



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

VERÔNICA BARBOSA DE OLIVEIRA

**TRADIÇÃO E RECRIAÇÃO TROVADORESICAS EM AMANHECÊNCIA DE
STELLA LEONARDOS**

JOÃO PESSOA - PB

2015

VERÔNICA BARBOSA DE OLIVEIRA

**TRADIÇÃO E RECRIAÇÃO TROVADORESICAS EM AMANHECÊNCIA DE
STELLA LEONARDOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e cultura

Linha de pesquisa: Cultura e Tradução

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

JOÃO PESSOA - PB

2015

O48t Oliveira, Verônica Barbosa de.
 Tradição e recriação trovadorescas em Amanhecência de
 Stella Leonardos / Verônica Barbosa de Oliveira.- João
 Pessoa, 2015.
 107f.
 Orientadora: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
 1. Cabassa, Stella Leonardos da Silva Lima, 1923- crítica e
 interpretação. 2. Literatura brasileira - crítica e interpretação.
 3. Cantigas de amigo. 4. Neotrovadorismo. 5. Cânone.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

VERÔNICA BARBOSA DE OLIVEIRA

**TRADIÇÃO E RECRIAÇÃO TROVADORESCAS EM AMANHECÊNCIA DE
STELLA LEONARDOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data de aprovação: 16/ 06 /2015

Prof^a. Dr^a. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne – DLCV, UFPB
(Orientadora)

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues – DLCV, UFPB
(Examinador)

Prof^a. Dr^a. Suelma de Souza de Moraes – PPGCR, UFPB
(Examinadora)

AGRADECIMENTOS

A Deus, a quem devo a imensa gratidão pelo dom da vida.

A minha família, pela ajuda incondicional para a realização deste trabalho, meus pais, Antônia Barbosa e Afonso Tomaz, pelo constante incentivo e, sobretudo, por acreditarem em mim, quando tudo parecia impossível para a concretização dos meus objetivos.

Aos meus irmãos, Alex Tomaz e Alessandro Tomaz, os quais sempre torceram pelo meu sucesso tanto pessoal quanto profissional.

Ao meu amor, Antônio Cleide, pelo carinho e compreensão nos momentos mais difíceis da minha trajetória acadêmica.

Em especial, a minha orientadora Luciana Calado, pelas valiosas contribuições e infindável paciência para a conclusão desta pesquisa.

Aos meus tios pela acolhida em sua residência: Maria Barbosa e José Hilton, aos seus filhos, José Igor e Ítalo Lucas.

Aos professores, Sávio Roberto e Marta Pragana, pelas contribuições durante a banca examinadora da qualificação.

Aos professores, Hermano de França e Suelma de Moraes, pela gentileza e disponibilidade em participar da defesa deste trabalho.

A todos os funcionários desta Universidade Federal da Paraíba, principalmente, os que compõem o PPGL pela presteza e atenção a todos os discentes.

A todo corpo docente do curso de Letras-Português, pelos inestimáveis subsídios para minha formação acadêmica.

A CAPES pela ajuda financeira, pois sem seu auxílio, provavelmente, não seria possível à efetivação desta pesquisa.

À Stella Leonardos, a quem tenho a imensa honra de estudar neste trabalho.

Enfim, a todos que, diretamente ou indiretamente, colaboraram com o êxito deste trabalho, muito obrigada.

RESUMO

O nosso estudo se concentra na produção poética da escritora brasileira contemporânea Stella Leonardos, especificamente na primeira parte da obra *Amanhecência*, publicada em 1974, a qual alberga recriações de cantigas do período trovadoresco. A rara produção acadêmica acerca do Trovadorismo, bem como os pouquíssimos estudos sobre a vertente *neotrovoadoresca* produzidos por autores/as contemporâneos/as, notadamente pela a poetisa Stella Leonardos, justifica a nossa proposta de pesquisa ao entrelaçar o processo de (re)leitura da lírica medieval com a sua recepção pela crítica literária. Para tanto, abordamos, em um primeiro momento, a tradição do medievo e da estética do Neotrovadorismo na literatura contemporânea; em seguida, procedemos a uma discussão dos critérios canônicos referentes à inclusão/exclusão de obras e autores/as da literatura nacional ou internacional. Propomos, por fim, a análise da poética de Stella Leonardos no que diz respeito a sua faceta *neotrovoadoresca* em quatro reescritas de cantigas de amigo, a saber: *Barcarola*, *Do cancionero da desajuda*, *Fragmento de pastorela* e *Cantiga de romaria*. Como esteio teórico recorremos às pesquisas desenvolvidas por Georg Otte (1999), Roberto Reis (1993), Cristófol y Sel (2008), Segismundo Spina (2006, 1956 e 1996), Lênia Mongelli & Yara Vieira Frateschi (2003). Apresentamos também as contribuições de alguns dos mais conceituados pesquisadores atuais que discutem o Neotrovadorismo, Tereza Lópes (1997), Maleval (2002).

Palavras-chave: Stella Leonardos, cantigas de amigo, Neotrovadorismo, cânone.

ABSTRACT

Our study focuses on the poetry of contemporary Brazilian writer Stella Leonardos, particularly in the first part of *Amanhecência* work, published in 1974, which features recreations of songs of the troubadour period. The rare academic production about the Troubadour and the very few studies on the neotrovadoresca strand produced by authors / the contemporary / as, notably by the poet Stella Leonardos, justifies our research proposal to entangle the process of (re) reading of lyric medieval with its reception by literary criticism. Therefore, we approach, at first, the tradition of medieval and Neotrovadorismo aesthetics in contemporary literature; then proceeded to a discussion of the canonical criteria for the inclusion / exclusion of works and authors / the national or international literature. We propose, finally, the poetic analysis of Stella Leonardos regarding your neotrovadoresca facet in four rewrites friend of songs, namely: Barcarolle, The songbook of *desajuda*, pastorela fragment and Cantiga of pilgrimage. How we use the theoretical underpinning research by Georg Otte (1999), Roberto Reis (1993), Cristófol y Sel (2008), Segismundo Spina (2006, 1956 and 1996), Lenia Mongelli & Yara Frateschi Vieira (2003). We also present the contributions of some of the most respected current researchers discussing Neotrovadorismo, Tereza Lópes (1997), Maleval (2002).

Keywords: Stella Leonardos, cantigas de amigo, Neotrovadorismo, Canon.

SUMÁRIO

1.1 Considerações iniciais	10
----------------------------------	----

CAPÍTULO I: DISCUTINDO O CÂNONE: EXCLUSÃO E INCLUSÃO NO CAMPO LITERÁRIO

2.1. A noção de cânone no campo literário: denominação e contextualização	17
2.2. A autoria feminina nas cantigas de amigo trovadorescas	23
2.3. A inserção da obra <i>Amanhecência</i> de Stella Leonardos na Literatura Brasileira.....	29

CAPÍTULO II – RESSONÂNCIAS DA LÍRICA MEDIEVAL NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

3.1. Arte de Trovar e as modalidades das cantigas trovadorescas.....	36
3.2. Neotrovadorismo na literatura galego-portuguesa	48
3.3. As marcas neotrovadorescas na literatura brasileira.....	54

CAPÍTULO III: AS RECRIAÇÕES DAS CANTIGAS DE AMIGO EM AMANHECÊNCIA

4.1. A temática da saudade representada na barcarola medieval.....	67
4.2. Os resquícios de uma barcarola medieval na contemporaneidade	71
4.3. O desejo dos amantes em uma cantiga de amigo de D. Dinis	75
4.4. Do Cancioneiro da Desajuda de Stella Leonardos	78
4.5. O (re)encontro na cantiga de romaria	82
4.6. A romaria representada no contexto poético de Stella Leonardos	85
4.7. A pastorela medieval e sua coita amorosa.....	88
4.8. O fragmento de pastorela na poética leonardina	91
5. Considerações finais	95
6. Referências	99
7. Anexo	103

Amanhecência

ALGO PEÇO? ou me pertence?
Contudo a tudo pertenço
– às águas, árvores, astros
e acima de tudo às asas

das cantigas que amanheçam.
Vai, meu coração de pássaro,
sofrendo por lá num “tremolo”.
Talvez tuas penas caiam

nas cordas manhãs de essência
e acordem pássaros trêmulos
no coração de outras penas.

Quem sabe se alando acordes
e cantos amanhecência
de pássaros cantos novos?

Stella Leonardos, (1974, p. 176)

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A escritora contemporânea Stella Leonardos¹ figura na modernidade com uma produção múltipla, com mais de 70 livros publicados: poesia, ficção, teatro e literatura infanto-juvenil, destacando-se como um dos nomes mais consagrados da literatura nacional e internacional. As suas obras mais recentes são: *Mítica* e *Cancioneiro Capixaba*, ambas publicadas no ano de 2000. Dentre a variedade de gêneros cultivados merecem destaque os poemas longos como, os romanceiros e cancioneros, apresentando, assim, duas vertentes de estudo, tanto a épica quanto a neotrovadoresca.

É partindo da estética do *Neotrovadorismo* (Lapa: 1933, López: 1997, Maleval: 2002) que Stella Leonardos, uma das escritoras mais importantes e premiadas do país, compôs *Amanhecência* (1974), objeto de estudo neste trabalho. Tal obra foi reconhecida pelo seu conteúdo e relevância estética, sendo contemplada, juntamente com a obra *Geolítica* (1966), com o “Prêmio Troféu Rio de Personalidade Cultural 2013, da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro (UBE-RJ)”. Esse prêmio é dedicado aos mais respeitados intelectuais de nossas letras.²

A poetisa Stella Leonardos é também considerada uma das grandes cultivadoras dos gêneros romanceiro e cancionero no país. Escreveu *Romanceiro de Anita e Garibaldi* (1977), *Romanceiro do Contestado* (1996), *Romanceiro de Estácio* (1962), *Romanceiro de Bequimão* (1979), *Cancioneiro Catalão* (1971), *Cancioneiro Romeno* (1972), *Cancioneiro de Natal* (1964), *Cancioneiro de São Luís* (1981), *Romanceiro do Aleijadinho* (1984), *Romanceiro de Delfina* (1994). Todas essas obras, repletas do

¹ A poetisa Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa nasceu em 1923, no Rio de Janeiro. Em 1957, recebeu o Prêmio Olavo Bilac de Poesia, pelo livro *Poesia em 3 Tempos*, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Além disso, é membro do Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica, do PEN Clube do Brasil, da SBAT e da União Brasileira de Escritores, local em que recebeu a função de Secretária Geral. É integrante da Academia Carioca de Letras, do Instituto Histórico Geográfico do Rio de Janeiro e da International Writers and Artists Association (IWA) do Bluffton College, Ohio, E.U.A. Foi premiada com nove láureas concedidas pela Academia Brasileira de Letras, apresentando mais de 30 prêmios literários nacionais, dentre os quais podemos citar; volumes de romances, poemas, literatura infantil e dramaturgia. Possui formação acadêmica em Letras Neolatinas. É tradutora de várias línguas estrangeiras, dentre elas: inglês, francês, italiano, espanhol, catalão e provençal.

²Essa informação encontra-se disponível no site: <<http://www.proparnaiba.com/artes/2013/08/18/trof-u-rio-2013-para-stella-leonardos-amanhecencia-e-geol-rica.html>>. Acesso em: 05/07/2014

elemento épico, apresentam episódios simbólicos, figuras e mitos da História oficial e anônima do Brasil³.

Em suas obras, a autora Stella Leonardos retrata a cultura brasileira em sua diversidade histórica, geográfica e humana, cuja proposta é nomeada *Projeto Brasil*. (RAMALHO, 2005, p. 111). Nesse empreendimento, é perceptível o resgate da oralidade, das histórias e tradições populares provenientes de várias regiões do país, como, por exemplo, Natal, São Luís, etc, registradas, principalmente, nos seus romances e canções. Aqueles, em geral, trazem temáticas transgressoras, pois são epopeias protagonizadas por mulheres, diferentemente de outras obras épicas em que o herói é um homem, construído sob a ótica masculina.

Em sua tese de doutoramento, *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*, Christina Ramalho debruça-se sobre a poética de Stella Leonardos e, para corporificar seu percurso analítico, elenca da vasta obra da autora, os poemas épicos conscritos aos romances e canções. Em suas reflexões teóricas, Ramalho afirma:

Leonardos, tal qual Alencar, se deslumbra com o tamanho deste país e se assume como uma espécie de porta-voz da nação. Daí seu “Projeto Brasil” ter certa feição romântica. Essa consciência generosa da nação é uma contribuição muito interessante, porque, por meio de seu legado literário, podemos fazer um mapeamento cultural do país bem representativo. Assim, vejo em Stella o mesmo espírito de Alencar e Mário de Andrade. E sua abrangência envereda pelo espaço internacional, quando ela propõe diálogos com a cultura catalã e a cultura portuguesa, por exemplo. (RAMALHO, 2014, ENTREVISTA NOSSA).

O estudo sobre os canções e romances de Stella Leonardos nos mostra a importante contribuição do resgate da história literária, através de seu *Projeto Brasil*, com o qual a poetisa se coloca como “porta voz” do nosso país, resgatando e (re)significando obras, escritores(as) e movimentos literários. Não se trata apenas de uma simples alusão a textos canônicos, mas de uma pesquisa inovadora, capaz de promover a inclusão de novos autores/as na cartografia acadêmica e social.

Em relação à obra *Amanhecência*, corpus de nossa pesquisa, Aguilar⁴ tece a seguinte avaliação, em nota introdutória à obra:

³ A professora e pesquisadora Christina Ramalho explicita muito bem essa questão no capítulo intitulado, Um “Projeto Brasil” Épico Stella Leonardos, em sua obra *Elas escrevem o épico* (2005).

Amanhecência constitui, assim, livro singular, uma contribuição da poesia moderna ao aprofundamento nas matrizes e nas sucessivas conquistas do idioma, tudo realizado com o domínio e a sabedoria de quem navega em águas iluminadas ou transfiguradas do poder e da força da arte, desfraldando velas e descobrindo mares que lhe pertencem e de cujo fascínio e beleza faz o leitor participar, conduzindo-o no doce embalo dos seus cantares nostálgicos ou graciosos, cheios de experiência estilística e influídos da força e pureza indissociáveis do verso de Stella Leonardos, poeta que se insere entre aqueles realmente significativos do neomodernismo brasileiro. (1974, p. 12)

O editor, no excerto acima, chama atenção para dois fatos importantes da poética de Stella Leonardos. Em primeiro lugar, considera *Amanhecência* uma grande contribuição à poesia moderna, no tocante ao conhecimento e domínio do idioma e da literatura galego-portuguesa. Por outro aspecto, situa a referida obra no neomodernismo ou pós-modernismo brasileiro, de modo a evidenciar o caráter dinâmico e vanguardista da poética leonardiana.

Na concepção da pesquisadora Marinheiro (2011, p. 27) com sua publicação, a poetisa Stella Leonardos irrompe-se como uma das principais pioneiras nacionais na “multifacetada elaboração dos transgêneros”⁵. Ainda segundo os estudos da autora, essa obra, fruto da “(re)apropriação” e “(re)leitura” de gêneros poéticos diversos, é tida como um marco importante da *metapoética*, sendo possível encontrar, a título de ilustração, vestígios de um diálogo intercultural nos cancioneiros, ao retomar aspectos galaico-portugueses. Esse fenômeno estilístico e estético aparece também no *Cancioneiro catalão*, *Cancioneiro romeno*, *Rapsódica*, *Cancioneirinho moçárabe*, dentre outros.

Neste sentido, pode-se pensar a obra *Amanhecência* como um processo “enunciativo metapoético” (MARINHEIRO, 2011, p. 28), em que a poetisa fala de si mesma, através de uma viagem pela sua memória literária brasileira e estrangeira. Como está explicitado nos próprios versos do poema de abertura da obra: *Ancestre Canção*, “Minha face, claro códice / traz tinta negra e vermelha / – face a mais, símplice cópia – / de que avós de Portugal?” (LEONARDOS, 1974, p. 39). Ao trazer como hipotexto (GENETTE, 2006) os versos da primeira cantiga da Literatura Portuguesa, do trovador

⁴ Essa informação de J.A encontra-se disponível na Nota Editorial da obra *Amanhecência* de Stella Leonardos.

⁵ Define-se transgêneros como a fusão de estruturas poéticas distintas, como, por exemplo, o cruzamento da poesia com a prosa.

Paio Soares de Taveirós, datada provavelmente de 1189, a autora demonstra sua intenção poética de dialogar com as raízes do trovadorismo galaico-português.

O processo itinerário que Stella Leonardos seguiu, ao compor o livro *Amanhecência*, obedece a uma preocupação de retomar a linguagem, as técnicas, as concepções poéticas e retóricas que marcaram as formas literárias presentes na cultura medieval, na primeira parte do livro, denominada *Códice Ancestral*, e elementos da Literatura Brasileira, na segunda parte, intitulada *Reamanhecer*.

Códice Ancestral, parte inicial dedicada ao cancionero galaico-português e aos autores dos séculos XII a XVI, recebeu, a princípio, a denominação de *Manhãs Ancestres*. Segundo Teles⁶ (1974, p. 19):

Ao revisar o texto final para a publicação, a poetisa preferiu abandonar o sintagma metafórico em favor de um metonímico, resumindo no subtítulo o aspecto da contiguidade histórica dos textos e, conseqüentemente, integrando-o no contexto literário e metalinguístico das epígrafes e dos poemas sobre elas construídos.

A partir de uma simples ou breve leitura dessa obra, o leitor perceberá, de imediato, que *Códice Ancestral* dialoga, além de poetas medievais, com alguns autores renascentistas, como Camões, apontando para a forte permanência da tradição medieval na Literatura Portuguesa até o século XVI, como apontam Franco Júnior (1986) e Spina em “A Literatura medieval no século XVI”. (Idem, 1991).

Os 62 poemas que compõem essa primeira parte apresentam uma grande variedade de modalidades literárias e textuais, a saber: receita culinária, cantigas de amor, de amigo, de maldizer, crônicas, cantiga de ninar, cantiga de Santa Maria, etc. Recuperam-se, também, fragmentos de textos portugueses, árabes e moçárabes. É interessante destacar que Leonardos tenta aproximar, ao máximo, a linguagem ortográfica e lexical às épocas representadas em seus poemas, comprovando que a sua intenção poética não está apenas em assinar o hibridismo entre os gêneros, mas, principalmente, no resgate da tradição lírica luso-brasileira e da lírica medieval.

A segunda parte da obra, *Reamanhecer*, reúne poemas sobre textos brasileiros, cuja cronologia pode ser logo percebida através das epígrafes, de José de Anchieta a

⁶ Essa informação encontra-se presente na nota introdutória sob o título “O Códice do código: a estela de Stella”, anexada a própria obra *Amanhecência*.

Jorge de Lima. Os textículos introdutórios, juntamente com os poemas, contribuem para o sentido alegórico de “Reamanhecer”, ou melhor, de um “novo amanhecer, ideia que o prefixo *-re* sugere e intensifica: é o amanhecer da literatura no Brasil e, portanto, um re-amanhecer da literatura lusitana”. Eis o que explicita mais uma vez Teles:

Ora, toda a poesia de Stella Leonardos, em *Amanhecência*, é inteiramente alimentada pelo arranjo cronológico de epígrafes tomadas à literatura de Portugal e do Brasil; é, portanto, a partir do espetáculo funcional dessas epígrafes que se pode passar à dimensão virtual desse novo livro de Stella Leonardos. (TELES, 1973, p. 18).

Em *Reamanhecer*, as epígrafes documentam o processo literário do Brasil, em sua diversificada formação, deixando latentes alguns signos da formação de nossa consciência nacional. As reminiscências “inspiradoras” dos poemas conclamam os princípios literários, desde o Quinhentismo, passando pelo Barroco, Arcadismo, Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo, até aqueles defendidos pelos(as) autores(as) modernos (as), apresentando uma atitude de posse (na medida em que o processo de intertextualidade favorece a recriação em si mesma) ou de valorização do escritor.

Interessante identificar que para a composição dos poemas dessa segunda parte da obra, Leonardos dialoga cronologicamente tanto com os escritores brasileiros conhecidos na História literária brasileira oficial, como José de Anchieta, Bento Teixeira, Basílio da Gama, quanto com a Literatura não-canônica, incluindo em sua obra palimpsesta, elementos da poética indígena, em “Araruama”, “Canção Carajá”, “Cantiga de Macuru”, elementos do folclore do Maranhão, no poema “Nina-Nana de engenho”, e composições poéticas de autoria feminina. A inclusão dessa diversidade poética, que ficou à margem da historiografia literária brasileira, em especial a produção de autoras, como Ângela do Amaral Rangel, do século XVIII, Bárbara Heliodora, Adalgisa Nery, Henriqueta Lisboa, é reveladora de um posicionamento crítico face à formação canônica de nossa literatura.

Em relação à construção do fazer poético, na primeira parte, Stella Leonardos se apropria do texto da epígrafe, diluindo-a no poema. Com isso, o poema contemporâneo transmuta-se em um hipertexto, utilizando o conceito de Genette (2006), ao se servir do texto medieval como hipotexto. Na segunda parte, porém, é notável a inserção da epígrafe em cada poema, processo explorado na criação literária da autora.

Interessa-nos, neste trabalho de pesquisa, apresentar um estudo sobre alguns poemas que compõem a primeira parte de *Amanhecência*, delimitando o foco de análise para os poemas leonardinos que dialogam com a tradição das cantigas de amigo. Pretendemos evidenciar como os longínquos cânticos do medievo têm sido recuperados e renovados através da lírica e da produção literária neomoderna, destacando o quanto o silêncio e a memória literária contribuíram durante séculos para a pouca ou quase nenhuma divulgação dos cancioneiros medievais.

Esta pesquisa estrutura-se em três partes essenciais. No primeiro capítulo, intitulado “Discutindo o cânone: exclusão e inclusão da autoria feminina no campo literário”, realizamos uma revisão bibliográfica sobre alguns conceitos teóricos fundamentais no que diz respeito à exclusão e à inclusão de autores(as) e suas respectivas obras do cânone literário. Para isso, serviram de esteio teórico as considerações de Georg Otte (1999), Roberto Reis (1993), Cristófol y Sel (2008). Nos subitens, “A autoria feminina nas cantigas de amigo trovadorescas”, “A inserção da obra *Amanhecência* de Stella Leonardos na Literatura Brasileira”, discorreremos acerca do processo histórico de usurpação do espaço e da voz feminina nas cantigas de amigo, buscando fazer uma ponte de ligação entre a poesia leonardina, produzida na contemporaneidade, e as cantigas de amigo medievais.

No segundo capítulo, “Ressonâncias da lírica medieval na literatura contemporânea: resgate e valorização”, privilegiamos conceitos relacionados à “Arte de Trovar”, as modalidades das cantigas de amigo e, principalmente, a abordagem sucinta da estética neotrovadoresca. Para tanto, tomamos como base as contribuições de alguns dos mais conceituados pesquisadores que vêm se debruçando sobre as teorias do período medieval: Segismundo Spina (2006, 1956 e 1996), Lênia Mongelli & Yara Vieira Frateschi (2003). Apresentamos, também, as contribuições de alguns dos mais conceituados pesquisadores atuais que discutem o Neotrovadorismo, Teresa López (1997), Maleval (2002).

No último capítulo, reservado à análise literária das recriações das cantigas medievais, examinamos as diferenças e semelhanças entre alguns poemas de *Amanhecência* e as cantigas de amigo, observando como se configura o processo intertextual a partir do qual os novos textos são produzidos. Elencamos, como instâncias arquetípicas desse jogo discursivo, os seguintes eixos temáticos: desejo, religiosidade, saudade, presentes nos poemas “Barcarola”, “Do Cancioneiro da Desajuda”,

“Fragmento de Pastorela” e “Cantiga de Romaria”. Tais peças foram, analiticamente, confrontadas com as cantigas dos trovadores: Martim Codax (CBN 1278, CV 884); D. Dinis (CNB 568, CV 171); Pero Vivões (CBN 735, CV 336); Fernão Rodrigues de Calheiros (CBN 632, CV 233).

CAPITULO I: DISCUTINDO O CÂNONE: EXCLUSÃO E INCLUSÃO NO CAMPO LITERÁRIO

2.1- A noção de cânone no campo literário: denominação e contextualização

Nas últimas décadas, principalmente no século XXI, veem-se pesquisadores/as buscando dar visibilidade às obras de diversas autoras, através de publicação, re-edição, organização de eventos e tentativas de inclusão no atual contexto literário brasileiro. Neste contexto, incluímos o principal objetivo de nossa pesquisa que é contribuir com a fortuna crítica da escritora Stella Leonardo, possibilitando, especificamente, uma maior visibilidade à obra *Amanhecência*.

Embora de grande valor literário e originalidade, a poética leonardina possui ainda pouquíssimas pesquisas acadêmicas, assim como um público ainda bem restrito. Conforme o levantamento realizado em diversos mecanismos de pesquisa (periódicos científicos, anais de evento, banco de teses da CAPES, há uma total ausência de pesquisa acadêmica sobre essa obra). Em uma entrevista realizada em 2014, a professora Christina Ramalho, comenta acerca desse processo de canonização e reconhecimento da autora:

Essa questão do cânone é muito complexa, porque envolve aspectos não literários que, contudo, parecem ter força maior que a literatura, como mercado editorial, relações políticas, acesso a recursos financeiros, etc. Acredito que não se pode controlar esse processo. E não me interessa pessoalmente por isso, porque a história das literaturas já deixou bem claro que o tempo possui uma lógica própria, capaz, inclusive, de desconstruir o que um dia foi “tradição” e determinou um parâmetro de gosto. Creio que o papel do crítico da academia (da universidade) é estudar, com profundidade, as obras que sua sensibilidade tenha escolhido como *corpus* e divulgar suas pesquisas por onde vá. Isso também faz parte do processo de canonização. Mas, os resultados efetivos dessa participação do crítico para o reconhecimento de um autor e sua obra muitas vezes não podem ser medidos no tempo presente. Quem estuda a obra de Stella, sabe o valor que sua produção tem. (ENTREVISTA NOSSA).

Tendo em vista a problemática envolvendo o reconhecimento da poetisa Stella Leonards no campo literário nacional e internacional, espera-se que a longo-prazo seja possível uma maior abrangência de pesquisas sobre as suas obras literárias. Em relação

a isso, eis o ponto de vista de uma das poucas pesquisadoras que se debruçaram a estudar a obra de Leonardos:

[...] os enunciados e a enunciação da poética leonardina dispensam rótulos e cânones. Pela desfronteirização dos gêneros, por zonas transfronteiriças e por sua estrutura de ser-no-outro, '*Amanhecência*' é um entre-espço que também abriga a memória lírica. E sua criadora, pioneira da dicção intertextual. Sim! Stella Leonardos: o fazer intercultural avant la lettre. A metalírica intervalar! (MARINHEIRO, 2011, p. 29-30).

De fato, é indiscutível que a obra *Amanhecência*, mesmo retratando o tempo, o espaço e as características históricas e sociais do passado medieval, não ocupa um lugar de destaque nos estudos acadêmicos. Acreditamos, porém, que pela vasta expressividade da poética leonardina, permeada por sua diversidade de temas e formas literárias, retratadas em seus cancioneiros, romanceiros e rapsódias, com o passar dos anos serão divulgados por parte de editores, críticos e agentes sociais, de forma que a sua produção possa usufruir de um amplo reconhecimento posterior na nossa Literatura Brasileira.

O termo cânone, nas artes em geral e na literatura, significa um conjunto de obras: os clássicos, as obras primas dos grandes mestres, que atuam como um completo arsenal do patrimônio da humanidade. Essas obras clássicas constituem verdades “incontestáveis, atemporais e universais” (REIS, 1992), destacando-se como verdadeiros modelos a serem seguidos pelos demais autores da literatura mundial. Em relação à origem desse termo cânone, a sua formação bem como a sua divulgação na contemporaneidade não parte necessariamente da literatura, mas, sobretudo, do âmbito religioso:

O termo (do grego, 'Kanon', espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de 'norma' ou 'lei'. Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizaram para selecionar aqueles autores e textos que mereciam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as 'verdades' que deveriam ser incorporadas ao livro sagrado e pregadas aos servidores da fé cristã. (...) O conceito de cânnon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc). (REIS, 1992, p. 70).

Evidentemente, é o poder ou o critério de autoridade que, geralmente, impera sobre a seleção e inclusão dos autores considerados “imortais, canônicos” na academia de Letras e na esfera clerical. Se o termo cânon consiste na possibilidade de pessoas religiosas serem santificadas por suas boas ações, opostamente no campo das Letras, significa a consagração, o reconhecimento máximo que as Academias Nacionais de Letras podem atribuir aos seus autores (as) por suas produções literárias. Os próprios defensores do cânone, provavelmente, alegariam nos estudos atuais que as obras literárias possuem suas qualidades “intrínsecas” e, por isso, estão dotadas de um valor estético, ou seja, da sua “literariedade”⁷.

Com isso, observa-se que é muito difícil o saber está desvinculado do poder, o que significa dizer que todo texto passa primeiramente por um critério de autoridade. Como ainda aponta Reis (1997, p. 69): “o critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o”. Isto corrobora com a ideia de que toda literatura implica numa semiose, ou seja, em um processo de significação interligado principalmente ao valor artístico de cada produção literária, independentemente de seu reconhecimento ou prestígio social.

Nesse sentido, a noção de literatura canônica e sua perpetuação ideológica estão intrinsicamente ligadas à questão de poder, que mesmo não apresentando um processo muito claro em relação ao favorecimento de sua escolha e exclusão consegue operar diretamente na canonização ou não de seus escritores ou obras do campo literário universal. Desse modo, a noção de cânone está atrelada indubitavelmente às hierarquias mais elevadas de conhecimento, ou seja, ao processo permanente de sua dominação social.

⁷ A ideia de “literariedade” está ligada indiscutivelmente ao (crédito literário) de uma determinada língua, independente de seu capital linguístico ser ou não dotado de prestígio ou valor literário. Acredita-se que os textos pertencentes ao cânon são todos aqueles que por algum motivo mantêm uma relação de dependência e o fator de dominação atuando sobre eles, tais como: “(obras, autores, modelos literários canônicos), e esse metatexto (normas, regras, teorias, crítica...) que organiza e estrutura suas exclusões e hierarquias internas...” (CRISTÓFOL Y SEL, 2008 *apud* POZUELO, 1995, p. 30, tradução nossa). No entanto, esse termo “literariedade” cabe ser repensado na contemporaneidade quando se refere aos critérios de valor, prestígio e seleção de determinado autor ou autora no mercado editorial.

Por outro lado, a consagração⁸ atribuída às obras literárias é mais uma maneira de ilustrar o reconhecimento que há na transposição da fronteira literária. Isto significa dizer que, “a consagração de um texto é a metamorfose quase mágica de um material comum em ‘ouro’, em valor literário absoluto”. (CASANOVA, 2002, p. 162). Assim, as mesmas instâncias literárias que exercem a função primordial do reconhecimento de um determinado autor ou obra são as mesmas que, às vezes, garantem o seu valor literário ao longo dos anos.

Como é nítido perceber, o próprio termo cânone ainda traz em sua essência inúmeros questionamentos em relação a sua permanência no âmbito literário da modernidade. É por meio dessas duas definições tradicionais que surgem as ideias, “cânon/censura”, transparecendo ideologicamente uma série de textos que muitas vezes são rotulados com base nos fatores primordiais da exclusão e inclusão.

O cânon é uma série de obras – os clássicos – que têm permanecido nos altares literários ao longo dos séculos devido a supostos valores estéticos universais, ao dom romântico, anacronicamente imposto – de originalidade e ao excepcional tratamento ou a temas considerados universalmente humanos⁹. (CRISTÓFOL Y SEL, 2008, p. 190, *apud* BLOOM, 2002). (tradução nossa).

Com efeito, o cânone além de estar vinculada diretamente a imortalidade de obras, responsabiliza-se também pela divulgação e prestígio das mais diversas instâncias literárias. No entanto, o termo censura, diferentemente de cânon, está entrelaçada a uma prática política de origem institucional, pois os textos canônicos ou censurados atuam diretamente nos movimentos de inclusão e exclusão. É, pensando justamente neste aspecto, que tem surgido tantas discussões questionadoras sobre a legitimidade e o veredito do que pode ser digno ou não de relevância para as pesquisas no meio acadêmico.

⁸Em seu ensaio, Georg Otte (1999), explicita que Walter Benjamin foi um dos autores que postulava a destruição da “aura” das obras consagradas, ou seja, as consideradas mais relevantes do que outras de menor “aparato intelectual” no mundo acadêmico. Mas, Benjamin apesar das contestações acabou transformando-se numa “figura de proa” para os estudiosos, mesmo com a sua oposição aos cânones tradicionais de sua época literária. Uma “figura de proa” significa a sua própria canonização. E o que aconteceu com Benjamin só comprova que os mesmos que tentam destruir os cânones, também são canonizados, e o desejo de se revoltar contra esse método na maioria das vezes leva a sua própria consagração.

⁹“El canon con una serie de obras – los clásicos – que han permanecido en los altares literarios a lo largo de los siglos debido a supuestos valores estéticos universales, al don romántico – anacrónicamente impuesto – de la originalidad o a su excepcional tratamiento de temas considerados universalmente humanos”.

A discussão sistemática envolvendo o termo cânone no Brasil surgiu em meados da década de 80, tendo por base a problemática envolvendo a credibilidade acerca dos critérios de valor estético (inclusão/exclusão) que abrangem a sua seleção. Desse modo, os autores responsáveis por essa noção estavam em consonância com a defesa de uma reflexão coletiva sobre essa prática nas academias, dentre eles, destacam-se Roberto Reis, Bobby Chamberlain, Jaime Ginzburg e Eduardo Coutinho.

As reflexões atuais de alguns desses pesquisadores contribuíram consideravelmente para uma provável reavaliação de obras do passado literário para o presente, corroborando para uma nova forma de conceber destaque ou reconhecimento aos seus respectivos autores (as) que por algum motivo foram excluídos ou deixados em segundo plano em estudos acadêmicos, escolares, etc. Essas práticas literárias surgiram como um processo de valorização e resgate das outras culturas, tradições, histórias de obras antigas ou mesmo modernas, por isso torna-se extremamente necessária a incorporação da cultura popular e da voz dos “marginalizados” no contexto dos estudos literários.

De acordo com os estudos de Georg Otte (1999), a questão do cânone no Brasil recebe um acento peculiar, porque os agentes internos e externos do colonialismo acabaram impondo um cânone “alienador”. Neste ponto, nota-se que a colonização apresenta um “peso duplo”, pois a cultura-alvo não é a única colonizada pelo imperialismo de uma potência mundial, mas também pelo passado cultural de uma determinada sociedade. Desta forma, “o próprio conceito do cânone aponta para o risco de o presente ser colonizado pelo passado”. (IDEM, p. 11).

Muitas foram as razões sociais que determinaram a inclusão ou a exclusão de autores(as) no campo literário, tais como: os currículos acadêmicos, a crítica literária, os prêmios, as academias, as antologias, as traduções, etc. Todos esses aspectos ao apresentarem um papel bastante influente na divulgação e circulação das obras conseguiram uma atuação de maneira decisiva para a própria formação literária de uma sociedade, no sentido de induzir juízo de valor sobre quais delas deveriam circular no mercado e nas instituições de ensino. Refletindo sobre o ensino de Literatura no Brasil, afirma Jaime Ginzburg (2004, p. 99):

A configuração do ensino de literatura como reprodução do cânone configura um trabalho que nada tem a ver com o ensino da reflexão sobre o valor; pelo contrário, o componente reflexivo é abandonado, em favor de uma pura confirmação esquemática de sistemas de valor

que, em muitos casos, não são conceitualmente discutidos com os estudantes. Estes, desse modo, passam a defender que um autor é bom sem saber por quê, ou sem formular opinião própria a respeito dos critérios de valor. (GINZBURG, 2004, p. 99).

Na maioria das vezes, determinados fatores pessoais e sociais, como o desconhecimento, o desinteresse, a falta de afinidade com autor (a) ou campo de estudo acaba propiciando uma atitude não reflexiva ou crítica da relevância enquanto objeto de estudo para as demais gerações letradas. Portanto, é por trás das noções de “linguagem”, “cultura”, “escrita” e “literatura”, em termos histórico e menos geral que se esconde a ideia oculta de poder.

Assim, para repensar o cânone, antes de tudo, é imprescindível questionar o processo de canonização de algumas obras literárias, colocando em xeque principalmente os mecanismos de poder subjacentes que há muito tempo estiveram interligados e atuando enfaticamente como forma de dominação na cultura ocidental, a partir disso é possível constatar que “todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge”. (REIS, 1992, p. 69).

Conforme os estudos de Kothe (1997), a problemática que gira em torno do cânone é sintetizada da seguinte maneira:

Toda interpretação que postule algo diverso do cânone — uma visão, por exemplo, a partir de uma minoria étnica, de uma periferia econômica, de uma classe social não-dominante — tende a ser ignorada ou excluída, seja sob a espada da discriminação *a priori*, seja sob a capa da desqualificação quanto à capacidade de formular conteúdos científicos. (KOTHE, S/N, 1997).

Ao refletir sobre o papel do cânone na sociedade moderna, é visível a predominância da exclusão operando em diversas obras literárias de grupos étnicos, como: “africanos, asiáticos, indígenas, muçulmanos”, assim como mulheres escritoras ao longo da História Literária. Nesse sentido, o cânone está interligado principalmente aos pilares básicos do saber ocidental; o “patriarcalismo”, o “arianismo” e a “moral cristã”, conforme apresenta Reis (1999, p.72).

É pensando nisso que, se torna extremamente necessário discutir o porquê de haver pouquíssimo reconhecimento em nosso cânone literário até bem recentemente de mulheres escritoras, de negros(as), escritores(as) de baixo poder aquisitivo. Além disso,

levanta-se uma breve discussão dos verdadeiros motivos que levaram diversos grupos sociais e étnicos, considerados a margem da sociedade a possuir pouca ou quase nenhuma presença em antologias e não ter conseguido adquirir o devido valor/prestígio com suas obras do cânone literário nacional ou internacional.

Nessa perspectiva, situam-se os estudos culturais que buscam problematizar as várias formas de colonização de poder e do saber que durante séculos foram responsáveis pela exclusão de representantes de “minorias” étnicas, de gênero, de classe social, no cânone literário. Os estudos feministas e de gênero, os quais interessam-nos mais particularmente à discussão sobre o nosso objeto de pesquisa estão interligados à busca pela inclusão de obras de autoras na Historiografia literária. É inegável o número importante de escritoras de grande mérito que não conseguiram alcançar a imortalidade ou reconhecimento da crítica especializada ao longo do século.

Destacamos aqui, por exemplo, as escritoras oitocentistas Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis, Isabel Urbana de Albuquerque Gondim e Anna Ribeiro de Góes Bittencourt, Nísia Floresta e tantas outras que, apesar de terem alcançado determinado reconhecimento pelos pares nas suas épocas, foram posteriormente esquecidas pela crítica e pela historiografia literária.

2.2 A autoria feminina nas cantigas de amigo trovadorescas

Assim como Stella Leonardos, muitas autoras sofreram, ao longo da história, um processo de silenciamento e exclusão, o que fez com que algumas, inclusive, assinassem seus próprios textos com nomes masculinos para não serem discriminadas pelo público leitor e pela sociedade de sua época. Nessa perspectiva, a crítica feminista ao patriarcado e aos valores androcêntricos tradicionais, advindos dos Estudos Culturais, deu origem a uma nova literatura a respeito da mulher, porém, agora com a voz de suas próprias escritoras.

É de suma importância destacar que, a escrita de autoria feminina, não é aquela que trata necessariamente do tema mulheres, pois, ao longo dos anos, inúmeros homens também escreveram diversos textos em prosa retratando essa temática, a partir de seus pontos de vista. Como esclarece Níncia Teixeira (2008, p: 82),

A literatura produzida pelas mulheres é aquela que envolve o gênero *humano*, aborda temas universais e que se diferencia por meio do

ponto de vista, de temas abordados, de universos criados e, principalmente, do meio social da qual se origina e das condições antropológicas, socioeconômicas, culturais. Em vez de se partir do princípio de que mulheres escrevem diferente dos homens, é necessário que haja a identificação dos elementos que compõem o discurso tecido pelas mulheres. O discurso feminino, então, passa a ser a materialização de formações ideológicas.

Conforme observa Teixeira (2008), os feminismos partem da pressuposição de que as mulheres compartilham, de maneira real ou potencial, alguns atributos discriminatórios, embora, a finalidade progressista desse movimento perpassasse a noção de que não existe uma única identidade. Além disso, ainda houve a imposição da autoria feminina e da atividade intelectual como uma ação peculiar ao sexo masculino. Desse modo, por longo tempo, coube a esse sujeito “a competência do olhar, interpretar e orientar os sentimentos femininos como expressão da mais exata verdade. Era a mulher com a sua complexidade vista, de forma uniformizadora apenas pela óptica masculina”. (SANTOS, 2002, p. 58).

Foi, portanto, a partir dos estudos revisionistas da “História das Mulheres” (Scott, 1992) e da “Ginocrítica” (Showalter, 1981), (Woolf, 1928) que as obras de autoria feminina passaram a ter um destaque mais abrangente nas pesquisas acadêmicas, a partir de uma série de medidas que foram adotadas com esses estudos, como: edição de manuscritos, reedição, inclusão em antologias, pesquisas sobre obras de autoria feminina, etc.

De acordo com os estudos do pesquisador Affonso Sant’Anna (1993), a representação do corpo feminino sempre ocupou grande parte dos discursos, enquanto a do masculino é silenciado nas obras literárias. Muito embora o corpo masculino esteja ausente nas narrativas, é a sua voz que fala na maioria das vezes pela mulher. A partir daí, pode-se perceber um preconceito histórico em que o homem é caracterizado pela razão, pelas qualidades do espírito, enquanto a mulher é considerada apenas um instinto e forma física. Eis o que ainda o autor afirma sobre esse ponto de vista:

A consequência disso é múltipla: transformada em objeto de análise e de alucinações amorosas, o corpo da mulher também é o campo de exercício do poder masculino. O homem, então, fala sobre a mulher, pensando falar por ela. Descreve seus sentimentos, pensando descrever os dela. Imprime, enfim, o seu discurso masculino (muitas vezes machista) sobre o silêncio feminino. (SANT’ANNA, 1993, p. 12).

Portanto, ao prestar-se atenção nas obras literárias de autoria masculina, são muitos os escritores que falam a respeito do corpo da mulher, fazendo questão de usurpar um espaço alheio. Outras vezes, através da apropriação dos escritos femininos, propiciam pouca ou quase nenhuma acessibilidade/divulgação, cabendo a esse aspecto um dos pontos primordiais para se repensar o que está envolvido entre as noções de cânone e de margem no meio literário.

De acordo Elaine Showalter (1981), há três fases fundamentais a respeito das teorias feministas. Na primeira fase, a crítica feminista preocupou-se em desmascarar a misoginia da prática literária, como as imagens estereotipadas da mulher como anjo ou monstro, o abuso literário do ser feminino na tradição masculina e a sua exclusão como escritora das histórias literárias e dos cânones acadêmicos, neste caso, questionaram-se os principais critérios de valor estético e reavaliaram-se os grandes mestres.

Na segunda fase, a qual foi batizada por Elaine Showalter por *ginocrítica*, a crítica feminista deixou de enfatizar o texto masculino como objeto de estudo para dedicar-se na “re-descoberta” e na investigação de uma literatura feita por mulheres. Por meio do resgate histórico e da revalidação crítica, descobriram-se novas obras, dando-se valor a novos gêneros literários, que antes eram tidos como marginalizados ou apagados, criando-se uma nova tradição literária. Ainda, nesta segunda fase, a crítica literária feminista teve o mérito de mapear um território que antes era desconhecido. Na terceira fase, foi imposta não apenas o reconhecimento da produção feminina, mas também uma revisão dos conceitos básicos do estudo literário, das teorias que haviam sido formuladas pela experiência masculina. Além disso, enfatizou-se a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário.

Tendo por base essa discussão, é perceptível na documentação da Idade Média, fruto de uma sociedade dominada predominantemente pelos homens, a voz das mulheres raramente ouvida e, na maior parte dos casos, era decorrente das camadas mais altas de grande poder aquisitivo. No entanto, ao adentrarmos nos estudos da Europa Medieval e, na poesia lírica latina ou em língua romance, observamos que a voz feminina sempre se fez ouvir através de poetisas, místicas, dramaturgas, em várias regiões da Europa. Destacamos, por exemplo, as poetisas Al-andalusas, no sul da Espanha, desde o século IX, os poemas e visões da Abadessa Hildegarde de Bingen, no

século XII, as cantigas das poetisas em *langue d'oc*, conhecidas como *trobairitz*¹⁰. Ressaltamos ainda a imensa produção em língua vernácula das beguinhas (Calado, 2012, Troch, 2013) – as trovadoras de Deus, e as obras de cunho proto-feminista da escritora franco-italiana Christine de Pizan, considerada a primeira mulher a ter a escrita como profissão.

Todavia, na Literatura Portuguesa, não se encontram registros da presença de poetisas, apesar de uma importante cultura de cantigas com eu lírico feminino – as famosas cantigas de amigo galaico-portuguesas. Essas cantigas, de acordo com a pesquisadora Ria Lemaire (2011), estão diretamente ligadas a cânticos autóctone de tradição feminina, que posteriormente foram transcritos e documentados nessa Literatura como peças de autoria masculina.

Essas cantigas de amigo por terem sua origem advinda da oralidade sofreram um longo processo de apropriação por meio do público masculino. Tal usurpação deixou marcas nos manuais de literatura medieval, nos quais essa modalidade literária é descrita como sendo de um eu lírico feminino, mas escrita por trovadores.

Os estudos, nos anos 80, elaborados pela professora Ria Lemaire, sobre a autoria das cantigas de amigo, contribuiu profundamente para uma possível revisão na historiografia das literaturas em língua portuguesa. Neste estudo, comprovou-se que dentre os textos da lírica medieval desse gênero poético, constam os que procederam da participação feminina, coletiva e anônima, os quais foram apropriados por autores que apenas transcreveram ou adaptaram conforme o seu interesse pessoal, colocando o seu nome para que as cantigas fossem exclusivamente de sua autoria.

A pesquisadora Lemaire considera as cantigas de amigo um discurso “*à voix féminine*”, remetendo à tradição da lírica amorosa praticada por mulheres. Corroborando com a perspectiva de Lemaire, a autora Zilberman (2002), compara as cantigas de amigo à cansó, que é de procedência francesa, “cuja autoridade provém do texto escrito e cujo intérprete não coincide mais com o compositor, determinando dois tipos de

¹⁰ A tradição poética autóctone provavelmente estaria ligada intrinsecamente aos peculiares cantos femininos. Nas canções provençais não existia apenas o termo *trobadors*, mas algumas *trobairitz*, a saber: Azalais de Porcarages, Castelloza (século XIII), Comtessa de Dia (final do século XII ou início do século XIII), segundo apresenta Maleval (1997).

clivagem: entre o criador e o cantor; e entre esse último a audiência, reduzida à passividade da escuta¹¹”. (ZILBERMAN, p. 23).

Um exemplo de apropriação masculina dessa tradição oral feminina pode ser constatado na cantiga transcrita abaixo, uma “bailia”, modalidade integrante dos rituais femininos de fertilidade, isto é, das festas de maio:

Bailemos agora, por Deus, ai velidas,
so aquestas avelaneiras frolidas,
e quem for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar.

Bailemos agora, por Deus, ai loadas,
so aquestas avelaneiras granadas,
e quen for loada como nós, loadas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras granadas
verrá bailar.

Nesta cantiga de autoria de João Zorro, percebe-se um cenário aparentemente alegre com a presença de flores e dança remetendo as donzelas (velidas), belas e formosas em busca de namoro. A estruturação poética remete muito ao ritmo e movimento de uma dança, como pode ser visto nos versos assimétricos. O movimento das “avelaneiras frolidas” é comparado à dança das meninas, utilizada provavelmente com o intuito de seduzir ou encantar o amigo, nesse caso, o pretendente que viria a se tornar posteriormente o namorado ou amante. Nesta típica cantiga de amigo, o poeta se pronuncia no lugar da mulher, aspecto visível em quase todas as cantigas trovadorescas. O eu lírico feminino lamenta profundamente a indiferença ou ausência do namorado ou amante, o qual é denominado a todo instante na cantiga trovadoresca por “amigo”.

De acordo com a historiografia literária oficial, esse gênero literário é pertencente às “cantigas de amigo paralelísticas, escritas por trovadores nobres que as puseram na boca das meninas do meio rural para elas as cantarem”. (LEMAIRE, 2011, p. 52).

¹¹A perda da voz do sujeito lírico deu à mudança de registro – a oralidade foi substituída pela escrita – essa transformação foi um dos mais relevantes instrumentos de dominação desde então utilizados pela sociedade remota. Ainda conforme observa (ZILBERMAN, 2002, p. 26): “no transcurso do processo de fixação pela escrita, dar-se-ia a domesticação da mulher, correspondendo à situação experimentada por ela na vida social, ao menos entre os grupos superiores”.

Nessas cantigas trovadorescas, as mulheres melancólicas cantavam o seu sofrimento e infelicidade provocados pela ausência do amante que a abandonou para seguir viagens em expedições marítimas ou por outros motivos pessoais.

Em sua tese, Lemaire baseando-se num estudo interdisciplinar e comparatista comprovou que, na verdade, a cantiga de amigo com essa temática tratava-se de uma longa tradição interpretativa semelhante às *chansons de toile* (cantiga de tear ou de tecer), que possuem marcas eminentes da oralidade feminina, embora sejam registradas por homens. Essa pesquisadora constatou o seguinte:

essas cantigas eram reminiscências de uma grande arte de canção de mulher dialogada, canções cantadas e improvisadas por mulheres como canções de trabalho e de dança. Elas pertenciam a uma tradição poética arcaica, ininterrupta, da mulher compositora e poetisa indo-europeia até o século XX e que, no momento em que começa em Portugal a transição da oralidade para a escrita, foram – como nos outros países da Europa! – transcritas, ou manuscritas, ou copiadas ou imitadas por poetas ou escribas masculinos, aos quais, em seguida, elas foram atribuídas. (LEMAIRE, 2011, p. 52).

Como pode ser visto nos estudos de Lemaire (2011), quando se faz uma leitura do imaginário nas cantigas medievais a partir do ponto de vista “pré-cristão” e do “símbolo/metáfora” permitiu-se redescobrir que, nas cantigas de amigo paralelísticas, as mulheres são sexualmente ativas como as *chanson de toile* francesa.

Descobri aos poucos que, na verdade, não se tratava tanto de marginalização e exclusão da voz da mulher – os termos-chave da luta feminista daquele momento. No caso das cantigas, a ‘política do espírito’ exerceu-se muito mais sob forma de aproveitamento, apropriação e anexação, através de mecanismos e estratégias de imitação, desterritorialização ou deslocamento e deformação sistemática do conteúdo dos textos. (LEMAIRE, 2011, p. 53).

De acordo com esse estudo teórico, houve realmente uma apropriação no sentido em que o gênero de “canções dialogadas, cuja ars poética exige que elas sejam cantadas e improvisadas por – ao menos duas – mulheres alternadamente, foi atribuído a Autores-escritores individuais”. (IDEM, p. 53). Ainda conforme o seu ponto de vista, ocorreu também uma apropriação de sua origem, uma vez que as canções surgidas no contexto de uma cultura regional, como a da Galiza e do Norte de Portugal, “internacional”, a indo-europeia, foram todas “apropriadas e anexadas” por uma nação como primeiro capítulo da História da Literatura (portuguesa).

Essas cantigas de amigo por se tratarem, muitas vezes, de um universo exclusivamente feminino trazem um forte sensualismo, como noções de pecado ou de culpa trazidos pela Igreja cristã. Assim, foram cantos, de certa maneira, condenados nos documentos eclesiásticos, em virtude de seu caráter licencioso, ou seja, como um atentado ao pudor, conforme observa Maleval (2002).

Na perspectiva de Zilberman (2002, p. 27), é válido destacar que “a proposta do redimensionamento do lugar das cantigas de amigo na historiografia parece ser um bom começo”. E que para reconhecer o desempenho e o papel social da mulher em sua produção, não significa atribuir apenas à autoria, pois, na concepção da Alta Idade Média esse conceito não se aplica, sendo, portanto, um produto da modernidade posterior à propagação da imprensa. Nesse sentido, é de suma importância atribuir novas dimensões ao lugar feminino nas cantigas trovadorescas, principalmente as de amigo, que por muito tempo não admitia as vozes de suas autoras.

Na literatura medieval diversos olhares de trovadores surgiram a respeito da autoria feminina, inclusive quando se refere aos gêneros de cantigas galego-portuguesas. Segundo demonstra os estudos de Maleval (1999), a mais antiga cantiga trovadoresca galego-portuguesa de autoria feminina é, provavelmente, a “Ai eu, coitada, como vivo em gram cuidado”, que Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990, p. 593-595) atribuiu a D. Sancho I, rei de Portugal entre os anos 1185 e 1211.

A poetisa Stella Leonardos foi uma das que colocou em evidência os ancestrais cânticos de mulher. Desse modo, em muitas de suas obras é possível observar a valorização da mulher, seja no sentido de resgate de textos portugueses ou brasileiros, seja também na luta pelo espaço que deveria ser ocupado muitas vezes na literatura e que não era possível antigamente em detrimento da sociedade falocrata.

Logo, a poética de Stella Leonardos é permeada por um longo sentido de pesquisa decorrente de suas leituras e histórias a respeito das origens de outros autores e obras do passado literário trovadoresco, desse modo, possui em seus romanceiros e cancioneiros, mas especificamente em *Amanhecência*, o resgate da voz feminina, principalmente, quando faz menção às cantigas de amigo.

2.3. A inserção da obra *Amanhecência* de Stella Leonardos na Literatura Brasileira

Essa obra poética está atrelada a um grande legado de recuperação literária, mas que não é abundantemente abordada nos estudos da literatura contemporânea, sendo, portanto, excluída de certa maneira do cânone nacional. Para Teles (1973), o livro *Amanhecência* é mesmo um código do ‘códice’, “uma estela de Stella”, mulher a quem a literatura brasileira deve inestimáveis benefícios, seja como divulgadora dos novos poetas, seja como poetisa em permanente ascensão que já produziu vários livros mais pela moderna filologia românica no Brasil do que muitos professores e membros das academias.

No âmbito literário alguns dos aspectos, como a voz do eu-poético, ainda necessitam ser averiguados em relação à poesia medieval e moderna. Conforme o estudo de Viana (1999), quando se confronta o lirismo trovadoresco com o moderno, um dos problemas a ser investigado é a transformação do ponto de vista do eu poético, que nos trovadores vincula-se rigorosamente (“com raras e transgressivas exceções”) ao tipo de cantiga. Pois, como se sabe, na cantiga de amor, o sujeito que fala é o eu lírico masculino, opostamente à cantiga de amigo, cuja representação se dá através do eu lírico feminino.

Mas, na modernidade se desfaz essa “convenção” decorrente das relações sociais e dos papéis que cabem tanto ao homem quanto a mulher. Um exemplo disso está na recriação poética de Stella Leonardos, quando não muito diferente dos moldes tradicionais da lírica trovadoresca, retrata também as temáticas dos subgêneros das cantigas de amigo. Eis um exemplo de uma de suas produções da obra *Amanhecência*, cujo poema denominado “Depois do Bailo”, (p. 64):

**“Baylemos agora, por Deus, ay velidas,
so aquestas avelaneiras frolidas”...**

**“Baylemos agora, por Desu, ay loadas,
so aquestas avelaneiras granadas”.**

Depois do Bailo

– Amigas avelaneiras,
avelaneiras frolidas:
ulas velidas
da bailia de Joan Zorro?

Bailan flores,
bailan bailan
como sombras
florecidas.

– Amigas avelaneiras,

avelaneiras granadas:
e aquelas loadas?
De bailia con Joan Zorro?

Bailan sombras,
bailan bailan
como flores
ensombradas.

Bailo – Forma antiga e popular de baile. Frolidas – Floridas. Ulas – Onde as? Bailia – Dança. Granadas – Cobertos de grãos, ou botões. Loadas – Louvadas.

Nesse poema leonardino, presencia-se uma nítida retomada do período trovadoresco por meio de dois trechos da cantiga de amigo: “*Baylemos agora, por Deus, ay velidas, so aquestas avelaneiras frolidas*”; “*Baylemos agora, por Deus, ay loadas, so aquestas avelaneiras granadas*”, de autoria de João Zorro. O glossário utilizado por Stella Leonardos, logo abaixo do poema, serve para orientar a compreensão e a leitura. Nele, nota-se uma comparação das “amigas” com as “avelaneiras” floridas, cobertas de grãos ou botões, dançando conforme o ritmo do movimento das flores campestres. O diálogo é estabelecido a partir da presença do sinal de pontuação (travessão), em que no próprio *corpo* do poema encontra-se a indagação ou surpresa das donzelas que estão de dança com Joan Zorro. Os termos que a caracterizam são “velida” (primeira estrofe), “loadas” (terceira estrofe).

A diferença de entonação, primeira e terceira estrofes, são diferentes, inicialmente, surge uma pergunta às amigas de “onde ou em que lugar estavam as velidas (formosas) da dança de Joan Zorro?”, na terceira estrofe, é possível perceber um tom de indignação ou surpresa, quando o eu lírico pergunta as amigas pelas “loadas” (louvadas) que estão de dança com Joan Zorro. Tudo indica que, a menção a figura de Joan Zorro, seja uma homenagem a esse autor, que exerceu a sua atividade artística em Portugal durante a corte de D. Afonso III.

Em sua entrevista, a pesquisadora Christina Ramalho¹² explicita se a escrita de Stella Leonardos trata mesmo de um processo de valorização feminina e se é também uma maneira de reivindicar o espaço da mulher em seus gêneros literários. Eis o seu posicionamento sobre esse assunto:

¹² A professora e pesquisadora Christina Ramalho (UFS), dispôs-se generosamente a conceder essa entrevista sobre Stella Leonardos, realizada em (18/02/2014), a qual se destaca como uma das poetisas a ser objeto de estudo em sua tese de doutoramento (UFRJ, em 2004).

CR: A mulher Stella Leonardos está ou esteve de forma direta ou indireta envolvida com as questões feministas? Por que sim ou por que não? Como você viu e vê o desenvolvimento das perspectivas feministas na sociedade brasileira?

SL: Sinto-me envolvida na causa da mulher, pela mulher. Daí, ter proposto e conseguido que a União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro (UBE) mantenha o “Prêmio Alejandro J. Cabassa” para livros escritos só por mulheres, em todos os gêneros. Este prêmio existe desde 1992, abrindo possibilidades de expressão e realização pensamentais. As boas perspectivas feministas na sociedade brasileira ainda estão longe. Mas continuam progredindo. (ENTREVISTA NOSSA).

A escrita de Stella Leonardos é permeada pelo resgate de vozes femininas do período medieval. Na obra *Amanhecência*, por exemplo, é possível observar a presença marcante de reelaboração de cantigas de amigo - gênero do movimento trovadoresco, cujo eu lírico é feminino, mas que na literatura portuguesa, como é sabido, foi registrado nos cancioneiros sob exclusividade masculina. Em suas obras, Leonardos está de forma direta ou indireta envolvida pelo elemento feminino, seja por meio da valorização, seja também pela reescritura de poemas de autoria masculina. Como mesmo aponta em suas colocações, sente-se envolvida na causa pela mulher, por isso a proposta à União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro do “Prêmio Alejandro J. Cabassa”.

A obra leonardina também apresenta uma relação muito forte com o elemento épico, como aponta muitos dos seus títulos dentre os romanceiros e cancioneiros. Os seus textos procuram sempre dialogar com o aspecto do “*epos*”, compartilhando com tradições a cultura e história literária. Nas suas epopeias é a mulher a protagonista da história, como ocorre, por exemplo, no *Romanceiro de Delfina* e no *Romanceiro de Anita e Garibaldi*, em que a mulher é que recebe um papel de destaque na narrativa. Em seu *Romanceiro de Anita e Garibaldi*, a personagem feminina revela-se uma heroína corajosa e capaz de arriscar a sua própria vida em busca de seu amor e de seus valores. A preferência dessa poetisa pelos poemas longos demonstra a sua intenção épica, mesmo existindo certa particularidade ao nomear os seus poemas, uma ora de cancioneiro, outra ora de romanceiro.

A autora Stella Leonardos para escrever suas obras literárias busca o diálogo com o texto original ou com a escrita de outros autores arcaicos, constituindo uma marca

própria de sua originalidade e inspiração poética. A professora Christina Ramalho disse o seguinte sobre esse processo de escrita:

O dialogismo com diferentes fontes é característica do estilo de Stella Leonardos. Em todas as suas obras, encontram-se citações, notas, referências e até mesmo recursos inventivos, como um diálogo do eu lírico (com a marca da autora) com Silvio Romero, como acontece em *Rapsódia sergipana*. Esse recurso explica outro, o de buscar referências estéticas compatíveis com a proposta temática de cada livro. Assim, tal como as formas medievais e luso-brasileiras se presentificam em *Amanhecência*, traços da oralidade e regionalismo aparecem em obras que integram do Projeto Brasil e retratam distintos estados e cidades do Brasil. No meu entender, esse processo, que é amplo, justamente pela variedade de fontes, modelos e referências, mostra bem a erudição de Leonardos e sua pulsão pelo exercício da literatura como forma de construção de um diálogo constante com as tradições literárias e culturais. (ENTREVISTA NOSSA).

A poetisa Stella Leonardos, aos 91 anos, é uma mulher bastante sintonizada com as marcas de nosso tempo, e sua obra, claro, acompanha as tendências. O elemento dialógico é uma marca registrada quando se refere à escrita de Stella Leonardos, sendo através dele que há a reconstrução de uma nova versão literária do que era apresentado em obras do passado para a contemporaneidade. A oralidade e os traços regionalistas também estão inclusos em seu arsenal artístico. O seu “Projeto Brasil”, por exemplo, demonstra uma mistura de musicalidade e resgate do Brasil, abrangendo longos poemas de teor cultural e regional e a estruturação de versos heptassílabos contribuem para formar sua alma romancesca.

Para alguns críticos literários, incluindo Alfredo Bosi, a obra de Stella Leonardos está situada na Terceira Geração do Modernismo Brasileiro, através de suas poesias caracterizadas por trovas modernas, encontra-se uma concepção de lírica inovadora e ao mesmo instante tradicional. Sendo, portanto, possível constatar igualmente as obras dos escritores contemporâneos um “discurso metrificado e o imaginário romântico ou surrealista com a presença, hoje quase indefectível, de uma forte autoconsciência literária”. (BOSI, 2006, p. 485).

Na concepção de Bosi (2006), as obras de Stella Leonardos que apresentam claramente os traços modernistas são: *Poesias em Três Tempos*, *Poema da Busca e do Encontro*, *Rio Cancioneiro* e *Amanhecência*. Todas essas obras renovam a poética brasileira e rompem com outras escolas literárias anteriores ao Modernismo, inspirando-se em novas

tendências do discurso poético atual brasileiro, tais como, versificação, metrificação, memória autobiográfica, etc.

O escritor Alfredo Bosi estabeleceu ainda em seu amplo estudo teórico, as três tendências predominantes nos textos poéticos modernos, cujo valor estético e cultural está incluso nos versos de compositores mais profícuos e versáteis das últimas décadas:

- 1) Ressurge o *discurso poético* e, com ele, o *verso*, livre ou metrificado – em oposição à sintaxe ostensivamente gráfica.
- 2) Dá-se nova e grande margem à fala *autobiográfica*, com toda a sua ênfase na livre, se não anárquica, expressão do desejo e da memória – em contraste com o desdém pela função emotiva da linguagem que o experimentalismo formal programava.
- 3) Repropõe-se com ardor o *caráter público e político* da fala poética – em oposição a toda teoria do autocentramento e auto-espelhamento da escrita. Subordina-se a construção do objeto à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo. (BOSI, 2006, p. 487).

Entre os traços de modernidade presentes nos poemas de *Amanhecência* destacam-se o uso do verso livre, figuras de linguagem, em paralelo, aos aspectos ligados diretamente às cantigas do medievo, tais como: a reiteração e o paralelismo. Assim, nesta obra *Amanhecência*, Stella Leonardos busca inovar através de recriações de poemas trovadorescos. Ao fazer uso de sua memória literária, como pesquisas a dicionários portugueses, antologias, o seu discurso poético discorre da estética do medievo, mesclando o lusitano com o período galaico-português.

Ainda que, a poetisa Stella Leonardos apresente traços da estética do modernismo em algumas de suas obras, como mesmo apontou Alfredo Bosi, é possível remeter também a sua diversidade e recriações dos mais diferentes estilos literários para a constituição de seus poemas, sobretudo, ao Pós-Modernismo. A obra *Amanhecência*, inclusa nos dois movimentos literários, *Neomodernismo* e *Neotrovadorismo*, reflete um novo fazer poético polissêmico e múltiplo de significados, materializando-se, dessa forma, para a formação de uma produção contemporânea de valor histórico e cultural sob inspiração do que já foi reproduzido anteriormente no passado literário, neste caso, o Trovadorismo.

As teorias atuais parecem querer atribuir à pós-modernidade as práticas desconstrutivas e desestabilizadoras dos gêneros literários. [...] Ocorre que o pós-moderno, aceitando a diversidade enquanto processo dinâmico (e não estático), encontra-se desenvolvendo amplamente os conceitos sobre textos transeuntes que ultrapassam as fronteiras da literariedade jakobsoniana. (MARINHEIRO, 2011, p. 26).

Nesse sentido, as práticas desconstrutivas conseguem desestabilizar os gêneros literários que são reservados pelas teorias críticas mais recentes a estética da pós-modernidade. Assim, o discurso de Stella Leonardos ilustra um novo fazer poético da estética trovadoresca. Portanto, “ao invés de pasteurização da linguagem, Stella acolhe a alteridade por meio da relação dialógica, ou seja, de uma metalinguagem que inclui intensa paixão pelas palavras, as assimetrias de gênero e a desreferencialização pós-moderna”. (MARINHEIRO, 2011, p. 28). Vale destacar que, o nosso principal objetivo não é problematizar se a escrita leonardina está inclusa na modernidade/pós-modernidade, mas trazer à tona a discussão sobre a autoria feminina de obras do período medieval envolvendo o resgate das cantigas trovadorescas na obra *Amanhecência*.

Para a pesquisadora Cyntrão (2004, p. 124), “do Barroco ao Pós-Modernismo, o projeto poético brasileiro desdobrou-se, incorporando a matriz importada à matriz nativa, constituindo finalmente uma matriz literária única, naturalizada brasileira, a partir do advento do Modernismo”. Desta forma, foi a partir da diversidade e abrangência das obras de outras escolas literárias que o contexto brasileiro experimentou inúmeras mudanças nas abordagens de seus renovados textos, as quais só foram observadas a partir do surgimento do Modernismo até a evolução e permanência do Pós-Modernismo nos estudos recentes.

É a partir desse aspecto que é visível o processo de evolução da lírica nacional, ou melhor, do imaginário poético brasileiro, dando-se artística e culturalmente por meio de uma ruptura com a tradição importada. Desse modo, “a experiência lírica será, nesse caso, a expressão subjetiva do eu-lírico que, por meio da estrutura verbal, configura uma proposição da realidade”. (CYNTRÃO, 2004, p. 66). Assim, pensar-se sobre a linguagem significa romper com as estruturas vigentes buscando a incorporação de um linguajar inovador ou renovador, pois como se sabe, a língua é para a sociedade pós-moderna o elemento fundamental das relações sociais.

Mais adiante, será possível perceber que Stella Leonardos ao compor a obra *Amanhecência* fez uso de conhecimentos sobre a lírica trovadoresca. Em vista disso, é partindo desse período medieval que produziu seus poemas baseados na estética *Neotrovadoresca*. O seu intuito não é somente renovar a partir do que foi escrito nas obras do passado galaico-português, mas também homenagear os autores ou propiciar uma breve divulgação de obras pouquíssimas conhecidas ou difundidas nos estudos contemporâneos.

CAPÍTULO II – RESSONÂNCIAS DA LÍRICA MEDIEVAL NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

3.1 Arte de Trovar e as modalidades das cantigas trovadorescas

A primeira fase da literatura portuguesa, a trovadoresca, iniciou-se em meados do século XII. No princípio, esse período, denominado também de Baixa Idade Média, era caracterizado por uma produção diversificada, porque além das cantigas trovadorescas destacaram-se textos historiográficos e as prosas de ficção com temática lendária, incluindo principalmente as lendas do ciclo bretão.

O trovadorismo iniciou-se na literatura portuguesa. Sendo designado na Idade Média central como ofício dos fidalgos trovadores. Além disso, predominada por normas coligidas nas Artes de trovar¹³, ao contrário de hoje, compreendido por “trova”, uma composição popular, ou seja, de versos curtos, comumente denominados de redondilhas.

Compostas pelos nobres trovadores, ou pelos jograis que, junto com os menestrelis, as apresentavam em feiras, romarias, cortes senhoriais diversas, etc., tinham como gêneros predominantes as *cantigas de amor*, as *de amigo* e as *de escárnio e maldizer*, além de outros gêneros ou sub-gêneros menos explorados e das cantigas de louvor e milagres da Virgem, estas reunidas em seu Cancioneiro específico. (MALEVAL, 2002, p. 14).

A cultura laica também se destacou pela grande importância na criação de uma literatura nacional, remontando ao caráter local se comunicava por sua oralidade em festas, bodas, torneios, etc. Desse modo, são os jograis os criadores da literatura moderna, muito embora tenha ficado ultrapassado pelos cancioneiros e romances de cavalaria. Essa produção medieval era produzida com a seguinte intenção:

[...] para ser musicalizada, ou até dançada, denominou-se ‘cansô’ nos territórios localizados ao sul da hoje França e ‘cantigas’ na Península Ibérica. Delas divergiam também, em fins da Idade Média, por volta do século XV, as ‘trovas’ e ‘cantigas’ que foram documentadas nos cancioneiros ibéricos tardo-medievos, como o Cancioneiro Geral de

¹³ Acredita-se que a Arte de trovar, composta provavelmente entre 1427 e 1433, conservou-se apenas em fragmentos. A Arte de trovar recebeu duas denominações dos reinos de Galiza e Portugal, assim, os poetas e trovadores que pertencessem a uma dessas regiões produziam suas obras tanto em língua galega quanto portuguesa.

Garcia de Resende, publicado em Portugal em 1516. (MALEVAL, 2002, p. 13).

Conforme foi explicitado, muitas foram às cantigas trovadorescas (de amigo, amor, escárnio e maldizer) que tiveram sua origem a partir da oralidade, produzidas com o intuito de serem cantadas ou dançadas. Fazendo-se uso de acompanhamentos musicais, de sopro, corda e percussão, dentre outros, o trovador cantava enquanto deixava a interpretação da cantiga para um acompanhante, jogral ou menestrel. E a parte musical recebia o nome de *son*, isto é, som. (MASSAUD, 1988, p. 24). Além de essas cantigas terem o seu principal destaque no gênero do Trovadorismo português, não podemos deixar de mencionar também outras das fundamentais manifestações em prosa, tais como: as novelas de cavalaria os cronicões e os livros de linhagens, as *hagiografias*.

Os cancioneiros eram livros de caráter artesanal em que anexava às cantigas dos trovadores, toda a produção poética foi compilada neles, representando, neste sentido, fontes valiosas para estudos posteriores. Assim, destacam-se os principais cancioneiros trovadorescos de origem portuguesa: Cancioneiro da Ajuda; Cancioneiro da Vaticana e Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Nesses cancioneiros, o trovador mais antigo é João Soares de Paiva, nascido em 1141, mas o primeiro a adquirir relevância dentre eles, foi Paio Soares de Taveirós, pela publicação de uma cantiga de amor, datada em 1198, conhecida por “Cantiga de Guarvaia”, mais popularmente *A Ribeirinha*, direcionada a Maria Pais Ribeiro, a predileta de D. Sacho I.

De acordo ainda com Massaud (1988), provavelmente houve, antes dessa cantiga de Taveirós, outras atividades líricas, que tiveram seus registros desaparecidos, isto é, não deixaram rastros documentais, tendo em vista esse aspecto, a cantiga *A Ribeirinha* configura como marco inicial da Literatura Portuguesa, assinalado como *primeiro documento literário* da língua vernácula.

Há também outros trovadores renomados presentes nos cancioneiros, tais como: D. Dinis, denominado por “rei trovador” pela qualidade e extensão de sua obra (escreveu cerca de 140 cantigas líricas e satíricas); João Garcia de Guilhade (deixou 54 composições líricas e satíricas, sendo considerado um dos mais originais trovadores do século XIII); Martim Codax (trovador da mesma época de Afonso III, deixou-nos a quantidade de 7 cantigas de amigo, constituindo as únicas peças da lírica trovadoresca e que estão preservadas até hoje); Afonso Sanches (filho de D. Dinis); João Zorro; Aires

Nunes, Aires Corpancho, Nuno Fernandes Torneol, Bernardo Bonaval, Paio Gomes Charinho e outros. (MASSAUD, 1988, p. 24).

As primeiras manifestações líricas na Europa remetem à arte dos trovadores que se difundiu por toda a França, a partir da Provença, sendo o trovador Giraud de Bosneil (1165-1199) o primeiro a emprestar a sua estrutura fundamental, conforme apresentam os estudos de Massaud Moisés (1997), nesse caso, esse gênero divulgado na Itália pelos jograis percorreu a península, por volta do século XIII.

É importante destacar a nítida relação hierárquica envolvendo os poetas durante a estética medieval, quando diz respeito aos quatro termos *trovador*, *jogral*, *segrel* e *menestrel*. Todos eles conseguem apresentar uma diferença de grau de acordo com o nível social e talento artístico tanto dos trovadores como de seus acompanhantes. Eis o que diferencia cada um deles no universo medieval:

o trovador era o artista completo: compunha, cantava e podia instrumentar as cantigas; as mais das vezes, era fidalgo decaído. *Jogral* era uma designação menos precisa: podia referir o saltimbanco, o truão, o ator mínimo, o músico e até mesmo aquele que compunha suas melodias; de extração inferior, por seus méritos podia subir socialmente e ser tido como trovador. *Segrel* designava um artista de controvertida condição: colocado entre o jogral e o trovador, era o trovador profissional, que ia de Corte a Corte interpretando cantigas próprias ou não, a troco de soldo. *Menestrel* era o músico da corte. (MASSAUD, 1988, p. 25).

Nesse período trovadoresco já existia a distinção entre compositores e interpretes das cantigas medievais, dependendo exclusivamente de sua condição social e pessoal, o poeta ou trovador podia ser recebido na corte ou em ambientes nobres, participar de ocasiões especiais, principalmente quando era pertencente à esfera *menestral*. Na maioria das vezes, reconhecidos como os músicos da corte eram direcionados inevitavelmente ao ambiente da nobreza.

Na poesia provençal a forma lírica por excelência era a *cansó*. Essas formas poéticas eram classificadas de acordo com a ordem decrescente e sua importância era conquistada entre os próprios trovadores, portanto, foram caracterizadas da seguinte maneira:

a *cansó*, o *sirventês* (de caráter satírico, expressão da virulência, do ataque político ou da repreensão moralizadora) e a *tenção* (debate entre dois contendores sobre teses da casuística amorosa) – como tipos fundamentais; e como formas secundárias: a *pastorela* (em que se

põem em oposição duas classes sociais: a do cavaleiro, aristocrata, palaciano, a solicitar os amores de uma pastora, personagem rústica); a alba (cujo tema é o descontentamento dos namorados que passaram juntos a noite e precisam separar-se ao amanhecer); o planh (lamentação fúnebre pela morte de grandes senhores, de mecenas, amigos ou parentes; às vezes pela morte da própria dama do autor); e, ainda entre estas, as formas com refrão, feitas para cântico e solista: a balada e a dança. (SPINA, 1956, p. 73-74).

Conforme observa Spina, a *cansó* surgiu como meio de divulgação da poesia amorosa e apareceu em fins do século XII, apresentando-se como conteúdo principal à representação do amor. No entanto, há uma distinção no tocante ao emprego do gênero *cansó*, no que se refere à poesia galego-portuguesa e provençal: opostamente ao que ocorre na *cansó* provençal, na lírica portuguesa, ela pode ser acompanhada de uma melodia, possuindo em torno de cinco, a seis ou até mais *coblas* (estrofes), enquanto outras possuem na sua maioria apenas três. Essa diversidade justifica esteticamente porque o conteúdo das duas é distinto, muito embora o seu tema seja de caráter amoroso.

Por outro lado, na *cansó provençal*, o seu tema é também amoroso e aparecem com frequência aspectos “extrassentimentais”, (SPINA, 1956), que a torna mais rica por motivos poéticos do que propriamente o cantar d’amor galego-português. Essa estética trovadoresca é repleta de musicalidade quando faz menção às cantigas produzidas pelos trovadores¹⁴ medievais, com uma forte produção rica em originalidade poética explícita elementos marcantes em suas composições, as quais são do campo amoroso e satírico.

Neste sentido, a poesia medieval ao apresentar uma relação intrínseca com a música e a dança tinha como principal função transmitir alegria, ocorrendo esse aspecto de representação mais veemente na cantiga d’amigo do que propriamente na cantiga d’amor. Mas, essa intimidade com a música começa a desaparecer em fins do século XV, época em que houve melhorias de ambas as partes, ou seja, da maneira de se cantar e fazer poesia, iniciando uma separação para surgir outras vertentes modernas. Assim, a cantiga deu lugar à poesia, o trovador cedeu espaço ao poeta, deixando de ser cantada para ser simplesmente falada ou declamada proporcionando novos ritmos e melodias.

¹⁴ O termo “poeta era aplicado apenas a um homem de grande conhecimento, provavelmente um poeta alegórico, enquanto trovador se usava para o compositor menor”. (p. 199). Já a poesia era tida como uma composição de coisas úteis, recuperando a ideia de que a função da poesia e da bela linguagem poética é de velar por um conteúdo moral e que seja de utilidade para a vida do homem. (SANTILLANA, 1984, *apud* MONGELLI e VIEIRA, 2003).

Esses trovadores apresentavam-se em festas nos castelos, cortes ou nas praças, a fim de divertir o povo da esfera mais simples a mais elevada financeiramente.

Durante o período medieval, a música esteve presente em todos os momentos de diversão do ser humano, acompanhada de vários instrumentos musicais divulgava os mais diversos cantares do período trovadoresco. Havia uma rica tradição de canções associadas aos serviços militares, funerais, *plantos* (lamentos), religiosos, momentos populares, etc; assim, ocupava um papel fundamental tanto na vida pública como na privada. Além dessas canções, existia também a de caráter erótico juntamente com a dança, que continuaria o seu legado durante a Idade Média, sucedendo-se principalmente em feiras, palácios, praças. Portanto, a canção medieval adquiria funções essenciais como a “comemoração, a diversão e o culto”, conforme observa Dronke (1978).

Na região da Provença, o poeta era denominado de *troubadour*, já em português o termo corresponde a *trovador*, uma mistura de poeta com músico. É do termo *trovadorismo* que derivam os vocábulos: *trovadoresco*, *trovadorescamente*. (MASSAUD, 1988, p. 20). Este termo trovador deve-se ao fato de as canções serem cantadas, habitualmente, em coro. Em relação ao gênero, essas cantigas trovadorescas dividem-se em duas classes: lírico-amorosa e satírica. A estética lírico-amorosa é conhecida por duas modalidades: cantigas de amor e cantigas de amigo. A estética satírica apresenta as seguintes modalidades: cantigas de escárnio e de maldizer.

Esses cantares d’amigo são formados por elementos realistas decorrentes de representações que parecem, às vezes, ser “reais” na vida dos amantes. E os cantares d’amor são dominados por traços idealistas, semelhantes ao Romantismo, que retrata a vassalagem amorosa (drama amoroso), a beleza incomparável e o amor inatingível da dama pelo cavaleiro. Ambos os cantares carregam um grande legado da vida sentimental portuguesa da Baixa Idade Média¹⁵.

Inclusive, o cantar d’ amigo apresenta o aspecto “rudimentar”, “folclórico”, típico de uma estrutura oral, cujos versos são próximos na forma e no conteúdo, seguidos de refrão ou de *maestria*. Mas, com o passar dos anos, o seu tema de poesia primitiva e popular foi abdicado, até porque o seu aperfeiçoamento deve-se a canção d’amor, com sua ambientação aristocrática. Nesse sentido, o cantar d’amigo reflete a vida campesina

¹⁵ Vale destacar que essa distinção em relação à cantiga de amor e à de amigo é destacada por Spina em sua obra *Apresentação da Lírica Trovadoresca* (1956).

e urbana, enquanto que os cantares d'amor decorrem do ambiente refinado da corte, segundo apresenta Spina (2006).

Essas cantigas de amigo, na Arte de Trovar, são fragmentos do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, diferenciando-se dos demais gêneros produzidos pelos trovadores galego-portugueses, como as cantigas de amor, de escárnio e maldizer. A cantiga de amigo possui algumas particularidades em relação aos demais gêneros entoados pelos trovadores galego-portugueses, no que diz respeito ao fato de ser feminina a primeira voz que nelas se enuncia, como aponta a Arte poética dos fragmentos que restaram no Cancioneiro de Colocci-Brancuti, hoje pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa. Eis o que significam esses cânticos femininos:

Cânticos femininos se fizeram presentes ainda, embora minoritariamente, em textos occitânicos e occitânico-catalães, bem como em textos do norte da França dos séculos XII-XIV, italianos dos séculos XIII-XV e castelhanos dos séculos XV-XVI. Todavia, apesar de não terem sido exclusivos do (nor)oeste da Península Ibérica, em nenhuma outra região alcançariam a originalidade e a fecundidade aí encontrável. (MALEVAL, 1997, p. 03).

As cantigas de amigo parecem ter impulsionado fortemente a poesia portuguesa, remetendo as produções de autores do Renascimento, no século XVI, românticos e, ainda, alguns modernos. As composições das cantigas de amigo “retornadas” ou “paralelísticas” foram feitas com o intuito de serem cantadas por duas vozes alternadas, diferentemente do refrão que era entoado em coro. Outras apresentam a forma de um diálogo entre uma moça com a mãe, a irmã ou as amigas, mas sempre tendo por assunto principal o “amigo” (namorado, amante), por isso utiliza-se do nome “cantigas de amigo”. Há também algumas que são verdadeiros monólogos de uma mulher enamorada por um cavaleiro. Veja algumas características desse gênero:

De forma mais simples apresentam-nos, em geral, a mulher integrada no ambiente rural: na fonte ou na romaria, lugares de namoro, sob as flores do pinheiro ou de avelaneira; no rio, onde lava a roupa e os cabelos, ou se desnuda para tomar banho; na praia, onde aguarda o regresso dos barcos. Inspira-as em geral uma desenvoltura inocente de ar livre e fala nelas uma voz impessoal que apela para os sentimentos mais básicos e constantes da emotividade humana. Uma curiosa fraternidade com os bichos, as flores e as ondas deixa adivinhar uma mentalidade animista, mal tocada pela influência cristã. (SARAIVA, 1995, p. 19).

Na região da Galiza e em Portugal, a mulher é representada pelas “meninas casadouras”, nesse tipo de composição poética há a demonstração da saudade pelo namorado que partiu para as trincheiras (fossado ou ferido) combater o “mouro invasor”. Portanto, os cantares d’amigo expressam os mais diversos dramas e situações da vida amorosa das donzelas; a vida do campo, a vida burguesa e o ambiente doméstico (concebido, sobretudo, pelas relações com a mãe e as filhas mais velhas), impregnado pelo encanto e realismo da poesia feminina. (SPINA, 2006, p. 15-16).

Assim, é possível observar nas cantigas de amigo, a temática do lamento feminino permeado pela ausência do namorado ou amante, o qual é denominado a todo o momento por amigo. De forma constante, a jovem confia a saudade, o desejo de reencontrá-lo para a mãe, a irmã, ou aos elementos da natureza personificados (mar, riacho...). Tudo indica que a voz feminina presente, nesse caso, a protagonista, é de procedência solteira, como apontam alguns termos *fremosa*, *fremosinha*, *meninha*, *pastora*, *dona virgo*, etc.

Conforme destaca Spina (1956, p. 74): “se o nosso cantar d’amor perde em variedade temática, em vivacidade estilística e dinamismo da imaginação, ganha da provençal, por outro lado, em valores psicológicos, como expressão de estados de alma”. Além disso, eis a sua opinião sobre os cantares de amigo:

A maior parte dos cantares de amigo recolhidos nos Cancioneiros vão por isso mesmo, em complexidade e variedade, muito além da camada folclórica que nêles ficou a representar a primeira forma da joglaria popular: a letra tende a superar a música; o pensamento articulado substitui-se à sugestão impressionista; a frase constrói-se e torna-se vertebrada; os sentimentos explicam-se em razões; a intriga amorosa complica-se e é decomposta, analisada, nos múltiplos estados de alma que entretece. (SPINA, 1956, *apud* SARAIVA, p. 196).

Como muitos desses cantares estão anexados aos manuais, enciclopédias e antologias, na maioria das vezes, as definições atribuídas a essas cantigas de amigo são de caráter restritivas, quando não abrangem ou ligam-se diretamente a todos os requisitos de seus subgêneros. Como aponta Spina (1956, p. 75), “a cantiga de amigo galego-portuguesa comporta vários subgêneros (modalidades), assim, as suas especificidades modificam-se de acordo com o assunto a ser tratado pelo trovador”.

No gênero cantiga de amigo é possível encontrar uma breve mistura de “saudosismo do passado” literário juntamente com “aspectos psicológicos”, formando-se a saudade galego-portuguesa, que não aparece claramente representado nos cantares d’amor. As cantigas de amigo diferenciam-se das demais temáticas trovadorescas, como as de amor e escárnio/maldizer. As cantigas de amigo ou Cantar d’amigo galego-português, de acordo com Segismundo Spina (s/p, 1991), comporta diversas temáticas:

- a) Cantar d’amigo exclusivamente amoroso (em que a donzela nos narra a separação do namorado e as circunstâncias acessórias dessa partida);
- b) O cantar de romaria (em que a donzela convida companheiras, a irmã ou a própria mãe para uma peregrinação a santuários);
- c) A alva (ou Alba) (cujo tema típico é o da separação dos amantes ao amanhecer, depois de um desfruto amoroso durante a noite);
- d) A pastorela (que versa normalmente os temas de encontro entre cavaleiros e pastoras que são por eles requestadas de amor);
- e) As bailadas (que traduzem as manifestações coreográficas das populações primitivas, versando os temas da dança e das circunstâncias sentimentais que ela pode suscitar).

Como foi possível observar, a cantiga de amigo não apresenta como característica principal apenas uma temática do lirismo trovadoresco, podendo ocorrer em diversas situações a depender do cenário (local) em que estão inseridos os amantes. O eu lírico ao realizar suas confidências amorosas, nesses cânticos, pode então, ser nomeado: pastorelas; barcarolas; bailias ou bailadas; romarias, albas ou alvas. E muitas vezes a definição atribuída a esse tipo de cantiga não corresponde às características formais de seus subgêneros, uma vez que figura uma ideia, às vezes, superficial, do que deveria compor especialmente cada composição trovadoresca dessa natureza.

Passemos, então, a examinar algumas características desse movimento trovadoresco, que nos servirá de base para a reescrita dos poemas leonardinos na contemporaneidade. No cantar d’amigo tipicamente tradicional, ou seja, de exclusividade amorosa, a donzela relata a separação do namorado, designado a todo instante por amigo ou amante, expondo dolorosamente as circunstâncias dessa partida, através dos aspectos característicos: as saudades, as juras de regresso breve, a demora de notícias, o possível abandono pelo amor de outra. A cantiga também decorre das conversações domésticas com a mãe ou com confidentes próximas de si (as amigas, irmãs); elementos da natureza (árvores, flores, animais), episódios ou situações de sua vida sentimental. Entretanto, esse cantar de amigo não se encaixa completamente nos

moldes tradicionais de outros subgêneros, pois não representa o tema de uma *pastorela*, *alba*, *romaria*, etc. O poeta D. Dinis foi um dos autores que buscou inspiração no processo das cantigas tradicionais, sabendo valorizar cada detalhe da técnica do lirismo popular.

No subgênero *Cantiga de romaria*, encontra-se algumas vezes, o eu lírico feminino convidando suas companheiras como a irmã ou a própria mãe, para participar de uma procissão ou peregrinação e poder finalmente encontrar-se com o namorado, usando um eufemismo “bailando” com as amigas ou com o próprio pretendente, ora dirigindo-se a ermida para fazer promessas (queymar candeas), a fim de buscar a salvação da alma do amigo que partiu para longe de si, ora para que volte o mais rápido possível para reencontrá-la. Geralmente esses cânticos são munidos pelos elementos de refrão e paralelismo sintático ou semântico.

Nesse caso, encontram-se nitidamente referências de ordem religiosa, como peregrinações a santuários. As festas e a dança representam as atividades das jovens nesse contexto trovadoresco das romarias. Esse tema da *peregrinatio* juntamente com o Trovadorismo marcou a hegemonia cultural galega na Ibéria medieval, nos domínios da Cristandade. Nesse tipo de composição, as donzelas, todas muito *fremosas* buscam a realização dos anseios amorosos nas ermidas ou quando vão juntamente com a mãe aos santuários, com o objetivo de encontrar os amigos ou as amigas para “bailar” ou “passear”. Em coro, dançam para atrair a atenção dos namorados ou dos futuros pretendentes.

A cantiga de amigo denominada *alva ou alba*, de cuja origem provençal, é uma composição temática que versa sobre a queixa de dois amantes que se separam ao chegar do dia (alvorada). Além da presença dos dois amantes, encontra-se um terceiro personagem responsável por acordá-los, (representado pelo gaita “vigia noturno”, ou também por outras aves, como a cotovia), que vem sempre avisar sobre o amanhecer do dia para ambos se despertarem da noite que passaram juntos. Acredita-se que esse cantar de amigo é típico de um amor adúltero (amor matrimonial), em que a mulher comprometida encontra-se às escondidas do marido. Sendo, por vezes, um amor impossível de ser concretizado.

O termo *alba* decorrente da palavra latina *albus* significa “branco” ou “alvo” e continua até hoje com essa mesma concepção. Tudo indica que a *alba* tenha surgido no século XII primeiramente na região da Provença para depois se expandir para outros

países vizinhos. (WOENSEL, 1998). Diversos estudos vêm trazendo contribuições a respeito desse subgênero das cantigas de amigo, um deles é a dissertação *O alvorecer na literatura medieval: um estudo sobre as canções de 'alba' românicas*, defendida na UFMG em 2013 por Alba Caldeira Mello. Nessa pesquisa, a temática principal é sobre o alvorecer nas poesias em línguas românicas intituladas canções de alba, do período medieval, que traz à tona questões típicas do gênero: o adultério, o encontro dos amantes na madrugada, o vigia e os pássaros que avisam sobre o término da noite.

Na cantiga de amigo *pastorela*, de cujo ambiente rústico, encontra-se a voz de uma pastora suspirando de amores por um amigo (namorado ou amante). É também considerada por alguns medievalistas um tipo de cantiga de amor, pois a primeira fala é do amigo, com um diálogo entre um cavaleiro e uma pastora. “Algumas descrevem uma paisagem matinal onde se esvai um cantar de amigo, deixando um eco penetrante no coração do cavaleiro”. (SARAIVA, 1995, p. 21). Sucedendo, portanto, um gênero de poesia trovadoresca, dialogado e de tema pastoril.

Nas cantigas de amigo conhecidas por *bailadas* ou *bailia*, muitas são as manifestações coreográficas apresentadas tendo por base as populações primitivas, especialmente quando se refere às donzelas que utilizam a dança para atrair a atenção dos cavaleiros. Essas cantigas tinham como função principal serem entoadas por cantadores e acompanhadas por dança, ainda hoje encontramos seus vestígios nos cantares de origem popular. Nela, há uma conversação entre a mãe e a filha sobre a ida ao um baile dançante, o próprio ritmo da letra acompanha a melodia da dança.

As cantigas de amigo denominadas de *marinhas* ou *barcarolas* são criações nacionais que não possuem correspondentes em outras literaturas. A sua temática traz à tona aspectos ligados ao rio e ao mar. Nessas canções, a donzela saudosa do amigo (namorado), que partiu para um lugar distante, observa as ondas do mar. As águas atuam como inspiração e confidentes amorosas, enquanto a jovem lamenta o longínquo regresso do amigo, conversa com os elementos da natureza para saber notícias ou esperar solitariamente o retorno das barcas que levou o amado para alguma expedição guerreira. O ambiente marítimo representa a vida sentimental da donzela, pois a partida do amigo não ocorria pela superfície terrestre, mas geralmente pelo mar.

Na modernidade, as recriações das *marinhas* ou *barcarolas* não são objeto de estudo apenas da estética trovadoresca, a poetisa brasileira Neide Archanjo em sua epopeia, *As marinhas*, publicada em 1984, realiza uma breve retomada explícita da

produção épica. Nesse poema, há uma representação de uma viagem pelo mar, “penetrando em marítimas metáforas e misturando sua identidade com identidades míticas e históricas de outros navegantes”. (RAMALHO, 2003, p. 123). O poema escrito em Portugal é permeado pela subjetividade do eu lírico que também é um narrador e pelas vias da cultura portuguesa, dividindo-se em cantos é formado por versos livres.

Os trovadores da corte também cultivaram um gênero diferente e de inspiração mais literária e culta, neste caso, as cantigas de amor, que seguiam a moda provençal. Ao que consta, em 1540 ainda persistiam em Portugal, no lirismo, no romance e no teatro, alguns gêneros, bem como suas formas e temas radicados na cultura medieval. Todavia, foi na corte de D. Manuel que se atingiu o ápice do lirismo que já vinha desde D. João II, onde se produziu a maior parte das composições do *Cancioneiro Geral*, publicado por Garcia de Resende em 1516. (SARAIVA, 1995, p. 47).

Nas cantigas de amor, geralmente, o eu lírico que se anuncia é masculino. Há a representação da coita (dor, sofrimento) do cavaleiro pela dama, constituindo-se um amor impossível ou mesmo inalcançável. Nesse cantar de amor, inclusive de procedência provençal, encontra-se a representação da vida feudal da corte, com aspectos cultos e uma relação muito forte com a vida palaciana e cultura clássica. O próprio trovador passa a viver um amor não correspondido pela mulher amada, que, por sua vez, torna-se *a dame sans merci*, traduzido para o português como a “dama impiedosa”.

As cantigas trovadorescas apresentam uma relação direta com a música e seus recursos formais, ocorrendo, sobretudo, na cantiga de amor, mas não deixando de transparecer também na cantiga de amigo. Essas *marcas occitanas* utilizadas nessas composições poéticas são definidas na Arte de trovar, como a *fiinda*, o *dobre*, o *mordobre*, a *perduda* e a *ateúda*. Existem ainda outros aspectos formais muito comuns, como o paralelismo, o refrão e o *leixa-pren*, que indicam o caráter oral de tais composições. Veja a diferença de cada um deles:

O verso era chamado *palavra*, e quando fosse branco, isto é, sem rima, denominava-se *palavra-perduda*.

Cobras singulares eram estrofes com rimas próprias. Quando as rimas eram comuns, as estrofes recebiam o nome de *cobras uníssonas*.

A *fiinda* era uma estrofe de estrutura própria, mas ligada pela rima ao resto da cantiga e servindo-lhe de remate.

A *atafinda* era o que modernamente recebe o nome de *encadeamento* (ou “enjambement”): o final de um verso, ou de uma estrofe, liga-se diretamente ao seguinte, sem interrupção de sentido ou de ritmo.

O *dobre* e o *mordobre* designavam a repetição duma palavra ou mais dentro da mesma estrofe, exatamente como tal ou em uma de suas formas derivadas.

Denominava-se *leixa-pren* (= deixa-prende) o recurso formal que consistia em apanhar o último verso de uma estrofe (que não o refrão) e com ele iniciar a estrofe seguinte, inteiro ou com ligeira variação. (MASSAUD, 1988, p. 25).

O recurso denominado de *atafinda* é um processo métrico utilizado na poesia trovadoresca, ocorrendo tanto nas cantigas de refrão como nas de *maestria*, carregando o mesmo sentido real de “finda, término, fecho”. Nesse caso, os versos seguem interruptamente uma sequência lógica uns com os outros até o fim da cantiga. E o *paralelismo* consiste na repetição de palavras e nas variações sintático/semântico/fonológicas, ocorrendo nas cantigas de 6 a 8 estrofes. A cantiga de amigo, por exemplo, se diz paralelística pelo fato de repetir o conteúdo da primeira na segunda cōbla (estrofe), com seus sinônimos nas rimas poéticas.

No que concerne às composições satíricas, essas são divididas em cantigas de maldizer e de escárnio. De apelo popular, essas cantigas apresentam o caráter burlesco e transgressor. Os seus temas são diversificados, pois vão desde os costumes do clero até o adultério das damas. A veia crítica desses trovadores atinge toda camada social: a nobreza, o clero e o povo desde os mais simples até os mais poderosos.

Nas canções de maldizer, o trovador utiliza-se de palavras maldosas ou cruéis que não terão outro entendimento senão aquele usado propositalmente no corpo da cantiga, deixando apenas um entendimento para o leitor. As cantigas de escárnio são tidas como mais suaves do que as cantigas de maldizer. Portanto, atuam diferentemente, são aquelas que os trovadores fazem com a intenção de falar mal de alguém, dizendo-lhe palavras ambíguas com dois entendimentos, para que não sejam compreendidas imediatamente e, principalmente, ocultam a identidade da pessoa satirizada, a fim de ironizá-la de várias maneiras.

No entanto, há uma nítida distinção envolvendo esses dois tipos de cânticos: as de maldizer atacam (diretamente), as de escárnio (indiretamente), por meio da *equivocatio*, do duplo sentido, as pessoas, diversos grupos sociais e instituições, algumas vezes sob forma de tenção (desafio ou debate poético). Muitas dessas composições apresentam o elemento rude ou burlesco de caricaturar ou atacar. O grande

alvo era, por exemplo, os cavaleiros covardes e desleais, as prostitutas, os que cantavam ou serviam mulheres indignas de culto pela posição social. (MALEVAL, 2002).

As primeiras produções da lírica medieval europeia encontrou um terreno propício para a divulgação da lírica religiosa, mas isso ocorreu somente na segunda geração posterior a Carlos Magno, logo após dois séculos e meio antes da publicação dos depoimentos da lírica profana na língua vernácula. Na Península Ibérica, a lírica religiosa do século XIII é composta de Cantigas de Santa Maria, do rei de Castilha, de Afonso X. Essas cantigas constituem um grupo com mais de quatrocentas canções em honra a Virgem Maria, escritas pelo rei e por seus colaboradores.

Essas cantigas de Santa Maria são um conjunto de quatrocentas e vinte e sete composições em galego-português, conservadas em quatro manuscritos. Essas cantigas são embebidas por uma longa tradição oral, divulgada pelos jograis galegos, procedentes da compilação das poesias dos cancioneiros e difundida no final do reinado de D. Afonso III, mesma época da publicação do manuscrito *Cancioneiro de Ajuda*.

3.2. Neotrovadorismo e os principais precursores da literatura galego-portuguesa

A divulgação da lírica galego-portuguesa medieval, ocorrida no século XIX, com o Movimento Romântico, só começou a se desenvolver no século XX, através da poesia, música, etc, dando origem ao que chamamos de Neotrovadorismo, um movimento de vanguarda, como sugere o prefixo (neo), que postula uma ligação entre o novo/antigo e tradição/inovação.

Para Maleval (1999), o Neotrovadorismo é um dos movimentos de renovação literária, que ocorreu a partir das lutas políticas pela autonomia da Galícia, anterior ao “franquismo”. É um regime político aplicado na Espanha entre 1939 e 1976, comandado pelo general Francisco Franco. Nesse contexto social, destaca-se a presença de autores/as galegos/as que inspirados nas vanguardas literárias do pré-Guerra Civil Espanhola, fundaram uma tendência poética, batizada por Neotrovadorismo. Neste movimento, os autores ou autoras não se limitaram apenas a imitar os moldes arcaicos, mas recriaram temas e aspectos do lirismo medieval. De acordo com Maleval:

O neotrovadorismo galego inscreve-se nos movimentos de afirmação das identidades regionais reprimidas em maior ou menor grau desde o advento das Nações, observadas na atualidade, a par dos avanços tecnológicos que tornam cada vez mais possível a internalização da

cultura. Constituem verdadeiros ‘bolsões de resistência’ à descaracterização político-cultural, fragmentando o que parecia tendente a desaparecer na globalização aludida, retrocedendo às origens medievais, quando se forjavam as línguas do Ocidente, fatores por excelência de identidade de cada povo. (MALEVAL, 1999, p. 24).

O movimento *neotrovadoresco* é responsável pelo surgimento de uma nova roupagem dentro da poesia moderna e das velhas formas de expressão lírica, fazendo com que seja original, além de autóctone totalmente favorável ao sentimento de nacionalidade. Os poetas inclusos no Neotrovadorismo buscaram retratar em suas composições modernas uma longa tradição literária “ignorada” no sentido de não ser reconhecida durante séculos do período medieval, por isso o principal intuito dos novos autores é de tentar revalidar aquilo que era excluído e pouco valorizado no passado literário com uma nova perspectiva do presente. Desse modo, portugueses, galegos e brasileiros ao trabalharem em suas obras as temáticas e estilos dos cantadores medievais galaico-portugueses, com o uso do elemento intertextual, procuraram destacar um constante diálogo dos textos arcaicos com os modernos.

Após algum tempo do surgimento desse movimento, foi surgindo uma recepção positiva pela academia, por meio de teses de doutoramento e dissertações de mestrado, além de outros estudos e edições de professores universitários. A pesquisadora Teresa López foi uma grande estudiosa a se debruçar sobre a estética *neotrovadoresca*, em sua tese de doutoramento, denominada “*O neotrobadorismo. Xénese e manifestacións*”, defendida na Universidade da Coruña. Foi a partir desse estudo que surgiu a real descrição das origens e do percurso que o Neotrobadorismo galego obteve, bem como as relações de renovação literária do pré-guerra, como também a discussão da literatura medieval no campo nacional.

Esse estudo acadêmico foi um dos principais pontos de partida para escrever a sua obra *O Neotrobadorismo* (1997). Para López, o Neotrobadorismo é tido como uma atualização, no plano da criação literária, da lírica trovadoresca galego-portuguesa, portanto, situa-se como uma referência profícua para outras propostas de renovação poética no contexto da redescoberta da lírica medieval do galego-português, pois, é, de certa maneira, um movimento que pressupõe a recuperação do passado poético medieval.

O Neotrovadorismo nos estudos da literatura galega é um movimento poético que teve início nos anos XX, considerado a raiz da redescoberta poética dos

cancioneiros medievais que buscou recriar principalmente as cantigas de amigo. É um movimento estimado como sendo uma das grandes linhas de renovação da poesia galega no panorama poético, conforme observa López (1997, p. 11).

É uma das maneiras de esclarecer a origem desse movimento *neotrovadoresco* é através de uma reflexão sobre a história e origem de sua própria denominação. Até porque a primeira vez que se empregou esse termo Neotrovadorismo ocorreu em 1933, em um texto de caráter privado, ou seja, em uma carta que o professor Manuel Rodrigues Lapa escreveu a Fermín Bouza Brey para agradecer-lhe o envio da sua *Nao senlleira*.

Segundo López, esse movimento está dividido em três fases distintas: a primeira desenvolvida no período anterior a 1936; a segunda na fase de pós-guerra, que parte de um novo conceito e de diversos conhecimentos da poesia medieval e, por último, a terceira, que está situado na época cronológica mais próxima, em que os poetas utilizaram a lírica medieval para reescrevê-la, desde a leitura individual de um autor a um gênero ou até mesmo de uma cantiga. (LÓPEZ, 1997, p. 36).

É possível pensar na aparição do Neotrovadorismo como uma etapa final do (re)conhecimento da lírica medieval, unindo informações dos cancioneros e a apropriação da poesia medieval galego-portuguesa. Assim, como sugere López:

O neotrobadorismo preséntase así como a etapa final num percurso que tería o seu inicio nas noticias sobre a existencia material dos cancioneros e que pasaría pola difusión dos seus textos poéticos, a a súa asunción como parte do noso patrimonio cultural e a súa recepción como produtos estéticos, ata a súa conversión en material susceptible de (re)creación literaria. (LÓPEZ, 1997, p. 07).

Esse movimento *neotrovadoresco* é responsável também pela consciência da multiplicidade (polifonia e hibridismo), por isso há certa dificuldade em estabelecer uma definição capaz de aglomerar todos os seus textos. Nesse sentido, foi imposta uma tipologia que tentasse atender aos elementos da poética dos textos contemporâneos e os vários tipos de discursos poéticos em que estão inseridos os traços medievais. Em seu estudo, López, apresenta uma possível tipologia expressando três tipos de *neotrovadorismo*:

–Aquel que reproduz mimeticamente os modelos da poesia medieval;

–Aquel que recria a atmosfera, ambiente, símbolos, estrutura e procedimentos de tipo paralelístico, que obrigam a ler estes textos em confronto com a lírica medieval;

–Aquel que utiliza fórmulas e estilemas medievais, ben polo seu carácter falsamente popular e/ou exótico para construir imaxes vanguardistas (simbolistas, criacionistas e mesmo surrealistas) ben polo seu carácter lúdico dentro das correntes neo-popularistas de vanguarda (LÓPEZ,1997, p. 30-31).

Essas são as modalidades mais recorrentes da produção lírica no contexto neotrovadoresco da literatura moderna. Para Cunha (2008), torna-se problemático distinguir as duas últimas categorias, uma vez que elas podem coexistir na mesma composição poética. Além disso, nessa tipologia faltou mencionar um recurso remetendo à lírica *cancioneiril*, pois existem composições que apresentam forma e musicalidade e fazem referência aos “códigos fônico-rítmicos” trabalhados pelos trovadores medievais, mas que não tem relação direta com o nível temático. A pesquisadora Cunha propôs uma revisão da tipologia de Tereza López, a fim de complementar ou aumentar o valor operatório. Veja a opinião da pesquisadora Cunha, logo a seguir:

- 1) composições que evidenciam uma *reprodução mimética*, onde, aliando os temas à forma, encontramos uma reprodução quase perfeita das cantigas trovadorescas;
- 2) composições onde se evidencia a *referência ao universo trovadoresco*, através do reavivamento dos seus símbolos e personagens, versos ou expressões, que podem variar entre uma ou mais referências (incidindo a sua manifestação no plano temático ou vocabular);
- 3) composições que manifestam (sic) uma *aproximação formal* muito evidente, evocando, de imediato, no leitor a sonoridade da lírica medieval, estatuinto, porém, um efeito de estranhamento anacrônico, uma vez que, ao nível temático, se distanciam das referidas cantigas. (CUNHA, 2008, p. 10-11).

É possível verificar a importância dessa nova tipologia estabelecida por Cunha (2008) a partir do estudo das composições poéticas dos neotrovadores portugueses do século XX. Não obstante, na atualidade, o termo Neotrovadorismo foi se reduzindo a uma denominação “xeneralizada e estendida, feito ao que probabelmente contribuíu a necesidade de clarificación terminolóxica derivada da implantación no ensino da materia ‘Literatura galega’”. (LÓPEZ, 1997, p. 12). Além disso, houve outras denominações que surgiram no decorrer do tempo e que serviram para formalizar esse

novo fazer poético:

en primeiro lugar, a referencia a un modelo poético, entendido baixo xenéricos distintos, que o concretan ou o definen en diverso grao (medieval, cancioneros, trovadorismo, forma inmóbil) ou que se limitan á súa cualificación global (poesía primitiva, tradicional); en segundo, a definición do tipo de relación que se establece co modelo: termos como recreación, imitación, retorno, o prefixo neo –, o sufixo –ante. (LÓPEZ, 1997, p. 12).

Os estudos teóricos e comparativos comprendendo o Neotrovadorismo están presentes em três literaturas atuais (a galega, a portuguesa e a brasileira), que compartilhando das mesmas origens linguísticas e do primeiro período da expressão literária da língua medieval, conseguiram apresentar alguns nomes precursores da poesia de imitação trovadoresca, tais como: Afonso Lopes Vieira, com o seu poema denominado “O pão e as rosas”, João de Deus, com seu respectivo poema “Desalento”, o qual foi inspirado numa cantiga de Pero Gonçalves de Porto Carreiro.

A denominação do termo Neotrovadorismo também foi utilizada em diferentes ensaios de caráter literário, consolidando-se definitivamente a partir dos anos 70, tendo por base a aparição de estudos e antologias de poesia, por exemplo, Fernández del Riego (1971), Gonzáles Garcés (1974), Hernández (1974), Losada (1976), esses trabalhos contribuíram relevantemente para a divulgação da mais recente literatura galega. Assim, o movimento do Neotrovadorismo está intimamente relacionado às origens do século XX, com sua difusão atribuída a partir da revista *Nós*, dirigida por Vicente Risco, cuja importância seria divulgar o *neotrovadorismo* galego. (LÓPEZ, 1997, p. 22-23).

Na Literatura Galega, os nomes mais representativos desse movimento são: Fermín Bouza Brey e Álvaro Cunqueiro, em termos qualitativos, há também outros a acrescentar: Ánxel Sevillano e Xosé Díaz Jácome (Varela Jácome 1951), Xosé M^a Álvarez Blázquez e Xosé Filgueira Valverde (Gonzáles Garcés 1974), Aquilino Iglesia Alvariño. (LÓPEZ, 1997, *apud* HERNÁNDEZ, 1974, S/N). Existem ainda outros nomes importantes que a crítica literária foi aos poucos delimitando os perfis autorais de pertencimento a esse movimento ao longo do tempo.

Para o surgimento do Neotrovadorismo galego fez-se necessário publicações locais de matéria trovadoresca, principalmente as cantigas d’amigo e de amor por José Joaquim Nunes, em 1928 e 1932, respectivamente, tornando acessíveis a um público

mais elevado. (LÓPEZ, 1997, p. 37-75). Além disso, um fator decisivo para a sua eclosão fora também o *Seminário de Estudos Galegos*, surgido em 1923 por estudantes universitários como Firmín Bouza Brey e Xosé Filgueira Valverde, com a presença de alguns mestres das *Irmandades da Fala* e do Grupo *Nós*. O seu objetivo principal era propiciar uma breve reflexão científica e interdisciplinar da cultura artística e literária galega, que permaneceria ativa até meados de 1936.

Esse movimento *neotrovadoresco* fora divulgado por alguns dos suportes impressos como as revistas *Resol*, *Papel de Color*, *Nós*, pela qual Bouza Brey publicaria os seus poemas inaugurais a partir de 1926, os quais foram posteriormente noticiados no livro *Nao senlleira*, de 1933. Além disso, o autor Cunqueiro também editou o seu livro *Cantiga nova* denominada de *riveira*, formando-se, assim, obras principais e inaugurais do *neotrovadorismo*. Vale destacar que os autores Álvaro Cunqueiro e Fermín Bouza Brey fizeram parte da *Geração de 25*, que recriaram por meio de suas poesias os temas e recursos do lirismo medieval e misturaram as tendências de outras obras literárias.

Na literatura galega, observam-se duas fases distintas da manifestação neotrovadoresca, uma etapa anterior a 1936 em que apresenta a recuperação da tradição dos cancioneros como o “Poemato da vida”, de Johán Vicente Viqueira, antes disso, não era sabido ainda a existência dos “Cantares d’amigo”, de Carles Riba, os quais só vieram a público 76 anos após a sua composição em 1911. A segunda etapa iniciou-se no período de pós-guerra e prolongou-se até os anos 50, segundo expõe ainda os estudos de López (1997).

O autor assinalado pela crítica como o precursor do Neotrovadorismo é Fermín Bouza Brey. O principal destaque desse movimento literário só ocorreu por volta de 1926, com a obra “*las Lelías ao teu ouvido y la sutil Tenzón co malvis amigo*”, frente ao poemário que se inseria logo depois, denominado de *Nao senlleira*. O conhecimento sobre esse autor é importante para a delimitação de uma data fixa para a origem desse movimento *neotrovadoresco*, além disso, é útil para assegurar um conhecimento apropriado da lírica medieval e de sua obra desencadeante da poesia de imitação trovadoresca. Nesse sentido, o Neotrovadorismo de Fermín Bouza Brey destaca-se como uma recuperação da tradição literária interrompida, ou seja, dos cancioneros medievais, focada no gênero específico, neste caso, a cantiga de amigo.

Na Galícia atual, muitos são os poemas que retomam o cantar dos trovadores medievais e uma maneira de incentivar essa prática poética vem sendo promovida pelo

Governo Galego, através de concursos literários, dando continuidade ao cultivo da poesia ancestral. Isto se refere ao “I Certame Xacobeo de Poesia” (1993), tendo como um dos finalistas das cantigas medievais, Paulino Vázques, com (*Augas do amor oscuro*, 1993), conforme aponta Maleval (1999, p. 84): “o vencedor, é uma prova da alta qualidade dessa nova safra de *neotrovadores* galegos”.

A manifestação artística do Neotrovadorismo não se restringe ao contexto da literatura galego-portuguesa, mas também está presente na Literatura brasileira. Muitos são os textos modernos que despertam no leitor a musicalidade e certos hábitos estilísticos da lírica trovadoresca, como por exemplo, ocorreu nas obras de Cecília Meireles, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, Marly de Oliveira, Stella Leonardos, Gilberto Mendonça Telles, Adélia Prado, Laís Correia de Araújo, Renata Pallotini, Foed Castro Chamma, Olga Savary, Manuel Carlos, dentre outros. Assim, “o conjunto dessas obras tem, para o historiador da poesia no Brasil, um significado irrecusável de permanência de uma determinada concepção da lírica: sondagem do tempo subjetivo”. (BOSI, 2006, p. 486).

3.3. As marcas neotrovadorescas na literatura brasileira

No Brasil, a influência do medievo engloba grande parte da produção literária contemporânea quando faz referência à estética neotrovadoresca, em que visivelmente são encontrados rastros de subjetividade e musicalidade, anexadas às obras dos novos trovadores atuais, como é o caso da poetisa Stella Leonardos. As cantigas de amor e de amigo, por exemplo, são incorporadas a várias produções recentes, seja através de músicas, seja das artes, retomando aspectos característicos (amor, saudade, solidão) da lírica medieval.

Sabe-se que, mesmo antes das atuais conquistas da tecnologia, que possibilitam a universalização da cultura, também portugueses e brasileiros poetaram ou buscaram poetar sobre temas e/ou à moda dos cantares medievais galaico-portugueses – ou por experimentalismo, ou pela demanda das origens e do exótico, via de regra movidos por uma auto-consciente intertextualidade que faz dialogar, mantendo-lhes as diferenças, o presente com o passado. (MALEVAL, 1999, p. 84).

A reprodução dos modelos poéticos *trovadorescos*, desde a sua estruturação aos temas mais antigos das cantigas medievais podem facilmente serem encontrados em

número expressivo nas produções modernas, apesar de existirem outras representações em outros gêneros em quantidade inferior. Acusando em suas obras a presença dos cantares medievais galaico-portugueses, os poetas modernos, ou seja, os *neotrovadores* brasileiros (novos cantadores) inspiraram-se no plano intertextual ao favorecer um breve diálogo com obras literárias do passado. Assim, o movimento *neotrovadoresco* possui grande relevância quando resgata e ao mesmo tempo evidencia obras do período medieval que são pouco abordadas ou difundidas pelos estudiosos e pesquisadores.

Para alguns autores, a poesia desenvolvida em Portugal no período do Trovadorismo encontra-se ultimamente ultrapassada, uma vez que foi a primeira manifestação da literatura escrita no país, ocorrida no princípio do século XII. No entanto, essa estética poética passou a ser uma referência e serviu ainda como fonte de inspiração para muitos poetas e músicos brasileiros. Nesse sentido, é possível encontrar diversos ecos da poética trovadoresca em nossa MPB, ou seja, na música popular brasileira, em cantores como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gonzaguinha e, tantos outros, que beberam dessa tradição medieval lírica portuguesa.

Dessa forma, a estética medieval contribuiu profundamente para a modelagem do nosso imaginário amoroso dos séculos XX e XXI. O compositor Chico Buarque de Holanda, por exemplo, é denominado por alguns estudiosos como o trovador brasileiro, (Calado, 2000), uma vez que retrata, em muitas de suas canções, o elemento dialógico com as cantigas trovadorescas. A sua canção “Morena dos olhos d’água”, segue a mesma temática de uma cantiga de amigo do subgênero “barcarola”, semelhante aos compositores trovadorescos, tanto ele quanto Caetano Veloso assume a função de um eu lírico feminino em algumas de suas canções, como pode ser visto na música “Esse cara”.

Além da poetisa Stella Leonardos, outras autoras trabalharam em suas obras literárias os aspectos teóricos e formais da lírica trovadoresca, tais como: Hilda Hilst, Cecília Meireles, Francisca Nóbrega e Marly Vasconcelos. A autora Cecília Meireles promoveu o diálogo em algumas de suas poesias com o Trovadorismo medieval galaico-português, decorrente de sua afeição com as canções medievais espanholas, orientais e os clássicos da Idade Média. É perceptível a presença da estética trovadoresca em suas obras já a partir dos títulos de suas composições. “A amiga deixada”, da obra *Vaga música* (1942); “Cantar de vero amor”, do livro *Dispersos* (1964); “Miraclara desposada”, da obra *Mar absoluto e outros poemas*, publicado em

1945; em “Cantar guaiado”, também de *Mar absoluto e outros poemas*, (1945); em “Canção”, do livro *Dispersos*; “Cantata matinal”, de *Retrato natural*, publicado em 1949, e tantos outros títulos. Todos esses poemas fazem referência às modalidades das cantigas de amigo (alba, pastorela, bailia) do período trovadoresco, pois o eu lírico feminino evoca os versos característicos desses cantares, relatando a saudade do amado, o abandono, os seus anseios amorosos, tomando como ponto de partida o diálogo com a estética do medieval, etc.

Transcrevemos, a seguir, um exemplo de inspiração (neo)medieval no poema “Confessor Medieval”¹⁶ (1960):

Irias à bailia com teu amigo,
Se ele não te dera saia de sirgo? (*sirgo* = *seda*)
Se te dera apenas um anel de vidro
Irias com ele por sombra e perigo?
Irias à bailia sem teu amigo,
Se ele não pudesse ir bailar contigo?
Irias com ele se te houvessem dito
Que o amigo que amavas é teu inimigo?
Sem a flor no peito, sem saia de sirgo,
Irias sem ele, e sem anel de vidro?
Irias à bailia, já sem teu amigo,
E sem nenhum suspiro?

Nesse poema de Cecília Meireles é possível observar que mesmo sendo escrito por uma poetisa modernista, intencionalmente são visíveis os elementos da lírica medieval, remetendo às cantigas de amigo, isto é, as *bailias* medievais, como o tipo de verso e sua construção baseada na repetição e paralelismo. No decorrer do poema, percebe-se a todo instante um diálogo do eu lírico com a donzela sobre a ida ao baile juntamente com o amigo (amado ou amante). Ele é também construído com grupos semânticos de dois versos, orações interrogativas, elementos evocadores dos costumes medievos, como o símbolo do anel e da saia de sirgo, os seus versos restringem-se a uma única rima /i/. Cecília Meireles baseando-se ainda em outras obras do passado literário buscou inspiração poética na estética do Trovadorismo para compor a sua obra *Romanceiro da Inconfidência*.

¹⁶ Este poema está disponível em: *Poesias completas de Cecília Meireles* – v. 8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

A poetisa Stella Leonardos na obra *Amanhecência* através da epígrafe “Leonoreta fin roseta”, de Joan de Lobeira, compôs um poema em homenagem a Cecília Meireles, intitulado “Balada do jogral suidade”, oferecendo conforme os seus dizeres a (em loor de Dona Cecília Meireles do trobar “Amor em Leonoreta”). E na segunda parte em *Reamanhecer*, através da epígrafe “Mas é rio, mais profundo, sem nascimento e sem fim que, atravessando este mundo, passou por dentro de mim”, de autoria de Cecília Meireles, novamente construiu outro poema denominado de “Tarde na chuva”.

A autora Hilda Hilst é também uma das poetisas modernas a apresentar grande familiaridade com a poesia lírica da estética do Trovadorismo medieval galego-português e do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, principalmente, quando se refere aos cantares de amor e amigo. Eis na íntegra um exemplo ilustrativo do poema “Trovas de muito amor para um amado senhor”¹⁷ publicada em 1960:

Nave
Ave
Moinho
E tudo mais serei
Para que seja leve
Meu passo
Em vosso caminho.

Dizeis que tenho vaidades.
E que no vosso entender
Mulheres de pouca idade
Que não se queiram perder

É preciso que não tenham
Tantas e tais veleidades.

Senhor, se a mim me acrescento
Flores e renda, cetins,
Se solto o cabelo ao vento
É bem por vós, não por mim.

Tenho dois olhos contentes
E a boca fresca e rosada.
E a vaidade só consente
Vaidades, se desejada.

E além de vós
Não desejo nada.

¹⁷ Esse poema está disponível na obra: HILST, Hilda. Trovas de muito amor para um amado senhor. *Poesia* (1959-1979). São Paulo: Quíron; Brasília: INL-MEC, 1980. P. 225-242.

Nesse poema de versos breves e ritmo leve, a poetisa Hilda Hilst é conduzida à estética da lírica medieval galego-portuguesa, retratando um cantar em que a mulher-protagonista assume um lugar que na historiografia tradicional era atribuído apenas aos trovadores (homens). Logo no início do poema, as expressões metafóricas “nave, ave, moinho” remetem à transformação ou à movimentação dos caminhos percorridos para a protagonista se aproximar do amado que, tudo indica estar ausente ou muito distante. Sendo possível constatar a presença de uma jovem, com olhos contentes (alegres), boca rosada, que usa da vaidade para atrair a atenção de seu amado, tendo como único desejo tê-lo eternamente ao seu lado, conforme apresenta a expressão: “além de vós, não desejo nada”.

Como vemos, embora, o Neotrovadorismo tenha adquirido maior ênfase em Portugal, no Brasil também alguns autores conseguiram se destacar no cenário poético, mas não se sabe com precisão o principiante desse movimento, dentre alguns nomes estão: Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Martins Fontes, Paulo Bonfim, Edison Moreira, Mário da Silva Brito, etc. (MALEVAL, p. 87, apud Coelho, 1981, p. 19-26). Há ainda mais autores de outras regiões do país que mostraram interesse pelos temas dos cantares medievais, cada qual de uma maneira particular.

A poesia de Eugénio de Andrade, por exemplo, é constituída por traços da lírica galego-portuguesa, acusando bastante influência de obras dos autores trovadorescos (Pero Meogo, Martin Codax, João Zorro), no que diz respeito aos aspectos líricos, quanto aos procedimentos métricos aplicados pelos poetas do medievo. A sua obra acompanha uma tradição poética portuguesa com a presença de características tipicamente modernas, semelhantes às cantigas *trovadorescas*, pois os seus poemas trazem elementos da natureza, tais como: rios, mares, flores, águas e dentre outros. (MALEVAL, 1999).

No século XX, principalmente no Brasil, inúmeros poetas se debruçaram a estudar a tradição lírica medieval, usando como ponto de partida o recurso da epígrafe, remetendo a pequenos fragmentos das cantigas trovadorescas no *corpo* de cada poema. Os exemplos mais significativos desse processo poético encontram-se representados nos textos de Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida e, sobretudo, de Stella Leonardos.

A exemplo disso, o poeta Guilherme de Almeida com a publicação da obra “Poesia vária” (1944-1947), ou seja, um *cancioneirinho*, composto por vinte poemas que

são apropriações das cantigas de amigo de origem paralelísticas. Além disso, os seus poemas são marcados pela presença de epígrafes (processo semelhante à produção poética de Stella Leonardos). Conforme aponta Maleval (1999, p. 136), é o poeta brasileiro que mais fielmente reproduz a forma arcaica dos cantares medievais, conhecendo muito bem a estética poética da Galícia. Em sua obra *Reamanhecer*, Stella Leonardos realiza uma homenagem a esse autor, através dos versos: “Pelos remendos de meu manto pobre, pela moeda de cobre, pela côdea de pão”, de autoria de Guilherme de Almeida, constrói um novo poema, intitulado “O príncipe e o pobre”.

Manuel Bandeira destaca-se como um dos principais poetas brasileiros a fazer um intermédio da poesia com a música baseando-se nos textos dos trovadores, por exemplo, uma de suas composições poéticas, “Cantar de amor”, publicado na *Lira dos cinquent’anos*, em 1944. Entretanto, ele não foi o único poeta brasileiro a mesclar a música com a poesia, semelhante aos trovadores do período medieval. (MALEVAL, 1999). Esse autor referencia a obra *Amanhecência*, como um cancioneiro luso-brasileiro, “cujos poemas mostram o longo peregrinar poético/existencial, que em língua portuguesa se realizou desde o século XII até o XX e que, partindo de Portugal, arraigou no húmus brasílico, frutificando em novo corpo poético”¹⁸. Em um de seus títulos da obra “Mafuá do Malungo” (1948), publicou um poema, denominado *Agradecendo doces a Stella Leonardos*, retribuindo a homenagem que a poetisa Leonardos prestou-lhe em sua obra *Reamanhecer* (1974). Eis a reprodução na íntegra:

Agradecendo Doces a Stella Leonardos¹⁹

1. DOCES de açúcar e gemas
São teus versos, e teus doces
Sabem a poemas: não fosses
Toda doce em cada poema!
2. Pouco e coco rimam, sim,
Mas quando o coco é o seu coco,
Que, por mais que seja, é pouco
(Pelo menos para mim!).

¹⁸ Esta informação foi reproduzida pela estudiosa Nelly Coelho na “Enciclopédia Itaú Cultural de Literatura Brasileira”. Disponível no site: <http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbet_e=5306&imp=N>. Acesso em: 01/12/2014

¹⁹ Este poema encontra-se disponível no site: <<http://ateliierdaescritarj.blogspot.com.br/2011/08/o-poema-de-circunstancia-cronica.html>>. Acesso em: 17/12/2014

3. Não veio doce, mas veio
Verso seu, que me é tão doce
Como se doce ele fosse:
Mais que doce: doce e meio!

Manuel Bandeira compara metaforicamente as palavras poéticas de Stella Leonardos a uma receita de doce, prestando-lhe imensa gratidão pelos versos amáveis e afetuosos inclusos na obra *Reamanhecer*, que serviu de base para uma de suas epígrafes de um poema. Uma forma de atrair a atenção do leitor é utilizada por Bandeira, processo semelhante a Stella Leonardos quando destaca inicialmente em letras maiúsculas o predicativo/substantivo “doce”, referindo-se ao objetivo principal de comparar simbolicamente o doce (alimento) ao modo delicado e gentil da poetisa. Para o autor, cada verso da composição leonardina é encantador como um doce, por isso explicita o seguinte pensamento: “toda doce em seus poemas!”. É essa a característica principal de Stella Leonardos em suas produções literárias ao utilizar de pequenos fragmentos de outras estéticas literárias para (re)fazer um novo discurso contemporâneo. Observem a sua tentativa, literalmente válida, em adotar as formas da epígrafe de Manuel Bandeira: “Para dar uma esperança/ Mais triste ao fim do meu dia”, para construir outro texto sob o título de “Bandeira de Estrelas”, (p. 151). Eis-o na íntegra:

BANDEIRA DE ESTRELAS

ONDE ESTÁ a estrela da manhã?
Às vezes se fere o sonho.
Mas como pensar em mágoa?
Estrela azul
no amanhã.

Na minha vida vazia
às vezes se pensa negro.
Mas como falar escuro?
Uma estrela
no meu dia.

Olhos lúcidos, meu lume
réstia de azuis e de estrelas:
vem, cantiga,
estrela amiga,
estrela da vida inteira.

Para essa composição poética, Stella Leonardos fez uso de uma estruturação sugestiva e inovadora ao utilizar da irregularidade dos versos e estrofes, fugindo completamente da linearidade de alguns dos textos literários da modernidade. Inclusive, o título que dá nome ao poema é quase uma junção dos nomes característicos de ambos, bandeira com estela, para não dizer Stella. Os traços nítidos da poética de Manuel Bandeira estão presentes no poema por meio do processo intertextual da epígrafe e do próprio título. A epígrafe se deixa perceber como uma forma de dialogismo que mantém com o texto recriado uma relação implícita. É justamente o que ocorre na estruturação geral do livro *Amanhecência*, as epígrafes funcionam como fontes inspiradoras dos poemas, ocorrendo um narrador quase implícito comandando a construção dos versos, pois toda a poesia de Stella Leonardos trata-se de um arranjo cronológico de epígrafes tomadas da literatura de Portugal e do Brasil.

Portanto, é no terceiro e último capítulo deste trabalho que será observado nos poemas de Stella Leonardos as epígrafes conduzindo-nos simultaneamente para duas dimensões temporais (tradição versus modernidade), instaurando um trânsito de sentidos e significações, de modo a promover rupturas e, ao mesmo tempo, continuidades estéticas. Consequentemente, o leitor defronta-se com textos em movimentos, pelos quais emergem imagens sensoriais que reverberam um copioso processo de transformação significante-significado, a partir dos signos de *Amanhecência*. A título de ilustração, podemos citar o poema *Ancestre Canção*, do trovador Paio Soares de Taveirós:

*...“mia senhor branca e vermelha!
Queredes que vos retraya?”...*

Ancestre Canção

MINHA Face, claro códice,
traz tinta negra e vermelha
– face a mais, símplice cópia –
de que avós de Portugal?
Sei tão-só que existe o códex
de uma facies portuguesa,
sei tão-só que existo – coda
de ancestres canções, às vezes.
E nas veias vivo veios
de cantar azul castiço
– ora de ar trovadoresco
ora riso de jogral.

Sabe Deus porque subsistem
e me veiam, que não sei.
Aonde irão? Lego ao vento
o lírico manuscrito
que me inscreve e me transcende
– dom de códice ancestral.

Para a composição desse poema, serviram de epígrafe dois versos da célebre *Cantiga da Garvaia*, que D. Carolina Michaelis considera a mais antiga da literatura galaico-portuguesa, datada de 1206. Inclusive, o próprio título *Ancestre canção* remete literalmente aos cânticos ancestrais, às origens do idioma, às fontes límpidas dos cancioneiros da Idade Média. Nesse sentido, é a partir do texto motivador: “mia senhor branca e vermelha!/ Queredes que vos retraya?”, do autor Paio Soares de Taveirós, que Stella Leonardos situa o seu manuscrito na herança dos avós ou antepassados de Portugal, constituindo um *códice*, ou *códex*, de fortes nuances poéticas perpassadas pelo jogo temporal passado *versus* presente.

CAPÍTULO III: AS RECRIAÇÕES DAS CANTIGAS DE AMIGO EM AMANHECÊNCIA

A nossa pesquisa vem, pois, observar principalmente a relação existente entre o Neotrovadorismo luso-brasileiro com o Trovadorismo medieval galego-português, tendo em vista particularmente as recriações dos subgêneros das cantigas de amigo. É fazendo uma releitura desse período trovadoresco na atualidade que produziremos uma análise desse processo de criação da escritora contemporânea Stella Leonardos.

Desse modo, tentaremos identificar as diferenças e semelhanças de alguns dos poemas de *Amanhecência*, dessa poetisa, comparando-os com as cantigas de amigo serão observados os elementos característicos dessas modalidades medievais, a saber: desejo, religiosidade, saudade, resignificados nos poemas “Barcarola”, “Do Cancioneiro da Desajuda”, “Fragmento de Pastorela” e “Cantiga de Romaria”. Realizaremos, portanto, um estudo comparativo desses poemas com as cantigas medievais que serviram de hipotextos para Stella Leonardos, como as composições dos trovadores: Martim Codax, cuja fonte do manuscrito: (CBN 1278, CV 884); D. Dinis, manuscrito: (CNB 568, CV 171); Pero Viviães, manuscrito: (CBN 735, CV 336); Fernão Rodrigues de Calheiros, manuscrito: (CBN 632, CV 233).

A obra *Amanhecência*, conforme apresentamos no primeiro capítulo, divide-se em duas partes, intituladas *Códice Ancestral* e *Reamanhecer*, remetendo-nos à ideia do surgimento de um período histórico-literário que contribuiu profundamente para a composição poética de Stella Leonardos, abrangendo um amplo trabalho de pesquisa tanto da língua portuguesa quanto da musicalidade das cantigas de amigo. Expondo, assim, uma nova roupagem adentrada na poesia brasileira de inspiração medieval.

Na primeira parte dessa obra, especificamente em *Códice ancestral*, em que se localiza o *corpus* dessa pesquisa, é perceptível averiguar que os poemas retomam os temas, as formas e os estilos dos textos galaico-portugueses, representados, principalmente, nas epígrafes. A preocupação metalinguística dessa poetisa é evidente quando organiza um glossário incluindo o significado dos termos arcaicos. Desse modo, é a partir dessa concepção de metalinguagem, do título do livro e dos seus poemas que se consegue depreender o sentido de uma criação poética que se ergue conscientemente sobre a sucessão diacrônica da linguagem do período medieval com o brasileiro.

A tessitura da obra *Amanhecência* é proveniente de uma longa e riquíssima pesquisa dos mais diversos gêneros literários que embasaram e inspiraram a poetisa Stella Leonardos, a qual sempre foi orientada por um sentido de pesquisa enriquecida pelo lirismo contemporâneo. Dentre os textos destacam-se: poesia portuguesa e palaciana, textos moçárabes, árabes, céltico, crônicas, fragmentos de textos portugueses, jogral, cantigas de Santa Maria, de amigo, amor, escárnio e maldizer, receita culinária, fragmento de textos do cancioneiro geral, conto popular, antologia de poesia portuguesa, trecho em homenagem ao rei Afonso Henriques. Há ainda um fragmento da crônica do descobrimento e conquista de Guiné, de autoria de Zurara, constituindo o poema “D’ Allende”.

No processo de criação poética de *Amanhecência* encontram-se ainda alguns versos abordando a história de Portugal que serviram para compor o poema “Na Guitarra”. E um pequeno trecho dos Lusíadas de Camões é quem inspira a recriação do poema “Navegar é preciso”. Para a composição de apenas um texto poético, a escritora Stella Leonardos utiliza, às vezes, epígrafes de dois ou mais autores, por exemplo, para a constituição do poema “Dom Pedro e dona Ynes”, fez-se necessário o emprego dos versos da crônica de Fernão Lopes “Este verdadeiro amor ouve el-rei Dom Pedro”, e da trova “A mynha desventura”, que Garcia de Resende fez sobre a morte de Inês de Castro.

Pode-se dizer que uma parte das recriações poéticas da obra *Amanhecência* é baseada especificamente nas cantigas de amigo juntamente com seus subgêneros, reunindo aproximadamente mais de vinte epígrafes dos trovadores, dentre alguns nomes: Roy Fernandiz: D. Dinis, Martim Codax, D. Sancho, Ayra Carpancho, Joan Garcia de Guilhade, Paay Gomes Charinho, Pero Meogo, Estevam Coelho, Afonso Sanches, Fernando Esguio, etc. É tomando por base a produção trovadoresca que Stella Leonardos reconstrói os seus poemas objetivando adquirir novas significações distintas da lírica medieval, pois como se sabe toda obra literária anseia pelo novo, singular, diferente. Por isto encontra-se claramente a reescritura, a renovação da linguagem trovadoresca em outra dimensão moderna, o que propicia a criação de outro mundo de significados na literatura contemporânea.

A poetisa Stella Leonardos, às vezes, desconstrói literalmente a temática das cantigas para produzir um novo texto diferente dos moldes medievais, como é caso da cantiga de amigo “Ai eu, coitada, como vivo”, de D. Sancho, para construir um poema

remetendo a “Plang (ou plahn), que apresenta no próprio glossário a sua especificação de um gênero de poesia trovadoresca: espécie de elegia amorosa. E através da cantiga de amor “D’amar a quen non ousarei falar”, de Martin Soares, construiu o poema “Do Segrel aa Dona-d’Algo”, referindo-se a um jogral da corte, comumente nobre desqualificado, pago por seu trovar).

Cabe citar como exemplo ainda uma das epígrafes de Meendinho: “E cercaron-my as ondas, que grandes son, non ey barqueiro nen remador”, embora seja pertencente ao subgênero da cantiga de amigo “barcarola” contribuiu para uma recriação poética bastante interessante e inovadora de uma cantiga de ninar, denominada “Cantiga de adormecer”. Isto demonstra que o processo de escrita de Stella Leonardos é surpreendente e nem sempre obedece fielmente à temática representada nas fontes de origem do período trovadoresco.

É retomando a estética lírica medieval que Stella Leonardos nos coloca diante do passado literário e dos lamentos enamorados das cantigas trovadorescas, perpassando forte influência e ressonância dos compositores galego-portugueses. Assim, apresenta nitidamente uma retomada do trovadorismo, aspecto observável no próprio prefácio: “obra de amor às líricas raízes de nossa língua, e ao sempre lirismo brasileiro” (LEONARDOS, 1974, p. 35). Outras vezes, busca também completar o sentido da cantiga de amigo, ampliando o critério poético ao processo de intertextualidade. Nesse sentido, é possível pensar em duas ideias distintas de inspiração poética: “reamanhece o lirismo? Ou amanhecerão novas formas de linguagem poética no coração de outras penas?” (MARINHEIRO, 1981, p. 39). Em relação à função das canções/poemas de Stella Leonardos, conforme aponta Norma Goldsteir, a canção não possui apenas uma função no contexto social, estende-se a um critério mais abrangente:

Canção: é uma composição curta, cujo teor pode ser ora melancólico, ora satírico. Permite todos os temas e nem sempre se destina a ser cantada. Pode, ou não, apresentar estribilho ou refrão. As ‘canções nacionais’ incorporam-se à tradição de todos os povos. (GOLDSTEIN, 1999, p. 56).

Em qualquer canção atual ou medieval, as palavras não representam uma simples linguagem autônoma, é um composto envolvendo elementos melódicos, linguísticos e entoativos. Dessa forma, em termos históricos e sociais o discurso poético está ligado intrinsecamente à música. Sendo pertinente relembrar que a poesia, juntamente com a

música e a dança compartilham de uma mesma arte em sua origem. E ao ser transformada em arte, a poesia pressupõe para o leitor um processo mental diferenciado da arte múltipla dos artigos trovadores, com uma estruturação compositiva mais abrangente e com características pós-modernas. Corroborando para o que já sabemos, toda e qualquer forma de arte pode ser um produto e agente de transformação.

Conforme expõe a pesquisadora Cyntrão (2004), “as canções são um bem cultural de consumo e a elas podemos atribuir o papel de porta-voz de anseios e memórias que circulam em sociedade. [...] O vocábulo canção deriva do latim *cantione*, que é correlato ao verbo *cano*, *canis*, *cantum*, *canere* (cantar)”. Os poemas da obra *Amanhecência* interligam-se a música com a presença de refrãos, repetições de palavras, etc. Os próprios títulos “cantiga de romaria”, “cantiga de adormecer”, dentre outros, já exibem a intenção poética de Stella Leonardos.

Para Teles (1973)²⁰, a leitura de um livro de poemas no estilo de *Amanhecência* não pode ser nunca uma leitura inocente, a cada novo texto presente na obra, o leitor se depara com uma série de inovações poéticas como se fossem imagens retratadas. Portanto, é através do “códice” que se vai desenvolvendo o ‘manuscrito’, isto é, quando o leitor consegue “desentranhar um novo código poético, cifrando-o no silêncio da leitura e, ao mesmo tempo, decifrando-o como um monumento, uma estela na vida literária de Stella Leonardos”. (IDEM p. 13).

No arquitetado mecanismo de escrita literária da poetisa Stella Leonardos, a utilização da epígrafe é quem propicia o diálogo ora com títulos e refrãos, ora com versos das cantigas de amigo, conseguindo transformar os seus textos em sonetos, lirias, canções. Às vezes, as reticências e os sinais gráficos transparecem o que não foi explicitado claramente no corpo do poema. Assim, encontra-se um entrecruzamento de dois planos: “– o intertextual, remetendo para o referencial, metalinguístico, real: passado; – o intratextual, debruçando-se sobre a poesia da poesia, irreal: presente”. (MARINHEIRO, 1981, p. 54).

Portanto, nesta pesquisa de análise literária, a poetisa Stella Leonardos inspirada nos subgêneros da lírica trovadoresca, (bem próximas às cantigas de amigo, cujas temáticas abrangem o assunto das albas, barcarolas, pastorelas, bailadas, romarias), reproduz uma nova obra poética marcada pelo dialogismo explícito e literal. Conforme

²⁰ Essa informação encontra-se na nota introdutória sob o título “O Códice do código: a estela de Stella” na própria obra *Amanhecência*.

os estudos de Affonso Romano de Sant'Anna (1985), a melhor poesia retrata inevitavelmente o conflito existente entre sujeito/objeto e a consciência dos três tempos atrelada ao presente, memória (pretérito) e ao futuro.

Por fim, passemos as análises dos poemas de Stella Leonardos e das respectivas cantigas de amigo trovadorescas que serviram como fonte principal de inspiração contemporânea. Vale destacar mais uma vez os poemas leonardinos a serem estudados: “Barcarola”, “Do Cancioneiro da Desajuda”, “Fragmento de Pastorela” e “Cantiga de Romaria”, paralelamente aos subgêneros medievais das composições dos trovadores: Martim Codax, cuja fonte do manuscrito: (CBN 1278, CV 884); D. Dinis, manuscrito: (CNB 568, CV 171); Pero Viviães, manuscrito: (CBN 735, CV 336); Fernão Rodrigues de Calheiros, manuscrito: (CBN 632, CV 233).

4.1. A temática da saudade representada na barcarola medieval

As *marinhas* ou *barcarolas* são denominações poéticas dos subgêneros das cantigas de amigo utilizadas por diversos autores galego-portugueses que formam as composições do Trovadorismo Medieval Ibérico. Nesse tipo de produção, tem-se por temática principal o ritmo das águas marítimas, incluindo, sobretudo, a saudade dos amantes enamorados. O trovador Martim Codax foi um dos autores da Idade Média que se dedicou à escrita das cantigas de amigo dessa natureza, expondo claramente as evidências que conduzem a uma simbologia da água, o que é latente nas ondas do mar de Vigo, elemento recorrente nos seus referidos versos poéticos.

De acordo com Moisés (1988, p.13), perante a angústia geográfica, o escritor português procurava optar pela fuga ou apego a superfície terrestre, que funcionava mais como palco das inquietações e confidente das dores, nutridora de sonhos e esperanças. No entanto, essa fuga ocorria geralmente pelo mar, ilustrando o “desconhecido, fonte de riqueza” algumas vezes, de males incríveis e de emoção, ultrapassando a “estreiteza do solo físico, para o plano mítico, à procura de visualizar numa dimensão universal e perene a inquietação particular e egocêntrica”.

Assim como ocorre com a maioria dos trovadores galego-portugueses, pouquíssimas são as informações bibliográficas sobre Martim Codax, embora muitos acreditem na hipótese de ter sido um jogral ou um segrel de origem galega, tal inferência deve-se a predominante referência a Vigo em suas cantigas, cuja cidade está

localizada ao sul da Galiza. As suas cantigas retiradas de um pergaminho do século XIII, publicadas somente em 1956, possuem uma inegável relevância pelo fato de serem as únicas da lírica trovadoresca a apresentar o acompanhamento da notação musical. Eis um exemplo ilustrativo de uma cantiga *trovadoresca* de Martim Codax²¹:

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

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

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

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

Essa cantiga de amigo, de Martim Codax²², cuja temática caracteristicamente tradicional, do subgênero das barcarolas ou marinhas, aborda comumente a presença constante do elemento da natureza, “ondas do mar de Vigo”. A canção, com o eu lírico feminino trata do protagonismo de um sujeito feminino, em busca de informações pelo namorado ou amante, o qual é denominado a todo instante por amigo ou amado.

Percebe-se que é uma cantiga de amigo paralelística composta por 4 estrofes, de 12 versos que, utilizando uma estrutura rítmica de refrão, com cobras alternadas, os três primeiros versos vão se repetindo ao longo das estrofes seguintes, modificados apenas por algumas palavras que preservam a mesma ideia inicial. Esse tipo de repetição tanto paralelístico quanto anafórico é responsável pelo processo rítmico, pois o segundo verso do dístico da primeira estrofe é o 1º verso do dístico da 3ª estrofe, assim por diante. Como se vê, o ritmo é, então, percebido como a principal essência da poesia.

²¹ Todas as cantigas de amigo dos trovadores que, serão objeto de estudo, neste trabalho de pesquisa, foram extraídas do site do Projeto Littera, disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=653&pv=sim>>. Acesso: 23/09/2014.

²² No jogral da época de Afonso III, ao que tudo indica, Martim Codax participou de sua escrita, mas de todas as suas produções restaram apenas sete cantigas d'amigo, constituídas pela presença de um primitivismo poético.

O processo de repetição exposto logo na estrofe inicial remete inevitavelmente ao balanço ou movimento das ondas do mar, além da ênfase atribuída a jovem que está em busca constante pelo amigo ausente. A assonância das vogais (i) e (a) encontra-se presente em quase todas as palavras, tais como “amigo”, “Vigo”, “vistes”, “amado”, “lavado”, dentre outras, contribuindo profundamente para a alternância dos sons musicais, o que é típico da lírica medieval.

É o refrão a palavra-chave que coopera com a sonoridade e o aspecto lírico em praticamente todas as estrofes da cantiga de Codax: “e ai Deus, se verrá cedo?” (Dizeime: voltará cedo?). A sua estrutura rítmica é composta por AABCCB, com rimas distribuídas, ora de forma emparelhada, ora de forma alternada, formando, neste caso, uma cantiga de refrão. Nesta composição trovadoresca, observam-se os recursos *do leixa-pren* e da *atafinda*. Os versos (“se vistes meu amigo,/ se vistes meu amado?”), são considerados um *leixa-pren*, processo que consiste em iniciar uma estrofe seguinte a partir da retomada do segundo verso de uma estrofe anterior.

Por sua vez, o recurso medieval denominado de *atafinda*, modernamente conhecido por encadeamento ou *enjambement*, é responsável por realizar uma ligação ininterrupta de um verso ao outro sem prejudicar o sentido ou o ritmo da cantiga, aspecto visivelmente observado da primeira a segunda estrofe, (“Ondas do mar de Vigo/ se vistes meu amigo?”), dando uma ideia de continuidade ou sequência lógica dos acontecimentos poéticos.

Inicialmente, nota-se uma jovem aparentemente solitária consultando as ondas do mar como oráculos para saber notícias de seu amado, agindo opostamente a outras cantigas de amigo, quando a confidente amorosa seria a mãe, a irmã ou amigas. Todavia, é o elemento da natureza que atua como mensageira desse sofrimento amoroso. Os anseios femininos, juntamente com os sentimentos de angústia, incerteza ou dúvida, refletem um pedido ou invocação ao elemento marítimo, conforme ilustram os sinais de pontuação, como, por exemplo, a interrogação. É possível constatar o uso da apóstrofe às ondas do mar como uma personificação, isto é, como se o mar fosse transformado em um ser vivo para conversar ou dialogar com o sujeito feminino.

O que indica certa melancolia por parte da jovem que, aparentemente, só tem o mar e a Deus para invocar. Veja como esse aspecto apresenta relação direta com a questão das Grandes Navegações. Um período histórico que deixou marcas profundas na poesia trovadoresca, pois as mulheres eram trocadas pelo mar, que ironicamente era

a única coisa que restava para interceder ou lamentar. Eis o que ainda pode ser dito a respeito dessa interação da jovem com as ondas do mar:

As ondas do mar são não apenas oráculos consultados pela jovem desejosa de novas do amigo ausente, mas elementos evocadores/incitadores da libido ou locais do banho de amor preparador do encontro amoroso; a fonte deixa de ser exclusivamente lugar que propicia o abastecimento de água doméstico, onde cântaros são enchidos, ou onde as roupas são lavadas, para se transformar em ponto de namoro e símbolo da sexualidade e fecundidade femininas, buscada pelo amante sedento [...]. (MALEVAL, *apud* AZEVEDO FILHO, 1995).

É através do elemento marítimo que é perceptível a simbologia do sofrimento e inquietação da jovem por não saber do paradeiro do amado (amigo). Todavia, nesta cantiga, o mar não é apenas um símbolo incitador da libido dos amantes, mas um vestígio de atividade ativa ou das viagens marítimas e, portanto, um dos motivos de favorecimento da separação e do reencontro do amigo, uma vez que o mar leva e ao mesmo tempo traz consigo os homens de suas expedições. Como faz exatamente a protagonista quando interpela as ondas do mar, incentivada por essa expedição a serviço do rei, para que o seu amado retorne o mais rápido possível ao seu encontro amoroso.

Nas estrofes seguintes, ocorre praticamente o mesmo questionamento dos primeiros versos dessa cantiga de amigo, através dos recursos medievais denominados de *dobre* e *mordobre*, é constante a repetição de algumas palavras ao longo das estrofes, “mar de Vigo”, para “mar levado”, “amigo” para “amado”. A permuta de um termo por outro não altera absolutamente em nada o sentido da frase, transmitindo intencionalmente a mesma significação poética. A expressão “Mar de Vigo”²³, por exemplo, remete a um mar bravo (levado, agitado), localizado na cidade de Vigo no litoral espanhol. A água do mar metaforicamente é responsável por perpassar esse significado de passageiro, tormentoso e, provavelmente, seja essa representação principal do sentimento da jovem frente à espera longínqua do ser amado. Nesse sentido, as ondas marítimas podem representar uma ruptura, ou até uma possível separação (distanciamento do ser amado).

²³ Acredita-se que Vigo é uma cidade ao sul da Galiza, atualmente um território espanhol. Isto leva a crer que Vigo tenha sido o principal cenário de atividade poética na época trovadoresca para Martim Codax.

Em relação à significação do termo divino “Deus”, na maioria das cantigas de amigo trovadorescas, principalmente nessa cantiga de Martim Codax, Maria da Conceição Vilhena observa o seguinte:

A frequência do termo ‘Deus’ nas cantigas medievais não traduz de modo algum a fé ou a esperança do apaixonado na proteção divina. ‘Que Deus me perdon’ ou ‘Ai Deus’ são expressões próprias duma civilização cristã, mas que perderam todo o conteúdo semântico. O trovador emprega-as constantemente, de uma maneira automática, sem que espere a intervenção divina na solução da sua ‘coita’ de amor. (MALEVAL, 1999, *apud* VILHENA, 1975, p. 64).

Nesse sentido, a interjeição “ai Deus” exposta nas cantigas trovadorescas, inclusive quando inserida nas cantigas de amigo, nem sempre é sinônimo de busca pela proteção divina da jovem desejosa de informações do amigo. Isto pode ocorrer automaticamente como uma simples expressão ou sem nenhum valor semântico específico, já que é usada com objetivo de realçar o sofrimento e, sobretudo, a incerteza do paradeiro do amigo que partiu para um lugar desconhecido que tudo indica ser muito distante.

Na última estrofe, nota-se nitidamente um sentimento de insatisfação da jovem por demora de uma resposta concreta sobre o ser amado, reproduzindo-se novamente as ideias anteriores dos primeiros versos. Um ponto importante dessa cantiga é que inspirada na ambientação da natureza através do elemento “ondas do mar de Vigo” transparece os sentimentos de saudade, paixão, angústia e esperança, pois as ondas rompem com a relação de proximidade entre o casal dando início à coita amorosa, processo semelhante à cantiga de amor.

4.2. Os resquícios de uma barcarola medieval na contemporaneidade

Dentre as modalidades da lírica trovadoresca cultivadas pela neotrovadora Stella Leonardos destacamos na nossa análise a “barcarola”. Na poesia brasileira, a poetisa não é a única voz a abordar essa modalidade em sua poética. O poeta Augusto dos Anjos, por exemplo, produziu um poema denominado *Barcarola*, cujo título, como se sabe, liga-se diretamente a uma espécie medieval das cantigas de amigo. E que compartilhando da mesma ideia de Stella Leonardos modifica apenas o núcleo temático preservando o mesmo elemento marítimo. Para Maleval (1999), as novas *marinhas*

falam de um presente onde não há mais lugar para o encantamento amoroso dos primórdios, para os seus símbolos, para os seus mitos e valores.

O autor Manuel Bandeira publicou também dois poemas que remetem à estética *neotrovadoresca*, como o cantar de amor publicado na Lira dos *cinquent'anos* (1944), denominado de “Cossante” e o poema “Cantiga”, publicado em 1983, ambos remetem a cantiga de amigo, o próprio título já é um indício de pertencimento ao campo das *Barcarolas* ou *Marinhas*. Nesses dois poemas, é perceptível o uso constante das expressões “ondas da praia, do mar”, com a estrutura estrófica paralelística, embora não seja seguida com tanto rigor.

No poema leonardino, “barcarola”, analisa-se o diálogo com a cantiga de Martim Codax, o qual é bastante explícito, uma vez que tem por epígrafe o refrão, “Ondas do mar de Vigo/ se vistes meu amigo!”. Vejamos o poema na íntegra:

... “Ondas do mar de Vigo”...
Martim Codax

BARCAROLA

(A Naumim Aizen)

CAPELINHA aa beira-mar:
que canta a dona atristada
tornando trist' o rochedo?

_ “Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E ay Deus, se verra cedo!”

Capelinha aa beira-mar:
que reza a dona de doairo
aas ondas do aire segredo?

_ “Ondas do mar levado:
se vistes meu amado!
E ay Deus, se verra cedo!”

Navega en ondas de Vigo,
navega, vago cantar.
Navega, cantar amaro.
Mareja, cantar d' amigo,
us olhos de ben amar.

Barcarola – Gênero de poema, geralmente acompanhado de música, com temas de água e navegar. Doairo (ou *doaire*) Donaire. Mar levado – Mar bravo.

O próprio modelo de como está estruturado o poema deixa transparecer o nítido diálogo com a estética trovadoresca através dos elementos epígrafe, dedicatória, título, glossário. A epígrafe²⁴ é percebida como uma forma de dialogismo que mantém com o texto leonardino uma relação bastante implícita e literal. É utilizada também com a intenção de demonstrar a fonte de pesquisa da poetisa Stella Leonardos sobre a origem de sua recriação não somente neste poema, mas também em outros de sua mesma obra poética. Além de “Barcarola”, em *Amanhecência* há mais dois poemas de mesma temática marítima, tais como: “Marinha” e “Barinel”, ambos fazem menção ao gênero trovadoresco.

O poema “Barcarola” possui a mistura de dois enunciadores. Inicialmente, é marcado por um eu lírico em terceira pessoa, já em outras estrofes encontram-se em primeira pessoa (2ª e 4ª). A última estrofe tem em sua essência o modo de uma conclusão, por isso é mais longa com a presença de cinco versos. A sua linguagem dista-se da que utilizamos comumente, uma vez que mescla a língua portuguesa com o galego-português. A preocupação metalinguística da poetisa é evidente quando organiza um glossário logo abaixo do poema explicando ao leitor pouco familiarizado com a estética do medievo o uso de determinados termos desconhecidos em seu vocabulário.

Na primeira estrofe do poema: (CAPELINHA aa beira-mar:/ que canta a dona atristada/ tornando trist’ o rochedo?), semelhante aos moldes trovadorescos aborda a temática da saudade e o desejo de reencontro do amigo, fato semelhante à cantiga de amigo de Martim Codax. O sentimento melancólico da jovem, representado pelo canto ou lamentação é tão intenso que metaforicamente chega a atingir o próprio rochedo, lugar próximo ao mar que está instalada. O eu lírico em terceira pessoa opera mais como um observador dos acontecimentos do que propriamente como um participante da história, por isso realiza as ações de questionar ou dialogar sobre o estado de espírito da jovem. Essa indagação inicial é uma marca crucial da existência de um diálogo estabelecido entre a jovem com o eu poético, sendo a presença do sinal de interrogação que reflete essa dúvida ou incerteza sobre o paradeiro do amigo ausente.

²⁴ O discurso de Stella Leonardos envolvido por epígrafes instaram-se como apropriações literárias de versos medievais, brasileiros ou portugueses, carregados pelo sentimentalismo poético de uma cantiga de amigo ou de amor. Portanto, “ao invés de pasteurização da linguagem, Stella acolhe a alteridade por meio da relação dialógica, ou seja, de uma metalinguagem que inclui intensa paixão pelas palavras, as assimetrias de gênero e a desreferencialização pós-moderna”. (MARINHEIRO, 2011, p. 28).

A palavra destacada em maiúscula “CAPELINHA” (v. 1), nessa estrofe, pode representar tanto o tamanho pequeno da canção entoada pela jovem, quanto o tom baixo ou suave de aparência deprimente, conforme expressa o adjetivo “atristada”. Nesse mesmo trecho da primeira estrofe “capelinha aa beira-mar”, é possível observar a presença da figura de linguagem, denominada de assonância, com a repetição da vogal “a”, corroborando para o reforço da imagem que se pretende transmitir sobre o lugar em que está ocorrendo o drama amoroso, isto é, a coita amorosa da jovem completamente solitária.

Percebe-se na segunda estrofe: (_“Ondas do mar de Vigo,/se vistes meu amigo!/E ay Deus, se verra cedo!”), que esses versos trovadorescos junto com o próprio título do poema estão ligados literalmente à cantiga de amigo de Martim Codax e configuram-se ainda como uma intertextualidade latente, através da ocorrência explícita de um texto arcaico dentro de um texto moderno.

Esse pequeno trecho da cantiga de amigo de Martim Codax, presente tanto na segunda como na quarta estrofe, é utilizado como fonte de inspiração poética para Stella Leonardos, semelhante à canção trovadoresca recitada por meio de repetições que se refere geralmente à música e à dança. Assim, os versos desse poema ao apresentar simultaneamente a forma desalinhada (irregular) perpassa o movimento passageiro das ondas marítimas, como também a ruptura do presente para a inquietude do passado da jovem.

Nos versos da terceira estrofe: (Capelinha aa beira-mar:/ que reza a dona de doairo/aas ondas do aire segredo?), realiza-se quase sempre pela mesma motivação poética da primeira estrofe, quando novamente o eu lírico questiona a jovem, denominada “dona de doairo, a respeito do que tanto intercede as ondas do “aire segredo”. É o próprio sinal de interrogação que possibilita essa indagação reveladora e repleta de significação literária. A palavra “mar levado ou mar bravo” é quem reflete o verdadeiro estado interior da jovem, cujo ambiente marítimo ilustra a agitação e a oscilação dos sentimentos amorosos de ambos os sujeitos.

Em relação à palavra “capelinha”, nesse caso, é possível discorrer a respeito de um sentido oposto ao utilizado na primeira estrofe, suscitando um lugar próprio de oração ou reza, isto é, uma pequena Igreja. Desse modo, a ambiguidade e a polissemia são as características principais da produção poética moderna, que abrangendo o máximo possível de significados e um jogo existente entre som e sentido, como é

notável na obra poética leonardina.

Na última estrofe: (Navega en ondas de Vigo,/ navega, vago cantar./ Navega, cantar amaro. /Mareja, cantar d' amigo, /us olhos de ben amar. /Navega en ondas de Vigo, / navega, vago cantar. /Navega, cantar amaro. /Mareja, cantar d' amigo, / us olhos de ben amar). Percebe-se uma forte conotação atribuída ao verbo “navegar”, dando a ideia de movimento repentino, tanto pelo deslocamento das ondas do mar, quanto por essa passagem (afastamento, distância) do amigo. Assim, é perceptível, nos últimos versos um vaivém das ondas marítimas, implicitamente remetendo aos sentimentos dos sujeitos.

A palavra “amaro” carrega o mesmo significado de “amargo”, então, refere-se a um cantar melancólico, solitário, repleto de incertezas da jovem. Os últimos versos parecem indicar a movimentação das águas do mar, dando a impressão de que há um objeto ou alguém se movimentando em alto mar. Aliás, a palavra “mareja” também carrega sua significação: lançar ou despejar com lágrimas, por isso é um profundo sofrer através de um cantar de amigo. Invertendo as frases desses últimos versos, o sentido ficaria dessa maneira: “Mareja com os olhos de bem amar um cantar d' amigo”. A expressão “amar” rima sonoramente com “mar”, remetendo-nos, portanto, aos sentimentos da jovem. Os “olhos” refletem simbolicamente o mundo interior dos sujeitos, relacionando-se também ao mar com sua profundidade e imensidão, envolvida por seus mistérios e segredos ocultos.

4.3. O desejo dos amantes na cantiga de amigo de D. Dinis

O rei-poeta Dom Dinis²⁵ é responsável pela maior parte das cantigas galegas e portuguesas, destacando-se como um dos mais importantes referenciais desses cancioneiros medievais ao fazer parte das coletâneas das cortes senhoriais que, desaparecidas durante séculos, foram redescobertas no século XIX. Um exemplo ilustrativo de uma das suas composições é a cantiga de amigo "Ai flores, ai flores do verde pino" (CV 171/CBN 568), transcrita a seguir:

²⁵ A historiografia literária da corte de D. Dinis deu-se a partir da continuidade de seu filho bastardo D. Pedro, conde de Barcelos, que também é trovador. Provavelmente, deva-se a ele a compilação de um cancioneiro que teria sido a fonte dos atuais na Biblioteca Nacional e na Vaticana. Assim, em meados do século XIV a literatura de língua portuguesa atingiu um considerável volume, tanto em prosa como em verso, mas hoje restam apenas alguns resquícios. (SARAIVA, 2000, p. 27).

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

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

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

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

- Vós me perguntades polo voss' amigo,
E eu ben vos digo que é san e vivo.
Ai Deus, e u é?

- Vós me perguntades polo voss' amado,
E eu ben vos digo que é viv' e sano.
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é san' e vivo
E seerá vosc' ant' o prazo saído.
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv' e sano
E seerá voac' ant' o prazo passado.
Ai Deus, e u é?

Essa cantiga de amigo da autoria de D. Dinis de molde tradicional não se encaixa em nenhuma das temáticas dos subgêneros trovadorescos (pastorela, marinha, alba...). E sua origem por ser de exclusividade amorosa explicita a separação do namorado, denominado a todo instante por amigo ou amado, aspecto observável em quase todas as cantigas desse gênero medieval. O elemento da natureza atua como principal testemunha ou confidente desse abandono, por isso o desejo do reencontro dos amantes está cada vez mais presente nesse tipo de composição. E semelhante as demais cantigas, novamente, enfatizamos que embora seja escrita por um autor/trovador, a voz representada na cantiga através do canto e do lamento é de um eu lírico feminino.

A temática amorosa não está presente apenas nas cantigas de amor, as cantigas de amigo também possuem essa função, sendo o amor, do início ao fim do período medieval, um dos temas centrais. Conforme observa Dos Santos (1990, p. 209), o

desejo está naquilo que falta ao outro, podendo ser uma insuficiência. “A palavra desejo, em nossa cultura, designa comumente o movimento impetuoso e potente, da energia libidinal”. O desejo pode ser concebido a partir de uma carência, de uma negação e de uma exteriorização, geralmente se deseja o que não tem, o que é necessário para preencher ou completa o vazio da alma.

Em praticamente todos os versos dessa cantiga de D. Dinis nota-se o diálogo existente entre o eu lírico feminino com a natureza em busca de informações sobre o retorno do amigo (amado ou amante). A referência à natureza é bastante evidente, tendo em vista a presença constante dos elementos “flores do verde pino” e “flores do verde ramo”. A saudade ou o desejo do reencontro é o tema fundamental de toda essa desesperança, por isso a natureza é personificada como uma verdadeira confidente amorosa. Esse diálogo com o elemento da natureza perpassa uma duplicidade de sentidos: acalmar o estado de espírito ou abrandar a solidão feminina. Os elementos da natureza tem sua significação para a compreensão poética: flores (feminilidade, delicadeza, sensibilidade, beleza, representam a donzela); verde (imaturidade, juventude, esperança do reencontro); pino: pinho (segurança do ser amado).

Percebe-se que essa composição de D. Dinis com oito coplas (estrofes) de três versos é permeada por uma longa tradição lírica galego-portuguesa repleta de refrão e estrutura paralelística, com cobras alternadas, de ritmo e versificação própria da Idade Média. Inclusive, é a existência do refrão que atesta a predominância de um coro, formando, portanto, uma estrutura estrófica e rítmica próxima da música e da dança. O refrão paralelístico “Ai, Deus, e u é?”, (onde está?), forma-se uma cantiga de refrão apresentando ao final de toda copla (estrofe) o mesmo estribilho. A *atafinda*, semelhante ao recurso moderno *enjambement*, realiza com precisão o encadeamento contínuo do último verso ao próximo da mesma estrofe sem a presença de qualquer sinal de pontuação, por exemplo, “(E eu ben vos digo que é san' e vivo/ E seerá vosc' ant' o prazo saído)”.

O processo de repetição serve para enfatizar a mensagem à natureza e ao mesmo tempo ao interlocutor, neste caso, o amigo. Nos primeiros versos, o eu lírico feminino está preocupada e ansiosa para saber do paradeiro de seu amado, através da interjeição (ai Deus), realiza o questionamento constante às flores do verde pino. Esses versos iniciais serão ecoados no decorrer de toda a cantiga, modificados apenas por algumas palavras, entonação ou dos sinais de pontuação, que são essenciais na lírica

trovadoresca. O travessão, por exemplo, marca a presença de um discurso direto, ou seja, da jovem falando metaforicamente com as flores do verde pino. O ponto de interrogação destaca dúvida, incerteza ou angústia de não saber notícias do regresso breve do amado.

Na terceira e quarta estrofe, é perceptível um sentimento de decepção ou traição pela ausência do amigo ao encontro marcado por ambos, como demonstram os dois verbos de ação (mentir, jurado). A partir disso, nota-se que o amigo faltou com a verdade duas vezes para a jovem: “mentiu do que pôs comigo/ mentiu do que mi á jurado!”, ressurgindo a dúvida constante de o amigo não voltar a reencontrá-la. É o sentimento de saudade juntamente com a ânsia do reencontro dos amantes que predomina a cantiga do início ao fim. Essa indagação crucial às flores do verde pino representa, sobretudo, a tristeza e a solidão da jovem.

A partir das quatro estrofes iniciais, é possível refletir sobre um provável encontro amoroso dos amantes posteriormente, pois para a felicidade e surpresa do eu lírico feminino, nas estrofes quinta e sexta, a própria natureza tranquiliza ao dar uma resposta convincente sobre o retorno do amado: (- Vós me perguntades polo voss' amado,/ E eu ben vos digo que é viv' e sano). Neste momento, a natureza é personificada em um ser vivo para falar que o amado está vivo e finalmente comparecerá a esse encontro amoroso. Ocorre, aqui, o efeito contrário as outras cantigas trovadorescas que apesar de toda lamentação e sofrimento feminino, chega-se ao seu desfecho e não apresenta nenhum retorno a donzela.

Todavia, é no final dessa cantiga que a natureza responde ao eu lírico feminino: “E seerá vosc' ant' o prazo saído”, ou seja, o amado cumprirá com o prometido e voltará antes de terminar o prazo estabelecido por ambos, provavelmente, em um lugar isolado ou longe de todos, constituindo-se um amor proibido ou secreto, cabendo, portanto, somente à natureza à confiança e o testemunho desse drama amoroso.

4.4. Do Cancioneiro da Desajuda de Stella Leonardos

Outro poema da obra *Amanhecência* a ser analisado intitula-se “Do cancioneiro da desajuda” e tem como inspiração a cantiga de amigo de D. Dinis, analisada acima. Nesse poema, a poetisa utilizando o elemento da epígrafe e do próprio título faz menção ao cancioneiro do medievo, realizando também uma ruptura por meio dos traços

modernos de versificação e estrofação. Eis mais um exemplo ilustrativo da poética de Stella Leonardos (p. 76):

“Ai flores, ai flores do verde pino”...

D. Dinis

DO CANCIONEIRO DA DESAJUDA

FLOR do ramo
flor do ramo:
ven cantiga.

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

En que seja Dona Flor
non quero cantar d’ amor.
Nen cantar de maldizer.
Sou d’ agosto, vivo a gosto,
a contragosto vos amo
e o gosto meu é morrer.

“Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai deus, e u é?”

Flor sem ramo.
Do enramado
sen cantiga.

En que – Ainda que. Enramado – Rama.

A questão que se levanta inicialmente a respeito desse poema é: Porque um cancionero da desajuda? Buscaremos, assim, levantar algumas interpretações em nossa leitura. Este poema apresenta dois enunciadores: a primeira, terceira e última estrofe são de um eu lírico que dialoga, em forma de apelo, com o texto medieval, chamando a própria cantiga: “vem cantiga”. Como segundo enunciador, temos um eu lírico feminino do texto medieval, uma jovem melancólica que pergunta ansiosamente por informações sobre o paradeiro do amado ao elemento da natureza. Aspecto perceptível na segunda a quarta estrofes, ideia inclusa numa espécie de refrão. Em nenhum momento o texto, cita-se o motivo dessa partida ou o lugar exato que poderia estar o amigo da jovem.

O poema foi transcrito aqui exatamente como se encontra na obra *Amanhecência*: a epígrafe “Ai flores, ai flores do verde pino”, o título “Do cancionero da desajuda”, o glossário explicando os termos desconhecidos do galaico-português para o leitor mais moderno, processo que facilita a compreensão e a leitura. Esse traço característico é notável em quase todos os poemas da obra de Stella Leonardos. Há também um jogo envolvendo as palavras, os versos não apresentam linearidade, atrelando-se inevitavelmente a estrutura dos poemas pós-modernos que não tem uma forma fixa.

Nos versos iniciais desse poema: (FLOR do ramo/flor do ramo:/ven cantiga), é perceptível um chamamento ou pedido aos versos da cantiga de D. Dinis para auxiliar na busca pelo amigo. O substantivo (flor) escrito em letras maiúsculas, elemento de destaque do processo de escrita de Stella Leonardos, atribui duplo sentido quando se refere ao elemento da natureza e a jovem denominada “dona flor”. Desse modo, após a repetição dupla (flor do ramo) reaparece a primeira solicitação do eu lírico que é, nesse caso, chamar por intercessora os versos da cantiga de amigo de D. Dinis.

Nesse poema, a função comunicativa ocorre através do vocativo/interrogativo, isto é, dos versos trovadorescos da cantiga de D. Dinis: (“Ai flores, ai flores do verde pino,/se sabedes novas do meu amigo!/Ai Deus, e u é ?”) resignificado na lírica moderna de Stella Leonardos. Neste sentido, nota-se a voz de um eu lírico feminino perguntando diretamente a flor do verde pino sobre o amigo ausente, semelhante à lírica trovadoresca quando geralmente a confidente amorosa é um elemento da natureza (flor, rio, mar), servindo para dialogar e desabafar sobre o drama sentimental.

A segunda e quarta estrofe é constituída por uma nítida referência intertextual da lírica trovadoresca para a produção contemporânea. Por isto, os versos possuem a mesma significação poética ao modificar ou inverter os vocábulos (amigo, amado, pino, ramo) sem que seja preciso alterar a significação da mensagem. O refrão paralelístico, “Ai, Deus, e u é?”, (onde está?), com um breve tom interrogativo traduz uma forte carga emotiva determinada pela ausência do amigo.

Na terceira estrofe (En que seja Dona Flor/non quero cantar d’ amor./Nen cantar de maldizer./Sou d’ agosto, vivo a gosto,/a contragosto vos amo/e o gosto meu é morrer), observamos a polissemia existente na palavra “flor”, assim como a antítese operando para o contraste dos sentimentos da jovem, a conjunção “em que”, sendo todas utilizadas propositalmente para o processo significativo do poema. Há o recurso

da antítese presente em várias expressões dessa antepenúltima estrofe: (gosto, contragosto, vivo, morrer, amo, maldizer), refletindo o estado de espírito feminino no tocante ao sentimento melancólico ou de incerteza sobre o retorno incerto do amado.

É nesse momento que reaparece uma referência bastante explícita e literal ao eu lírico feminino, especificada por “Dona Flor”, conforme atestam as letras maiúsculas, que fazem menção diretamente a um nome próprio. Esse sujeito feminino “Dona Flor” é comparado metaforicamente à beleza e ao encanto da natureza “flor”, que personificada em um ser vivo atua do início ao fim como uma verdadeira confidente amorosa.

A forte entonação do verso: (En que seja Dona Flor) juntamente com o uso da conjunção adverbial concessiva “em que” indica uma concessão ao que foi citado nos versos anteriores. Isto é, ainda que esse eu lírico feminino seja dona flor, bela, formosa, semelhante à flor do campo, a sua canção não é de maldizer ou de amor, mas uma cantiga de amigo. Observa-se também que o eu lírico participa efetivamente desse processo poético, colocando-se como nascida do mês de agosto. E a data de aniversário da poetisa Stella Leonardos ocorre no dia primeiro do mês de agosto.

Além disso, é possível constatar quatro possibilidades de criação para o emprego do termo “gosto”. Primeiramente, “agosto” como início ou o princípio de vida do eu lírico feminino; em seguida, “a gosto”, liga-se diretamente à expectativa do retorno incerto do amigo; na derivação prefixal “contragosto” ocorre o acréscimo de um prefixo a palavra existente (gosto) revelando contra vontade ou aversão a um sentimento não correspondido que, neste caso, só traz sofrimento a jovem. Por fim, no último verso, a palavra “gosto” é empregada com o sentido de desejo ou vontade de acabar com esse amor, seja pela demora de notícias do ser amado, seja pela dúvida de um dia não voltar a vê-lo novamente, por isso resta como única alternativa a morte.

Na última estrofe, (Flor sem ramo./Do enamorado/sen cantiga.), é perceptível o sentimento de desencanto ou desânimo do sujeito feminino por falta de um retorno tanto da natureza, isto é, da flor do ramo, quanto pela cantiga de D. Dinis. O poema chega ao seu desfecho final e não presenciamos uma resposta concreta do paradeiro do amado, ocorrendo o contrário da cantiga de amigo de D. Dinis, quando as flores do verde pino, respondem que o amado cumprirá com o prazo determinado por ambos ao encontro amoroso.

Assim, a temática do poema de Stella Leonardos condiz com o próprio título “Do Cancioneiro da Desajuda”, caracterizando a falta de auxílio pela busca constante do

amigo. Dessa forma, o seu final se contrapõe ao seu início, quando os termos positivos da primeira estrofe são retomados por meio de uma sequência de termos negativos, conforme vistos na última estrofe: (“Flor sem ramo./Do enramado/ sen cantiga”), significando rompimento ou quebra de expectativas do que já havia sido anunciado anteriormente: (“FLOR do ramo/flor do ramo/ven cantiga”). A retomada em equivalência dessas duas estrofes ilustra esse paradoxo ao elemento da natureza ser invocado para em seguida desaparecer sem dar um retorno concreto sobre a partida inesperada do amigo ou de seu retorno para junto da jovem suspirante de saudades.

Por fim, a intenção poética de Stella Leonardos ao realizar essa composição contemporânea evidência possivelmente as relações danosas que assolam o ser humano, principalmente no que diz respeito à situação de inferioridade e submissão envolvendo o feminino, retratadas através da temática da dor ou sofrimento, indicando, por exemplo, certo pessimismo de um eu lírico atual frente a sua luta e conquista de espaço na sociedade falocrata.

4.5. O (re)encontro na cantiga de romaria

A temática das cantigas de romaria, bem como a representação do amor, é um dos assuntos por excelência dos trovadores do subgênero das cantigas de amigo. Dentre os *peregrinos ou romeiros* não faltavam as mocinhas *casadoiras* fazendo promessas de casamento, aproveitando-se de festas religiosas e romarias para (re)encontrar o amigo (namorado ou amante), segundo atestam os *cancioneiros* profanos dos trovadores galego-portugueses. Esses encontros amorosos em festas e locais de culto cristão estão presentes na longa tradição popular. Eis um exemplo de uma cantiga de amigo de Pero Viviães:

Pois nossas madres vam a Sam Simom
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d'andar
com nossas madres, e elas entom
queimem candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos todos lá irám
por nos veer e andaremos nós
bailand'ant'eles fremosas em cóis;
e nossas madres, pois que alá vam,
queimem candeas por nós e por si.

e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos irám por cousir
como bailamos e podem veer
bailar [i] moças de bom parecer;
e nossas madres, pois lá querem ir,
queimem candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

Essa cantiga de amigo de autoria do português Pero Viviães pode ser classificada dentro do subgênero cantiga de romaria, como é possível observar através de seu espaço geográfico e de suas circunstâncias assessorias. Tal composição não remete necessariamente a uma temática religiosa, já que a peregrinação às igrejas ou capelas pelas jovens ocorria como principal pretexto para (re)encontrar os amigos e amigas. Nesse sentido, é uma cantiga de amigo de caráter narrativo e descritivo constituída de modo analítico e discursivo, apresentando o eu lírico em primeira pessoa, três cobras (coplas) singulares de decassílabos, rimas ABBACC, ou seja, B e C são emparelhadas e a rima A interpolada.

Logo na primeira estrofe: (Pois nossas madres vam a Sam Simom/de Val de Prados candeas queimar,/nós, as meninas, punhemos d'andar/com nossas madres, e elas entom/queimem candeas por nós e por si,/e nós, meninas, bailaremos i). Inicialmente, nota-se que o eu lírico feminino traz à tona o lugar simbólico que vai juntamente com a sua mãe “queimar velas” no santuário, isto é, na Igreja de São Simão (San Simion). Percebe-se que utiliza o artifício da queima de velas para a realização dos seus anseios amorosos, a fim de divertir-se com as amigas e seus pretendentes, pois são os verbos “andar” e “bailar” que dão essa ideia de movimento e euforia para a sua efetiva concretização.

A própria estrutura compositiva desalinhada dos versos, ou seja, a sua irregularidade, está relacionada espontaneamente à animação da dança, inclusive, é o próprio refrão repetido com frequência ao final de cada estrofe: (“queimem candeas por nós e por si,/e nós, meninas, bailaremos i”), na lírica trovadoresca que recebe o nome de *estribilho*, conferindo a existência de quase um coro entoando a canção, a coreografia entrelaçada à dança com o seu ritmo paralelístico da cantiga de amigo. Esse paralelismo semântico e estrutural reflete o aspecto simples e primitivo do lirismo medieval, com base nas expressões: madre (mãe), fremosas (bonitas, vistosas), etc;

quando estão associadas diretamente ao contexto sociocultural e ao processo de oralidade em que foi produzida a cantiga de amigo durante o período galego-português.

Na segunda estrofe: (Nossos amigos todos lá irám/ por nos veer e andaremos nós/ bailand'ant'eles fremosas em cós;/e nossas madres, pois que alá vam,/queimem candeas por nós e por si./e nós, meninas, bailaremos). É exatamente nesse instante que ressurgem os reais interesses do eu lírico feminino, que é dançar e rever os amigos que estão presentes durante o momento da romaria. Portanto, o eu lírico juntamente com as suas amigas que estão muito elegantes e vistosas praticará as duas ações principais durante o processo de romaria: passear e bailar, enquanto as mães vão realizar as orações, queimam as velas, isto é, compactuar exclusivamente com os rituais religiosos do período medieval.

É nítida a representação da imagem visual ao encontro festivo do eu lírico feminino com amigas(os) ao processo de romaria, como pode ser observados a partir dos verbos (ver, irão). Inclusive, a dança e a alegria contagiante das jovens podem estar relacionadas diretamente à sedução ou ao ato de atrair a atenção do pretende ou futuro namorado. Nessa cantiga de amigo, diferentemente do que se espera para a época trovadoresca, a figura da mãe não aparece como principal oponente dessa entrega amorosa da filha (fremosinha), pois a conduz para a romaria mesmo sabendo que não irá com o intuito de buscar orações ou de queimar velas. Todavia, durante o período trovadoresco, comumente as jovens acompanham a mãe aos eventos públicos para buscar a realização de seu papel almejado pela sociedade, que é o casamento. Dessa forma, em algumas dessas cantigas de amigo, é a figura materna que aparece como verdadeira confidente amorosa.

Nos últimos versos poéticos: (Nossos amigos irám por cousir/ como bailamos e podem veer/bailar [i] moças de bom parecer;/e nossas madres, pois lá querem ir,/queimem candeas por nós e por si,/e nós, meninas, bailaremos i.), repetem-se a mesma ideia das estrofes anteriores, o eu lírico feminino explicita a boa conduta e a beleza física (moças de bom parecer) de todas as jovens, perpassando uma breve imagem visual de felicidade por estar inserida socialmente nessa solenidade religiosa e comemorativa. Vale ressaltar que essa ida a romaria pelas jovens é um eufemismo que serve apenas para suavizar ou amenizar o encontro proibido e secreto com o amigo (amado).

Assim, é importante destacar que ainda hoje o processo religioso de romaria se faz presente no contexto contemporâneo, quando muitos peregrinos cultivam a cultura religiosa, repleta de manifestações tradicionais que tem por temática principal o catolicismo popular. É um momento múltiplo de significados para os participantes, pois buscam o encontro, a interação, o diálogo, etc. Na produção literária atual, poetas e autores também buscaram escrever sobre a temática da romaria em suas obras, a exemplo disso, destaca-se o poema de Stella Leonardos a ser analisado a seguir.

4.6. A romaria representada no contexto poético de Stella Leonardos

Na obra *Amanhecência* encontram-se duas recriações de cantigas de romaria: “Cantiga de Romaria” e “Cançon Romeira”. As epígrafes que auxiliaram a construção desses poemas não tratam apenas de um texto completo e nem de um resumo, mas de alguns versos dos medievalistas Pero Viviaz e de Afonso Lopes de Baian. Nesse caso, os poemas leonardinos buscam estabelecer o profundo resgate e revalorização das peregrinações das jovens com as suas mães aos santuários, anexadas a temática das cantigas de romaria. Observe a tentativa, literalmente válida de Stella Leonardos, em adotar as formas arcaicas do português, em seu poema *Cantiga de Romaria* (p. 65), tal como o fez, por exemplo, o trovador Pero Viviez.

...“queymen candeas por nos e por sy”...
Pero Vyvyães

CANTIGA DE ROMARIA

AMIGOS, romeiros,
vaíamos ligeyro
candeas levar.

Meninhas da romaria,
meninhas d’ olhos que vi,
vossos olhos son candeas
a queimar ardor de riiso:

“Queymen candeas por nos e por sy,
e nos, meninas, baylaremos hy.”

Meninhas da romaria,
hus olhos, meninas, vi
hus olhos almas candeas
a queimar lumes infiindos.

“Baylen, meninas, por nos e por sy.”

Eu e a menina quedaremos hy.

Con olhos romeiros
vamos ligeyro
candeas queimar.

Cantiga de romaria – Canção típica dos cancioneiros galaico-portugueses. Candeas – Velas, candeias. Meninhas – Donzelas, jovens de boa família. Sy – Si. Hi – Ali.

Para a composição desse poema, a poetisa Stella Leonardos parece incluir a representação dos signos poéticos, conforme os conceitos desenvolvidos por Pound (1997), quando atribui a significação à *fanopeia*, (as imagens visuais lançadas na imaginação do leitor), à *melopeia* (a predominância do som e ritmo), e à *logopeia* (a construção de ideias e sentidos por meio das associações entre as palavras). É levando em consideração essa teoria de Pound que observamos nessa poética leonardina, a imagem de um deslocamento ou de uma alegria imensa das jovens com seus amigos (namorado, amante) ao percurso da romaria, juntamente com o recurso da sonoridade e ritmo entrelaçada a musicalidade das cantigas trovadorescas.

A tessitura desse poema é formada pelo jogo envolvendo os dois enunciadores, isto é, do dialogismo entre o eu lírico masculino da composição atual com o sujeito feminino da cantiga trovadoresca. Logo no princípio, (AMIGOS, romeiros,/vamos ligeyro/candeas levar), nota-se um verdadeiro chamamento ou pedido de um eu lírico masculino aos seus amigos para irem rapidamente participar da romaria, tendo por objetivo simbólico “queimar velas”, diferentemente dessa reescrita leonardina, em que são as jovens nas cantigas de amigo que convidam a mãe e as demais pessoas para atuar nessa ação religiosa.

O destaque atribuído ao substantivo “AMIGOS”, é posto inicialmente com o intuito de significar a participação masculina ao evento da romaria, observa-se que a inclusão do pronome possessivo (meus), aponta a *priori* para o companheirismo, a uma amizade de sair frequentemente para esse acontecimento religioso, conforme atesta a frase “amigos romeiros²⁶”. Nas cantigas de romaria trovadorescas, cabem

²⁶ Conforme apresenta o “Dicionário etimológico da língua portuguesa”, entre os termos “romeiro” e “peregrino” encontra-se uma distinção. A palavra “peregrino” deriva-se do latim *peregrinu*, significando “de fora, estrangeiro; peregrino em oposição a cidadão, ou também ao que se desliga dos provincianos e dos povos independentes de Roma, etc”. Enquanto que, “romeiro” ou “romeu”, seria derivado de Roma, “capital da Igreja Católica, para onde seria dirigiam numerosas peregrinações; a designação passou depois a denominar qualquer outra

principalmente à mulher as atividades fundamentais (passear, dançar, queimar velas), geralmente ocorrem entre mãe e filha. Inclusive, era a mãe a figura responsável pela queima das velas, já nesse caso é o sujeito masculino juntamente com seus amigos que praticam essa ação anteriormente feminina.

Vale destacar que em nenhum momento desse poema de Stella Leonardos há menção à figura materna, desse modo, corrobora para a ideia de um jogo dialógico envolvendo outros sujeitos poéticos, indicando uma ambiguidade entre as vozes poéticas. Nos versos da segunda estrofe, (Meninhas da romaria,/meninhas d' olhos que vi,/vossos olhos son candeas/a queimar ardor de riiso:/Queymen candeas por nos e por sy,/e nos, meninas, baylaremos hy). A alternância de duas vozes poéticas são bastante explícitas: como se estivessem face à face conversando durante o percurso da romaria, trazendo imediatamente à mente imagens dos olhos brilhantes e contagiantes das meninas, metaforicamente comparados as chamas das candeias que conseguem transmitir alegria e diversão semelhante aos movimentos sedutores da dança. O elemento do fogo ilustrado pelas chamas das velas refere-se, possivelmente, à sexualidade e à libido dos amantes.

O refrão literal da cantiga de amigo do período trovadoresco é entoado pelo eu lírico feminino, mencionando duas ações ativas: o pedido aos amigos (amados) para que queimem as candeias (velas), enquanto elas bailam (dançam para atrair a atenção de todos os que estão presentes no ato da romaria), é o próprio recurso das aspas que representa a marca latente da intertextualidade. Assim, a repetição desses versos ao longo desse poema de estrutura irregular perpassa um afastamento ou deslocamento incerto de um lugar para outro, não sendo necessariamente ao momento da romaria.

Na terceira estrofe: (Meninhas da romaria,/hus olhos, meninas, vi/hus olhos almas candeas/a queimar lumes infiindos), repete-se praticamente a mesma ideia anterior da segunda estrofe. Nela, o eu lírico masculino observa os movimentos da donzela durante o processo de romaria, conforme atesta o verbo (vi), que indica certa aproximação ou até mesmo uma rápida visualização. É possível perceber ainda no interior feminino, representado através de seus olhos, que transparece os sentimentos mais íntimos, a fogueira, a fonte de desejo, inclusive, o elemento fogo concebido pelo

peregrinação a local de veneração religiosa”. (MALEVAL, 1999, p. 28-29 *apud*, MACHADO, 1980, vol. V, p. 114-115).

signo (lumes), sendo-a fonte de luz, relacionando-se intrinsecamente à infinidade e à profundidade da alma dos amantes.

Logo a seguir nos versos: (Baylen, meninas, por nos e por sy./Eu e a menina quedaremos hy.), ressurgue a imagem sedutora do movimento dançante das meninas, é o próprio eu lírico masculino que solicita essa ação, apontando uma distração para que consiga finalmente distanciar-se com uma das jovens para um lugar mais reservado da romaria sem que seja notado. Vale ressaltar que o termo meninas, reiterados ao longo do poema em forma de anáfora encontra-se agora especificado com o determinante feminino no singular “a”.

Para a composição dos últimos versos: (Con olhos romeiros/vaiamos ligeyro/candeas queimar), a poetisa constrói uma sugestiva imagem metonímica para caracterizar o elemento visual (olhos) dos sujeitos poéticos. Esses mesmos versos não possuem interrupção sintática ou de sentido, parecendo-se com os movimentos rápidos tanto da dança quanto da queima de velas. É interessante destacar que a forma estrutural das terminações dos verbos no infinitivo (levar, queimar, vaiar), também presentes nos versos iniciais, refletem as atividades essenciais que contribuem para o sentido real do cumprimento da romaria para época medieval.

4.7. A pastorela medieval e sua coita amorosa

No subgênero da cantiga de amigo, neste caso, *pastorela*, observa-se a mulher assumindo a função ativa no trabalho, ou seja, pastoreando as ovelhas e ao mesmo instante estabelecendo uma conversação com outro sujeito poético. É um diálogo envolvendo geralmente uma pastora com um cavaleiro ou com a própria mãe, demonstrando, às vezes, infelicidade por não ser correspondida na vida amorosa. Eis um exemplo de uma cantiga de amigo de autoria de Fernão Rodrigues de Calheiros:

Madre, passou per aqui um cavaleiro
e leixou-me namorad'e co[m] marteiro,
ai madre, os seus amores hei;
se me los hei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai madre, os seus amores hei.

Madre, passou per aqui um filho d'algo

e leixou-m'assi penada, com'eu ando,
ai, madre, os seus amores hei;
se me los hei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores hei.

Madre, passou per aqui que[m] nom passasse
e leixou-m' assi penada, mais leixasse:
ai madre, os seus amores hei;
se me los hei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores hei.

Essa cantiga de amigo uma paralelística de Fernan Rodriguiz de Calheyros, constitui-se como um dos gêneros de poesia trovadoresca de tema pastoril. Os traços característicos que apresentam relação direta com a lírica medieval abrangem um eu lírico feminino em primeira pessoa, de cuja representação da *coita* amorosa entre os amantes, aspecto semelhante à cantiga de amor. Inicialmente, percebe-se que é uma donzela apaixonada realizando confidências amorosas à mãe, comentando a respeito da passagem de um cavaleiro, isto é, de determinado pastor ao ambiente campestre. Vale destacar que na tradição lírica do galego-português, a figura do cavaleiro pode ser comparada a alguém que pertencente à ordem militar de cavalaria, comporta-se com nobreza e generosidade com o próximo, sendo digno de respeito e consideração.

A estrutura dessa cantiga de amigo do trovador Fernan Rodriguiz de Calheyros é composta por três estrofes poéticas, cada qual possuindo o equivalente a sete versos, refrão repetido ao longo da composição, com cobras (coplas) singulares, já que as mesmas apresentam rimas diferentes entre si, formando-se, portanto, uma cantiga de refrão e não de maestria. A utilização dos procedimentos paralelísticos e repetitivos é um dos elementos marcantes desse tipo de produção do medievo, uma vez que reforça o ritmo e processo musical.

Nessa cantiga de amigo, é anáfora que sucede o início e o final de todas as estrofes, representada através dos versos “madre passou per aqui” e de seu refrão. Esse recurso linguístico ocorre no refrão paralelístico quando se repetem as mesmas palavras sempre na mesma posição dos versos, revelando uma confissão amorosa contínua e repetitiva a interlocutora da jovem, neste caso, a mãe.

Aliás, a própria estrutura desalinhada dos versos dessa cantiga de amigo está interligada ao canto, fazendo-se necessário a complementariedade do uso de instrumentos musicais e do movimento da dança. É o uso do *estribilho*, tal recurso medieval, que facilita a musicalidade, a partir da repetição dos versos ou palavras ao final de cada estrofe, reiterando o refrão e a memorização, por exemplo: “ai madre, os seus amores hei; se me los hei, ca mi os busquei, outros me lhe dei; ai, madre, os seus amores hei”.

Percebe-se que essa cantiga de amigo dispõe-se, geralmente, de três estrofes que se encadeiam por meio das conjunções (e, se, ca), não favorecendo à quebra ou rompimento da sequência lógica de sua significação, o que possibilita a continuidade do pensamento ou a ação do eu lírico feminino. Observa-se ainda no início das três estrofes, a presença de mais dois elementos medievais, tais como o *dobre* e o *mordobre*, envolvendo a variação e substituição sinonímica dos vocábulos, processo designado a partir da repetição de uma palavra ou mais dentro da mesma estrofe, mas que consegue manter o mesmo paralelismo semântico do início ao fim da composição poética.

Nessa cantiga de amigo trovadoresca, a sua temática é envolvida por um drama amoroso entre uma dama e um cavaleiro, chegando-se a confundir com uma produção conhecida por “elegia”, exprimindo tristeza e sentimentos melancólicos do eu lírico feminino. Logo no seu início, ocorre a confissão de uma donzela à madre (mãe) sobre a passagem de um cavaleiro, o advérbio de tempo (aqui), indica certa proximidade ou um momento presente apesar de não ser especificado claramente, mas pelo tipo de cantiga, pode-se pensar comumente no campo ou ambiente campestre.

É a figura da mãe que a jovem recorre constantemente para confidenciar seu sofrimento amoroso. A presença dos verbos de ação “passou” e “leixou”, isto é, deixou, expressam essa transição ou passagem de um cavaleiro que conseguiu deixar a jovem enlouquecida de amores e ao mesmo instante padecendo por sua desatenção ou indiferença. Conforme apresenta o próprio refrão repetido no decorrer do poema, (“ai, madre, os seus amores hei;/se me los hei,/ ca mi os busquei,/ outros me lhe dei;/ai, madre, os seus amores hei”), perpassando o sentimento de tristeza e melancolia por um provável pertencimento ou posse do ser amado. Inclusive, é o próprio termo medieval que ilustra esse aspecto, “hei (ey): tenho, possuo”, que rimando com outras palavras da mesma estrofe, “busquei” e “dei”, estabelece essa duplicidade de sentidos no tocante a uma perda do passado e a passagem de um cavaleiro.

É somente na conclusão da terceira estrofe, (Madre, passou per aqui que[m] nom passasse/e leixou-m' assi penada, mais leixasse), que é possível deduzir essa duplicidade de sentidos para o substantivo cavaleiro, primeiramente, para uma provável inexistência do sujeito masculino, como sendo uma alucinação ou delírio de encontrar finalmente um namorado para abrandar a sua solidão, por outro lado, para o mais indicado que é a ausência dele ao ambiente frequentado habitualmente, conforme aponta as estrofes iniciais. Nesse sentido, tem-se a imagem de uma jovem imaginando ou, principalmente, observando um determinado cavaleiro (pastor) durante três momentos distintos enquanto pastoreia suas ovelhas. Afinal, é o verbo “passar” o principal responsável pelo movimento tanto do cavaleiro quanto do sentimento melancólico desse ser feminino.

4.8. O fragmento de pastorela na poética leonardina

Em *Amanhecência*, encontramos duas recriações da modalidade “pastorela”: “O Fidalgo e o Pastor” (p. 53) e “Fragmento de Pastorela” (p. 54). Este último, o qual será objeto de estudo neste trabalho, trata-se de mais uma construção explícita do medievo na literatura contemporânea. Eis o poema na íntegra:

“Madre, passou per aqui un cavaleyro”.
D. Fernan Rodriguiz de Calheyros

FRAGMENTO DE PASTORELA

“Madre, passou per aqui un cavaleyro”:

– Non sei de mel ou de trigo
mais de sol e de ternura
que vossa pel de triguenha,
as tranças de luz madura.

“Madre, passou per aqui un cavaleyro”:

– Nen sei d’ anhos pastoreados
en rebanho mais candura
que vossos dentes tan alvos
en vosso rir d’alma pura.

(“Ay, madre, os seus amores ey:
se me los ey
ca my-os busquei,
outros me lhe dey:
ay, madre, os seus amores ey!”)

Pastorela – Gênero de poesia trovadoresca, dialogado e de tema pastoril. Pel – Pele. Anhos – Cordeiros. Ey – Tenho.

Percebe-se inicialmente que a epígrafe trovadoresca colocada logo em evidência, juntamente com os sinais gráficos como as aspas e os dois pontos indicam tanto uma intertextualidade explícita e literal quanto uma pausa ou uma auto explicação do que será afirmado nos versos seguintes. O travessão, por exemplo, é a principal marca desse discurso direto, servindo para reforçar ou destacar a fala do eu lírico feminino. É por meio desse sinal gráfico que ressurgem o diálogo com a estética trovadoresca, processo utilizado frequentemente nas composições de Stella Leonardos.

Os próprios sinais gráficos estabelecem essa ligação interna de um verso para outro, tais como: as aspas, travessões, letras maiúsculas, parênteses que, “funcionam como significantes complementares, por outro lado, instauram aquele silêncio que suspende o significado, para denunciar o indizível”. (MARINHEIRO, 1981, p. 32)²⁷. Desta forma, o processo de escrita de Stella Leonardos baseia-se em vozes do passado/presente e de um diálogo da tradição e renovação, inovando e reinventando o seu fazer poético com base na lírica medieval.

Na primeira estrofe: (– Non sei de mel ou de trigo/mais de sol e de ternura/que vossa pel de triguenha,/as tranças de luz madura), com o fragmento inicial da cantiga trovadoresca, nota-se nitidamente uma ambiguidade de sentidos através do verbo “passou” e, em seguida, da locução adverbial de negação “não sei”. Embora, o verbo indique o movimento passageiro (veloz) do cavaleiro, ou seja, uma ação possivelmente realizada no passado. É a expressão “não sei” que perpassa a dúvida, a incerteza desse acontecimento e dos sentimentos da donzela frente ao cavaleiro, no ambiente não especificado (aqui), sendo sua ocorrência em um ambiente campestre.

Veja que o eu lírico feminino é, nesse caso, uma filha relatando ou confessando à mãe a passagem de um cavaleiro, demonstrando atitude de encantamento ou de esquecimento por não saber informar sobre a existência de outros elementos concretos, tais como o “mel” e o “trigo”, mas do abstrato como o “sol” e a “ternura”,

²⁷ “Stella Leonardos entretém um diálogo com o espaço cujas vozes são graficamente definidas por reticências, parênteses, repetições, travessões, silêncios e até mesmo um pouco do signo transracional que não leva ao esvaziamento da camada semântica. Sem maior exuberância verbal, matéria escrita e matéria tipográfica se harmonizam, na própria tessitura poemática, para sugerir, repetimos, a irrepresentabilidade das coisas”. (MARINHEIRO, 1981, p. 34).

aspectos que podem ser comparados ao momento de êxtase perante o deslumbramento do sujeito masculino. De acordo com suas descrições, a beleza do ser amado é singular, o termo “pel”, isto é, pele é explicitada como sendo de coloração clara ou alva da mesma forma do trigo, por isso é denominada de triguenha, os cabelos em forma de trança refletem maturidade, envelhecimento, sendo, portanto, de cor branca ou grisalha, conforme apresenta a frase: “tranças de luz madura”.

Na segunda estrofe: (“Madre, passou per aqui un cavaleyro”:/– Nen sei d’ anhos pastoreados/en rebanho mais candura/que vossos dentes tan alvos/en vosso rir d’alma pura), ocorre novamente à utilização do fragmento da cantiga de amigo e a continuidade da conversação entre a filha com a mãe sobre a passagem de um cavaleiro, que possivelmente é a figura de um pastor. E mais uma vez, os sinais gráficos como o travessão, os dois pontos e as aspas servem para destacar o diálogo existente entre ambas. Por outro lado, os sentimentos de incerteza e negação são postos em evidência por meio do termo “nen sei”, semelhante ao pensamento da primeira estrofe, quando o eu lírico feminino faz proveito da descrição e comparação.

Conforme expressa o termo “nen sei”, o eu lírico feminino fica totalmente distraída ao ver o cavaleiro e, conseqüentemente, esquece-se de sua atividade de apascentar os cordeiros. Inclusive, a cor dos pelos do rebanho de aspecto cândido, ou seja, muito claros, são comparados metaforicamente à brancura dos dentes do cavaleiro. Essa desatenção é refletida quando finalmente é correspondida pelo namorado ou pretendente com seu sorriso reluzente, transparecendo o seu eu interior. Assim, os elementos descritivos e comparativos fazem-se presentes mais uma vez para ilustrar possivelmente esse amor platônico e incerto.

Ao término desse poema, com a utilização literal dos versos da cantiga de amigo medieval, (Ay, madre, os seus amores ey:/se me los ey/ca my-os busquei,/outros me lhe dey:/ay, madre, os seus amores ey!), a jovem exprime suas emoções, sensações ou seu estado de espírito perante a angústia e incerteza do amado, é o elemento da interjeição (ay: ai), que destaca esse desespero ou amor imensurável que conduz ao favorecimento da *coita* amorosa.

Portanto, a realização das análises poéticas da obra *Amanhecência* da poetisa Stella Leonardos, em diálogo constante com as cantigas de amigo trovadorescas, buscam apontar diretamente para uma recriação da tradição medieval a partir de sua ressignificação na produção contemporânea. Neste sentido, Stella Leonardos procura

mostrar nessa obra poética a elaboração de uma nova estética, que podemos entender como neotrovadoresca, baseada na renovação e na recriação de ambientações próprias da romaria, do campo, do ambiente marítimo, etc; fincadas na memória e no passado da lírica medieval.

Outro elemento importante que deve ser constatado na construção poética da poetisa Stella Leonardos é a questão do dialogismo envolvendo as cantigas do período medieval e suas criações artísticas. Assim, é essa relação entre os mais diversos textos e contextos culturais que é atribuída a denominação de intertextualidade, pois, vale salientar que nenhuma obra artística ou literária está isolada no tempo e espaço, o que possibilita o diálogo constante com outras manifestações de comunicação e linguagem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua poética, Stella Leonardos apresenta uma versão contemporânea de algumas modalidades da Literatura Medieval. Nos poemas saltam aos olhos do leitor o apelo à solidão, ao amor e à saudade, aspectos que ganham novos matizes por estarem sob a égide de uma obra contemporânea e de autoria feminina. Adotando a perspectiva dos Estudos culturais, o principal objetivo de nosso trabalho foi, desse modo, dar destaque à obra *Amanhecência*, a qual acreditamos de reconhecido valor literário, porém, por algum motivo, não encontra-se entre as obras canônicas.

As partes compositivas que constituem o *corpus Amanhecência*, “Códice ancestral” e “Reamanhecer”, possuem, da mesma natureza de linguagem literária, agregada, como sugerido, a epígrafes. Todavia, o discurso inscrito em cada segmento é totalmente distinto, posto que, no primeiro, mimetiza-se o tempo arcaico do galaico-português, e, no segundo, privilegia-se o tempo luso-brasileiro, a partir da chegada dos portugueses ao Brasil. A partir dessa configuração, uma conclusão perceptível é que Stella Leonardos engendra um fazer poético que se constitui no cruzamento e sobreposição de discursos, onde textos e imagens colidem, se mesclam e se distinguem, criando uma complexa rede intertextual.

É o que buscamos identificar em nossa pesquisa: o universo multifacetado da obra *Amanhecência* de Stella Leonardos, selecionando como corpus de análise os poemas “Barcarola”, “Do Cancioneiro da Desajuda”, “Fragmento de Pastorela” e “Cantiga de Romaria”, tentando observar os elementos característicos das modalidades medievais, a saber: desejo, religiosidade, saudade, anexadas as composições dos trovadores: Martim Codax, cuja fonte do manuscrito: (CBN 1278, CV 884); D. Dinis, manuscrito: (CNB 568, CV 171); Pero Viviães, manuscrito: (CBN 735, CV 336); Fernão Rodrigues de Calheiros, manuscrito: (CBN 632, CV 233).

Como apontamos em nossas análises, as epígrafes conduzem-nos simultaneamente para duas dimensões temporais (tradição versus modernidade), instaurando um trânsito de sentidos e significações, de modo a promover rupturas e, ao mesmo tempo, continuidades estéticas. Consequentemente, o leitor defronta-se com textos em movimentos, de onde emergem imagens sensoriais que reverberam um copioso processo de transformação significante-significado, a partir dos signos de *Amanhecência*.

É por meio desse jogo envolvendo passado/presente que o leitor vai sendo conduzido por um narrador quase invisível, “uma voz de rapsodo que lhe vai mostrando o despertar do povo lusitano, apresentando-lhe a linguagem rude dos cancioneiros, comentando-lhe os temas limitados dos pastores e barqueiros”. (TELES, 1973, p. 19).

É possível constatar que na obra leonardina os ingredientes fundamentais para a composição poética compreendem dois níveis de experiência autoral: de um lado, a vivência pessoal, sua intimidade com o vocabulário e técnicas da produção medieval, e, de outro, o plano histórico, que serve de referência para o jogo intertextual presente em seus textos. Desse modo, a análise de algumas compilações dos cancionistas, como as de D. Dinis, Martim Codax e tantos outros representativos dessa estética cultural, levaram-nos a uma discussão literária e a análise de suas recriações nos poemas de Stella Leonardos.

Para Nelly Coelho (2002, p. 599) “*Amanhecência* revela o seguro conhecimento linguístico de sua criadora e o rigor documental com que foram escolhidos os textos-fulcros do novo fluxo poético”. É o que atestam o glossário que acompanha cada poema e o apêndice final que reúne notas explicativas, históricas ou filosóficas relevantes, para melhor compreensão dos poemas. Encontram-se também os verbetes bibliográficos sobre os trovadores medievais, poetas e cronistas, presentes na primeira parte da obra, que, além de compor um percurso didático de leitura, revelam a riqueza das fontes reverenciadas pela autora e seu amplo conhecimento do português ancestral. Toda a poesia de Stella Leonardos constrói-se de arranjos estéticos e semânticos, de redes polisotópicas de significações, decorrentes do diálogo temporal com os textos da literatura de Portugal e do Brasil.

Esse processo de recriação da poetisa e tradutora Stella Leonardos inspirado nas cantigas de amor, amigo, escárnio e maldizer dos séculos XII, XIII e XIV, perpassa uma versão distinta da lírica galego-portuguesa, mas a sua atmosfera poética conserva os mesmos elementos característicos da métrica, da rima e da própria língua portuguesa, criando assim uma poesia contemporânea que é baseada na temática medieval. Os estudos que analisam as transformações de modelos tradicionais da poesia medieval para as produções modernas, tendo por apoio as recriações, devem ser feitas com o objetivo de considerar não apenas “a variação da voz como também a dos temas e motivos, na vertente do que denominamos de poetas *neotrovadores*”, (VIANA, 1999, p. 132).

Vimos ainda que, Leonardos não é a única no cenário literário brasileiro a se utilizar de componentes da estética trovadoresca na sua elaboração poética. Autores como Manuel Bandeira, Chico Buarque, Hilda Hilst, Mário de Andrade, entre outros também incluem-se nessa vertente do Neotrovadorismo, propiciando um diálogo capaz de interligar o presente com o passado e, ainda, recriar o lirismo trovadoresco através de sua subjetividade. De acordo com Viana (1999), o estudo evolutivo das espécies líricas (albas, barcarola, tenção, etc.) do gênero da cantiga de amigo, demonstra que os poetas modernos se utilizam desses modelos tracionais para transformá-los e adaptá-los conforme o seu artesanato e temperamento pessoal.

Foi pensando justamente na busca pela valorização da tradição medieval, que permanece ainda tão esquecida em nossos cursos de Letras, assim como de obras de muito/as autores/as, sejam neotrovadoras ou não, que ficaram excluídas na História da Literatura Brasileira, que adveio a motivação para essa pesquisa. Consideramos que cada pesquisa realizada acerca de obras de autoria feminina que ressurgem nos estudos literários, pode ser uma ponte imprescindível para se repensar o cânone e o silenciamento desse tipo de produção de tão grande mérito que, no entanto, ainda é pouco ou quase nada estudada no meio acadêmico.

Além do viés inovador de recriação da estética medieval, vimos nos poemas por nós analisados, resquícios de uma valorização do feminino, em uma primeira leitura no sentido de enfatizar em sua obra modalidades pertencentes a uma tradição de cantos de mulher, como é o caso das cantigas de amigo galaico-portuguesas. Desta forma, Stella Leonardos revela de forma direta ou indireta sua preocupação em rediscutir o espaço da participação feminina na História literária, desde a Idade Média até os dias atuais, a partir de sua própria experiência.

Consideramos que a discussão envolvendo a dialética do termo cânon (inclusão e exclusão) não está separada do viés de manipulação de estudos de determinados críticos que durante décadas dificultaram o acesso à escrita de autoria feminina, à Literatura negra e de outras minorias nas academias brasileiras de letras, nas grades curriculares, em manuais didáticos, etc. Nesse sentido, contribuindo para a formação de uma fortuna crítica para a obra *Amanhecência*, esperamos ter conseguido despertar o interesse em outros pesquisadores para essa escritora e sua vasta produção. Não se pretendeu, certamente, o esgotamento das possibilidades de análise dessa obra *Amanhecência*, em virtude de sua complexidade e pluralidade temáticas. Contudo, após

considerar o potencial inovador da escrita de Stella Leonardo e as sugestivas temáticas abordadas em nossa análise, acreditamos que esta pesquisa merece ainda um aprofundamento, possivelmente em outros estudos posteriores.

6. REFERÊNCIAS

ARAÚJO, T. S. *As ondas do mar tin vigo: uma perspectiva simbólica do acervo literário de Martin Codax*. In: 4º Encontro nacional de pesquisadores de periódicos literários. Feira de Santana. Anais: Uefs, 2013

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 43 ed, 2006.

CALADO, Alder Júlio Ferreira. *O movimento das beguinhas: interfaces e ressonâncias em experiências sócio-religiosas femininas do presente*. In: II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba - Sábias, Guerreiras e místicas: Homenagem aos 600 anos de Joana D'arc –ANAIIS / Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne, Fabrício Possebon (Organizadores). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012, p. 47-58.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. (p. 161-204).

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CORREIA, G, J, F. (Chico Viana). *Medievalismo e poesia moderna*. Disponível na revista Graphos. Vol. 4, N.1, 1999.

CRISTÓFOL Y SEL, Maria Cruz. Canon y censura en los estudios de traducción literaria: algunos conceptos y pautas metodológicas para la investigación. (TRANS: revista de traductología, Nº 12, 2008, págs. 189-210)

CUNHA, S. M. S. A. Dissertação intitulada “Un Chant Novel: A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Sena”, apresentada à Universidade de Aveiro, por Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, em 2008. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2781/1/2008001878.pdf>>. Acesso em: 22/08/2013

CYNTRÃO, S. H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*/ Brasília: Plano Editora, 2004.

DOS SANTOS, L. G. *Lautréamont e o desejo de não desejar*. In: NOVAES, A. (org). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DRONKE, PETER. *La lírica en la Edad Media*. Marcelona: Seix Barral, 1978.

FUNCK, Susana Boméo. *Da questão da mulher à questão do gênero*. In: FUNCK, Susana Boméo (org). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês UFSC, 1994, p. 17-22.

FREITAS, Calado, Luciana Eleonora de. *Chico Buarque: um moderno trovador*. João

Pessoa: Ideia, 200. O livro originou-se da dissertação de mestrado “Ressonâncias medievais no Cancioneiro de Chico Buarque”. (João Pessoa: UFPB, 1999).

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene

GINZBURG, J. *Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura*. In: Artigo disponível na Revista de Letras. São Paulo. 2004.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos, editora ática*, 11ª edição, São Paulo, 1999
Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

KOTHE, Flavio René. *O cânone colonial*. Brasília: UNB, 1997.

LAPA, M. R. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. Coimbra, 1933.

LE GOFF, J, SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Baurú, SP: Edusc, 2006.

LE GOFF, J. *O homem medieval*. Tradução Editorial Presença, Lisboa, 1989.

LEMAIRE, R. *Repensar um percurso na ocasião de um aniversário...* (2011). Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8251/6248>>. Acesso em: 20/06/13

LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1974.

LÓPEZ, Teresa. *O neotroadorismo*. Edicions A Nossa Terra. 1997

MALEVAL, M. A. Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MALEVAL, M. A. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.

MALEVAL, M. A. T. *Neotrovadoras de hoje, trovadorismo de sempre*. In: A mulher na literatura. Nº VIII (Org) Izabel Brandão. Universidade de Alagoas. ANPOLL 2000, p 110-114.

MARINHEIRO, E. *Stella Leonardos: O discurso intercultural Avant La Lettre*. In: RenovARTE, 2011, Ano IV, Nº 4, Rio de Janeiro, Brasil (p. 26-31.

MARINHEIRO, E. *Vozes de uma voz*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MOISES, M. A. *Literatura Portuguesa*. Editora Pensamento Cultrix, LTDA. São Paulo, 1988.

MONGELLI, Lênia Márcia e VIEIRA, Yara Frateschi (org). *A Estética Medieval*. Cotia: SP: Editora Íbis, 2003.

OTTE, Georg. *A obra de arte e a narrativa – reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin*. In: OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Org.). *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, Núcleo de Estudos Latinoamericanos (NELAM-FALE/UFMG), 1999. p. 9-15.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. A. Campos e J. P. Paes. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

RAMALHO, Christina. *Da lágrima aos cantares, epicidade e autoria feminina*. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis & BEZERRA, Kátia da Costa (Orgs). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, UFMG, 2002, p. 33-42.

RAMALHO, Christina. *As marinhas*, de Neide Archanjo. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé. (Orgs). *Refazendo nós*. Florianópolis: Ed. Mulheres; SANTA CRUZ DO SUL: EDUNISC: 2003, p. 199-224.

RAMALHO, C. Um “Projeto Brasil” Épico Stella Leonardos. In: *Elas escrevem o épico*. (Ed. Mulheres, Florianópolis; EDUNISC, Santa Cruz do Sul, 2005.

REIS, Roberto. *Cânon*. In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Biblioteca Pierre Menard).

SANT’ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANT’ANNA. Afonso R. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4 O . ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTOS, R. M. *Da autoria feminina em sociedades de língua portuguesa*. In: *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África: ensaios/ Constância Lima Duarte; Marli Fantini Scarpelli – Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos literários: UFMG, 2002. p. (58-63).*

SARAIVA, A. J. e LÓPES. *História da literatura portuguesa*. Porto, PT: Porto Editora, 1995.

SARAIVA, J. H. *História Concisa do Brasil*. Editora: circulo do livro – 2000.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. Editora da universidade de São Paulo, 1996.

SPINA, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1956.

SPINA, Segismundo. *Era Medieval*. 11. Ed. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *A escrita de autoria feminina no Paraná: Greta Benitez e a alquimia das letras*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 32, p. 77-101, jul./dez. 2008.

TROCH, Lieve. *Mística feminina na idade média*. Historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais. Revista Graphos, v.15, p 01-12, 2013.

VAN WOENSEL, Maurice; VIANA, Chico. *Poesia medieval: ontem e hoje*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval – literatura portuguesa*. São Paulo: Global Editora, 1987.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZILBERMAN, R. *As mulheres, no começo da história*. In: DUARTE, L, C e SCARPELLI, F. M (org). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 21-28

ZILBERMAN, R. *Da autoria feminina em sociedades de língua portuguesa*. In: DUARTE, L, C e SCARPELLI, F. M (org). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 58-63

7. ANEXOS

Entrevista com a professora Christina Ramalho (18/02/14)

1. Na obra *Amanhecência*, Stella Leonardos realiza seus poemas a partir da preocupação em retomar a linguagem, as técnicas, as concepções poéticas e retóricas das formas medievais e luso-brasileiras. O que você tem a dizer sobre esse processo de escrita da autora?

O dialogismo com diferentes fontes é característica do estilo de Stella Leonardos. Em todas as suas obras, encontram-se citações, notas, referências e até mesmo recursos inventivos, como um diálogo do eu lírico (com a marca da autora) com Silvio Romero, como acontece em *Rapsódia sergipana*. Esse recurso explica outro, o de buscar referências estéticas compatíveis com a proposta temática de cada livro. Assim, tal como as formas medievais e luso-brasileiras se presentificam em *Amanhecência*, traços da oralidade e regionalismo aparecem em obras que integram do Projeto Brasil e retratam distintos estados e cidades do Brasil. No meu entender, esse processo, que é amplo, justamente pela variedade de fontes, modelos e referências, mostra bem a erudição de Leonardos e sua pulsão pelo exercício da literatura como forma de construção de um diálogo constante com as tradições literárias e culturais.

Sobre o “estilo Leonardos de fazer poesia”, tenho um trecho de entrevista (fevereiro de 2001) que fiz a ela que é revelador:

CR: Como a escritora Stella Leonardos dimensiona hoje as fronteiras do gênero literário? Seu processo de criação passa por reflexões de natureza formal?

SL: São os livros que me escrevem. Em suas fronteiras (e há fronteiras?), maravilha e mistério. Meu processo de criação? Desconfio que sou perfeccionista. Meu melhor livro é (ai!) o que ainda não escrevi. É possível que, no futuro, venham reflexões de natureza formal. Por enquanto (mas você, na certa, conhece meu “Projeto Brasil”? Dezenas de longos poemas sobre aspectos brasileiros), convivo intimamente com a heptassílabo: pela musicalidade e facilidade do ouvido em retê-lo. Afinal não me chama por aí de “Romanceira do Brasil”? No romanceiro, o canta-e-conta é heptassilábico.

2. O que você acha que motivou a consciência da escritora no tocante ao “fazer poético” e a “intencionalidade neotrovadoresca” em suas obras literárias?

Um dado sempre me chama a atenção quando reflito sobre a obra de Stella: o desejo de comunicação que ela expressa em seu “Projeto Brasil”. O trovador, como voz que chegava diretamente ao público, é, nesse sentido, bastante compatível com a filosofia estética de Leonardos e sua visão da literatura como forma comunicativa. O intenso uso do diálogo em seus poemas expressa bem esse desejo implícito de dialogar com os leitores, de espalhar seus versos, captando a sensibilidade que, do outro lado, aguarda as surpresas da poesia.

3. Em sua opinião, o que precisa acontecer para que uma escritora do perfil de Stella Leonardos que possui uma obra riquíssima, sendo a maioria baseada em recriações de obras literárias do passado, possa finalmente ser inserida no cânone literário?

Essa questão do cânone é muito complexa, porque envolve aspectos não literários que, contudo, parecem ter força maior que a literatura, como mercado editorial, relações políticas, acesso a recursos financeiros, etc. Acredito que não se pode controlar esse processo. E não me interessa pessoalmente por isso, porque a história das literaturas já deixou bem claro que o tempo possui uma lógica própria, capaz, inclusive, de desconstruir o que um dia foi “tradição” e determinou um parâmetro de gosto. Creio que o papel do crítico da academia (da universidade) é estudar, com profundidade, as obras que sua sensibilidade tenha escolhido como *corpus* e divulgar suas pesquisas por onde vá. Isso também faz parte do processo de canonização. Mas, os resultados efetivos dessa participação do crítico para o reconhecimento de um autor e sua obra muitas vezes não podem ser medidos no tempo presente. Quem estuda a obra de Stella, sabe o valor que sua produção tem. Eu procuro contribuir para que essa produção seja mais conhecida. Tive, neste período, quatro orientações de trabalhos de conclusão de curso baseados em obras de Stella que contemplam o nordeste brasileiro. De grão em grão...

4. Qual a sua opinião sobre a contribuição da poesia brasileira de Stella Leonardos para o campo literário nacional e internacional?

Leonardos, tal qual Alencar, se deslumbra com o tamanho deste país e se assume como uma espécie de porta-voz da nação. Daí seu “Projeto Brasil” ter certa feição romântica. Essa consciência generosa da nação é uma contribuição muito interessante, porque, por meio de seu legado literário, podemos fazer um mapeamento cultural do país bem representativo. Assim, vejo em Stella o mesmo espírito de Alencar e Mário de Andrade. E sua abrangência envereda pelo espaço internacional, quando ela propõe diálogos com a cultura catalã e a cultura portuguesa, por exemplo.

5. Alguns críticos literários situam a extensa obra poética de Stella Leonardos na terceira geração do Modernismo? Você considera como sendo Moderna ou Pós-Moderna?

Stella Leonardos é uma escritora fronteiriça. De um lado, sua produção guarda as preocupações nacionalistas e regionalistas e a força da intertextualidade típicas do Modernismo. De outro, a releitura da tradição e a visão global de mundo anunciam seus vínculos com o olhar pós-moderno, menos preocupado com a originalidade e mais aberto às misturas típicas de uma época marcada pela “cultura-mundo”, conforme apontam Lipovetsky e Serroy. Aos 90 anos, Leonardos é uma mulher bastante sintonizada com as marcas de nosso tempo, e sua obra, claro, acompanha as tendências. Assim, situá-la de um lado ou de outro é reduzir uma longa trajetória lírica a padrões que não são, por si, suficientes para explicar essa trajetória.

6. A seu ver o resgate de textos provenientes de origem românica e arcaica, ou seja, medieval, pode ter incentivado a falta de interesse pela leitura e estudos acadêmicos acerca das obras de Stella Leonardos na contemporaneidade?

Não. Há estudiosos debruçados sobre as mais variadas espécies de obras. Na universidade mesmo, temos exemplos de estudos bastante inusitados. Talvez o fato de as edições das obras de Stella terem uma feição, sob certo aspecto, muito “caseira” restrinja o acesso a elas...

- 7. Você considera a escrita de Stella Leonardos como uma valorização ou resgate da escrita feminina? No tocante à obra *Amanhecência*, a autora resgata textos arcaicos e brasileiros tanto de escritores como de escritoras, será, portanto, uma maneira de reivindicar o espaço feminino nessas narrativas?**

Em meus estudos sobre os poemas longos de feição épica de Stella Leonardos, sempre encontro marcas de um feminismo vivo, ainda que não panfletário. Observe, por exemplo, o diálogo entre Anita e Garibaldi em *Romanceiro de Anita e Garibaldi* e veja a consciência de individualidade que Stella emprestou a Anita. O mesmo se vê em *Romanceiro de Delfina*. mas leia o que disse Stella a respeito disso:

CR: A mulher Stella Leonardos está ou esteve de forma direta ou indireta envolvida com as questões feministas? Por que sim ou por que não? Como você viu e vê o desenvolvimento das perspectivas feministas na sociedade brasileira?

SL: Sinto-me envolvida na causa da mulher, pela mulher. Daí, ter proposto e conseguido que a União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro (UBE) mantenha o “Prêmio Alejandro J. Cabassa” para livros escritos só por mulheres, em todos os gêneros. Este prêmio existe desde 1992, abrindo possibilidades de expressão e realização pensamentais. As boas perspectivas feministas na sociedade brasileira ainda estão longe. Mas continuam progredindo.

- 8. Quais autores (as) discutem ou já discutiram em seus estudos as obras de Stella Leonardos, principalmente *Amanhecência*?**

Tive pouco acesso a críticos especialistas em Stella. Na verdade, encontrei poucas referências em histórias da literatura brasileira e alguns comentários interessantes na internet. Acho que somente Stella poderá lhe dar essa informação com precisão, porque eu, para trabalhar com a épica de autoria feminina tive que arregaçar as mangas e falar com minha própria voz, já que nada havia sobre esse tema....

- 9. O que despertou o seu interesse em estudar os poemas de autoria de Stella Leonardos?**

Em primeiro lugar, a surpresa de ter encontrado uma escritora absolutamente envolvida com temáticas épicas. Em segundo, a abrangência de sua produção. Em terceiro, o encantamento com a opção da autora por uma linguagem simples, com marcas de musicalidade e oralidade.

10. Dentre as obras de Stella Leonardos, quais perpassam com mais veemência a sua intencionalidade épica e o desejo de representar a cultura brasileira em sua diversidade histórica?

Uma das obras que mais me impressionam é *Romanceiro do Contestado*, pelo tanto de indignação que se percebe em seus versos e pela transformação do perdedor em verdadeiro herói épico. Mas outras, como *Romanceiro do Bequimão*, *Romanceiro de Anita e Garibaldi*, *Romanceiro da abolição*, entre outros, também possuem essa força épica. Todavia, mesmo que não épicas em sua totalidade, todas as obras de Stella dialogam com o épico, já que o *epos* está traduzido em todas elas. Entre o híbrido “épico-lírico” e os épicos propriamente ditos, seus poemas não abandonam jamais esse compromisso com a revelação das tradições e narrativas que definem uma cultura.

Sobre isso, em entrevista a mim concedida por ocasião da redação de minha tese de doutorado, Stella falou sobre esse tema:

CR: Sua preferência por poemas longos denota uma intencionalidade épica ou pelo fato de nomear seus poemas ora de “cancioneiro” e “romanceiro”, você estaria lhes negando a condição épica?

SL: Tenho evidente intenção épica. Leia-se Romanceiro do Bequimão. Digo: “Ninguém assassina o sol.”, falando da luta pela justiça, a lúcida liberdade. Meu *epos* é inegável. No romanceiro (vida, paixão e morte do herói); no cancionero (coleção de poemas/cantos de um povo ou região); na rapsódia (mescla dos dois gêneros).