº 3, volume dedicado a Clarice Lispector, dez anos sem a sua palavra, bela e requintada. Em sua trajetória, Seara caminhou até o número sete.

CS: Considerando a importância da representatividade feminina no meio literário, poderia nos falar sobre sua percepção relativa à participação das escritoras cearenses nos grêmios literários? Como a senhora avalia o espaço dado a escritoras dentro dessas agremiações? Acredita que haja uma igualdade de oportunidades e visibilidade para as mulheres escritoras nesses espaços?

MV: Nas agremiações Siriará e Espiral o espaço era o mesmo entre o texto de escritores e escritoras. Nunca houve guerrilhas, sobressaltos. O importante era repartir a criação.

CS: Como a senhora enxerga o papel da poesia na sociedade contemporânea e como a sua produção literária contribui para esse cenário?

MV: Entre a prosa e a poesia, impera o texto longo, não há dúvida. Muitas e muitas vezes pessoas indagam: você não faz romances? A poesia é tão difícil... E as reticências ficam no ar. No entanto, creio, preciso acreditar que deixarei algo apesar da rejeição que afasta meu compasso, a palavra que acaricia de vez em vez, sorri e avança.

CS: Considerando que a poesia medieval apresenta uma riqueza de imagens, símbolos e temas que são frequentemente reinterpretados e recriados na produção literária contemporânea, como lidou com o desafio de inserir elementos medievais em sua poesia e de que forma conseguiu dar voz às mulheres medievais em sua obra, especialmente em *Cãtygua Proença*? Além disso, como vê a relação entre literatura e história, em particular

a literatura medieval, sua recepção na atualidade, e como essa relação influenciou a sua própria produção literária?

MV: Cecília Meireles e outros caminharam também no medievo usando a força poética de um tempo distante. Uniram literatura e história. Sei que corri um grande risco com a edição de *Cãtygua Proençal*, mas se de repente algo tão distante volta a me visitar, acolho cada verso com o zelo do percurso de antes.

CS: Analisando a influência da lírica trovadoresca em sua obra, em especial dos arquétipos femininos, gostaria de saber como enxerga a utilização das cantigas de amor, das cantigas de amigo e das de escárnio e maldizer nessa tradição, e como elas podem ser identificadas na sua produção literária, em especial em *Cãtygua Proençal*.

MV: A lírica amorosa expressava-se através da Cantiga de amor e na cantiga de amigo. A voz do homem dominava a cantiga de amor e a voz feminina a cantiga de amigo, embora o trovador fosse o autor de um e outra. Entre a cantiga de escárnio e a cantiga de maldizer havia uma diferença: A primeira usava a sátira, o sarcasmo de uma maneira indireta, enquanto a segunda era mais agressiva e ferina.

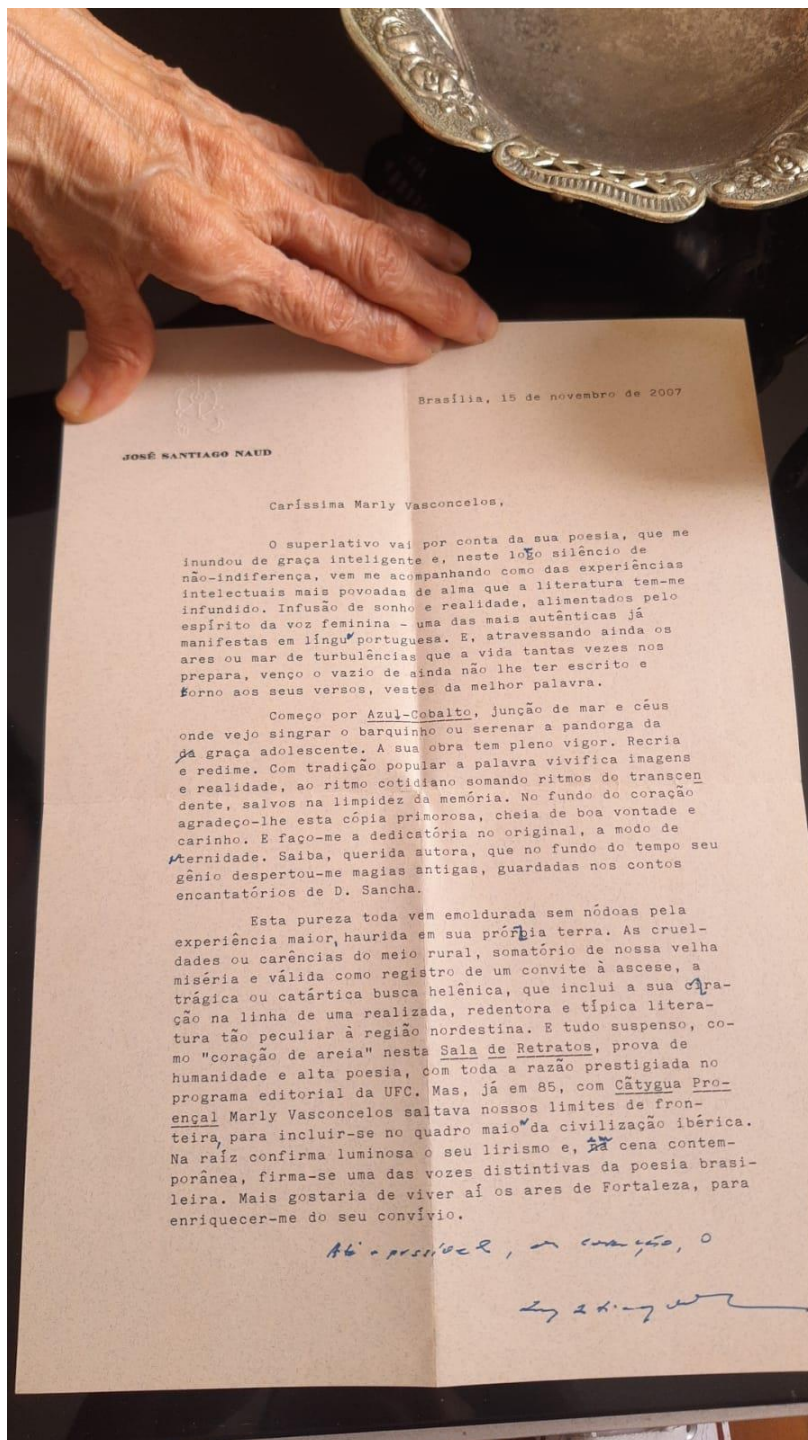
Não há véus, disfarce em minha criação. Abro o livro com uma cantiga de amigo e a seguir surge a Cantiga de amor. No entanto, em minha “produção literária” como você indaga, a mulher tem voz em “desventura”, “cãtygua”, “balada” e “bordado”. E sem recato, povoada de ódio, ergue a voz em Cantiga de Maldizer.

CS: Considerando a Teoria da Residualidade, desenvolvida por Roberto Pontes e utilizada como uma das bases teóricas nesta dissertação sobre *Cãtygua Proençal*, acredita que a presença dos elementos medievais nas suas obras pode contribuir para uma reflexão sobre a identidade cultural brasileira e a construção de uma literatura nacional?

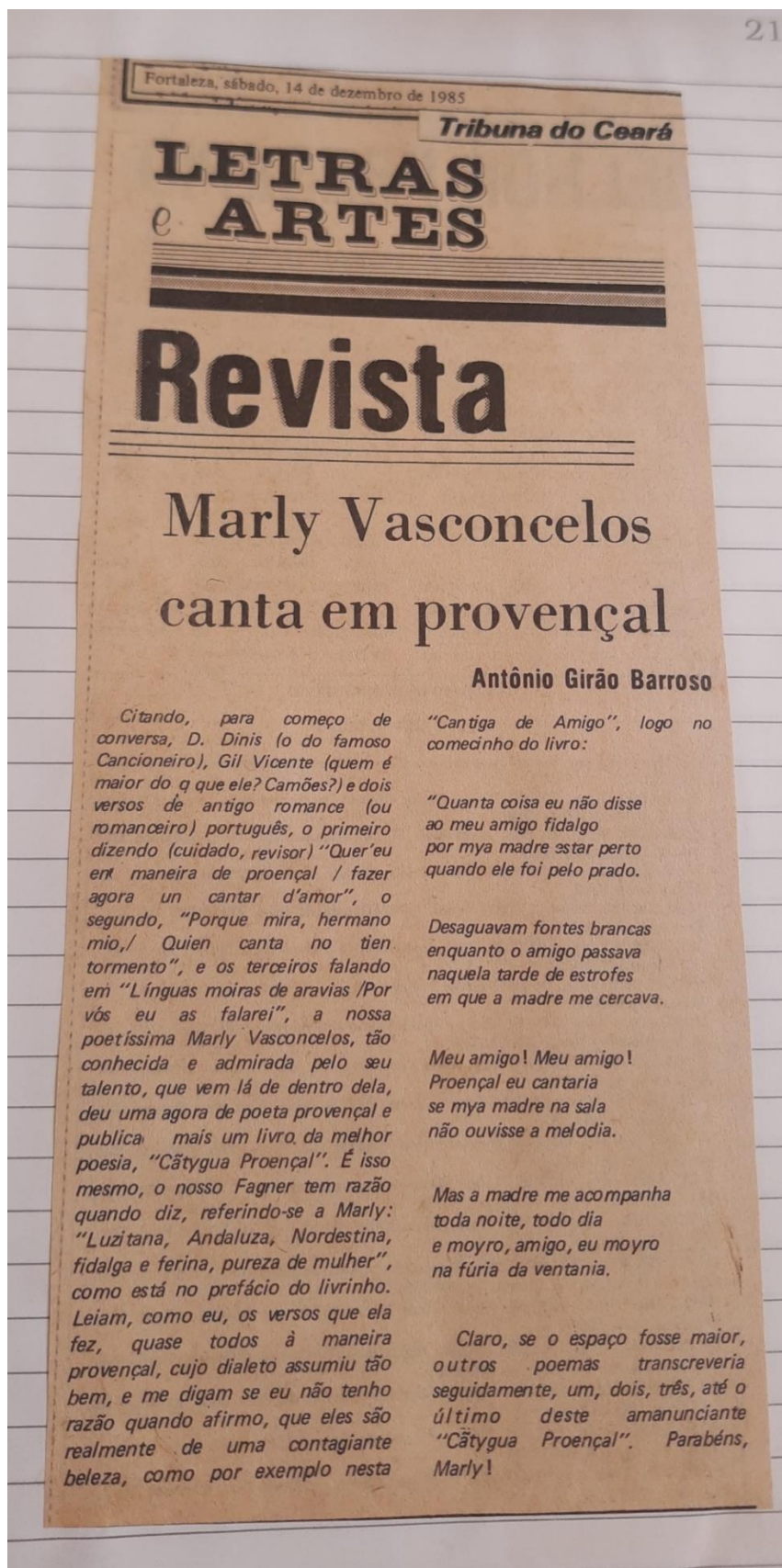
MV: Houve uma ponte entre o medievo e o instante de minha tessitura. Mas, ao embarcar em águas distantes não me precipitei em busca dos sussurros de antes. Também não lutei pela vinda do verso que muitas vezes leva ao tropeço, a queda. Foi lenta a construção. Houve o salto, houve a espera (1977-1984). Procurei o diálogo do passado e embora tenha tentado usar o damasco de antes, não sei se há o vigor necessário em minha Cãtygua.

Sorrindo, lembro o avô Aveiro, o romance popular de Guimar de Alentejo e Estremadura, a velha seita. E talvez... talvez aguarde a volta D’El rei Dom Sebastião.

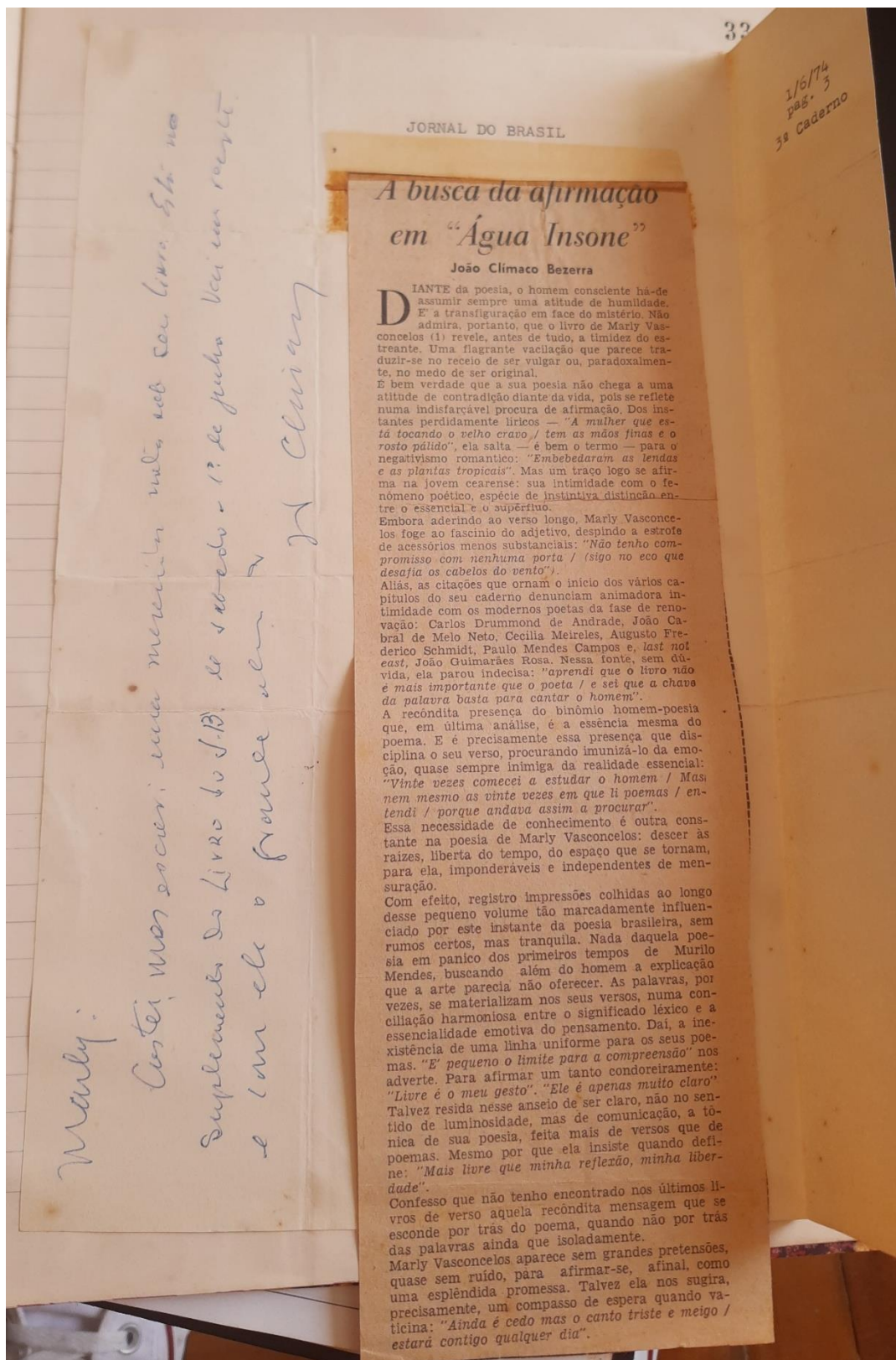
6.2 CARTA DO ESCRITOR JOSÉ SANTIAGO NAUD (DETALHE DA MÃO DA AUTORA APOIANDO O ESCRITO)



6.3 ARTIGO DE ANTÔNIO GIRÃO BARROSO AO JORNAL TRIBUNA DO CEARÁ



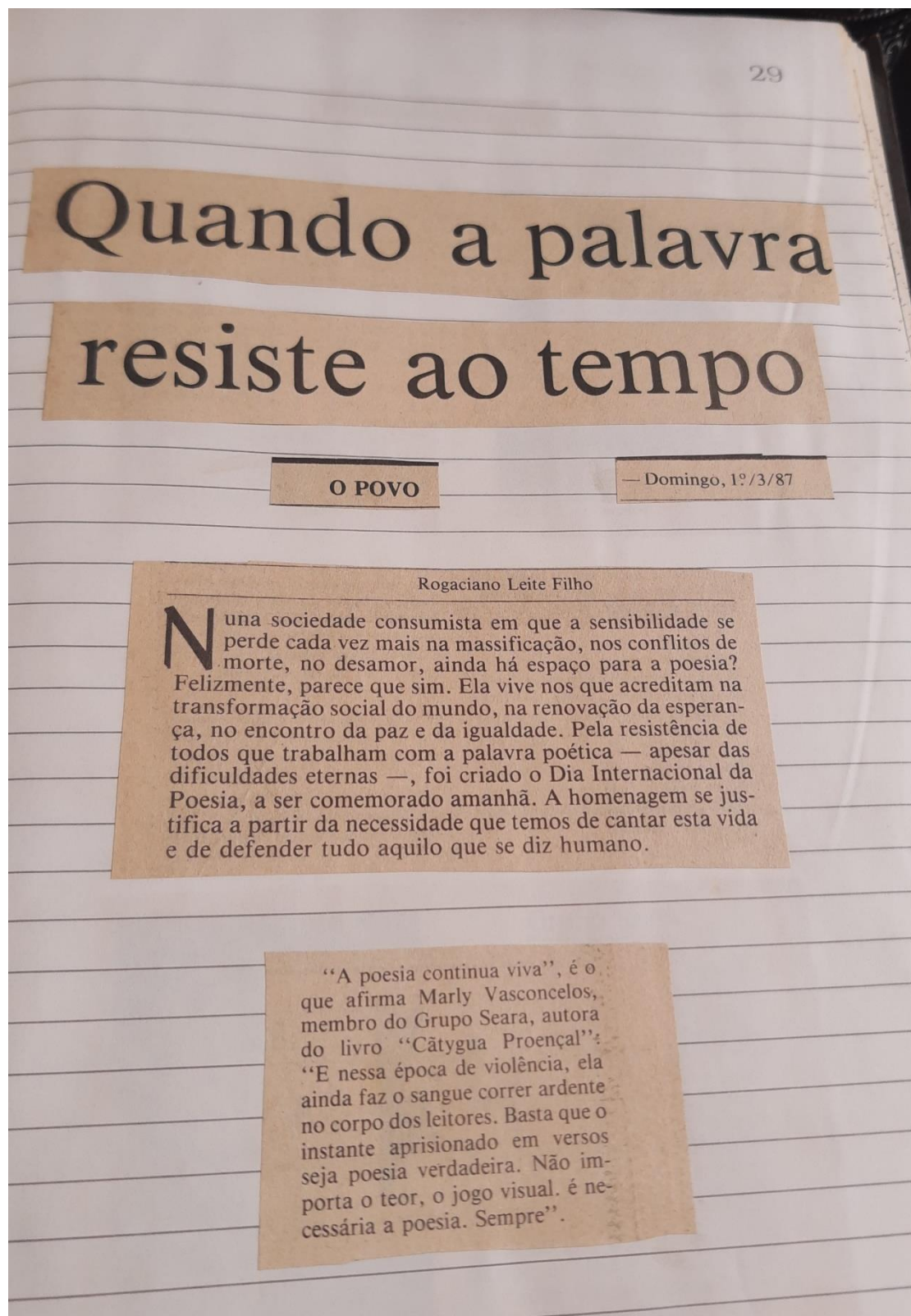
6.4 ARTIGO DE JOÃO CLÍMACO BEZERRA PARA O JORNAL DO BRASIL (COM ANOTAÇÕES PARA MARLY VASCONCELOS)



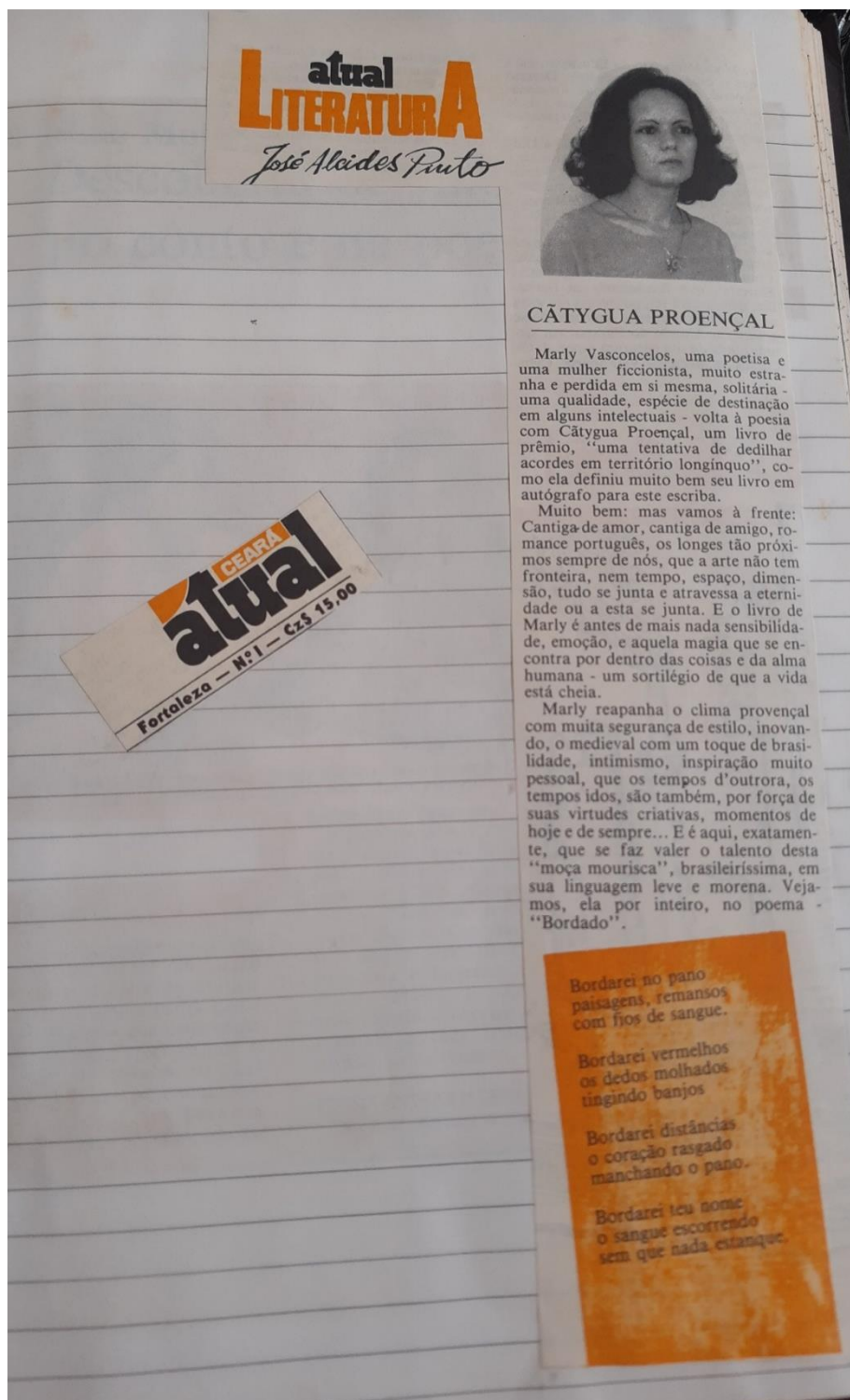
6.5 PRESENÇA NA AGREMIÇÃO SEARA (AO ADO DAS ESCRITORAS GLÍCIA RODRIGUES E REGINE LIMAVERDE. MOMENTO EM QUE AS AUTORAS EXPLORAM O UNIVERSOS LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR)



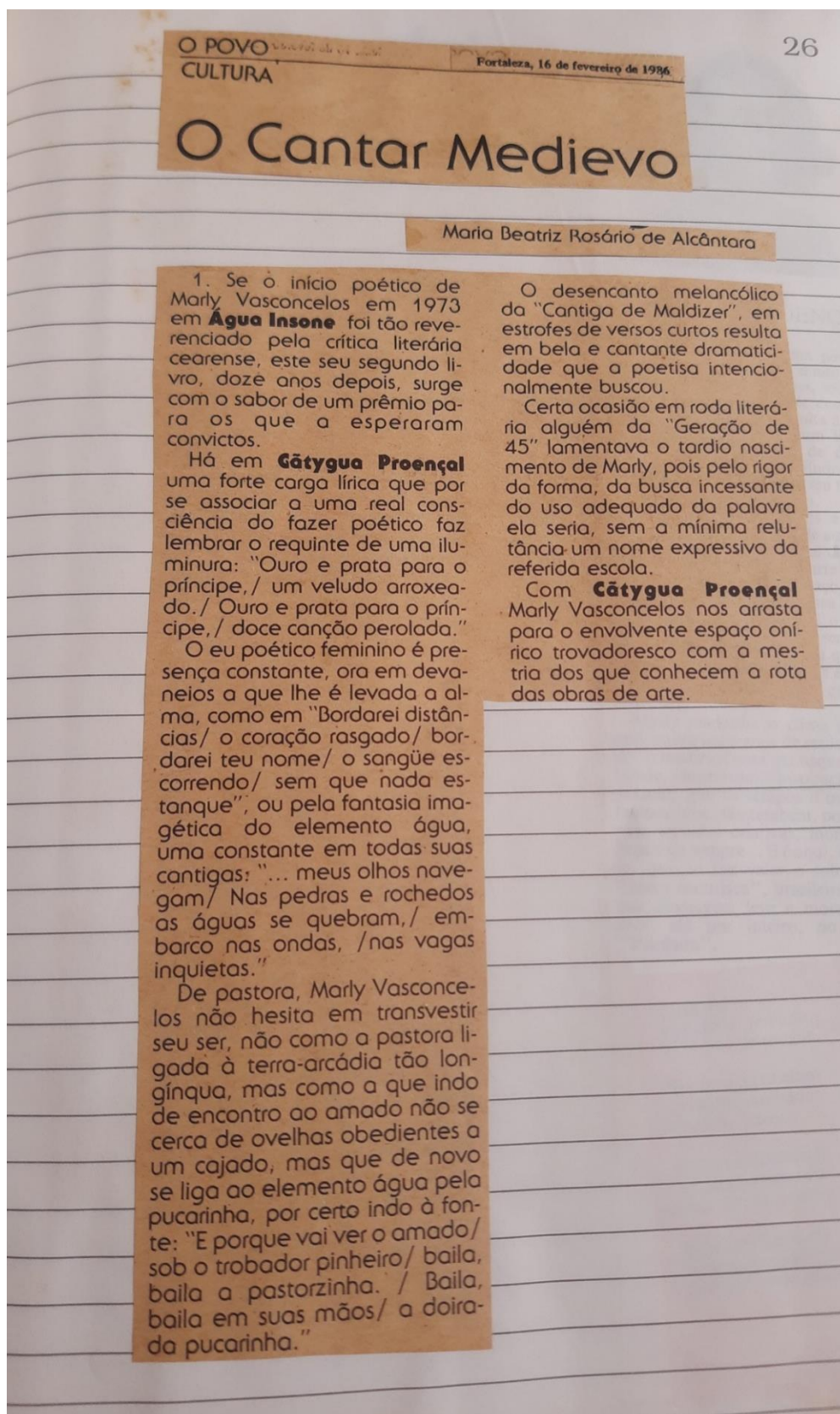
6.6 ARTIGO DE ROGACIANO LEITE FILHO NO JORNAL O POVO



6.7 ARTIGO DE JOSÉ ALCIDES PINTO PARA A REVISTA CEARÁ ATUAL



6.8 ARTIGO DE MARIA BEATRIZ ROSÁRIO DE ALCANTARA PARA O JORNAL O POVO



6.9 ARTIGO DE MARIA EMÍLIA PEDREIRA PARA O JORNAL TRIBUNA DO CEARÁ

