



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JÉSSICA THAIS LOIOLA SOARES

RESÍDUOS DO AMOR MEDIEVAL EM MARÍLIA DE DIRCEU, DE TOMÁS
ANTÔNIO GONZAGA

FORTALEZA

2015

JÉSSICA THAIS LOIOLA SOARES

RESÍDUOS DO AMOR MEDIEVAL EM MARÍLIA DE DIRCEU, DE TOMÁS ANTÔNIO
GONZAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª Dr Elizabeth Dias Martins.
Co-orientador: Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S676r Soares, Jessica Thais Loiola.
Resíduos do amor medieval em Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga / Jessica Thais
Loiola Soares. – 2015.
151 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura Comparada.
Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.
Coorientação: Profa. Me. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros.
1. Gonzaga, Tomás Antonio, 1744-1809. 2. Imaginário. 3. Liras. I. Título.

CDD 869.899 1

JÉSSICA THAIS LOIOLA SOARES

RESÍDUOS DO AMOR MEDIEVAL EM MARÍLIA DE DIRCEU, DE TOMÁS ANTÔNIO
GONZAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 14/05/2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Elizabeth Dias Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a Dr^a Cássia Nascimento
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Aos meus pais Aldisio Soares e Socorro
Loiola, que dedicam suas vidas a mim.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela benção que tornou possível mais esta conquista.

Aos meus pais Aldisio Soares e Socorro Loiola, por sempre terem acreditado em mim e contribuído em tudo o que podiam para o meu crescimento intelectual.

À família Loiola e à família Soares, que me inspiram desde a infância a querer progredir pessoal e profissionalmente.

Ao Prof. Dr. Roberto Pontes, que acolheu esta pesquisa com muito entusiasmo desde os primeiros passos.

À Prof^a Dr^a Elizabeth Dias, que acolheu esta orientanda com muita dedicação e carinho.

Aos professores Stélio Torquato e Geraldo Fernandes, pelas válidas orientações no período da qualificação.

À Prof^a Dr^a Cássia Nascimento, pelas instruções valiosas na defesa deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, pela contribuição dada em sala de aula, decisiva na construção de novos conhecimentos.

Aos integrantes do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural, pelo desenvolvimento científico conjunto.

Aos companheiros residualistas William Craveiro e Fernanda Diniz, pelo apoio sempre disponível.

Aos colegas da EEEP Joaquim Moreira de Sousa, pela compreensão e incentivo nas horas de muito estudo.

Aos amigos do Grupo Verso de Boca, pela alegria da poesia compartilhada.

A Mary Nascimento, Cássia Alves, Victória Vasconcelos, Marília Marques, Christiana Camurça e Tatiana Pessoa, grandes amigas de todas as horas e para todas as ocasiões.

A Denis Aur, pelo carinho e auxílio na trajetória do autoconhecimento.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro indispensável ao desenvolvimento desta pesquisa.

A todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

“O tempo dos amantes não se conta
pelos relógios exatos, impassíveis.
O seu registro é o ritmo de abraços
que o leve sopro do tremor embala.

Felizes são aqueles que, amantes,
dão-se de todo aos ritos do seu jogo
e amparam suas mágoas e desejos
na reciprocidade sacra dos seus ventres.”

(Roberto Pontes)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal verificar que *Marília de Dirceu*, conjunto de líras do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, apresenta elementos *híbridos* provenientes dos *imaginários* medieval e neoclássico. Além disso, procura constatar que o modo de amar ibérico do século XIII foi capaz de atravessar os séculos e os mares para manter-se ativo no *imaginário* brasileiro do século XVIII. Por fim, intenta demonstrar que as culturas não são blocos estanques que andam cada qual por uma direção, mas que se entrecruzam de forma vívida. O principal embasamento teórico desta pesquisa é a Teoria da *Residualidade*, sistematizada por Roberto Pontes (1999), segundo a qual não há nada novo na cultura nem na literatura, pois todo período apresenta *resíduos* de tempos anteriores. Assim, esta investigação mostra-se relevante para a comunidade acadêmica porque adota uma perspectiva inovadora para a análise de *Marília de Dirceu*, ainda não defendida por nenhum pesquisador de que tenhamos conhecimento.

Palavras-chave: Amor. Idade Média. *Marília de Dirceu*. *Residualidade*.

RESUMÉ

Cette étude vise à vérifier que *Marília de Dirceu*, poème du poète arcadien Tomás Antônio Gonzaga, présente les éléments d'*hybrides* de les *imaginaires* médiévale et néoclassique. En outre, il est à la recherche de voir que l'amour ibérique afin XIIIe siècle était capable de traverser les siècles et les mers a fin de rester actif dans l'*imaginaire* brésilien du XVIIIe siècle. Enfin, cette recherche vise à montrer que les cultures ne sont pas des blocs étanches à pied chacun pour une direction, mais cette croix vivement. La principale base théorique de cette recherche est la Théorie de la *Residualité*, systématisée par Roberto Pontes (1999), selon laquelle il n'y a rien de nouveau dans la culture ou dans la littérature, pour chaque période a résidus de fois précédentes. Ainsi, cette recherche montré est pertinent à la communauté universitaire, car elle adopte une approche novatrice de l'analyse de *Marília de Dirceu*, n'a pas préconisé par tout chercheur que nous connaissons.

Mot-clés: Amour. Moyen Âge. *Marília de Dirceu*. Residualité.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A TEORIA DA <i>RESIDUALIDADE</i>	15
2.1	A Teoria da <i>Residualidade</i> pelo teórico e sua equipe de pesquisadores.....	16
2.1.1	O <i>resíduo</i>	21
2.1.2	A <i>crystalização</i>	22
2.1.3	A <i>hibridação cultural</i>	23
2.1.4	A <i>mentalidade</i> e o <i>imaginário</i>	24
2.2	De onde vêm os conceitos da Teoria da <i>Residualidade</i>	28
2.2.1	<i>Resíduo</i>	34
2.2.2	<i>Crystalização</i>	36
2.2.3	<i>Hibridação cultural</i>	39
2.2.4	<i>Mentalidade</i> e <i>imaginário</i>	41
2.2.4.1	A História Nova.....	42
2.2.4.2	Sobre os conceitos de <i>mentalidade</i> e <i>imaginário</i>	46
2.3	A Teoria da <i>Residualidade</i> no contexto da Literatura Comparada.....	52
2.4	A Teoria da <i>Residualidade</i> e a <i>transdisciplinaridade</i>	58
3	O JOGO DO AMOR.....	63
4	<i>RESÍDUOS DO AMOR MEDIEVAL EM MARÍLIA DE DIRCEU</i>	103
4.1	Elementos gerais e comuns a toda a obra.....	105
4.2	Elementos específicos.....	108
4.2.1	Atitude da dama.....	108
4.2.2	Exaltação da dama.....	110
4.2.3	Coita de amor.....	122
4.2.4	Imensurável amor.....	132
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
	REFERÊNCIAS.....	143

1 INTRODUÇÃO

“E de te amar assim, muito e amiúde
É que um dia em teu corpo de repente
Hei de morrer de amar mais do que pude.”
(Vinicius de Moraes)

O século XVIII foi um período de grandes tensões na literatura e na arte como um todo, pois abrangeu tendências diversas, às vezes díspares, que se influenciaram mútua e concomitantemente, com variações segundo cada país, a saber: um Barroco tardio, um Iluminismo nascente, várias formas de Neoclassicismo (como o Horacianismo, o Petrarquismo e o Arcadismo), o Rococó e prenúncios de um Romantismo vindouro. Exatamente por isso, as obras dessa época possuem características por vezes contraditórias em si mesmas.

Dentre as tendências setecentistas mencionadas, a que mais influência teve sobre as literaturas portuguesa e brasileira foi o Arcadismo, corrente iniciada na Itália com a fundação, em 1690, da Arcádia Romana, associação de poetas que aderiram ao fingimento poético, desvincilhando-se de suas personalidades, e adotando pseudônimos pastoris, e que lutavam por um retorno aos moldes clássicos. A literatura árcade pretendia-se racionalista e objetiva, didática e moralista, num elogio à vida simples do campo. Nesse contexto, pregava os seguintes princípios: *fugere urbem*, que significava a fuga da cidade para o campo, pois a primeira seria foco de mal-estar e corrupção; *aurea mediocritas*, que valorizava o equilíbrio, o domínio dos sentimentos através da razão; *inutilia trunquat*, num repúdio às coisas inúteis que adornavam a poesia barroca; dentre outros.

No Brasil, os principais representantes do Arcadismo são: na poesia lírica, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto; e, na poesia narrativa, Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Deter-nos-emos no primeiro destes poetas, especificamente em sua obra *Marília de Dirceu*, objeto de estudo da pesquisa ora desenvolvida.

Marília de Dirceu foi publicada pela primeira vez em 1792, em Lisboa, ano em que Gonzaga partia para o degredo em Moçambique devido ao seu envolvimento na Inconfidência Mineira. Tendo em vista que *Marília de Dirceu* é obra frequentemente enquadrada no Arcadismo brasileiro, devemos esperar encontrar nela características dessa

estética, a exemplo da moderação dos sentimentos, da razão sobreposta à emoção e da presença da mitologia. É possível, sim, evidenciarmos tais elementos nas líras em questão. No entanto, é obra tão complexa – apesar de sua aparente simplicidade – que tem dividido os críticos quanto à estética literária a que pertence. Antonio Candido (s/d) afirma que Gonzaga é o mais árcade dos poetas brasileiros do século XVIII. Para Afrânio Coutinho (2004), todavia, o autor de *Marília de Dirceu* pertence ao Rococó literário. Por fim, segundo Jacinto do Prado Coelho (1961), Gonzaga é um pré-romântico.

Não pretendemos, nesta pesquisa, desvendar o mistério em torno de *Marília de Dirceu* e afirmar a que estética literária ela pertence. Esse aspecto não é relevante para o nosso estudo. Mas, diante de tantas denominações, surge um problema: o que faz com que *Marília de Dirceu* seja enquadrada ora como obra arcádica, ora como rococó, ora como pré-romântica?

Para responder a esse questionamento, levantamos a seguinte hipótese: o que está por trás de tudo isso são os fortes elementos do *imaginário* do amor medieval presentes no poema de Tomás Antônio Gonzaga.

Entretanto, tratar da Idade Média envolve cometimento muito amplo, tendo em vista que foi este um período que durou cerca de mil anos, estendendo-se por uma vasta região. Por isso, o nosso recorte espacial será o noroeste da Península Ibérica, já que é o lugar da Europa com mais relações diretas com o Brasil, e nosso recorte temporal será o século XIII, pois essa foi a época em que o *imaginário* amoroso atingiu seu apogeu, tal qual o abordaremos nesta pesquisa. Além disso, precisamos fazer um recorte social, pois no século XIII havia muitos estamentos sociais – camponeses, nobres, clérigos, cavaleiros. Não podemos afirmar que todas essas classes enxergavam o mundo da mesma maneira, pois suas vidas eram diferentes. Assim, nesta pesquisa, analisaremos primeiramente o *imaginário* da corte ibérica do século XIII no que concerne ao amor, representado principalmente nas cantigas de amor trovadorescas.

No tangente ao Trovadorismo, podemos afirmar que foi o estilo de época predominante na Idade Média europeia, período em que a poesia estava completamente ligada à música, sendo sempre cantada com o auxílio de instrumentos de cordas, sopro e percussão, daí o nome de *cantigas* ter sido dado àqueles poemas. Era uma arte voltada para a explosão dos sentimentos, que eram exacerbados e demonstrados a todo custo, embora a “mesura” exigisse o comedimento. A poesia trovadoresca teve duas vertentes principais: as cantigas lírico-amorosas e as cantigas satíricas. Pautar-nos-emos num subgênero das primeiras – a

cantiga de amor –, devido à predominância dos elementos do *imaginário* do amor medieval nessa cantiga específica.

As cantigas de amor eram poemas líricos em que um trovador declarava seus amores por uma dama idealizada, quase sempre de classe social superior à sua ou casada, o que tornava esse amor inatingível. Por essas ou por qualquer outra razão que impedisse a concretização de sua paixão, o trovador sofria intensamente, o que era chamado de *coita de amor* (MOISÉS, 2008). Transmitida numa Idade Média feudal, a poesia do período refletia as relações de vassalagem então em voga. O trovador servia à sua Senhora com submissão de um vassalo, e por ela era capaz de fazer tudo. O poeta idealizava não apenas a sua amada, “mas o próprio Amor [era] personificado, figura de retórica muito comum aos trovadores provençais e por eles transmitida aos galego-portugueses. O Amor reina, até, numa Vila ideal, com as suas cortes, os seus foros e leis.” (SARAIVA & LOPES, 2001, p. 52).

Diante disso, nosso objetivo geral é encontrar em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, elementos remanescentes do *imaginário* da corte ibérica do século XIII no concernente ao amor. Sabemos que esses *resíduos* estarão envoltos em características do *imaginário* neoclássico, o que não impede a vivacidade de sua sobrevivência e demonstra a capacidade de entrecruzamento das culturas.

Como objetivos específicos, podemos apontar: verificar que *Marília de Dirceu* apresenta elementos *híbridos* provenientes dos *imaginários* medieval e neoclássico; constatar que o modo de amar ibérico do século XIII foi capaz de atravessar os séculos e os mares para manter-se ativo no *imaginário* brasileiro do século XVIII; demonstrar que as culturas não são blocos estanques que andam cada qual por uma direção, mas se entrecruzam de forma vívida.

Por conseguinte, o principal embasamento teórico de nossa pesquisa será a Teoria da *Residualidade*, sistematizada por Roberto Pontes (1999), segundo a qual não há nada novo na cultura nem na literatura, pois todo período apresenta *resíduos* de tempos anteriores. A Teoria da *Residualidade* investiga como os modos de pensar, sentir e agir de um determinado agrupamento social de uma época – isto é, o seu *imaginário* – encontram-se num tempo posterior, muitas vezes distante também no espaço, o que é constatável através da cultura, em geral, e da literatura, em particular. Para tanto, usaremos os conceitos operacionais da Teoria: *resíduo*, *crystalização*, *hibridação cultural*, *mentalidade* e *imaginário*, que explicam como os modos de pensar de várias culturas se imbricam com o passar dos séculos, adquirindo novas roupagens, novas manifestações, porém mantendo ativos certos elementos anteriores – os *resíduos*. Contudo, a *Residualidade* não objetiva descobrir a origem de uma manifestação

cultural, de uma característica literária, mas analisar comparativamente as relações entre os tempos, os espaços, as culturas e os períodos literários.

Nesse contexto, dividiremos nossa pesquisa em três capítulos. No primeiro, detalharemos os princípios que norteiam a Teoria da *Residualidade*, começando com as palavras dos próprios *residualistas* para chegarmos, depois, aos teóricos que deram origem à Teoria.

O segundo capítulo será dedicado ao *imaginário* medieval em torno do amor. Partiremos do estudo da sociedade francesa e suas representações artísticas, mais especificamente da região da Provença, visto que foi grande a sua influência no noroeste da Península Ibérica, onde predominou o *imaginário* do amor tal qual abordaremos nessa dissertação. Investigaremos o amor-paixão, aquele amor louco pelo qual o amante deseja morrer. Este sentimento engloba o amor cortês – nosso foco principal –, também louco e sofrido, mas submetido às regras da corte medieval. Faremos, portanto, um percurso, da Provença do século XII até o noroeste da Península Ibérica do século XIII.

No terceiro capítulo analisaremos as líras das duas primeiras partes de *Marília de Dirceu*, investigando os *resíduos* do *imaginário* medieval ibérico em torno do amor presentes na obra de Tomás Antônio Gonzaga. Selecionamos como nosso *corpus* apenas as duas primeiras partes do poema, pois não há um consenso entre os críticos literários a respeito da autoria da terceira parte e, por isso, preferimos desconsiderá-la nesse momento. Será neste capítulo que procuraremos comprovar as relações *híbridas* entre as culturas e a vivacidade do *imaginário* medieval na cultura brasileira do século XVIII.

Assim, acreditamos que nossa pesquisa traz relevante contribuição para os estudos acadêmicos de cultura e literatura, uma vez que adotamos uma perspectiva inovadora para a análise de *Marília de Dirceu*, ainda não defendida por nenhum pesquisador. Além disso, demonstraremos haver o entrecruzamento entre os tempos, espaços e culturas, com suas semelhanças e diferenças, ampliando a visão científica de estudiosos da área. Por fim, cremos que a abordagem adotada para esta dissertação ampliará também a visão de mundo das pessoas que a lerem com acuidade, pois se darão conta de que a vida é muito mais complexa do que parece e de que nós transmitimos pensamentos milenares arraigados em nossa maneira de encarar o mundo. Afinal, somos produto de um grande complexo de culturas e *imaginários* diferentes, *hibridizados* no percurso histórico, *cristalizados* num determinado momento e num dado espaço e ativos através do *resíduo*.

2 A TEORIA DA *RESIDUALIDADE*

“Se de tudo fica um pouco,
 mas por que não ficaria
 um pouco de mim? no trem
 que leva ao norte, no barco,
 nos anúncios de jornal,
 um pouco de mim em Londres,
 um pouco de mim algures?
 na consoante?
 no poço?”

(Carlos Drummond de Andrade)

Como exposto na Introdução, este capítulo analisará detalhadamente a Teoria da *Residualidade*, que serve de base para nossa pesquisa. Para tanto, dividi-lo-emos em quatro partes, a saber: “1.1 A Teoria da *Residualidade* pelo teórico e sua equipe de pesquisadores”; “1.2 De onde vêm os conceitos da Teoria da *Residualidade*”; “1.3 A Teoria da *Residualidade* no contexto da Literatura Comparada”; e “1.4 A Teoria da *Residualidade* e a *transdisciplinaridade*”.

No primeiro tópico, “1.1 A Teoria da *Residualidade* pelo teórico e sua equipe de pesquisadores”, explicitaremos o que diz Roberto Pontes, sistematizador da Teoria em questão, e os pesquisadores do Grupo de Estudos de *Residualidade* Literária e Cultural, a respeito da *residualidade* e de seus conceitos operacionais – *resíduo*, *cristalização*, *hibridação cultural*, *mentalidade* e *imaginário*, aos quais dedicaremos um subtópico próprio. Embora seja muito difícil separar esses conceitos, pois eles são intrínsecos, faremos isso com fins didáticos. A ordem de apresentação se justifica pela ordem de importância que o próprio teórico empresta a cada conceito.

No segundo tópico, “1.2 De onde vêm os conceitos da Teoria da *Residualidade*”, analisaremos o percurso que Roberto Pontes traçou para chegar à concepção da referida Teoria, isto é, quais autores discorreram sobre o objeto de estudo da Teoria e seus conceitos operacionais, embora isoladamente e, frequentemente, sob outro enfoque. Seguiremos, neste ponto, a mesma ordem de apresentação anterior.

No terceiro tópico, “1.3 A Teoria da *Residualidade* no contexto da Literatura Comparada”, elaboraremos um panorama geral do percurso da Literatura Comparada desde que se começou a abordar o comparatismo na crítica literária, inserindo a Teoria da *Residualidade* nesse contexto.

Por fim, no quarto e último tópico, “1.4 A Teoria da *Residualidade* e a *transdisciplinaridade*”, discorreremos acerca da necessidade da abordagem *transdisciplinar*, que vai além da interdisciplinaridade, no contexto atual dos estudos literários, demonstrando como a *Residualidade* contribui para uma análise ampla e (por que não) global – como pretendia Fernand Braudel (BRAUDEL, 2013) – do objeto literário, levando em consideração a teoria do pensamento complexo, de Edgar Morin (2002; 2007).

2.1 A Teoria da *Residualidade* pelo teórico e sua equipe de pesquisadores

“Na cultura e na literatura nada há de original; tudo remanesce; logo, tudo é residual”, é o que formula Roberto Pontes (2012a, p. 392) na Teoria da *Residualidade*. Mas o que vem a ser e em que se baseia a referida Teoria?

Primeiramente, é mister sabermos o que é uma *teoria*, que se diferencia, por exemplo, de *método*. Edgar Morin (2007), antropólogo, sociólogo e filósofo francês, é responsável por desenvolver o método de uma educação baseada no pensamento complexo, isto é, o pensamento que engloba o todo, sem desvinculá-lo das partes. Em seu livro *Educar na era planetária*, Morin explica a diferença entre teoria e método, que citaremos aqui na íntegra, em virtude da relevância de seus esclarecimentos:

Uma teoria não é o conhecimento, ela permite o conhecimento. Uma teoria não é uma chegada, é a possibilidade de uma partida. Uma teoria não é uma solução, é a possibilidade de tratar um problema. Uma teoria só cumpre seu papel cognitivo, só adquire vida, com o pleno emprego da atividade mental do sujeito. E é essa intervenção do sujeito o que confere ao *método* seu papel indispensável.

Na perspectiva complexa, a teoria, como um engrama, é composta de traços permanentes, e o método, para ser posto em funcionamento, precisa de estratégia, iniciativa, invenção, arte. Estabelece-se uma relação recursiva entre método e teoria. O método, gerado pela teoria, regenera a própria teoria.

[...]

Na perspectiva complexa, a teoria não é nada sem o método, a teoria quase se confunde com o método, ou melhor, teoria e método são os dois componentes indispensáveis do conhecimento complexo. (MORIN, 2007, p. 24)

A Teoria da *Residualidade* também não pretende, levando em conta as palavras de Morin (2007), chegar ao segredo do conhecimento, mas vem a ser uma possibilidade de

examinar um problema. A Teoria da *Residualidade*, como qualquer teoria, precisa do sujeito – o pesquisador – para cumprir seu papel. Cada pesquisador terá, assim, seu próprio método, sua estratégia criativa baseada na teoria e nos conceitos que a regem, para atingir os objetivos pretendidos. A teoria precisa do método como o método precisa da teoria. Sendo assim, o que vem a ser e em que se baseia a Teoria da *Residualidade*?

Basta observarmos à nossa volta, analisarmos com olhos científicos a realidade circundante, que perceberemos que nada na cultura, na arte, na literatura é puramente nosso, mas há sempre outros elementos, que, muitas vezes, desconhecemos. Essa afirmação merece um exemplo, tomado de empréstimo a Gilberto Freyre, de *Casa-Grande & Senzala* (2005). Todos os anos, durante o mês de junho, pessoas do Brasil inteiro reúnem-se para dançar quadrilha ou para assistir a essa dança, a maioria vestidas a caráter, nas festas juninas: Festa de Santo Antônio, Festa de São João, Festa de São Pedro. Quantas dessas pessoas têm consciência de que rituais semelhantes ocorriam há milhares de anos no início da Idade Média, quando as festas pagãs da Antiguidade greco-romana eram ainda muito comuns? Havia um ritual específico em prol da fertilização da terra e, por conseguinte, da mulher. O cenário das nossas festas juninas é o mesmo.

Em geral, as pessoas não se dão conta de que vivem e reproduzem todos os dias elementos de épocas anteriores. Porém, um olhar mais atento é capaz de revelar, como nos mostrou o exemplo de Gilberto Freyre, que, apesar de adequados ao novo tempo e ao novo ambiente, elementos anteriores podem sobreviver com toda força na cultura.

Na literatura, tomada aqui como parte indispensável da cultura, ocorre o mesmo fenômeno. Se examinarmos, por exemplo, um modo poemático medieval conhecido como *tensó*, em que os trovadores disputavam uns com os outros para saber quem se saía melhor na improvisação do poema cantado, veremos que o modo parte do mesmo princípio que rege as pelepas dos repentistas nordestinos.

Mas como é possível que elementos tão distantes no tempo e no espaço possam ter chegado até aqui? Nosso país não vivenciou a Antiguidade nem a Idade Média. Como esses elementos chegaram, então, aqui? Roberto Pontes dá-nos uma esclarecedora explicação:

a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d'*Os Lusíadas* nem das *Rimas* de Luís de Camões, publicados em edições *princeps* apenas, respectivamente, em 1572 e 1595.

Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados, e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo

menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso.

Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas. (PONTES, 1999, p. 513)

Portanto, verificamos que não existe nada que seja puro, isto é, original, na cultura e na literatura, como estabelece a premissa citada logo ao início deste tópico. E esse é o campo de estudos da Teoria da *Residualidade*, a saber, a pesquisa das imbricações culturais e literárias, ou, mais especificamente, as remanescências de um tempo e/ou espaço noutro tempo e/ou espaço. Afinal, o *resíduo*, que dá nome à Teoria, é aquele elemento que vínhamos abordando até chegarmos aqui, isto é, o elemento que permanece, que sobrevive com todo vigor, revelando *mentalidades* outras, *hibridizando-se* com as culturas e literaturas com as quais teve contato no decorrer do percurso, adaptando-se ao novo contexto em que se encontra. O *resíduo* mostra-se, assim, vivo, pleno de vigor, um elemento no processo cultural. Ou, como afirma Roberto Pontes:

cumpre afirmar ser o *resíduo* a essência mesma da cultura e da literatura, eis por que nossa compreensão se direciona para estabelecer uma teoria da cultura e da literatura, alternativa por via da qual é possível equacionar certas aparentes antinomias no domínio das manifestações culturais e artísticas.

Significa dizer que no âmbito da cultura e da literatura não podemos falar em produções originais, sendo errôneo igualmente enquadrar determinada obra ou dado autor num estilo de época, numa escola ou num exclusivo movimento estético. (PONTES, 2004, p. 2)

O teórico prossegue:

O *resíduo* consiste no principal elemento atualizador da produção cultural. Parece ser de lei na ordem da cultura que nada dispõe de originalidade e *tudo deriva de um resto*. Não se pode pensar em lápis, se antes não for pensada a madeira com que se fabrica o bastão e a pedra mineral de onde se extrai o grafite. Tudo deixa o seu *resíduo* no reino complexo da cultura. O próprio lápis, exaurido, apontado inúmeras vezes, chegado ao seu fim, ainda deixa um *resíduo*, o traço negro ou colorido no papel, que é outro *resíduo* em operação na natureza. E as letras ou figuras são o *resíduo* que impregnam as mentes e formam as *mentalidades* ao longo de um processo de cognição. E este ato de conhecer termina explodindo em palavra oral ou escrita, em invenção plástica, sonora, rítmica, enfim, numa produção qualquer de caráter cultural.

O *resíduo*, pois, se mantém numa permanente latência, em constante possibilidade de uso, de forma a poder ser atualizado ou *crystalizado* a qualquer momento, não se sabe quando nem por quê. (PONTES, 2004, p. 9)

Assim, tomando como base o que acaba de ser lido, chegamos aos conceitos operacionais da Teoria da *Residualidade: resíduo, cristalização, hibridação cultural, mentalidade* e, acrescentemos, *imaginário*. Apresentaremos no tempo próprio detalhadamente cada um desses conceitos. Contudo, é importante ressaltar que a Teoria da *Residualidade* não foi criada ou inventada por Roberto Pontes. Ora, se fizéssemos esta afirmação, estaríamos nos contradizendo, já que temos afirmado que nada de novo existe na cultura e na literatura, mas que tudo remanesce de algo que já foi pensado, dito, escrito, feito, ou, sintetizando melhor, vivido. Sendo assim, nem a própria Teoria da *Residualidade* é algo original. Entretanto, buscando conceitos de vários estudiosos da Literatura, da História, da Sociologia, da Antropologia e até da Química, da Física e da Geologia, Roberto Pontes tornou-os operacionais, sistematizando-os num corpo único e coeso, pronto para ser trabalhado e aplicado em qualquer estudo cultural ou literário. O teórico singularizou a premissa não original de que nada é original (perdoem-nos o trocadilho), dando-lhe enfoque próprio, o que foi continuado e ampliado pela sua equipe de pesquisadores que constituem o Grupo de Estudos de *Residualidade* Literária e Cultural, vinculado ao Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará e ao Diretório Nacional de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq. Vejamos a definição que Roberto Pontes dá-nos para a Teoria:

A teoria da *residualidade* serve de base aos estudos do grupo de pesquisa “Estudos de residualidade literária e cultural”, certificado pela UFC e cadastrado junto ao CNPq. O termo *residualidade* foi empregado por mim no livro intitulado *Literatura insubmissa afrobrasílusa*, (Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/EDUFC, 1999) e está usado também nos textos dos demais componentes do grupo, a exemplo do ensaio “O caráter afrobrasíluso, residual e medieval no *Auto da Compadecida*” (E, MARTINS, em A.VAZ LEÃO, V. de O. BITTENCOURT (Org.). *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: 2000. p. 517-522). A *residualidade* se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos *resíduos* indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas *avant la lettre*. Mas a *residualidade* não se restringe ao fator tempo; abrange também a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a *hibridação cultural* no que toca a crenças e costumes. (PONTES, 2003a, p. 88)

Mas outros teóricos já não trataram anteriormente desse princípio da remanescência de elementos de um tempo em outro, ou de um espaço em outro? Sim, mas nenhum conseguiu sistematizar uma teoria com todos os aparatos e conceitos operatórios que nos permitam colocar os elementos, as culturas, as literaturas, os objetos a serem estudados, em cima de uma maca pronta para ser por nós, pesquisadores, dissecados, comparados e

analisados. A Teoria da *Residualidade* deu-nos a tesoura e o bisturi que faltavam aos estudiosos de cultura e de literatura.

Além disso, temos o privilégio de trabalhar com uma teoria nossa, brasileira, embora possa aplicar-se a qualquer outro contexto. No entanto, acreditamos que a comunidade acadêmica dos cursos relacionados às artes e às ciências humanas está muito propensa a teorias estrangeiras, que muitas vezes nem podem ser aplicadas com adequação à nossa realidade. Não queremos dizer, com isso, que os conhecimentos provindos do estrangeiro não nos são válidos. Pelo contrário, queremos afirmar que eles podem, e devem ser por nós utilizados, mas com o cuidado de aclimatá-los ao nosso contexto, como faz a Teoria da *Residualidade*. Estamos referindo-nos a uma teoria de base endógena, como afirma Roberto Pontes:

o grande mérito de compreender, classificar e analisar a cultura e a literatura como resíduo vem a ser o de delimitar um espaço próprio de investigação, procedimento metodológico contraposto visceralmente ao dos demais investigadores acadêmicos brasileiros, quase sempre rendidos a teorias e práticas colhidas na França, Alemanha, Inglaterra, Rússia, nos Estados Unidos da América do Norte e noutras paragens. Com esta nova postura teórico-crítica abre-se um fosso abissal entre o conhecimento apoiado em base exógena para compreender e analisar o que somos, como somos e o que podemos ser, e o assente em base endógena, cuja capacidade interpretativa é muito mais vantajosa e apropriada ao exame do mesmo objeto. (PONTES, s/d, p. 2)

Constatamos, diante do exposto, ser importante e renovadora a *Residualidade*, base teórica na qual fundamentaremos a nossa dissertação, buscando reconhecer e explicar as imbricações culturais e literárias entre a Idade Média ibérica do século XIII e o século XVIII brasileiro, tendo em vista que encontramos acentuados *resíduos* do amor medieval em *Marília de Dirceu*, conjunto de liras do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga.

2.1.1 O resíduo

Principal conceito da Teoria da *Residualidade*, o *resíduo* é a base de qualquer manifestação cultural, artística e literária. O *resíduo* existe ativamente em nosso meio. É algo vivo, que conseguiu manter sua força e sobreviver mesmo em outro tempo e em outro espaço. É um elemento que logrou atualizar-se, o que lhe conferiu uma sobrevivência garantida pela capacidade de metamorfose do *resíduo*. Não é algo forçadamente revivido, mas *residualmente* mantido. Atentemos para o exemplo a seguir: se pensarmos no vestuário tradicional da Belle Époque, vamos lembrarmo-nos daquelas roupas que, a nosso ver,

atualmente, são exageradas, cheias de panos, com muita seda, muita renda e muito *chiffon*. Sendo assim, imaginemo-nos num belo dia, de manhã, saindo de nossas casas para ir ao trabalho, em pleno século XXI, e deparando-nos com um passeio em que as pessoas estão vestidas à *belle époque*. Olharíamos naturalmente para essas pessoas? Ou acharíamos algo esquisito? Na verdade, temos certeza de que imediatamente pensaríamos haver ali alguma inadequação, pois aquele não é vestuário de nossa época. Usar esse tipo de roupa hoje, quer no dia-a-dia, quer num possível evento em apologia à *belle époque*, seria tentar reavivar forçadamente um modo de vestir que não existe mais, que já é antigo, arcaico. Contudo, as mulheres usam frequentemente vestidos, blusas e saias de seda, de renda, de *chiffon*, os mesmos tecidos utilizados pelas mulheres que viviam na Belle Époque... E ninguém acha esquisito! O tecido permaneceu, não deixou de existir, porque teve força para se atualizar e para adquirir novas formas de utilização.

Assim é o *resíduo*, que, com força plena para se adaptar ao novo contexto (processo chamado de *crystalização*), consegue sobreviver e viver ativamente com todo vigor, segundo nos explica Roberto Pontes:

O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*. Não é reanimar um cadáver da cultura grega, da cultura medieval, e venerá-lo num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno do passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante a fase do Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de *crystalização*. Não posso dizer onde começa nem onde termina a *crystalização*. Só posso dizer que é assim. Poderá alguém dizer quando começa a se fazer o casulo da borboleta? Ou se está no meio do se fazer ou se chegou ao fim do seu processo? É preciso compreender este processo como um todo. (PONTES, 2006a, p. 9)

De forma poética, Pontes, que é também poeta, compara o processo cultural da *crystalização* com o processo natural da metamorfose da borboleta: não há como dizer em que momento inicia-se a mudança, mas notamos que se operou uma modificação. E, além disso, aquela larva que se transformou em borboleta continua ali dentro, ela não deixou de existir. Porém, toda a sua força e vivacidade permitiu a metamorfose em borboleta, um novo tipo de si mesma, pronto a viver no novo ambiente.

E é exatamente isso o que ocorre com a cultura e, portanto, com a literatura. Toda manifestação cultural e literária é possuidora de elementos tão fortes, tão vivamente arraigados na sociedade, que não conseguem morrer, e que, ao contrário, têm força suficiente

para atualizar-se e permanecer no seio da sociedade, embora com novas formas que lhe permitem a adaptação. Por isso o conceito de *resíduo* é tão importante, porque é algo que se nos impõe. Como vimos, esse conceito está diretamente atrelado a outro, o de *cristalização*, que veremos logo a seguir. Antes, terminemos este subtópico com as palavras de Roberto Pontes, que, assim como na citação anterior, relaciona claramente o conceito de que acabamos de tratar com aquele que abordaremos logo a seguir:

resíduos são aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra. O *resíduo* é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. É expressão surgida com a força do novo porque é uma *cristalização*. É algo que se transforma, como o mineral bruto tornado joia na lapidação. Aí caímos no conceito de *cristalização*. (PONTES, 2006a, p. 8-9)

2.1.2 A *cristalização*

Caímos, então, no conceito de *cristalização*. Segundo esboçamos anteriormente, trata-se do processo de atualização de um *resíduo*. Este é dotado da capacidade de adaptar-se ao novo contexto, isto é, de *cristalizar-se*. Todavia, essa adaptação não se faz de maneira imposta ou forçada a toda uma sociedade. A transformação adentra naturalmente a vida das pessoas.

A *cristalização* é, portanto, uma metamorfose ocorrida com o elemento *residual*, revestindo-o de uma nova roupagem, que não impede, porém, que a sua essência se manifeste. De acordo com Roberto Pontes, *cristalização* significa “polir, relavrar um material remanescente disponível na realidade ou na tradição cultural e literária” (PONTES, 2012a, p. 390). Não compreendamos, contudo, os termos *polir* e *relavrar* de maneira pejorativa. Com efeito, o autor refere-se aqui a uma modificação do “mineral bruto tornado joia na lapidação” (PONTES, 2006a, p. 9). A joia não é mais valiosa do que o mineral bruto. Ela é diferente, ela serve para outras ocasiões, para outros contextos. E, em sua essência, ela continua sendo o mesmo mineral, apenas com uma nova roupagem. É nesse sentido que devemos entender a *cristalização*, conforme utilizada na Teoria da *Residualidade*.

Recapitulemos alguns dos trechos citados nesse capítulo em que Roberto Pontes discorre acerca da *cristalização*, o que nos fez introduzi-la em alguns momentos anteriores a este subtópico: “O *resíduo*, pois, se mantém numa permanente latência, em constante possibilidade de uso, de forma a poder ser atualizado ou *cristalizado* a qualquer momento, não se sabe quando nem por quê.” (PONTES, 2004, p. 9). “A gente apanha aquele

remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de *cristalização*.” (PONTES, 2006a, p. 9).

Assim, no âmbito da literatura, a *cristalização* é responsável pela construção de novas obras, pois atualiza os *resíduos*, num processo que os mantém vivos, prontos para serem usados novamente.

Comumente a *cristalização* é encontrada nas trocas que as literaturas consideradas populares e eruditas fazem entre si, de forma que aquilo que primeiramente é encarado como algo do povo, passe a ser visto como erudito, e vice-versa. Esse processo é também uma muito frequente atualização, consoante Roberto Pontes:

O nível da cristalização apropria o material gerado pelas camadas dominadas do povo e a obra daí surgida já é do nível culto, semiclássica ou clássica, processo pelo qual se constrói um repertório com raízes na memória coletiva nacional. As obras assim surgidas incorporam resíduos os mais remotos, e são vazadas numa linguagem coerente com aquilo que exprimem. (PONTES, 1991, p. 149-150)

Dessa maneira, verificamos que *resíduo* e *cristalização* são conceitos próximos e inseparáveis, pois um depende do outro para existir. O *resíduo* só se mantém vivo se puder ser *cristalizado*, e a *cristalização*, por sua vez, precisa de um *resíduo* para atualizar. São fatores intrínsecos à própria trajetória da cultura e da literatura, cuja existência e relevância não podemos negar.

2.1.3 A hibridação cultural

O que faz com que as culturas e as literaturas se modifiquem com o passar do tempo e com a mudança de espaço? Por que elas não são imutáveis? Por que elas não são puras?

Os povos estão sempre entrando em contato uns com os outros. Através desse contato, são transmitidas crenças, valores e costumes que, às vezes, demoram a enraizar-se na cultura outra, mas, por vezes, encontram facilmente solo fértil para serem difundidos. Dessa forma, as culturas vão tomando características umas das outras, misturando-se, num processo que a Teoria da *Residualidade* denomina *hibridação cultural*. Leiamos o que diz Roberto Pontes sobre esse conceito:

Hibridação cultural é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se

encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de *hibridismo* comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa. (PONTES, 2006a, p. 5-6)

Pensemos num exemplo de *hibridação*, não diretamente da mitologia clássica, mas do conto maravilhoso. Lembremos a história da pequena sereia, registrada de maneira bem diversa daquela que a televisão tem costumado representar, conforme mostra a versão do livro *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* (2010), da Editora Zahar. A sereia, caçula da família que vive no fundo do mar, tem o corpo *híbrido*, assim como seus parentes: metade peixe, metade ser humano (*híbridas* como eram também as sereias da mitologia clássica: metade pássaro, metade ser humano, conforme descreve o *Dicionário de mitologia greco-romana* [1973], da Editora Abril Cultural). A pequena sereia era formada por duas naturezas diferentes, umas na conjunção de seu corpo. Contudo, essa formação dúplice refletia-se também em suas atitudes, pois ela amava a sua família marítima, mas amava também a vida dos seres humanos, e nutria amor por um homem do mundo terreno. Ela era formada de partes distintas e tinha desejos distintos, disparidade que a fez sofrer eternamente. Ela era *híbrida* em sua forma e em seu conteúdo. Ela pertencia, assim, a duas culturas.

É claro que nem sempre a coexistência cultural será tão trágica ou dramática. Mas agora compreendemos bem que elementos de culturas diversas *podem hibridizar-se*, alterando umas às outras e transformando elementos que, apesar de tudo, mantêm-se *residualmente* semelhantes em sua essência.

2.1.4 A mentalidade e o imaginário

Voltemos ao exemplo dado anteriormente sobre o vestuário da Belle Époque. Se hoje em dia nos deparássemos com mulheres vestidas daquela forma, saberíamos que haveria um anacronismo, pois aquelas roupas não dizem respeito ao tempo atual. As vestimentas, então, são objetos materiais que representam uma determinada época e até mesmo um lugar. Entretanto, esses objetos revelam algo a mais, pois refletem o modo de pensar da sociedade que vivia a Belle Époque. De acordo com o sítio do Museu da Moda de Canela, “no final do século XIX as novas-ricas queriam demonstrar o seu desejo de revigorar a antiga classe aristocrática. [...] A confecção era ‘empetecada’, com muitos babados, plissados, franjas e passamanarias.” Assim, o vestuário era uma consequência do modo de pensar daquela sociedade, da sua visão de mundo, isto é, da sua *mentalidade*.

Dessa maneira, a Teoria da *Residualidade* propõe a busca de elementos remanescentes da *mentalidade* de determinada época e de um dado local. São atitudes mentais coletivas que impregnam grupos de pessoas, circunscritos aos mesmos tempo e espaço, orientando suas vidas, pois dizem respeito a todo um modo próprio de pensar, de sentir e, conseqüentemente, de viver. É o que nos explica Roberto Pontes:

A mentalidade tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias individualidades, redonda numa mentalidade coletiva. E essa mentalidade coletiva é transmitida através da História. Por meio da mentalidade dos indivíduos, a mentalidade coletiva se constrói. E esta última é transmitida desde épocas remotas, e mesmo remotíssimas, a épocas recentes. (PONTES, 2006a, p. 13)

Há elementos de uma *mentalidade* que, mesmo com o decorrer dos séculos, continuam vivos, entrando em contato com *mentalidades* de outras culturas, *hibridizando-se* com elas e *cristalizando-se* numa nova forma. São os *resíduos*. A peleja dos repentistas, mencionada anteriormente, contém um *resíduo* da *mentalidade* medieval: a *tensó*, que conhecemos como desafio.

Mas só podemos atingir uma *mentalidade* através dos objetos materiais ou abstratos que a refletem, assim como as roupas da Belle Époque revelam a visão de mundo daquela sociedade. Sendo assim, é nos objetos abstratos que a Teoria da *Residualidade* busca apreender os *resíduos* de *mentalidades* anteriores. Tendo em vista que foi desenvolvida no seio do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, os objetos preferidos pelos *residualistas* são os textos literários, reveladores da mundividência do escritor, embora toda a cultura possa ser trabalhada sob esse enfoque teórico.

Os textos literários, da mesma forma que as demais artes, foram escritos por pessoas fruto, naturalmente, de seu tempo e espaço, refletindo na escrita, também com naturalidade, a *mentalidade* da sociedade da qual faz parte. O escritor, incluindo aqui o poeta, é apenas um indivíduo, mas um indivíduo que, não obstante suas idiossincrasias, é portador do modo de pensar coletivo de sua sociedade. Consoante afirma Roberto Pontes, “integrante de uma sociedade, o homem, no caso presente, o poeta, expressa a mentalidade do seu tempo, que é antes de qualquer outra coisa, residual, isto é, composta de sedimentos mentais de que não se tem consciência.” (PONTES, 2003a, p. 89)

Entretanto, o mesmo autor admite “ser o conceito de mentalidade bem mais extenso do que podemos imaginar” (PONTES, s/d, p. 3-4). E em meio às pesquisas do Grupo de Estudos de *Residualidade* Literária e Cultural, o pesquisador José William Craveiro

Torres¹ introduziu na Teoria outro conceito, já existente, que se confunde com o de *mentalidade*, mas que também se diferencia dela em alguns pontos específicos, e que passou, desde então, a ser agregado à Teoria da *Residualidade* como um de seus conceitos operacionais. Referimo-nos ao *imaginário*.

Com a orientação de Roberto Pontes e após leituras de livros e artigos dos historiadores da História Nova, como Jacques Le Goff e Georges Duby, e do historiador brasileiro Hilário Franco Júnior, que soube muito bem interpretar a História Nova, sobre a qual discorreremos largamente no próximo tópico, Torres verificou que o conceito de *imaginário* poderia em muito auxiliar as pesquisas que envolvem a Teoria da *Residualidade*. Após muitos estudos, o autor sintetiza os dois conceitos da seguinte forma, em parceria com o teórico *residualista*:

temos no *imaginário* o conjunto de imagens que um determinado grupo de certa época faz de si e de tudo o que está à sua volta; ou seja, *imaginário* vem a ser o modo como um grupo social enxerga ou pensa o mundo em que vive; o modo como (re)age a algo, como sente (no sentido mais amplo da palavra *sentir*) e como percebe tudo aquilo que o afeta. Cada época tem, portanto, o seu próprio imaginário, visto que as pessoas de cada época veem a realidade numa determinada maneira e manifestam-se, por palavras, por atos e por meio de emoções.

[...]

Já *mentalidade*, grosso modo, seria o modo de agir, de pensar e de sentir que teria se originado ainda na Pré-História e se mantido, ao longo da cadeia evolutiva do Homem, praticamente o mesmo, até os dias de hoje. O *imaginário* seria, portanto, a forma como a *mentalidade* apresentar-se-ia em cada momento histórico. (TORRES & PONTES, 2012, p. 234-235)

Portanto, de acordo com a citação anterior, concluímos que o *imaginário* passa a ser encarado da mesma maneira pela qual a *mentalidade* era vista *a priori*, e esta, por sua vez, começa a ser compreendida como algo pertencente às sociedades de todos os tempos e espaços, manifestando-se diferentemente através do *imaginário* de cada tempo e espaço.

Essa compreensão é, sim, possível, conforme as leituras dos historiadores da História Nova e as de seu discípulo brasileiro Hilário Franco Júnior. Entretanto, esse historiador também abre margem, no ensaio “O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu: reflexões sobre mentalidade e imaginário” (2003, p. 93) à existência de uma *mentalidade* não apenas humana e universal, mas também de outro tipo de *mentalidade*, uma que pertence ao

¹ No ano de 2015, Torres concluiu o curso de doutorado em Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal. Foi aluno do curso de mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará e orientando de Roberto Pontes. Torres estuda as relações entre o herói da Antiguidade clássica e o herói medieval, tomando como objeto de suas pesquisas no mestrado *A Demanda do Santo Graal* e, agora no doutorado, *o Amadis de Gaula*.

conjunto de cada sociedade, de forma geral, como uma “mentalidade medieval”, “mentalidade islâmica”, “mentalidade céltica”, e assim sucessivamente.

Noutras palavras, os *imaginários* são os modos de pensar de cada grupo social em cada época; afinal, comunidades sociais tão díspares como o clero e o campesinato na Idade Média, por exemplo, não podiam ver o mundo da mesma forma. Porém, havia algo que unia esses grupos sociais e tornava essas pessoas coerentemente filhas do mesmo tempo e do mesmo lugar – eis a *mentalidade*. Além disso, há também um modo de pensar universal, quase biopsicológico, que faz com que todos os homens de todos os tempos e espaços sintam medo – embora de coisas diferentes –, amem – embora de modos diferentes –, dentre outros exemplos. Esse modo de pensar humano é também chamado de *mentalidade* (FRANCO JÚNIOR, 2003). É dessa forma que a Teoria da *Residualidade* tem visto atualmente os conceitos de *mentalidade* e *imaginário*. No entanto, como nenhuma pesquisa nem teoria pode ser considerada finda e, tendo em vista que a Teoria da *Residualidade* é “fruto de um esforço investigativo conjunto” (PONTES, s/d, p. 1) de uma equipe de pesquisadores, não podemos afirmar categoricamente que, com o decorrer do tempo e dos estudos, esses conceitos, e os outros também, permanecerão sempre encarados da mesma forma e interpretados da mesma maneira por todos os *residualistas*. Afinal, a Teoria tem saído do âmbito do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará e se estendido entre pesquisadores do Brasil e do mundo, através de professores e alunos de graduação, mestrado e doutorado de outras universidades do nosso e de outros países. Assim, a Teoria já ganhou asas e voa por paragens distintas, sendo impossível dirigi-la por um único caminho.

Portanto, diante da abordagem explicativa feita neste tópico, constatamos a relevância da Teoria da *Residualidade* para os estudos de cultura e literatura, pois, de posse de seus conceitos operacionais – *resíduo*, *cristalização*, *hibridação cultural*, *mentalidade* e *imaginário* –, estamos capacitados a analisar os processos criativos que relacionam quaisquer culturas, com os quais poderemos compreender como funciona o percurso que o ser humano faz, e, conseqüentemente, compreenderemos quem somos.

No que tange à literatura, Roberto Pontes esclarece:

a decodificação dos textos do passado nos permite compreender a mentalidade dos homens de uma época finda. Tal conhecimento é sumamente importante, pois que abertos os códigos, desvendados os símbolos dos nossos antecessores, ficamos diante do rio de experiências humanas cristalizadas em certos substratos mentais. (PONTES, 2003a, p. 89)

E complementamos essa citação com palavras do próprio teórico, em coautoria com a pesquisadora *residualista* Elizabeth Dias Martins, professora do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará: “Por isso é importante a leitura residual das obras literárias, pois nos faz ver que qualquer obra nova só se elabora a partir da assimilação de uma cultura pretérita, seja a cosmovisão adotada ou o processo formal usado.” (PONTES& MARTINS, 2012b, p. 139)

Para fecharmos o conjunto de excertos de Roberto Pontes, na conclusão deste tópico, vejamos como ele sintetiza os conceitos operatórios da Teoria ao referir-se à literatura *afrobrasilusa*, neologismo construído também por ele no livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999), a fim de agregar as literaturas africana, brasileira e portuguesa de língua portuguesa numa única literatura:

a conformação ontológica da literatura afrobrasilusa reside precisamente na hibridação cultural que lhe é peculiar, porque toda cultura viva vem a ser produto de uma residualidade, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda hibridação cultural revela uma mentalidade e toda a produção artística considerada erudita não passa da cristalização de resíduos culturais sedimentados, na maior parte das vezes populares. (PONTES, 2006b, p. 365)

Analisar as imbricações culturais e literárias, retomamos, é uma forma que se tem mostrado bastante válida para compreender o sincretismo das sociedades e, portanto, o sincretismo do homem. Embora nossa pesquisa não tenha pretensões diretamente sociológicas ou psicológicas, é inevitável abordar o homem quando tratamos de arte, de literatura. Afinal, a literatura é feita pelo homem, com o homem, para o homem. A Teoria da *Residualidade* é eficaz nesta análise cultural e literária.

2.2 De onde vêm os conceitos da Teoria da *Residualidade*

Conforme dissemos anteriormente, Roberto Pontes não criou a Teoria da *Residualidade* e seus conceitos, dando origem a algo puro. Os princípios da Teoria e seus conceitos, separadamente, já haviam sido pensados antes. Este capítulo dedica-se à exposição das ideias que levaram à formulação da Teoria da *Residualidade*.

Primeiramente falaremos a respeito dos princípios gerais norteadores da Teoria, a saber: há *resíduos* de *mentalidades* e *imaginários* outros em todas as culturas; os tempos, espaços e culturas entrecruzam-se infinitamente, modificando-se e atualizando-se. Embora sem os termos técnicos e de forma isolada, isso já havia sido pensado antes por vários

estudiosos de história, cultura e literatura, a exemplo de: Fustel de Coulanges, historiador francês do século XIX, em sua obra *A cidade antiga*; Guerreiro Ramos, em *Introdução à cultura*; Darcy Ribeiro, em seu livro *O povo brasileiro*; e Luís Soler, no estudo *Origens árabes no folclore do sertão nordestino*. Foram leituras desse tipo que levaram Roberto Pontes à concepção da Teoria da *Residualidade*.

O primeiro *insight* que Roberto Pontes teve da Teoria da Residualidade, de acordo com informação do próprio teórico (PONTES, 2006), veio do livro *Introdução à cultura*, de Guerreiro Ramos, que é de 1939, por ele lido em 1962. Deixaremos, contudo, para falar desta obra no tópico “1.2.2 *Cristalização*”, visto que foi também Guerreiro Ramos quem parece ter utilizado pela vez primeira o termo *cristalização* com o sentido adotado pela Teoria.

Vamos exemplificar o pensamento *residual* existente em autores anteriores a Roberto Pontes com algumas reflexões acerca de *A cidade antiga*, em que Fustel de Coulanges (2009) aborda os costumes e crenças dos povos da Antiguidade clássica, desde o início de sua formação até o seu fim, com o apogeu do cristianismo. Nessa obra, o historiador não fala de guerras, de acontecimentos, mas preocupa-se, ao contrário, com os pensamentos e sentimentos dos grupos sociais que existiam naquele momento. Quando muito, os grandes fatos históricos são mencionados apenas em prol de uma história das crenças e valores. Assim, Fustel de Coulanges torna-se um precursor do que conheceremos ainda neste tópico como a História Nova, movimento que renovou os modos de fazer pesquisa historiográfica no século XX. Além disso, suscitou a Teoria aqui adotada. Atentemos para o que Fustel de Coulanges nos diz no prefácio de *A cidade antiga*, como que a deixar claro *in limine* o princípio orientador de sua obra:

Felizmente, o passado jamais morre completamente para o homem. O homem pode muito bem esquecer, mas continua trazendo-o consigo. Pois, tal como é em cada época, ele é o produto e o resumo de todas as épocas anteriores. Se descer ao fundo de sua alma, pode reencontrar e distinguir essas diferentes épocas pelo que cada uma delas nela deixou.

Observemos os gregos do tempo de Péricles, os romanos do tempo de Cícero; trazem em si as marcas autênticas e os vestígios certos dos séculos mais distantes. O contemporâneo de Cícero (refiro-me sobretudo ao homem do povo) tem a imaginação repleta de lendas; essas lendas vêm-lhe de um tempo antiquíssimo e testemunham da maneira de pensar daquele tempo. O contemporâneo de Cícero vale-se de uma língua cujos radicais são infinitamente antigos; essa língua, ao exprimir os pensamentos das épocas passadas, modelou-se sobre elas, e conservou a sua marca, que transmite de século em século. O sentido íntimo de um radical pode às vezes revelar uma antiga opinião ou um antigo costume; as ideias transformaram-se e as recordações desapareceram; mas as palavras permanecem, imutáveis testemunhas de crenças desaparecidas. O contemporâneo de Cícero pratica ritos nos sacrifícios, nos funerais, na cerimônia de casamento; esses ritos são mais velhos do que ele, e a prova é que eles não respondem mais às crenças que ele tem. Mas consideremos mais de perto os ritos que ele observa ou as fórmulas que recita, e

neles encontraremos a marca daquilo em que os homens criam quinze ou vinte séculos antes. (COULANGES, 2009, p. 18-19)

Nessa passagem, Coulanges (2009) já nos apresenta os modos de pensar que persistem de um tempo em outro. Se observarmos bem de perto as manifestações culturais, notaremos os “vestígios” de uma época muito longínqua no período atual. O homem é fruto de todas as épocas anteriores que o antecederam. Ora, não pode haver razão mais relevante para voltarmos nossos olhos ao passado do que o fato de que esse passado é parte de nós. Felizmente, como diria Coulanges!

Assim, atentemos para o fato de que Coulanges (2009) já nos apresenta os “vestígios” de uma época em outra, os quais ele denomina por vezes de “rastros” e, outras, de “resíduos”. Acompanhemos o raciocínio do autor no trecho a seguir:

Façamos de conta que, em vinte séculos, todo o conhecimento da Idade Média se tivesse perdido, que não tivesse sobrado mais nenhum documento acerca do que precede a revolução de 1789 e que, porém, um historiador que estudasse aquele tempo quisesse ter uma ideia das instituições anteriores. Os únicos documentos que teria à disposição lhe mostrariam a nobreza do século XIX, ou seja, algo completamente diferente da feudalidade. Ele, porém, consideraria que acontecera uma grande revolução e concluiria daí, com razão, que essa instituição, como todas as outras, devia ter-se transformado; essa nobreza que os seus textos lhe mostrariam não seria para ele mais do que uma sombra ou a imagem desbotada e alterada de outra nobreza incomparavelmente mais possante. Em seguida, se examinasse com atenção as frágeis ruínas do antigo monumento, algumas expressões que permaneceram na língua, alguns termos que escaparam à lei, vagas lembranças ou estereis saudades, ele talvez adivinhasse algo do regime feudal e teria das instituições da Idade Média uma ideia que não estaria muito distante da verdade. A dificuldade seria grande, com certeza; não é menor para aquele que, hoje, quer conhecer a *gens* antiga; pois não temos outras informações sobre elas senão as que datam de um tempo em que ela já não era mais que a sombra de si mesma. Começaremos analisando tudo o que os escritores antigos nos dizem da *gens*, ou seja, **o que dela subsistia na época em que já estava muito alterada**. Em seguida, com a ajuda desses **restos**, tentaremos entrever o verdadeiro regime da *gens* antiga. (COULANGES, 2009, p. 113-114, **grifos nossos**)

Em outras palavras, uma cultura não permanece sempre da mesma forma. Ela se modifica, mantendo, porém, elementos de tempos muito anteriores. Segundo Coulanges (2009), o pesquisador deve, então, analisar os restos que subsistem de períodos longínquos na cultura posterior. Trata-se de uma linha de raciocínio que, sabemos hoje, é *residual*. Vejamos o excerto a seguir, em que Coulanges (2009) trata da religião primitiva do fogo sagrado, seguida pelos primeiros gregos, romanos e hindus, a fim de exemplificarmos os termos utilizados e os princípios seguidos pelo autor:

Esse culto do fogo sagrado não pertencia exclusivamente às populações da Grécia e da Itália. Tornamos a encontrá-la no Oriente. As leis de Manu, na redação que chegou até nós, mostram-nos a religião de Brahma completamente estabelecida e até já começando a declinar; mas conservaram **vestígios** e **resíduos** de uma religião mais antiga, a religião da lareira, que o culto de Brahma relegara ao segundo plano, mas não conseguira destruir. (COULANGES, 2009, p. 37, **grifos nossos**)

Ademais, em *A cidade antiga*, Coulanges (2009) trata das crenças de um povo, arraigadas no âmago de uma sociedade, imperceptíveis e difíceis de serem desfeitas, pois, como complementarmente Roberto Pontes, compõem a *mentalidade* ou o *imaginário* de uma sociedade:

Esse algo é uma crença. Nada há de mais poderoso para a alma. Uma crença é obra do nosso espírito, mas não somos livres para modificá-la à vontade. É nossa criação, mas não o sabemos. É humana, e a cremos deus. É o efeito do nosso poder e é mais forte do que nós. Está em nós; não nos abandona; fala conosco a todo momento. Se nos pede que obedeçamos, obedecemos; se nos traça deveres, submetemo-nos a eles. O homem pode domar a natureza, mas está sujeito ao seu pensamento. (COULANGES, 2009, p. 148)

Verificamos, então, que Fustel de Coulanges (2009) discorre a respeito de uma crença, de um pensamento, de um modo de pensar que está arraigado em nós e não nos abandona. Essa visão de mundo, como também é possível chamá-lo, está presente nas obras literárias e Coulanges comprova todas as suas afirmações históricas com base nas crenças presentes em obras de Literatura, segundo podemos exemplificar na passagem a seguir:

Não vamos examinar aqui se a lenda de Eneias corresponde a um fato real; basta-nos ver nela uma crença. Ela nos mostra como os antigos se representavam um fundador de cidade, que ideia eles tinham do *penatiger*, e isto é o que importa para nós. Acrescentemos que várias cidades, na Trácia, em Creta, em Épiro, em Citera, em Zacinto, na Sicília, na Itália, criam ter sido fundadas por Eneias e lhe rendiam culto. (COULANGES, 2009, p. 162)

Após o que foi exposto no tópico anterior sobre a *mentalidade* e o *imaginário*, identificamos a descrição do historiador francês e seus exemplos com esses conceitos utilizados pela Teoria da *Residualidade*. Coulanges (2009) antecipa, assim, o que Roberto Pontes viria a sistematizar cerca de um século depois.

Prossigamos nossa exposição tratando de uma obra não mencionada pelo teórico da *Residualidade* em suas publicações, mas encontrada em nossas pesquisas e identificada com os princípios *residuais* que seriam depois desenvolvidos sistematicamente por Pontes (1999). Referimo-nos a *Civilização e cultura*, de Luís da Câmara Cascudo, etnólogo e

folclorista brasileiro, cuja obra em questão será a última que utilizaremos nesse momento para demonstrar os pensamentos *residuais* anteriores à *Residualidade*.

No livro mencionado, Câmara Cascudo (2004) discorre sobre o desenvolvimento dos povos primitivos e seus primeiros contatos com elementos como o fogo, o abrigo, o agasalho, como também as primeiras manifestações religiosas, lúdicas e artísticas, as primeiras ideias sobre família, governo e direito, e também aborda uma evolução inicial dessas ideias, tomando evolução aqui no sentido de percurso e não de melhoramento. Durante toda a obra, Câmara Cascudo revela pensamentos que sabemos irem ao encontro da Teoria da *Residualidade*, no que tange aos conceitos de *resíduo*, *crystalização*, *hibridação cultural* e *mentalidade/imaginário*.

Quanto ao princípio da permanência de elementos remotos em épocas posteriores, isto é, o princípio da existência dos *resíduos*, encontramos-lo nas seguintes palavras do autor potiguar:

o passado imemorial não desapareceu de todo, e deparamos as sombras milenárias nos gestos diários e às vezes no mecanismo do raciocínio, para a soma surpreendente de soluções psicológicas.

Um ato comum e banal pode ter cinquenta séculos e um pavor que julgávamos personalíssimo já sacudira o corpanzil assombrado de um nosso pré-avô na noite dos tempos antigos.

E tudo vive em nós, herdeiros de gerações incontáveis e de culturas sucessivas. (CASCUDO, 2004, p. 26)

Observamos, então, que Câmara Cascudo (2004) confirma que há remanescências de um tempo em outro, de uma cultura em outra, até mesmo em coisas que para nós são consideradas banais e achamos que é algo pura e originalmente nosso. É o caso do exemplo que analisamos no início desse capítulo, fornecido por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala*, a respeito das festas juninas no Nordeste do Brasil, consideradas tão tipicamente pertencentes ao nosso povo, à nossa tradição, mas com raízes que assentam na Antiguidade.

Em relação aos conceitos de *crystalização* e de *hibridação cultural*, Câmara Cascudo (2004) aborda os mesmos princípios que regem esses dois conceitos ao tratar da aculturação, termo que integra o repertório da Sociologia, da Antropologia e da Etnografia. Vejamos:

Não há um povo sem elementos culturais de outro. [...]

O elemento aculturado pode assimilar-se, dispersando-se no espírito coletivo, tomando modalidades locais que o nacionalizam, como a indumentária, arquitetura popular, culinária, danças, ritmos, doutrinas literárias, ou manter-se relativamente original, lembrando a forma primitiva no meio do complexo em que age, como a

roda, a janela, a etiqueta social e protocolar mesmo no âmbito regional, as técnicas agrícolas, mecânicas e de organização administrativa, militar, judiciária, hierarquia religiosa. Outros ainda conservam um núcleo indeformável e uma vasta franja modificada continuamente, como os idiomas espanhol e português nos países colonizados por estes dois povos. Para uma imagem da marcha aculturativa, no Brasil, por exemplo, bastará ler nos cronistas coloniais de como vivia o indígena nas primeiras décadas do século XVI e como a população nascente foi instalando suas moradas e povoados com aparelhagem vinda da Europa ou feita na terra, sob modelo de longe. Assim a rede de dormir resiste ao lado do leito e o pão de farinha de trigo aparece sem vitória ao par da farinha de mandioca, ou de milho. (CASCUDO, 2004, p. 120)

Transcrevemos o trecho inteiro pela riqueza de seus exemplos. Constatamos, assim, que as culturas sempre se mesclam umas com as outras e os *resíduos* – aqueles elementos que possuem força para permanecer – atualizam-se num processo de adaptação ao novo contexto, processos denominados de forma sistemática pela Teoria da *Residualidade*, de *hibridação cultural* e *cristalização*, respectivamente.

Por fim, vamos observar como Câmara Cascudo (2004) utiliza também o termo *mentalidade*, dessa vez de maneira bem mais próxima e direta da forma como a Teoria trabalha com o mesmo conceito, talvez porque *mentalidade* seja palavra caída positivamente no gosto popular. Leiamos:

a cultura como sinônimo da fisionomia do temperamento coletivo, teatro, comércio, economia, navegação, finanças e – maior mistério – a mentalidade, filtro conservador, selecionador e regulador dos nossos julgamentos, maneiras de observar, expor, resumir, aceitar ou recusar todas as coisas. A mentalidade é o sistema nervoso da população. Suas reações conquistam simpatias universais e impopularidades, geradoras de problemas internacionais, de climas odientos, de incompreensões sistemáticas. Todos os estudiosos analisam motivos infinitos exceto a mentalidade de seus países. Pesquisam e criticam os efeitos e não as causas. (CASCUDO, 2004, p. 155)

Se fosse vivo, cremos que Câmara Cascudo (2004) ficaria muito satisfeito em saber da existência de uma teoria genuinamente brasileira que tem como foco o estudo das remanescências de *mentalidades* e, também, de *imaginários* de épocas diversas, com o fim de compreender melhor e de modo mais abrangente a nossa cultura e a constituição do povo brasileiro de modo geral.

Poderíamos citar muitos outros autores e fornecer muitos exemplos mais, contudo nos estenderíamos em demasia e fugiríamos um pouco do objetivo de agora. Todavia, acreditamos que os exemplos esboçados de *A cidade antiga*, de Fustel de Coulanges (2009), e *Civilização e cultura*, de Luís da Câmara Cascudo (2004), sejam suficientes para demonstrar que as relações entre as culturas e as literaturas – pelo viés da mentalidade, da hibridação e da

crystalização – sempre foram uma preocupação entre os pesquisadores de artes e ciências humanas. Os estudos abordados aqui, e outros que foram mencionados, confirmam os dois princípios que apontamos no início deste tópico, norteadores da Teoria e presentes de forma ainda não sistematizada em grandes obras de análise humana. Relembremos os princípios: há *resíduos* de *mentalidades* e *imaginários* outros em todas as culturas; os tempos, espaços e culturas entrecruzam-se infinitamente, modificando-se e atualizando-se. Em linhas gerais, é nisso que se baseiam as preocupações dos estudos citados neste tópico. E é também com base nesses princípios norteadores que a Teoria da *Residualidade* surge para unir todos esses conceitos, sempre trabalhados tão isoladamente uns dos outros, embora seja impossível dissociá-los completamente.

Entretanto, ainda nos resta discorrer acerca do percurso de cada um dos conceitos operacionais até chegar na Teoria da *Residualidade*, ou seja, de onde Roberto Pontes colheu esses conceitos. Por isso, este tópico subdividir-se-á a partir de agora em quatro subtópicos: “1.2.1 *Resíduo*”; “1.2.2 *Cristalização*”; “1.2.3 *Hibridação cultural*” e “1.2.4 *Mentalidade e imaginário*”.

2.2.1 *Resíduo*

Para mergulharmos no estudo do *resíduo*, lembremos as citações de Fustel de Coulanges (2009), em que o vimos usar o termo *resíduo* no mesmo sentido que é empregado na Teoria da *Residualidade*. Como ele, outros pesquisadores também já utilizaram a palavra em seus escritos, a exemplo de Massaud Moisés, no livro *A criação literária: prosa*. No entanto, são utilizações ainda muito soltas, sem nenhuma preocupação em definir ou compreender o *resíduo*.

De forma diferente, o crítico cultural marxista gaulês Raymond Williams (1979), professor de Artes em Cambridge, por outro lado, num capítulo de seu livro *Marxismo e Literatura*, intitulado “Dominante, residual e emergente”, dedica algumas páginas ao estudo do que ele chama de *residual*, e parece ter sido ele o único a abordar um pouco mais detalhadamente o assunto antes dos *residualistas*. Por isso, é sobre seu texto que nos debruçaremos neste subtópico.

Inicialmente, Williams (1979) diferencia o *residual* do *arcaico*, para mostrar que o primeiro é algo ativo, com existência efetiva, que sobreviveu porque teve força para isso, enquanto o segundo só pode ser revivido deliberadamente:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (WILLIAMS, 1979, p. 125)

Relembremos novamente o exemplo que trabalhamos no tópico anterior, do vestuário da Belle Époque. Se víssemos mulheres vestidas com roupas daquela época hoje em dia, imediatamente reconheceríamos aqueles trajes como elementos do passado, deliberadamente usados outra vez, de forma especial, por que diferente, e, portanto, estaríamos diante de algo *arcaico*. Em contrapartida, tecidos comuns naquela época – seda, renda, *chiffon*, dentre outros – permanecem sendo utilizados atualmente, mas de outra maneira. É o *residual*.

Foi em Raymond Williams (1979) que Roberto Pontes aperfeiçoou o conceito de *resíduo*, que preferiu a *residual* não apenas para mudar a palavra, mas, acreditamos, com a finalidade de atribuir-lhe mais caráter substantivo e, assim, maior aplicabilidade em amplos contextos linguísticos e situacionais.

No capítulo “Dominante, residual e emergente”, Williams (1979) discorre sobre três tipos coexistentes de cultura numa dada sociedade: a cultura *dominante*, a cultura *residual* e a cultura *emergente*. A primeira refere-se à cultura que prepondera numa sociedade, a cultura vigente. A segunda, por sua vez, diz respeito à cultura de tempos anteriores que *residualmente* busca vir à tona através de elementos remanescentes, aparecendo como uma sobrevivência em meio à cultura *dominante*. Por fim, a terceira significa a cultura que está em surgimento, plena de elementos novos, aparecendo como uma atualização em meio à cultura *dominante*. Contudo, se a cultura *residual* interfere diretamente na cultura *dominante*, e a cultura *emergente* nasce no seio da cultura *dominante*, esta impregnada de elementos *residuais*, conseqüentemente, faz-se lógico que a cultura *emergente* também comporte elementos da cultura *residual* que, por conseguinte, já não são mais exatamente os mesmos, devido ao contato cultura *residual* com a cultura *dominante* e a mútua influência; aliás, desse contato é que surgiu a cultura *emergente*.

Dessa forma, a conexão entre passado, presente e futuro dá-se de forma que a cultura *residual* atua na cultura *dominante*, de onde surge a cultura *emergente*. Se a cultura *dominante* está influenciada pela cultura *residual*, esta, por sua vez, atua também na cultura *emergente*.

Assim, cada uma dessas três culturas apresenta elementos próprios, mas também elementos em comum com todas as outras, e há um momento em que as três coexistem e, portanto, influenciam-se mutuamente. Portanto, seguindo os passos de Raymond Williams (1979), podemos afirmar que as culturas do passado, do presente e do futuro vivem juntas, em contínuo processo de entrecruzamento.

Ora, esse entrecruzamento nada mais é do que a *hibridação cultural*, consoante se entende na Teoria da *Residualidade*. E essa modificação que a cultura *emergente* faz das culturas *residual* e *dominante*, surgindo como algo novo, embora repleta de elementos anteriores, enquadra-se no conceito de *cristalização*, pois Williams (1979) explica que a cultura *emergente* “depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma”. (WILLIAMS, 1979, p. 129). Podemos verificar essas semelhanças também na seguinte passagem do texto de Raymond Williams:

Um elemento residual cultural fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva, mas certa parte dele, certa versão dele – em especial se o resíduo vem de alguma área importante do passado – terá, na maioria dos casos, sido incorporada para que a cultura dominante tenha sentido nessas áreas. [...] É pela incorporação daquilo que é ativamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente. [...] contra as pressões da incorporação, os significados e valores ativamente residuais são mantidos. [...] Por “emergente” entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. (WILLIAMS, 1979, p. 126)

É, contudo, para o conceito de *resíduo* que desejamos voltar nossa atenção, pois foi esse o conceito de Raymond Williams (1979) que Roberto Pontes colheu e adaptou para a formulação da Teoria da *Residualidade*. Todavia, é claro que Williams, estudioso das culturas, também as via como mecanismos dinâmicos, em constante e mútuo cruzamento entre si. Daí a importância do *resíduo*, pois é este o fio condutor que une culturas – e literaturas – muitas vezes distantes no tempo e no espaço.

2.2.2 Cristalização

Foi em Guerreiro Ramos, no seu livro *Introdução à cultura*, que Roberto Pontes teve pela primeira vez o *insight* da Teoria da Residualidade, segundo mencionamos anteriormente (PONTES, 2006). Nessa obra, o autor utiliza o termo *cristalização*, já retirado da Química, da Geologia e da Cristalografia, e aplicado, por ele, à cultura, quando diz que “toda visão grega do mundo está cristalizada em Homero, como a medieval em Dante, a renascentista em Shakespeare, e a contemporânea, talvez, em Dostoiévski e Proust.” (RAMOS, 1939, p. 15) Desse trecho, inferimos que o termo *cristalização* é usado no sentido de congregação da visão de mundo de um povo, reunida e demonstrada na obra dos autores, que, filhos de sua época, naturalmente revelam-na em seus escritos. Parece ser essa a primeira vez que o termo é utilizado no tangente à cultura. Mas como adquiriu também o sentido de atualização?

Para responder a essa pergunta, passemos agora ao livro *A necessidade da arte* (2007), de Ernst Fischer, que dedicou algumas páginas ao estudo dos cristais, partindo da Química a fim de explicar a *cristalização* cultural. O autor afirma, primeiramente, que os cristais não são estáticos, mas, ao contrário, estão sempre em contínua movimentação e, muitas vezes, transformam-se, assumindo uma nova forma, como podemos constatar no excerto a seguir:

A rede espacial – ou, mais precisamente, o complexo ordenado de átomos associados – **não é certamente estática**. Não representa, pois, um rígido “princípio ordenador” metafísico. Os átomos no cristal não se acham absolutamente em repouso, imóveis, e sim em **um estado de movimento**, de oscilação. Cada estado de movimento possui a sua correspondente temperatura. Quanto mais elevada for a temperatura, tanto maior será o movimento e mais distanciados ficarão os átomos no espaço do cristal. A expansão da estrutura do cristal significa uma expansão de todo o sistema cristalino. Dependendo da estrutura do cristal, a expansão se realiza em diferentes direções e em diversas extensões. Como resultado, o cristal muda de forma. Em um determinado momento, no ponto de fusão ou ponto de mudança, a quantidade se transforma em qualidade, e **a estrutura cristalina se modifica ou entra em colapso como um todo**. (FISCHER, 2007, p. 136, 137, **grifos nossos**)

O trecho mostra que é propriedade dos cristais modificarem-se de acordo com a temperatura. Aliás, eles têm a **necessidade** de se transformar, pois, conforme disse Fischer (2007, p. 137), alteradas as circunstâncias, “a estrutura cristalina modifica ou entra em colapso como um todo”. Ora, é exatamente o que acontece com as culturas: as circunstâncias mudam e elas têm que se modificar também, têm que se atualizar à nova realidade. Nesse processo dinâmico, alguns elementos permanecem, outros morrem. No entanto, os que permanecem não podem manter-se da mesma maneira, pois as circunstâncias são outras. Então eles se atualizam, num processo de *cristalização*, de transformação. Fischer relata,

inclusive, alguns exemplos da *crystalização* cultural, dentre os quais podemos citar o do tema do *trabalho*, sempre presente na arte egípcia, mas cujo significado altera-se frequentemente, ou seja, a essência permaneceu, mas o conteúdo foi modificado várias vezes, de maneira que “o estilo [egípcio] passa de uma solenidade padronizada a um realismo plebeu” (FISCHER, 2007, p. 153). Em sequência, leiamos mais um trecho do autor de *A necessidade da arte*:

Em certas circunstâncias, a matéria passa de um estado de desordem para um estado de ordem ou vice-versa. Sob certas condições (que, de nenhum modo, são condições espirituais e sim condições altamente materiais), os átomos mudam a sua organização, a ordem reinante entre eles. Tais mudanças, preparadas por um processo gradual, ocorrem de modo instantâneo: partículas de matéria passam, de repente, de um estado caótico para um estado ordenado.

[...]

Por conseguinte, um cristal não é uma coisa “acabada”, “definitiva”, não é a corporificação de um rígida ideia de forma, e sim o resultado transitório de contínuas modificações nas condições materiais. (FISCHER, 2007, p. 137, 138)

Quando se fala em *crystalização*, muitas pessoas têm a ideia de algo estático, acabado, mas, como podemos perceber na citação precedente, nem a estrutura dos cristais estudados pela Química é definitiva, quanto mais se falarmos de *crystalização* cultural. É um processo contínuo, ininterrupto, sem fim, que ocorre gradativamente, quase sempre a olhos não vistos, pois que, em geral, observados apenas posteriormente. A cultura e, dentro dela, a literatura, não pode estar isenta dessas repetidas atualizações, pois as sociedades também não são organismos estáticos. Mudam-se as circunstâncias, muda-se a forma das manifestações culturais, embora a essência de muitas dessas permaneça. É o que nos mostra Fischer:

Qual é, então, a propriedade dos átomos que os capacita a tomarem posições ordenadas, sob determinadas condições? Cada átomo, num cristal, tem o seu raio de ação, suas *exigências de espaço*. Esse raio de ação não é constante, essas exigências não são as mesmas para quaisquer que sejam as circunstâncias, o que significa que não derivam de qualquer “princípio ordenador”. Mudam quando as circunstâncias mudam e obedecem à lei dialética da interação. (FISCHER, 2007, p. 138)

Observamos, assim, que, de fato, a *crystalização* é um fenômeno dinâmico, em contínua movimentação. Entretanto, logo que ocorre uma atualização, passa-se por um período de relativa estabilidade, até que venha novamente a necessidade de transformação, precedida por uma metamorfose gradativa de determinada manifestação cultural ou literária. Com Fischer ficam corroboradas nossas palavras:

estabilização temporária de condições materiais. O conteúdo incessantemente se transforma: às vezes imperceptivelmente, às vezes em ação violenta. O conteúdo entra em conflito com a forma, fá-la explodir, e cria novas formas nas quais o

conteúdo transformado encontra, por sua vez, nova e temporária expressão estável. (FISCHER, 2007, p. 143)

Portanto, a *cristalização* é o processo de atualização de um fenômeno cultural, que tem sua denominação justificada desde os primórdios da utilização desse termo, ainda na Química. Ao ler Guerreiro Ramos (1939), Roberto Pontes (1999) já percebera a relação entre a Química, a Cultura e a Literatura quanto aos cristais, pois compara a *cristalização* a uma modificação do “mineral bruto tornado joia na lapidação” (PONTES, 2006, p. 9). Ernst Fischer (2007), em *A necessidade da arte*, vem, assim, robustecer a observação já feita por Pontes, explicando detalhadamente os mecanismos dos cristais com base nos processos químicos. Nessas fontes bebeu também Roberto Pontes (1999) para formular e aprimorar, juntamente com sua equipe de pesquisadores, a Teoria da *Residualidade*.

2.2.3 Híbridação cultural

Prosseguindo nossa trajetória pelo caminho dos conceitos que levaram   elabora o da Teoria da *Residualidade*, debruçar-nos-emos um pouco agora sobre a *h brida o cultural*, termo oriundo da Biologia, como nos mostra Néstor Canclini:

A h brida o veio da biologia para as ciências sociais. No século XIX, a h brida o “era considerada com desconfiança ao supor que prejudicaria o desenvolvimento social. Desde que, em 1870, Mendel mostrou o enriquecimento produzido por cruzamentos genéticos em botânica, abundam as h brida es férteis para aproveitar características de células de plantas diferentes e melhorar seu crescimento, resistência, qualidade, assim como o valor econ mico e nutritivo de alimentos derivados delas [...]. A h brida o de café, flores, cereais e outros produtos aumenta a variedade genética das espécies e melhora sua sobrevivência ante mudanças de hábitat ou climáticas. (CANCLINI, 2003, p. 5)

Daí, logo a *h brida o* adentra as disciplinas humanas, através da Linguística e das Ciências Sociais. No que tange   Linguística, sabemos que

o especialista em teoria literária Mikhail Bakhtin, como [Gilberto] Freyre, chamou aten o para a importância do hibridismo cultural. A no o de Bakhtin de hibridismo estava ligada a dois conceitos que foram centrais para seu pensamento, “polifonia” e “heteroglossia”, que se referem   variedade de linguagens que podem ser encontradas em um mesmo texto. Por exemplo, ele descreveu a sátira *Cartas de homens obscuros*, do século XVI, como um “híbrido linguístico complexo intencional” de latim e alemão, que ilustra a “estimula o recíproca de linguagens” que alcançou seu ponto máximo durante a Renascença e ajudou a estimular inova es literárias e a criatividade, de maneira mais  bvvia na obra de François Rabelais. (BURKE, 2003, p. 52-53)

Em consequência, no que diz respeito às ciências humanas, estamos nós aqui pesquisando as relações de entrecruzamento de culturas, como prova da vinda da *hibridação* para os estudos de cultura e literatura. Não obstante, é importante estarmos cientes de que a *hibridação*, esse processo múltiplo e dinâmico, está em toda parte e pode ocorrer em quaisquer aspectos de uma sociedade, segundo nos confirma Peter Burke:

Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música. (BURKE, 2003, p. 23)

E, diante dessa *hibridação* que ocorre com todas as culturas,

precisamos tomar consciência de forças centrífugas assim como de forças centrípetas. Como a história das linguagens e dos dialetos, a história da cultura em geral pode ser vista como uma luta entre estas duas forças. Às vezes uma tendência predomina, às vezes a outra, mas elas alcançam um certo equilíbrio no longo prazo. (BURKE, 2003, p. 54)

Foi em leituras como essas, dos livros *Hibridismo cultural* e *Culturas híbridas*, respectivamente de Peter Burke (2003) e Néstor Canclini (2003), que Roberto Pontes buscou as bases do conceito de *hibridação cultural*, tão necessário à Teoria da *Residualidade*. Por que, entretanto, Pontes (1999) preferiu o termo *hibridação* a *hibridismo*, que Burke utiliza?

O teórico cearense não revela claramente a resposta a essa pergunta, mas concordamos com José William Craveiro Torres (2010) quando afirma que Roberto Pontes deve ter preferido o termo *hibridação* devido ao significado processual e dinâmico do sufixo -ação, enquanto o sufixo -ismo transmite uma ideia de estaticidade e imobilidade, características contrárias ao processo que essa palavra comporta. Somos de acordo com a hipótese de Torres pelas mesmas razões que ele aponta: Roberto Pontes não é o tipo de teórico que utiliza um vocábulo ou outro indiscriminadamente. Para exemplificar, em seu livro *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999), o autor constrói um neologismo – *afrobrasiluso* – completamente embasado linguística e semanticamente, para referir-se a uma convergência entre as literaturas de língua portuguesa da África, do Brasil e de Portugal, de maneira que até a ordem dos termos tem a sua explicação:

O sintagma *literatura afrobrasilusa* tem vantagens incontestáveis sobre as denominações antes questionadas e outras ainda de uso corrente, pois seu segundo termo se compõe por *aglutinação*, com a perda do limite “vocabular entre duas

formas que se reúnem por composição ou por derivação e assim passam a constituir um único vocábulo fonético”, tal e qual nos ensina J. Mattoso Câmara Jr.. O mesmo autor nos diz que a *justaposição* reúne “duas formas linguísticas num vocábulo mórfico, quando, ao contrário da aglutinação, cada forma se conserva como um vocábulo fonético distinto em virtude da pauta acentual; ex.: *pré-histórico*, [...] *guarda-chuva*. [...] Também há nomes adjetivos, compostos por justaposição [...] como a associação de dois nomes gentílicos (*luso-brasileiro*)”.

A pragmática da *justaposição* é, pois, manter separados os elementos do lexema; já a da *aglutinação* é, como vimos, nominar algo que se fundiu definitivamente, a não ser que coloquemos em dúvida o saber de J. Mattoso Câmara Jr.

Mas atenhamo-nos à questão histórica. “Todos somos gregos” – afirmava Percy Bysshe Shelley a propósito dos povos do Ocidente – “Nossas leis, nossa literatura, nossa religião, nossas artes têm raízes na Grécia” – cito cf. Fustel de Coulanges. Contudo, os mitos fundantes gregos provêm do Egito cujo território fica na África. Se por um lado admitirmos que “todos somos gregos”, e Portugal se imagina miticamente bafejado por Ulisses (donde provém Olisipo, Lisboa), a África está entranhada na fundação da Grécia antiga, dando vez a podermos afirmar que *todos somos negros*. De modo que, em *afrobrasilusa*, deve vir em primeiro lugar o elemento morfológico que sugere a ideia de mais remoto historicamente; o segundo deve ser o que patrocina a ideia de liame, de ponte, e este só pode ser o referente ao Brasil, pois é neste país que a fusão das etnias se aperfeiçoa, visando a integração e o entendimento mútuo; a Portugal cabe o fecho fonológico-ortográfico deste neologismo porque, em qualquer ritual, são lugares de honra sempre o primeiro e o último, os quais cabem aqui, respectivamente, aos africanos, que hoje reinventam a Língua Portuguesa, e aos lusitanos, que a modelaram a partir do Lácio. A nós, brasileiros, cabe-nos a alegria de desempenhar a função de elo aglutinante nesta palavra sonora e bela que muito bem exprime a realidade nova de uma *literatura afrobrasilusa*. (PONTES, 1999, p. 165-167)

Diante de tão detalhada explicação, não podemos imaginar que um pesquisador do gabarito de Roberto Pontes, sistematizador de uma Teoria de alta funcionalidade para os estudos de cultura e de literatura, empregaria arbitrariamente quaisquer conceitos. Pelo contrário, acreditamos que cada um dos conceitos foi minuciosamente pensado e trabalhado. Assim, da mesma forma que o *residual* de Raymond Williams deu origem ao *resíduo* de Roberto Pontes, o teórico brasileiro preferiu o termo *hibridação* utilizado por Néstor Canclini ao termo *hibridismo* usado por Peter Burke, devido ao caráter dinâmico do primeiro, em detrimento do aspecto estático do segundo. Dessa forma, Pontes (1999) colheu mais um termo e adaptou-o para a boa formulação e a eficaz funcionalidade de uma teoria da cultura e da literatura, servindo-nos de instrumento de grande auxílio e esclarecimento em nossas pesquisas.

2.2.4 *Mentalidade e imaginário*

A fim de concluirmos nossa exposição dos textos e autores principais em que Roberto Pontes (1999) buscou os conceitos da Teoria da *Residualidade*, para, em seguida, aprimorá-los e sistematizá-los num todo coeso, passemos agora à *mentalidade* e ao

imaginário, termos complexos que merecem, por isso, uma detida atenção. Para tanto, dividiremos este ponto em duas partes: na primeira, “2.2.4.1 A História Nova”, faremos uma abordagem geral do que foi a História Nova, tendo em vista as suas grandes contribuições aos estudos de artes e ciências humanas, dentro das quais incluímos os conceitos *mentalidade* e *imaginário*, que, podemos dizer, dela nasceram efetivamente; na segunda parte, “2.2.4.2 Sobre os conceitos de *mentalidade* e *imaginário*”, detalharemos esses dois conceitos, com base em historiadores da História Nova e em seus posteriores discípulos, a exemplo do já citado historiador brasileiro Hilário Franco Jr., fazendo também uma diferenciação entre *mentalidade*, *imaginário*, *ideologia*, *memória coletiva*, *representação* e *inconsciente coletivo*, termos sobre os quais paira certa dubiedade.

2.2.4.1 A História Nova

Até o início do século XX, a história enfatizava os acontecimentos políticos, os grandes fatos e feitos dos poderosos. Era uma história dos eventos, sendo chamada posteriormente de história fatural. Mas houve alguns historiadores pelo início dos anos 1900 que perceberam que, por detrás desses grandes fatos que mais parecem luzes chamando a atenção e querendo glória, há algo obscuro que se esconde, uma história do cotidiano, uma história dos sentimentos, uma história das classes populares. É como disse o historiador Fernand Braudel:

A vida, a história do mundo, todas as histórias particulares se nos apresentam sob a forma de uma série de eventos: entendam atos sempre dramáticos e breves. Uma batalha, um encontro de homens de Estado, um discurso importante, uma carta capital, são instantâneos da história. Guardei a lembrança, uma noite, perto da Bahia, de ter sido envolvido por um fogo de artifício de pirilampos fosforescentes; suas luzes pálidas reluziam, se extinguíam, brilhavam de novo, sem romper a noite com verdadeiras claridades. Assim são os acontecimentos: para além de seu clarão, a obscuridade permanece vitoriosa. (BRAUDEL, 2013, p. 23)

Esse grupo pretendia, assim, substituir a narrativa de acontecimentos por uma situação-problema, que pudesse ser analisada profundamente. Com essa nova proposta teórico-metodológica, houve uma revolução nos estudos historiográficos, que a levou a ser denominada pelos seus membros e pela posteridade de Nova História, ou História Nova.

Foi Lucien Febvre quem fundou a revista dos *Annales*, em 1929, que pretendia ser o veículo de comunicação desse novo modo de fazer história. Durante décadas, através dos *Annales*, historiadores aplicaram e difundiram suas propostas inovadoras, sendo chamados de

École des Annales, embora o termo “escola” não sirva para definir muito bem o que aconteceu em torno da revista francesa, pois as ideias de seus apoiadores não foram unânimas, apesar dos pontos em comum. “Movimento” talvez fosse uma palavra melhor, pois indica a dinamicidade característica da História Nova (BURKE, 2010).

A revista teve quatro títulos, modificados em virtude da mudança de enfoque: *Annales d'histoire économique et sociale* (1929-39); *Annales d'histoire sociale* (1939-1942, 45); *Mélanges d'histoire sociale* (1942-4); *Annales: économies, sociétés, civilisations* (1946-) (BURKE, 2010).

A História Nova teve três gerações de historiadores. Entretanto, houve alguns pontos de contato entre todos os seus membros. Primeiramente, eles trabalhavam com uma história comparativa, visando a perceber as diferenças entre os tempos e os espaços. Além disso, esses historiadores buscavam uma abordagem interdisciplinar em seus estudos, pois não acreditavam nas barreiras entre as ciências do homem. Buscaram inicialmente relações com a Geografia e a Sociologia, com a Arqueologia, a Biologia, e depois, muito intimamente, com a Antropologia, sendo proposta, inclusive, uma nova disciplina – a Antropologia histórica. Por fim, a História Nova pretendia trabalhar com a relação entre passado e presente, desmistificando a ideia de que o passado morreu e em nada influencia a nossa vida atual. Esses são alguns dos princípios que guiavam esses novos historiadores. Vejamos agora cada uma das três gerações.

Na primeira geração, temos como carro-chefe Lucien Febvre, preocupado com as relações entre história e geografia, e Marc Bloch, dedicado às imbricações entre história e sociologia. Firmes combatentes pelo fim da história política, voltaram seus primeiros estudos à história econômica e à história social, daí o primeiro título da revista fundada por Febvre: *Annales d'histoire économique et sociale*. Desde o princípio do movimento dos *Annales*, Lucien Febvre já se preocupava em estudar e defender aquilo que posteriormente seria denominado como *mentalidades*, mas que ele chama de *instrumental intelectual* ou *aparelhagem mental*, como melhor queiram traduzir o termo *outillage mental*. São os primeiros passos para uma *história das sensibilidades*, como dizia Febvre. Seus discípulos mais sagazes foram Robert Mandrou e Fernand Braudel. O primeiro, todavia, ofuscou-se um pouco devido à sua morte prematura e ao sucesso do segundo, que levou a História Nova a uma outra perspectiva.

Na segunda geração, Fernand Braudel é o grande nome. Ele levantou a bandeira de uma história total, global, que reunisse todos os aspectos do homem a fim de compreendê-

lo de forma interdisciplinar. Sua maior contribuição foi a interpretação da duração do tempo, que dividiu em tempo de *curta duração*, de *média duração* e de *longa duração*. A *curta duração* corresponderia ao tempo dos acontecimentos, dos eventos de apenas um instante, metaforicamente falando, que ocorrem e mudam rapidamente. A *média duração* seriam aqueles aspectos que precisam de um pouco mais de tempo para se modificar, como os sistemas econômicos e os estados. A *longa duração*, enfim – história dos “sentimentos religiosos, por exemplo, ou as imobilidades camponesas, ou as atitudes perante a morte, o trabalho, o prazer, a vida familiar...” (BRAUDEL, 1989, p. 48) – é a grande vantagem das pesquisas de Braudel, vindo a influenciar os historiadores das *mentalidades*, pois a *longa duração* é uma “história quase imóvel, a do homem em suas relações com o meio que o cerca; uma história lenta no seu transcorrer e a transformar-se, feita com frequência de retornos insistentes, de ciclos incessantemente recomeçados.” (BRAUDEL, 2013, p. 13-14)

Aconselhando sobre o perigo da má interpretação da *longa duração*, Jacques Le Goff, historiador da terceira geração da História Nova, avisa-nos:

Fixados na importância do que dura, alguns dos maiores historiadores de hoje em dia empregaram – sem se iludirem, forçando as palavras, para melhor explicar as coisas – expressões perigosas: “história quase imóvel” (Fernand Braudel) ou “história imóvel” (Emmanuel Le Roy Ladurie). Não, a história se move. A história nova deve, ao contrário, fazer com que a mudança seja melhor apreendida. (LE GOFF, 1990, p. 45)

Devemos, portanto, compreender de forma correta o termo *longa duração*. É muito importante, assim, atentar para o “quase”, na expressão “quase imóvel”, pois a *longa duração* diz respeito a uma história daquilo que se modifica muito lentamente, de maneira quase imperceptível, isto é, as *mentalidades*, embora ele não tenha utilizado esse termo e, em geral, parece não ter dado muita atenção a ele. Entretanto, tornou-se famosa a seguinte frase de Braudel sobre as estruturas mentais: “os quadros mentais também são prisões de longa duração.” (BRAUDEL, 2013, p. 50) E ele disse também, confirmando a existência das *mentalidades*: “Ciclos, interciclos, crises estruturais ocultam aqui as regularidades, as permanências de sistemas, alguns disseram de civilizações – isto é, velhos hábitos de pensar e de agir, quadros resistentes, duros de morrer, por vezes contra toda lógica.” (BRAUDEL, 2013, p. 51) Agora leiamos o exemplo a seguir, de Braudel, para compreendermos melhor a *longa duração* e a relacionarmos com as *mentalidades*:

Seja-nos permitida uma comparação: o mundo físico que nos cerca – montanhas, rios, geleiras, orlas marítimas – se deforma seguramente. Ora, tão lenta é essa

evolução que ninguém, entre nós, poderia percebê-la com os próprios olhos, sem referências a um passado longínquo, sem o auxílio de estudos e medidas científicas que ultrapassam os limites de nossa mera observação. A vida das nações, das civilizações, os comportamentos psíquicos ou religiosos têm por certo menos imutabilidade aparente, contudo gerações de homens se sucedem quase sem alterá-los. O que não diminui – ao contrário – a importância dessas forças profundas que se incorporam à nossa vida e modelam o mundo.

Assim, um passado próximo e um passado mais ou menos distante se confundem na multiplicidade do tempo presente: enquanto uma história próxima corre a nosso encontro em largas passadas, uma história distante nos acompanha a passo lento. (BRAUDEL, 1989, p. 18)

Braudel tinha consciência da grandiosidade da introdução da ideia de *longa duração*, pois afirmou que “se aceitarmos que essa superação do tempo curto foi o bem mais precioso, porque o mais raro, da historiografia dos últimos cem anos, compreenderemos o papel eminente da história das instituições, das religiões, das civilizações” (BRAUDEL, 2013, p. 47). O historiador Pierre Chaunu chama de *conjuntura* a curta e a média duração de Braudel, e de *estrutura* a longa duração braudeliiana, inserindo esse dois termos no âmbito da História Nova. Além disso, foi na segunda geração que surgiu o conceito de *história serial*, desenvolvido também por Pierre Chaunu, segundo o qual a história deveria ser estudada em séries, ou seja, em ciclos que se alternam infinitamente.

A terceira geração, representada principalmente por Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Philippe Ariès e, mais indiretamente, por Georges Duby e Michel Vovelle, inovou por voltar-se, em geral, para uma história cultural. No entanto, devido ao grande sucesso do movimento dos *Annales*, este se ampliou muito, desembocando num conjunto não tão coeso de tendências, levando alguns comentadores a falar de uma fragmentação, que, a nosso ver, não é algo negativo. Nessa geração, assistimos à volta do acontecimento, isto é, do evento, estimulada pelo atual imediatismo de nossa civilização ocidental, em que a história aproxima-se da crônica jornalística. Segundo Peter Burke (2010, p. 117), “a volta à política está também ligada ao ressurgimento do interesse na narrativa dos eventos. Os eventos nem sempre são políticos – pense-se na quebra da bolsa de 1929, a grande peste de 1348, ou mesmo na publicação de *Guerra e Paz*.” (BURKE, 2010, p. 117) Sobre a volta do acontecimento, Jacques Le Goff observa:

Creio que na base tenha estado um mal-entendido que aliás é frequentíssimo na história das ciências. Pessoalmente não considero que a bandeira anti-acontecimental seja uma boa bandeira para o historiador. Por muito longos que possam ser os tempos de uma mudança, é em última análise neles que o historiador deve estar interessado. Mas na realidade o que Febvre e Bloch combatiam através do acontecimento era um certo tipo de conteúdo da história de então: uma história só política, diplomática, militar, que não era e não podia ser a história do profundo.

Tratava-se, tomando o partido de Febvre e Bloch, de ser contra a história da superficialidade.

[...]

Aliás, se lutar contra o acontecimento significa lutar contra a superficialidade, eu penso que esse tipo de luta é sempre válido. Se, porém, significa um desaparecimento total do acontecimento (como aconteceu em certos casos extremos), nesse caso creio que haja nessa batalha, em princípio justa, também alguns perigos. Trata-se, em substância, de aceitar uma pluralidade, uma multiplicidade de abordagens e de compreender que a História pode fornecer explicações através do acontecimento, com o acontecimento. Para responder ao segundo aspecto da sua questão, desejaria dizer que é certo que a História, o passado apresentado na televisão, não pode voltar as costas à História contemporânea. (LE GOFF, 2009, p. 18)

Ademais, observamos também ter ganhado notoriedade uma história quantitativa, que começou como uma história dos preços, sendo seguida por uma história demográfica que, por fim, chega a uma história populacional, numa tentativa de estudar como, de fato, viviam as várias camadas sociais dos diversos povos. Por outro lado, a nosso ver, em comunhão com a opinião da maioria dos críticos e comentadores, a maior contribuição dos historiadores da terceira geração, quiçá a maior contribuição da História Nova, foi a história das *mentalidades*, ancorada no estudo das *sensibilidades* proposto por Lucien Febvre, seguindo a ideia de *longa duração* defendida por Fernand Braudel, e teorizada solidamente, embora não isenta de complexidade e de ambiguidades, por Jacques Le Goff e os outros membros dessa geração. Assim, é importante deixarmos claro que a história dos modos de pensar, agir, sentir e viver, ancorada, porém, em objetos materiais, reveladores de visões de mundo, foi outra das fontes onde Roberto Pontes (1999) bebeu para formular a Teoria da *Residualidade*.

2.2.4.2 Sobre os conceitos de *mentalidade* e *imaginário*

Há muitos conceitos e definições para os termos *mentalidade* e *imaginário* e precisamos saber exatamente qual desses a Teoria da *Residualidade* adota e, conseqüentemente, qual usaremos nesta dissertação. Começando pelo termo *imaginário*, Michel Maffesoli (2001) expõe-nos aqueles que são, a seu ver, os principais teóricos do *imaginário*, a saber: Castoriadis, Lacan e Gilbert Durand, de quem é seguidor. Maffesoli, Castoriadis e Lacan adotam uma perspectiva psicanalítica para o *imaginário*, diferenciando-o em termos concretos do *simbólico*, atribuindo a ele um caráter mais racionalista do que permite a própria composição imagética do *imaginário*. Durand, por outro lado, conforme aponta Maffesoli, não estabelece limites extremos para as distinções entre o *imaginário* e o *simbólico*, pois, na verdade, ele acentua o caráter simbólico do *imaginário*. Entretanto,

enquanto Castoriadis e Lacan adotam uma perspectiva psicanalítica, Durand adota uma postura antropológica, e temos razões para crer que nenhum desses pontos de vista é o que deve ser adotado pelos pesquisadores da Teoria da *Residualidade*.

No primeiro livro em que aborda a Teoria da Residualidade, *Poesia insubmissa afrobrasílusa* (1999), Roberto Pontes já adota o termo *mentalidade*, que, conforme explicará mais detalhadamente *a posteriori* na *Entrevista* concedida à *residualista* Rubenita Moreira (2006), *mentalidade* é um termo oriundo da História Nova, de onde Roberto Pontes o retirou para aplicá-lo. O teórico deixa explícito que o termo *mentalidade* que a Teoria utiliza é aquele usado e instaurado pela *École des Annales*.

Entretanto, sabemos que a História Nova não foi uma escola una e coesa, mas um movimento com muitas vertentes e ramificações. O termo *mentalidade* foi inserido aos poucos. Primeiramente, Lucien Febvre e Marc Bloch, na primeira geração, começaram a dar atenção a uma história das sensibilidades. Depois, na segunda geração, Fernand Braudel passa a dar atenção a uma história quase imóvel, na perspectiva da longa duração. Tudo isso é uma evolução de conceitos. Eles não se contradizem necessariamente, mas se complementam, pois constituem passos que darão origem, na terceira geração, com Jacques Le Goff, Philippe Ariès, Georges Duby e outros, ao conceito de *mentalidade*, do ponto de vista histórico. Nesse sentido, a História Nova define a *mentalidade* como o modo de pensar mais lento e estático de uma sociedade. Todavia, o termo não foi muito bem definido pelos historiadores da *École des Annales*, que o interpretaram de formas diferentes. Philippe Ariès, por exemplo, denominava como *inconsciente coletivo* aquilo que estava sendo chamado de *mentalidade*. Mas, em pouco tempo, e isso Georges Duby (1993) revela-nos no livro *A História continua*, o termo *mentalidade*, por sua amplitude, deixou de satisfazer completamente as pesquisas dos historiadores e, então, um novo termo passa a surgir em meio aos estudos históricos: o *imaginário*.

Seguidor da História Nova, embora com todas as ressalvas que faz a ela, Hilário Franco Júnior distingue clara e explicitamente a diferença entre a *mentalidade* e o *imaginário* e o porquê da então preferência pela utilização do termo *imaginário*, em detrimento da *mentalidade*. No ensaio “O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre *mentalidade* e *imaginário*”, Franco Júnior (2003) apresenta dois tipos de *mentalidade* (embora se detenha apenas no primeiro tipo): a primeira *mentalidade* refere-se a um modo de pensar biopsíquico inerente ao ser humano de todos os tempos e espaços, desde a Pré-História até os tempos atuais, com leves e lentíssimas mudanças. E cita alguns exemplos, como o medo da

noite, que sempre existiu em todas as civilizações, devido aos mistérios que a escuridão guarda. Contudo, o medo da noite tem razões muito diferentes para a civilização maia, para a asteca, para os homens medievais e para nós, hoje em dia. Noutras palavras, a *mentalidade* é algo que faz parte de nós e sofre modificações muito lentas. O outro tipo de *mentalidade* diz respeito a um modo de pensar geral de uma sociedade, que engloba todos os grupos sociais, por exemplo, a *mentalidade* medieval, que seria o modo de pensar geral da Idade Média, agrupando todas as classes sociais de forma generalizada, em todos os espaços e nos variados tempos que compuseram esse extenso período histórico.

Por sua vez, o *imaginário*, segundo Hilário Franco Júnior (2003), é o modo de pensar de cada grupo social de uma sociedade num período de tempo específico. A Idade Média, por exemplo, foi um período de aproximadamente mil anos. Não podemos dizer que em mil anos todas as pessoas pensavam da mesma maneira. Temos, portanto, que fazer recortes temporais bem delimitados para estudar os *imaginários*. Além disso, não podemos esquecer, por exemplo, o clero medieval, o senhor feudal, o servo do senhorio, a dama, a camponesa e a feiticeira, que viviam de maneiras muito diferentes uns dos outros. Não podiam, portanto, ter o mesmo modo de pensar, sentir e agir. Cada qual, assim, constitui um grupo social, e, por sua vez, cada grupo social gera um *imaginário* específico.

Porém, há algo que une essas pessoas de grupos sociais, tempos e espaços tão díspares, fazendo com que sejam todos partícipes da Idade Média europeia – é a *mentalidade* medieval. Em suma, de acordo com Hilário Franco Júnior (2003), ao esclarecer os conceitos de *mentalidade* e *imaginário* – deixados relativamente confusos e ambíguos pelos historiadores franceses da Escola dos Anais –, *mentalidade* é o modo de pensar que é inerente a toda a humanidade, como é também o modo de pensar geral de uma sociedade, o plano mais amplo, largo e estável, que é refletido de formas diferentes nos vários *imaginários* que compõem uma sociedade; estes, ao fim e ao cabo, são os modos de pensar de cada grupo de uma sociedade, num tempo e num espaço específicos, pois, afinal, a História trabalha com o sujeito coletivo.

Nesse contexto, é possível estudar tanto a *mentalidade* quanto o *imaginário*. Porém, o *imaginário* é mais concreto do que a *mentalidade*, pois é mais restrito e recortado, o que torna sua pesquisa mais viável. A *mentalidade*, por sua vez, pode também ser estudada, mas, imaginemos, por exemplo, um pesquisador que queira estudar a *mentalidade* amorosa na Idade Média, isto é, o modo de pensar medieval em torno do amor. É um trabalho quase impossível, pois, para atingir tal objetivo, será necessário desvendar o *imaginário* do amor em

cada classe social da Idade Média, em cada lugar em que a Idade Média perdurou e em cada um dos muitos tempos nesses mil anos de medievo – afinal, o nobre e o camponês, só para começar, não amavam da mesma maneira –, para, enfim, encontrar o denominador comum a todos esses *imaginários* e conseguir, enfim, descobrir a *mentalidade* medieval no que tange ao amor. Por isso, deter-nos-emos no *imaginário* do amor da corte aristocrática do século XIII no noroeste da Península Ibérica, buscando elementos desse modo de pensar numa obra brasileira do século XVIII.

Assim, se Roberto Pontes deixa claro que a Teoria da *Residualidade* trabalha com o conceito de *mentalidade* proposto pela História Nova, e se o conceito de *mentalidade* dos historiadores dos Anais evoluiu com o decorrer do tempo e dos estudos, consoante assevera Hilário Franco Júnior (2003), por uma questão de lógica e raciocínio, constatamos que a Teoria da *Residualidade* deve seguir a evolução do conceito de *mentalidade*, já que este não se faz mais tão satisfatório em termos concretos, o que nos leva ao termo *imaginário*. Seguindo este percurso, concluímos, também, por uma questão de lógica e raciocínio, que a Teoria da *Residualidade* adota atualmente os dois conceitos, *mentalidade* e *imaginário*, de acordo com as definições e diferenciações esclarecedoras de Hilário Franco Júnior. No entanto, como já afirmamos, o *imaginário* é mais concreto e passível de ser estudado do que a *mentalidade*; por isso é ao estudo do *imaginário* que atribuímos nossa pesquisa nesta dissertação.

Essa evolução nos estudos é natural, visto que nenhuma pesquisa tem validade se ficar trancada em si mesma, impedida de transformar-se, pois dessa forma morreria. É o que acontece com a própria Teoria da *Residualidade*, que toma seus rumos próprios diante de tantos pesquisadores. Ninguém poderia, por conta dessa multiplicidade de estudos diferenciados, invalidar o trabalho e as contribuições da História Nova, como também não é justo invalidar os estudos *residualistas*, em virtude da amplitude de novas descobertas feitas por cada um dos pesquisadores. Tratam-se de acréscimos, de evoluções, de ganhos, elementos naturais e benéficos no âmbito da cultura.

Contudo, não fomos os primeiros *residualistas* a observar essa evolução do conceito de *mentalidade* e a utilização do termo *imaginário*. Antes de nós, José William Craveiro Torres já havia notado este ponto, embora não tenha explicado claramente por que são esses os conceitos de *mentalidade* e *imaginário* que devemos utilizar. Mas, em sua dissertação de mestrado, publicada posteriormente em livro, Torres expõe as diferenças entre a *mentalidade* e o *imaginário*, começando a esclarecer este ponto, apesar de não falar do

segundo tipo de *mentalidade* citado por Hilário Franco Júnior: aquele modo de pensar geral de uma sociedade.

Esclarecidos os pontos de contato e de divergência entre os termos *mentalidade* e *imaginário*, e dito em que sentido usaremos, nesta dissertação, o conceito de *imaginário*, não estamos ainda livres, porém, de confusões terminológicas. Isso porque há ainda mais quatro conceitos, pelo menos, que podem gerar confusão no âmbito dos estudos culturais e literários. São eles: *ideologia*, *memória coletiva*, *representação* e *inconsciente coletivo*. Falaremos brevemente sobre cada um deles.

Conforme explicita Georges Duby (1995), a *ideologia* é um sistema ordenado de ideias que tende a se impor sobre outros sistemas de ideias, isto é, sobre outras *ideologias*. Em outras palavras, a *ideologia* não é apenas um modo de pensar, mas de agir sobre uma sociedade, influenciando-a tendenciosamente. Geralmente, numa sociedade há uma *ideologia* hegemônica, justamente aquela da classe social dominante, que tenta impor seu modo de pensar a toda a sociedade, através, por exemplo, da comunicação de massa. Dessa maneira, não há como escapar da *ideologia*, pois sempre tenderemos a crer que a nossa opinião é mais certa do que as outras e tentaremos inevitável e (in)conscientemente impô-la. Assim, toda *mentalidade* e todo *imaginário* são ideológicos, porque carregam em seus modos de pensar elementos impositivos influenciados pelas ideias da classe dominante e das classes dominadas.

Por conseguinte, de acordo com Maurice Halbwachs (1990), a *memória coletiva* não diz respeito a um modo de pensar, mas a um mecanismo psíquico que visa a ativar lembranças de fatos passados. A *memória coletiva* refere-se ao modo como um grupo lembra-se de determinado acontecimento passado, podendo ser identificada através de entrevistas, cartas, diários e outros tipos de relatos pessoais. Assim como a memória individual é aquilo que nos permite lembrarmo-nos de coisas passadas, a *memória coletiva* é aquele mecanismo que permite que os grupos se lembrem de determinados fatos vividos em conjunto. Embora cada um tenha lembranças individuais, há sempre lembranças comuns a um mesmo grupo. Confunde-se com a *mentalidade* e o *imaginário* de forma muito superficial, para aqueles que não são historiadores, porque, assim como os outros dois conceitos, a *memória coletiva* acontece no plano da mente. No entanto, a diferença é clara e visível.

Por seu turno, a *representação* pode ser também confundida com o *imaginário* e com a *ideologia*. Mas Laplantine & Trindade (2003) explicam que, ao lidarmos com a realidade, é inútil pensar que podemos atingi-la, enxergá-la tal qual ela é e reproduzi-la com

exatidão, porque é impossível apreender a realidade, mas apenas uma interpretação que fazemos dela – o real. Visto que não temos como atingir a realidade, nós trabalhamos apenas com o real – o que já é muita coisa – e elaboramos a todo momento *representações* desse real, isto é, maneiras de retratá-lo². Essas *representações* podem ser realizadas através de imagens e de ideias, por exemplo. Quando envolvem a mente e principalmente o espírito, os sentidos, as emoções, os valores e experiências, temos um conjunto ordenado de imagens – temos, portanto, um *imaginário*, que é uma forma de *representação* do real. As artes, por exemplo, são um modo de *representar* os *imaginários* de uma sociedade. Por outro lado, quando envolvem o espírito, sobretudo, a mente, através de argumentos muitas vezes internalizados e inconscientes, temos um sistema ordenado de ideias – temos, portanto, uma *ideologia*, que é também uma forma de representação do real, mas que tenta se impor em detrimento de outras *representações*.

Por fim, o conceito de *inconsciente coletivo*, oriundo da psicologia, é frequentemente confundido com a noção de *mentalidade* (o primeiro tipo de que tratamos), porque ambos referem-se a elementos que estão em nossa mente desde o princípio dos tempos. Os dois principais teóricos que trabalharam com o *inconsciente coletivo* foram Jung e Lévi-Strauss. De acordo com Jung, o *inconsciente coletivo* – surgido a partir do *inconsciente pessoal* (individual) de Freud – possui traços denominados por ele de *arquétipos*. Os *arquétipos* são estruturas inatas que servem de modelo para a expressão e desenvolvimento da psique. São imagens apriorísticas, embora não fixas, incrustadas no *inconsciente coletivo* da humanidade, refletidas na vida, nos sonhos, nas narrativas, a fim de conhecer o próprio Eu. Enquanto o *inconsciente pessoal* diz respeito aos sentimentos e ideias reprimidos por cada indivíduo, o *inconsciente coletivo* refere-se aos sentimentos, pensamentos e lembranças compartilhados por toda a humanidade. São predisposições inconscientes para pensar e agir conforme seus ancestrais. O *inconsciente coletivo* de Lévi-Strauss, por sua vez, vem diretamente de Freud, e não de Jung. A importância que Freud dava aos sonhos, Lévi-Strauss confere aos mitos, que seriam a realização de um desejo coletivo inconsciente, uma explicação de uma contradição que a sociedade não sabe resolver. Daí, Lévi-Strauss parte para uma análise estrutural dos mitos. Assim, o *inconsciente coletivo* de Jung é o que mais se aproxima do conceito de *mentalidade*, mas temos que eleger um dos termos e, como já informado, a Teoria usa o termo da História Nova, que é *mentalidade*, e não *inconsciente*

² Utilizamos o termo entre aspas porque não o estamos usando em sua acepção literal, de fazer retratos, ou seja, no âmbito das artes plásticas, mas apenas como um artifício didático para explicar melhor a *representação*, este, sim, conceito plenamente válido para os estudos literários.

coletivo. Ainda quando Philippe Ariès fala de *inconsciente coletivo*, é em *mentalidade* que ele está pensando. Para Georges Duby (1993), por exemplo, o termo *inconsciente coletivo* é inadequado, porque inconsciente pressupõe uma consciência, e consciência pressupõe um indivíduo, então não poderia ser coletivo.

Portanto, verificamos que a Teoria da *Residualidade* faz uso dos conceitos de *mentalidade* e *imaginário*, conforme desenvolvidos pela História Nova e seus seguidores, embora trabalhem mais diretamente com o *imaginário*, por ser este mais concreto do que aquela, ainda que este reflita um recorte da mentalidade.

2.3 A Teoria da *Residualidade* no contexto da Literatura Comparada

Neste tópico, pretendemos inserir os estudos *residuais* no contexto dos estudos comparatistas, visando a ressaltar a importância da Teoria ora trabalhada para os estudos de cultura e literatura.

Primeiramente, elaboraremos um panorama da história da literatura comparada, baseado nas palavras e nas ideias do livro *Literatura comparada* (1999), de Tania Franco Carvalhal, em que a autora revela cronologicamente cada passo do comparatismo, até chegar aos estudos atuais. Em seguida, abordaremos como a Teoria da *Residualidade* faz parte do percurso da Literatura Comparada.

Tania Carvalhal (1999, p. 5) explica que é muito difícil conceituar a literatura comparada. Em tese, sabemos que é “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”. Porém, há tantas maneiras de pôr em confronto as literaturas, que essa denominação engloba investigações bem variadas, com diferentes metodologias e objetos de análise, o que mostra que a literatura comparada tem um vasto campo de atuação. Isso significa que não há apenas uma orientação a ser seguida.

A literatura comparada, no entanto, não é apenas sinônimo de “comparação”. Afinal, não são apenas os comparativistas que usam esse recurso, pois, ao contrário disso, todos utilizam a comparação, visto que esta faz parte do modo de pensar do homem e da estruturação da cultura. O que caracteriza a literatura comparada é, portanto, o emprego sistemático da comparação. Dessa forma, a comparação converte-se em operação fundamental da análise, tornando-se um método. Mesmo aqui a comparação é um meio, não um fim.

A autora de *Literatura comparada* revela-nos que a prática comparatista é muito antiga, já que é algo inerente ao ser humano. Aristóteles já a realizava em sua *Arte Poética*, ao

tratar da imitação. O adjetivo “comparado” é empregado largamente desde a Idade Média, passando pelos séculos XVI, XVII e XVIII, em títulos de obras. Todavia, a difusão do termo dar-se-á no século XIX, época em que a comparação de estruturas ou fenômenos análogos, “com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais”, ao ponto de contagiar os estudos literários. (CARVALHAL, 1999, p. 8)

Enquanto disciplina, porém, a literatura comparada demorou bastante para se constituir, tendo a própria expressão “literatura comparada” se firmado mais rapidamente em território francês, talvez ainda no século XVIII. J.J. Ampère é quem introduz a expressão na crítica literária e Philarette Clhasles, em 1835, formula alguns princípios básicos para esses novos estudos. Ele propõe a conjunção da história literária, da filosofia e da política. Começa daí a vinculação entre literatura comparada e historiografia literária, bem como a noção de empréstimo, características dos estudos comparados ditos clássicos.

Em seguida, Tania Carvalhal deixa-nos cientes de que o desenvolvimento do comparatismo literário foi favorecido pela ruptura com as concepções tradicionais, isto é, pelo abandono do chamado “gosto clássico”, em favor da noção de relatividade, estimulada, desde o século XVII, pela “Querela dos antigos e modernos”. Outro fator que favoreceu o desenvolvimento da literatura comparada foi a visão romântica então em voga, que, “na sua busca de exotismo, alimentou o interesse por literaturas diferentes” (CARVALHAL, 1999, p. 10). Daí advêm as noções de evolução, continuidade e derivação.

Todavia, somente no início do século XX a literatura comparada ganha estatura de disciplina reconhecida. Dentre os estudos considerados clássicos, Tania Carvalhal (1999, p. 13) destaca duas orientações básicas e complementares: conforme a primeira, “a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países” – era o primitivo estudo das fontes e influências; de acordo com a segunda orientação dos estudos clássicos, “a literatura comparada passa a ser vista como um ramo da história literária”, vinculando, assim, os estudos literários comparados a uma perspectiva histórica.

Nos primeiros anos da nova disciplina, a escola francesa e a escola norte-americana foram as que mais se sobressaíram. Na escola francesa predominam as relações causais entre obras e/ou autores, mantendo uma relação íntima com a historiografia literária. A escola norte-americana, por outro lado, opõe-se ao historicismo francês, embora as duas assemelhem-se em muitos pontos. Nesta, havia um maior ecletismo teórico, e, ademais, os

comparatistas norte-americanos privilegiavam a análise do texto literário, em detrimento das relações entre obras e/ou autores, tendo como expoente máximo o crítico René Wellek.

No Brasil, Carvalhal (1999) revela que os estudos comparados estão vinculados aos estudos filológicos e cita nomes como João Ribeiro, Otto Maria Carpeaux, Eugênio Gomes e Augusto Meyer. Para exemplificar, João Ribeiro é adepto de uma perspectiva histórica, mas não se interessa pelo jogo dos confrontos. Alia os interesses linguísticos aos literários e enquadra a literatura popular como objeto de análise. Augusto Meyer, por sua vez, trabalhava com as fontes, com o rastreamento das “tópicas” (CARVALHAL, 1999). Valorizava as diferenças, a partir de uma análise textual rigorosa, embora permaneça, agora em segundo plano, uma tendência de crítica psicológica.

No século XX, novas orientações comparativistas aparecem, tendo como figura principal o já citado René Wellek, responsável pelo primeiro grande abalo nas propostas clássicas francesas, que se encontravam estagnadas. Wellek critica o princípio causalista que rege os estudos clássicos de fontes e influências, bem como a separação então vigente entre crítica literária e estudos literários comparados. O estudioso propõe “uma análise centrada no texto e não em dados exteriores” (CARVALHAL, 1999, p. 37). Contudo, embora atinja os pontos fracos das propostas clássicas, Wellek não apresenta soluções, com exceção da introdução da reflexão crítica nos estudos comparatistas, sobre a qual afirmou que “não há distinção entre história e crítica literária. Até mesmo o mais simples problema de história literária requer um ato de julgamento” (WELLEK, 1963, p. 252).

Surgem, então, muitas correntes comparatistas: formalismo eslavo; estruturalismo francês; hermenêutica literária; fenomenologia dos estratos. Nesse contexto, aparecem personagens importantíssimas como Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva. O primeiro resgata as relações com a história, e traz um jogo de confrontações através dos conceitos de dialogismo e polifonia, segundo os quais todo texto é composto por vozes de outros textos, mantendo um diálogo entre si. Kristeva, por sua vez, trabalha com a ideia de que todo texto é absorção e/ou réplica de outros textos. Nesse caso, não se trata, porém, de uma dívida ou dependência, como se pensava nos estudos clássicos, mas de um processo ininterrupto, natural e contínuo de reescrita dos textos, interpretando-se os motivos que levaram a essa reescrita.

Outros grandes expoentes dos estudos comparatistas são Harold Bloom, T. S. Eliot, Jorge Luís Borges e Hans Robert Jauss, dos quais falaremos brevemente.

Harold Bloom defende que haja uma relação conflituosa entre os grandes poetas, em que um deslê o outro. Dessa forma, Bloom nomeia o conceito de desleitura, uma espécie

de leitura às avessas, porque há uma angústia que o poeta mais fraco sente em relação à influência que sofreu do poeta mais forte, num eterno conflito de gerações. Na desleitura, o poeta novo tenta fracassadamente fugir da influência, e inevitavelmente incorre numa dívida para com o poeta forte, e é essa dívida que o angustia. Através da desleitura, o poeta morto (forte) volta mais vivo do que o poeta novo vivo. O conceito de influência de Bloom distingue-se daqueles dos estudos comparatistas clássicos de fontes e influências, pois não gira em torno da vida do autor, mas de sua linguagem e seus princípios estéticos. Ele mesmo afirma em seu livro *Um mapa da desleitura*:

A influência, como a concebo, significa que não existem textos, apenas relações *entre* textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura. (BLOOM, 1995, p. 15)

Em seguida, temos que falar, embora sucintamente, de T. S. Eliot, que define a tradição como algo obtido com esforço, envolvendo um senso do histórico, e não apenas as semelhanças. O passado é visto como atuante no presente e a originalidade não é mais considerada como algo puro, completamente novo, mas como uma leitura que revitaliza a tradição. Para Eliot, “o ‘talento individual’ é a capacidade que tem o artista de reconstruir a tradição, através de sua própria obra.” (NESTROVSKI, 1992, p. 214) Como podemos notar, esse sentido comparativo aproxima-se do da *Residualidade*, pelo processo da *crystalização*.

Segundo Jorge Luís Borges, por sua vez, prosseguindo no caminho daqueles de quem nos comprometemos apresentar um pouco, “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES, 1999, p. 98) Isso quer dizer que o texto novo subverte a ordem estabelecida, impulsiona a tradição e obriga a uma releitura desta. Para Borges, diametralmente oposto a Bloom, os textos precursores é que têm uma dívida para com os textos novos, pois estes neles incutiram uma nova leitura, uma redescoberta, revalorizando-os. Ainda em Borges o leitor torna-se coautor do texto literário, “se entendermos a leitura também como uma forma de reescrita interminável” (CARVALHAL, 1999, p. 69)

Por fim, a contribuição de Hans Robert Jauss para o comparatismo, em linhas gerais, diz respeito à estética da recepção, pensada e instaurada por ele. A estética da recepção leva em conta a tradição dos efeitos, isto é, o leitor coletivo. Em outras palavras:

não é apenas o efeito atual, mas a “história dos efeitos” [...] que deve ser levada em conta, o que exige restituir o horizonte de expectativas da obra literária considerada, qual seja, o sistema de referências formado pelas tradições anteriores, concernente tanto ao gênero, à temática, quanto ao grau de oposição existente nos primeiros destinatários entre a linguagem poética e a linguagem prática cotidiana (RICOEUR, 2010, p. 294).

Assim, há uma relação dialógica entre a obra e o seu público, que se dá através da “lógica da pergunta e da resposta”, segundo a qual toda obra responde a uma pergunta relativa à época de sua produção, sendo que o papel do leitor é descobrir a pergunta, para poder compreender a obra e fazer novas perguntas. A obra é observada sob os pontos de vista diacrônico e sincrônico e, ademais, a sua influência social é de suma importância, visto que, consoante a estética da recepção, a leitura da obra deve provocar no leitor uma mudança seguida de ação.

Como podemos constatar, são muitas as tendências e orientações que surgiram com base no comparatismo, realizando a literatura comparada. Todavia, a nosso ver, as maiores contribuições do comparatismo são: primeiramente, a luta pela interdisciplinaridade, pelo estudo das relações entre a literatura e as outras artes e também entre a literatura e os outros saberes, considerando aqui a literatura simultaneamente como arte e como saber; e, além disso, a luta pela independência cultural. Isto não significa a falta de contatos ou de entrecruzamentos culturais, mas a não dominação ideológica e cultural que sempre tem sido fruto da dominação política, desde o início dos tempos, a exemplo da aculturação forçada que, no século XVI, nossos índios sofreram pelos jesuítas, que tentaram impor-lhes crenças e valores. Nos primórdios, o comparatismo seguia uma ideologia colonizadora, pois rejeitava as obras literárias de países subdesenvolvidos, realidade desfeita no final do século XX, quando as atenções mundiais se voltam para a América Latina. Nesse ínterim, os estudos culturalistas ganham espaço no meio literário, uns em função da literatura, outros com a literatura em função de si mesma. Então, nesse caso, embora saibamos que os elementos contextuais e extraliterários auxiliam o entendimento da literatura, acreditamos que os estudiosos de literatura têm que ter muito cuidado para que o culturalismo não tome apenas como pretexto o texto literário, que deve ser o nosso objeto maior, a razão de ser de nossas pesquisas.

Atualmente, os estudos comparados de literatura estão ganhando cada vez mais espaço no meio acadêmico, sendo inesgotável a quantidade de dissertações de mestrado e teses de doutorado que trabalham com a Literatura Comparada. É nesse contexto que Roberto Pontes (1999) formula a Teoria da *Residualidade*, pensada desde seus primeiros estudos acadêmicos, mas só em 1999 Pontes publicou um livro em que aplicava a *Residualidade*

durante toda a análise e ainda continha um apêndice explicando alguns conceitos da Teoria. O título é *Poesia insubmissa afrobrasilusa* e consiste na publicação em livro da sua dissertação de mestrado, defendida em 1991, a primeira que foi defendida do PPGLetras da Universidade Federal do Ceará.

A Teoria da *Residualidade* insere-se no contexto da Literatura Comparada porque seus princípios são, por definição, comparatistas. Vejamos, inicialmente, a questão da interdisciplinaridade. Vimos que essa foi uma das maiores contribuições do comparatismo para os estudos de cultura e literatura e a *Residualidade* articula-se com ela, pois cada um dos seus conceitos operacionais faz relação com alguma outra ciência: o *resíduo* tem vínculos com a sociologia; a *crystalização* tem vínculos com a química e com a antropologia; a *hibridação cultural* tem vínculos com a biologia e também com a antropologia; e a *mentalidade* e o *imaginário* estabelecem vínculos com a história e a psicologia. Essas são apenas algumas das relações que a Teoria favorece entre literatura e outros saberes.

Ademais, tanto quanto a Literatura Comparada, em geral, a Teoria da *Residualidade*, em particular, aborda aspectos culturais em meio aos estudos literários. Afinal, para compreender a *mentalidade* ou os *imaginários* de uma época, de modo a encontrar os *resíduos* existentes de um tempo em outro, faz-se necessária a pesquisa de toda a cultura das sociedades envolvidas na análise.

Para finalizar, podemos tocar numa questão central – a própria abordagem comparativa. A *Residualidade* não tem interesse em comparar duas culturas, dois espaços ou dois tempos apenas por comparar, sem uma real função. Ao contrário, o objetivo da Teoria é comparar para estabelecer as semelhanças e as diferenças entre elas, explicando as possíveis relações entre quaisquer tempos, espaços, culturas e literaturas, caminhando para trás ou para frente na linha temporal.

A *Residualidade* é, portanto, uma eficaz corrente teórica comparatista que abrange todos os âmbitos possíveis nos estudos de cultura e literatura. Surgida no final do século XX no Brasil, no seio de uma universidade cearense, hoje se propaga pelos estudos acadêmicos de todo o Brasil e, inclusive, já nos estudos de Portugal, através de livros, artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Até mesmo no senso comum o termo já tem entrado em voga, pois temo-nos deparado com algumas apostilas de português adotadas por instituições de ensino básico no Ceará que tratam sumariamente do termo *Residualidade*.

Assim, concluímos que a Teoria da *Residualidade* vem aumentando gradativamente a sua aceitação em meio aos estudos culturais e literários e tem-se difundido

por espaços já não mais previstos, ganhando a passos largos contribuições e descobertas a cada nova pesquisa, porque é assim que devem ser feitos os estudos acadêmicos, sobretudo quando se trata de cultura e literatura, isto é, devem ser feitos com dedicação, amplitude de pensamento e habilidade. O objetivo dessas competências é que a pesquisa – e o pesquisador, em consequência – não permaneça apenas nas mesmas coisas, com os mesmos conhecimentos de sempre, às vezes já falidos, mas, pelo contrário, cresça em contribuições do conhecimento humano para o conhecimento humano.

2.4 A Teoria da *Residualidade* e a *transdisciplinaridade*

Temos mencionado em vários momentos neste capítulo a respeito da interdisciplinaridade. Na verdade, utilizamos esse termo para nos fazer compreender durante nossa abordagem, já que esse não era o tema central. Entretanto, chega o momento de nos dedicarmos especificamente à relação entre as disciplinas e cabe-nos dizer que a interdisciplinaridade não comporta mais as necessidades humanas e científicas atuais, fazendo-se necessário ir além, em prol de uma *transdisciplinaridade*.

Edgar Morin (2002), mencionado anteriormente, explica a diferença entre a interdisciplinaridade e a *transdisciplinaridade*. Acompanhemos seu raciocínio:

A interdisciplinaridade pode significar que diferentes disciplinas encontram-se reunidas como diferentes nações o fazem na ONU, sem entretanto poder fazer outra coisa senão afirmar cada uma seus próprios direitos e suas próprias soberanias em relação às exigências do vizinho. [...]

A transdisciplinaridade se caracteriza geralmente por esquemas cognitivos que atravessam as disciplinas, às vezes com uma tal virulência que as coloca em transe. (MORIN, 2002, p. 48-49)

Ou seja, a interdisciplinaridade apenas coloca as disciplinas em contato, mas não cria uma linha que as atravessa e as torna uma só. É preciso algo mais. Esse algo mais foi chamado por Edgar Morin (2002) de *transdisciplinaridade*, e temos concordado com ele quanto à validade do termo, sem desprezar as contribuições interdisciplinares, que já são, pelo menos inicialmente, de grande valia.

Em virtude da mentalidade científica vinda do século XIX, baseada no positivismo e na divisão das áreas do conhecimento, o que vemos em nossa sociedade atualmente é uma tentativa cada vez mais forte de separação dos saberes. Somos ensinados a isso desde a infância, na escola, quando as disciplinas não parecem ter qualquer ligação umas com as outras. Esse treinamento separatista que é a nossa vida faz com que as pessoas tenham

dificuldade de lidar com temas e problemas multidimensionais, que envolvem questões díspares. Faz-se mister, portanto, substituir esse modo de pensar por outro, *transdisciplinar*, contextual, “com o emprego total da inteligência geral” (MORIN, 2002, p. 19). Assim, não pode ser pertinente um saber isolado. Edgar Morin (2002, p. 56) afirma:

Um conhecimento só é pertinente na medida em que se situe num contexto. A palavra, polissêmica por natureza, adquire seu sentido uma vez inserida no texto. O texto em si mesmo adquire seu sentido no contexto. Uma informação só tem sentido numa concepção ou numa teoria. Do mesmo modo, um acontecimento só é inteligível se é possível restitui-lo em suas condições históricas, sociológicas ou outras.

A nossa proposta, seguindo Morin, não é suprimir as disciplinas, eliminar as suas especificidades, mas articulá-las, tornando-as lentes de um mesmo caleidoscópio e, dessa forma, fecundas. O objetivo não é reduzir os saberes a um único conhecimento, pois isso não o ampliaria. Com efeito, o intento buscado é uma “comunicação com base no pensamento complexo” (MORIN, 2002, p. 55), isto é, a ligação intrínseca entre as disciplinas, levando em consideração o pensamento como um todo, em todos os seus aspectos, em toda a sua complexidade. E não entendamos o pensamento complexo de Morin como a dificuldade, mas como um conjunto de teias interligadas separando-nos do conhecimento, de maneira que há duas opções: quebrar todas as teias, numa tentativa de voo direto, ou seguir os labirintos que elas formam, numa verdadeira apreensão do saber. É mais fácil quebrar as teias. Por isso, o que vemos em nossa sociedade é a busca pela simplificação e facilitação das coisas, num cada vez maior distanciamento entre as pessoas e os saberes. Mas não podemos continuar perpetuando essa prática.

Não podemos esquecer que cada disciplina faz parte de um todo complexo, que, para ser compreendido, enquanto todo, precisa do exame de suas partes, que, por sua vez, só serão compreendidas, se se tiver sempre em vista o todo. São as velhas, porém atuais, reflexões religiosas expressas por Gregório de Matos em seu famoso poema “Ao braço do menino Jesus quando apareceu”, abaixo transcrito:

AO BRAÇO DO MENINO JESUS QUANDO APPARECEO

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga que é parte, sendo todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,

E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.

O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes todas deste todo.³

O poeta afirma que o todo só é todo por causa das partes e que, por sua vez, as partes só são partes por causa do todo, isto é, um só tem sentido em função das outras, e vice-versa, pois se fundem numa coisa só, porque o todo se faz em partes e as partes formam o todo. Essa complexidade que não é complicada, essa unidade que não denigre a diversidade, é o que advoga Edgar Morin (2002), no tangente ao conhecimento. Vejamos como Morin exemplifica tal relação entre o todo e as partes:

Por exemplo, a noção de homem se encontra fragmentada entre diferentes disciplinas biológicas e em todas as disciplinas das ciências humanas: o psiquismo é estudado de um lado, o cérebro de outro, o organismo alhures, assim como o genes e a cultura. Trata-se, efetivamente, de aspectos múltiplos de uma realidade complexa, que só adquirem sentido se forem religados a esta realidade em vez de ignorá-la. (MORIN, 2002, p. 46)

Infelizmente, as ciências humanas separam-se umas das outras. “Quem somos nós?”. Temos uma natureza biológica, uma natureza social, uma natureza individual. A Sociologia mostra o destino social do ser humano, a Psicologia mostra seu destino individual, a História seu destino histórico, a Economia seu destino econômico que se desenvolve nos tempos modernos do ser humano. Tudo isso se encontra separado. Não somos um espelho do universo, mas em nossa singularidade – porque ultrapassamos a natureza – todo o universo encontra-se contido em nós. Justamente o que desenvolvemos como algo estranho, exterior à natureza, permite que conheçamos um pouco este universo. (MORIN, 2002, p. 87)

Esse modo *transdisciplinar* de pensar é importante, inclusive, para a humanização do homem, como diria Antonio Candido (2004), pois, retomando Edgar Morin (2002, p. 25):

só um modo de pensar empenhado em ligar e solidarizar conhecimentos separados ou desmembrados é capaz de prolongar-se numa ética da dependência e solidariedade entre os seres humanos. Um pensamento capaz de integrar o local e o específico em sua totalidade, de não permanecer fechado no local e no específico, que seja apto a favorecer o sentido da responsabilidade e da cidadania. A reforma do pensamento traz consigo consequências existenciais, éticas e cívicas.

³ Retirado de: MATOS, Gregório. In: *Jornal de poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/grego.html>. Acesso em: 06 de maio de 2015, às 08:25.

Portanto, estamos diante de uma realidade em que o ser humano tem-se mostrado cada vez mais cruel, cada vez menos humano, se considerarmos que ser “humano” é algo bom, já que esta palavra tem recebido conotações negativas devido aos atos cometidos por esta espécie a que pertencemos. Se o mundo não fosse tão compartimentado em nações, culturas e saberes que se acham melhores do que os outros; se as pessoas aprendessem a enxergar com olhos complexos, abarcando o todo, sem esquecer, porém, as partes; se as pesquisas fossem feitas apreendendo todas as suas implicações; se os saberes se comunicassem; se fosse buscada a unidade das coisas diversas; se o modo de pensar *transdisciplinar*, que é muito mais do que um método de pesquisa ou de ensino, ganhasse espaço neste mundo, então, talvez, fosse possível o ser humano voltar a ser “humano”, no sentido bom e acalentador que essa palavra já teve.

Enquanto pesquisadores, devemos sempre nos lembrar de que somos também pessoas e de que nossas pesquisas devem trazer contribuições inovadoras para o meio acadêmico e, acreditamos, para a humanidade. A Teoria da *Residualidade* tem sido eficiente também neste sentido, pois nos ajuda a descobrir o que há de semelhante e o que há de diferente entre povos distantes no tempo e no espaço, entre sociedades cujas culturas parecem nunca ter tido algum contato. A *Residualidade* nos permite enxergar o todo, encarar o mundo como um grande conjunto de grupos sociais, cada um com o seu modo de pensar particular, mas com elementos que os ligam uns aos outros. Academicamente falando, isso é relevante porque, quanto mais *transdisciplinar* for a pesquisa, mais aspectos do objeto de estudo ela vai revelar e mais perto ela vai chegar de compreender o todo em que este objeto se insere; compreendendo o todo, chega-se de volta ao objeto, dessa vez com olhos mais sagazes. É também algo inovador, tendo em vista a tendência atual para uma superespecialização dos conhecimentos, apesar de todos os esforços interdisciplinares de alguns educadores e orientadores.

“Somos mais filhos de nossa época do que de nossos pais”, disse Marc Bloch (2002), em *Apologia da História*. De fato, nosso modo de pensar, sentir e viver é fruto de nosso tempo e de nosso espaço. Mas há alguma coisa que liga os homens de um mesmo tempo e de um mesmo espaço. E há também alguma coisa que liga homens de uma mesma humanidade e de um mesmo planeta, e que não pode ser apenas biológico. A humanidade forma um todo, que deve ser examinado sem detrimento de suas partes. A *Residualidade* possibilita esse tipo de pesquisa científica que leva à compreensão humana. A partir da Teoria, verificamos que as culturas possuem elementos comuns e díspares, que elas entram

em contato umas com as outras o tempo inteiro, atualizando-se continuamente, perpetuando e modificando muitos modos de pensar. Em outras palavras, o *resíduo*, a *cristalização*, a *hibridação cultural*, a *mentalidade* e o *imaginário*, unidos sistematicamente num mesmo contexto de estudo e de observação do mundo, permitem-nos mergulhar no mais profundo de cada sociedade, revelando, através das relações *transdisciplinares* da Literatura com as outras artes e saberes, sua (des)humanidade escondida.

3 O JOGO DO AMOR

“Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e de morte?”

(Fragmento de *O romance de Tristão e Isolda*, na versão de Joseph Bédier)

A Idade Média europeia é um período sobre o qual grandes controvérsias foram geradas no decorrer da História. Isso se justifica pelo largo período de tempo que se considera sob essa denominação. Os intelectuais do Renascimento encararam-na como a “Idade das Trevas”, enquanto, por outro lado, os românticos enalteceram-na arduamente. Conforme nos adverte Jacques Le Goff (2011), devemos tomar cuidado para não subestimar nem superestimar a Idade Média, mas para encará-la, o máximo possível, como ela se deu de fato.

Tendo em vista que a Idade Média europeia compreende um período de quase mil anos em todas as partes da Europa, não podemos crer que o medievo foi o mesmo em cada lugar durante todo esse tempo. Por isso, recortaremos nosso tempo para a Idade Média Central, que, segundo Hilário Franco Júnior (2006), compreende os séculos XI a XIII, por ter sido o momento temporal em que a representação estética do relacionamento amoroso foi mais intensa. Dentro desse recorte, nossa atenção estará, ainda, mais voltada para o século XIII, porque foi nele que a poesia do amor, tal qual abordaremos aqui, foi mais difundida na Península Ibérica, nosso recorte espacial, uma vez que se trata da região da Europa com influência direta sobre o Brasil.

Segundo Hilário Franco Júnior (2006), a Idade Média Central caracteriza-se por: crescimento demográfico; progresso econômico; feudalismo intenso; fortificação do poder papal; aparecimento da burguesia, das ordens mendicantes, das heresias e da ideia de purgatório; Cruzadas; início da institucionalização do casamento; exaltação da virgindade; início do desenvolvimento do individualismo; visão hierofânica do mundo; artes gótica e românica; lírica trovadoresca; novelas de cavalaria. O século XII, segundo Jacques Le Goff (2011), no livro supracitado, foi o período da “bela Idade Média”, que estendemos, na Península Ibérica, também para o século XIII.

Feitos os recortes de tempo e espaço para a nossa pesquisa, é mister, ademais, restringirmos a classe social a que nos referiremos, pois cada agrupamento social possui modos diversos de ver o mundo a sua volta. Por isso, neste capítulo, analisaremos o modo com que a aristocracia, a corte, representava o amor, na Península Ibérica dos séculos XII e

XIII, pois foi a corte medieval que inventou o tipo de amor que abordaremos nesta dissertação.

Contextualizado o período em que basearemos este capítulo, passemos para o tema de nossos estudos: o amor.

Para compreendermos o modo de amar da corte medieval, é necessário esclarecermos a relação intrínseca entre esta e o feudalismo então vigente. O amor da corte é, na verdade, decorrência do próprio sistema feudal, que fazia o senhor abrigar em seu castelo os cavaleiros celibatários filhos de seus vassalos. Afinal, o feudalismo não foi apenas um sistema econômico. Ao contrário, segundo Hilário Franco Júnior,

O que se deve chamar de feudalismo ou termo correlato (modo de produção feudal, sociedade feudal, sistema feudal etc) é o conjunto da formação social dominante no Ocidente da Idade Média Central, com suas facetas política, econômica, ideológica, institucional, social, cultural, religiosa. Em suma, uma totalidade histórica, da qual o feudo foi apenas um elemento. (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 88)

Assim, o modo de amar da corte feudal faz parte desse sistema. Eis uma síntese do que é o amor cortês: um homem (solteiro e efetivamente jovem) assedia uma dama (mulher casada), que lhe é inacessível, inconquistável, protegida, pois a sociedade medieval baseava-se em linhagens que se fundamentavam nas heranças transmitidas por linha masculina, o que fazia, conseqüentemente, o adultério da esposa ser considerado um crime grave, sujeito a terríveis castigos infligidos a ela e ao seu cúmplice. Daí o perigo que estava diretamente ligado ao amor cortês. E daí vinha o que o tornava excitante. Era uma prova desafiadora a mais na formação do jovem. Assim, os homens dessa época achavam mais interessante e desafiador conquistar a mulher madura do que a inexperiente.

Compreendamos, primeiramente, os mecanismos de funcionamento das cortes medievais, para, em seguida, tratarmos do modo de amar nesses círculos aristocráticos. A corte girava em torno da residência do senhor feudal. Era um centro que ditava as normas e as modas que deveriam vigorar. Segundo Georges Duby:

A corte é a forma desenvolvida da residência senhorial. Ela se desenvolve à medida que aumentam os lucros do senhorio. A generosidade, virtude maior do sistema de valores aristocrático, faz a autoridade e o prestígio de todo senhor. Ela o leva a atrair para si tantos comensais quanto ele pode manter, e a tratá-los bem. Sua glória exige que seus hóspedes se sintam bem em sua casa. Ele deve, conseqüentemente, esforçar-se por diverti-los, pelos jogos físicos, mas também pelos jogos do espírito. A ética da generosidade faz assim da corte um foco de criação cultural. Ela é igualmente uma escola onde, num concurso permanente, aprendem-se as boas maneiras. Junto aos príncipes mais munificentes, essa iniciação é mais avançada e forma melhores “prud’hommes”. Dos “jovens”, cavaleiros e clérigos, que rivalizam,

cada um ardendo por eclipsar os outros, para atrair para sua pessoa os favores do patrono, para demonstrar sua excelência nas armas ou nas letras, vem a animação da vida cortês. Mas ela vem também das mulheres. [...] Elas representavam um papel central na competição cultural da qual a corte era o teatro. Essa competição se desenrolava diante delas; era aos seus olhos que os rapazes queriam brilhar; competia-lhes atribuir o “prêmio”. (DUBY, 2011, p. 181-182)

Os camponeses não faziam parte da corte, mas apenas os cavaleiros e as donzelas da aristocracia, além do próprio senhor feudal e de sua dama. O senhor feudal deveria, então, prover tudo o que era necessário aos seus hóspedes, ensinando-lhes, nessa “escola da cavalaria”, a arte da guerra e a arte do amor, a fim de fazê-los treinar o corpo e a mente. É nesse contexto que se insere o jogo do amor.

Para evitar multiplicar os herdeiros e fragmentar a herança, as linhagens evitavam casar os filhos, com exceção do mais velho. Só saíam do estado de solteiro, se o senhor lhes desse uma esposa (muitas vezes, viúva de algum vassalo seu). Mas a maior parte da cavalaria viveu no celibato (sem esposas, mas não sem mulheres), o que foi mudando depois. Não que lhes faltasse relações carnavais, mas lhes faltava o matrimônio, único meio de conseguir o status de homem adulto, dono de si e de algo. Vejamos como C. S. Lewis explica a corte em que viviam esses jovens homens celibatários, ao lado das mulheres, embora os ambientes masculino e feminino fossem separados:

É preciso imaginar um castelo como uma pequena ilha de lazer e luxúria relativos e, portanto, de refinamentos possíveis, elevando-se em uma terra bárbara. Há muitos homens nela e poucas mulheres – a senhora do castelo e suas donzelas. Em torno delas, todo um *cortejo* de nobres inferiores, os cavaleiros errantes, os escudeiros e os pajens – criaturas bastante arrogantes em relação aos camponeses para além dos muros, mas inferiores na hierarquia feudal à donzela e seu senhor –, seus “homens”, como expressa a linguagem feudal. Toda a “cortesia” que possa ali se encontrar flui dela: todo o charme feminino, dela e de suas donzelas. Numa corte assim, não há chance de casamento para a maioria. Todas essas circunstâncias juntas chegam muito perto de uma “causa”, mas elas não explicam por que as circunstâncias muito similares em outro lugar tiveram que aguardar o exemplo provençal para produzir resultados parecidos. Parte do mistério continua inviolada. (LEWIS, 2012, p. 24-25)

Consideradas essas questões sobre a corte medieval e suas relações com o feudalismo e a cavalaria, adentremos mais especificamente no jogo do amor.

De acordo com Georges Duby (2011), o amor cortês era, na França medieval, um jogo no qual a amante é inacessível e casada, em geral, com o senhor da fortaleza, sendo sua dama. Ela está, portanto, em posição de domínio, esperando para ser servida. Por isso, os cavaleiros tentarão todos os meios para agradá-la, pois aquele que for o vencedor receberá simbolicamente o prêmio, a saber, a dama almejada, ou, ainda, agradar ao seu senhor e

receber dele, como prêmio, uma esposa. O prêmio não era o ato sexual, mas a proeza de apoderar-se da mulher mais proibida, desafiando todos os castigos. Na verdade, esse jogo, estimulado pelo próprio marido até o ponto em que não levasse ao adultério, ensinava aos jovens a moderação dos sentimentos e a humildade, demonstrando, assim, qual deles era o melhor vassalo. Tratava-se, então, segundo Duby (2011), de um jogo de homens, feito por homens, para agradar a homens, em que a mulher tinha papel secundário. Era uma competição e um exercício educacional e civilizatório. “Esse jogo [...] joga-se a três, a dama, o marido, o amante.” (DUBY, 2013, p. 341) A dama educa, seduz e media o jogo. O marido dirige o jogo, usando-o para fortalecer sua autoridade sobre os jovens. Afinal, conforme pergunta retoricamente Duby:

Não era a dama convidada a enfeitar-se, a disfarçar e a revelar os seus atrativos, a recusar-se por longo tempo, a só se dar parcimoniosamente, por concessões progressivas, a fim de que, nos prolongamentos da tentação e do perigo, o jovem aprendesse a dominar-se, a controlar seu próprio corpo? (DUBY, 2011, p. 70)

O jogo do amor era, assim, etapa indispensável, porém temporária, no processo de formação do cavaleiro. O jogo do amor cortês ajudava, então, a manter a ordem no próprio seio da cavalaria, pois era um jogo educativo que ensinava a medida, a repressão dos impulsos, a calma, o apaziguamento. O jogo trazia consigo um concurso: um dos concorrentes ganharia o prêmio do jogo – a dama. E o senhor aceitava colocar sua esposa no centro da competição, de maneira lúdica. A dama, então, estimulava o ardor dos jovens, a rivalidade entre eles, coroando o vencedor, que era aquele que melhor a servira. Duby complementa:

O amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do bom vassalo. De fato, foram as obrigações vassálicas que se viram transferidas para a gratuidade do divertimento mas que, num certo sentido, adquiriam assim mais acuidade, já que o objeto do serviço era uma mulher, um ser naturalmente inferior. O principiante, para adquirir mais domínio sobre si mesmo, via-se obrigado, por uma pedagogia exigente, e muito eficaz, a humilhar-se. O exercício que lhe era solicitado era o da submissão. Era também o da fidelidade, do esquecimento de si. (DUBY, 2011, p. 74-75)

Em outras palavras:

Tudo se passava como se o senhor dessa casa delegasse à sua esposa, a dama, o poder de eleger o melhor, de isolar por sua escolha esse indivíduo do grupo no qual todos os membros procuravam brilhar diante de seus olhos: pelo amor cortês, sem dúvida mais do que pela competição esportiva, o desejo de autonomia pessoal foi exaltado no seio da confusão comunitária. Tanto mais que uma das primeiras regras do jogo de amor era a obrigação da discrição, do segredo. Os amantes deviam dissimular, retirar-se a dois, não para uma dessas breves conjunções sexuais de que se acaba de tratar, mas duradouramente no interior de uma clausura invisível,

construindo assim, em meio à balbúrdia dos familiares, como que uma célula mais privada, refúgio para o amor constantemente ameaçado pelos invejosos. (DUBY, 2010, p. 513-514)

Essa situação era animada pelo próprio *modus vivendi*, em que, por um lado, os cavaleiros tinham que ser celibatários, como vimos, e, por outro, o amor dentro do casamento era inexistente, estimulando as relações adúlteras. O amor cortês, portanto, só poderia se realizar fora do casamento.

Na Idade Média Central europeia, amor e prazer eram proibidos pela Igreja, que conseguia imiscuir-se cada vez mais no casamento. O século XII assistiu à institucionalização do casamento enquanto sacramento da Igreja, que ganhou enormes poderes sobre esta instituição. O casamento servia apenas para fins políticos, econômicos e de procriação, além de ser regulamentado completamente pela Igreja. As núpcias e o ato sexual também eram regidos pelas normas clericais.

O amor não fazia parte do casamento, que é algo sério, austero, uma vez que “o amor sensual, o desejo, o impulso do corpo, é a perturbação, a desordem.” (DUBY, 2011, p. 113)

É nessa alta nobreza da França do século XII que se situa a descoberta/revelação/invenção do amor, tal como se ama na cultura ocidental (essa maneira de amar). Um amor cheio de ritos, fora do casamento. Um amor cujas fontes são predominantemente literárias. As canções trovadorescas, reflexo do amor cortês, agradaram a sociedade e, devido à isso e à sua beleza, chegaram até nós. Isso comprova que apresentavam um reflexo do real, embora, é claro, a literatura insira-se numa dimensão ficcional. Desse modo, o real também imitou a ficção.

Dentro do casamento o que há é um contrato; então o “amor livre” só pode manifestar-se fora dele. No casamento (dever/segurança/afeição x gratuidade/prova/perigo/amor) há concessão e não há perigo. O ideal de amor apaixonado daquela época não podia se relacionar ao casamento, devido à organização da sociedade feudal, em que as uniões eram realizadas por interesse, e ainda à teoria medieval do casamento, segundo a qual o amor apaixonado era um mal. “A mesma mulher que era a donzela e o ‘temor mais adorador’ para seus vassallos muitas vezes não era muito mais do que um artigo de propriedade para seu marido.” (LEWIS, 2012, p. 25)

O amor cortês era contra o casamento e, com sua ternura e delicadeza, contrastava com ele. Para o amor cortês, amor e casamento não são compatíveis. Apenas a partir de Chrétien de Troyes, relaciona-se amor cortês e casamento, antes dissociados. (LEWIS, 2012)

Nesse ínterim, é fácil deduzirmos que o casamento não era feito por amor. No máximo, o que o marido sentia pela esposa era “estima” e a esposa, por seu marido, “reverência”. (DUBY, 2011, p. 67)

Alguns fatores, então, possibilitaram o estabelecimento do amor cortês, tais como: as severas restrições à nupcialidade dos rapazes, ciosos de uma companheira legítima; os acordos de casamento, que não levavam em conta os sentimentos dos noivos; uma segregação que, após os sete anos de idade, separava rapazes e moças. O amor cortês, chamado, na época, de “amor delicado”, era o código que regulamentaria e legitimaria essas insatisfações (dos esposos, das damas e dos jovens). Nesse âmbito, os homens casados não cortejavam; eles apenas adulteravam, para mostrar a sua virilidade, sem “amor delicado”. Este era reservado aos jovens cavaleiros das cortes.

O amor cortês seguia algumas regras, para as quais o conjunto foi denominado “cortesia”. Era um código que estabelecia ritos para o modo de amar. Dentre essas regras, o homem não pode tomar posse completamente de sua dama, não pode tender para a realidade, o amor não pode ser consumado. Além disso, sentia-se um prazer masoquista pelo sofrimento do amor impossível. Esse amor adúltero, porém não concretizado, precisa de obstáculos, de entraves para existir. Outras leis da cortesia são o segredo, a paciência e a moderação, atrelados à idealização e exaltação da mulher amada. C. S. Lewis (2012, p. 14) mostra-nos que “o amante é sempre servil.” Esse amor só é possível a quem é educado na corte do amor, isto é, ao homem nobre, e não ao vilão: “apenas o cortês é capaz de amar, mas é o amor que o torna cortês.” (LEWIS, 2012, p. 14)

Segundo Denis de Rougemont, o amor-paixão nasce no século XII. O primeiro casal de amantes “apaixonados” de que sabemos é Heloísa e Abelardo (1118). O autor afirma:

o famoso amor de Abelardo e Heloísa é o *primeiro exemplo histórico* da paixão de que tratamos aqui. Eis o *Chant funèbre* de Heloísa, composto (por ela mesma?) em versos latinos (citado por Rémusat: *Abelard*, t. I). A amante suplica: “*Alivia-me de minha cruz, / Conduz para a luz / Minh’alma liberta!*” [...] (*História do amor no Ocidente*, ROUGEMONT, 2003, p. 293)

E esse amor de que estamos tratando neste capítulo não era apenas mera convenção, mas era uma representação do imaginário do amor na corte francesa da Idade Média Central. C. S. Lewis compartilha essa ideia:

a vida e as letras estavam inextricavelmente misturadas. Se fosse o sentimento que viesse primeiro, a convenção seria logo despertada para dar expressão a ele; se a convenção, ela ensinaria logo um novo sentimento àqueles que a praticam. [...]

Pode-se ter bastante certeza de que a poesia que marcou toda a Europa com uma mudança tão grande de sentimento não era nenhuma “mera” convenção: mas não é menos certo que também não se tratava de uma transcrição de fatos. Tratava-se de poesia. (LEWIS, 2012, p. 34)

Não é possível, todavia, abordarmos o amor sem abordarmos a mulher, pois a história de ambos está interligada. É muito complicado, entretanto, descobrirmos como as mulheres nobres realmente viviam na corte medieval, pois a história que chega até nós não é a das mulheres, mas a história da imagem que recebemos delas, através dos registros que os homens nos deixaram. Toda a documentação ou obra literária de que dispomos foi produzida por homens, mas é apenas dela que podemos nos valer. Duby (2013, p. 11) declara que “nada aparece do feminino a não ser por intermédio do olhar dos homens.” E, muitas vezes, dos homens da Igreja, que deveriam manter-se longe das mulheres.

Na Idade Média Central houve uma leve valorização da mulher (DUBY, 2013), porque os homens verificaram que ela lhes pode servir de exemplo, como Maria Madalena ou Heloísa, isto é, por ser às vezes mais forte do que eles. No entanto, a condição feminina foi promovida ao mesmo tempo que a condição masculina o foi, mantendo-se quase a mesma distância, “e as mulheres continuaram sendo ao mesmo tempo temidas, desprezadas e estritamente submissas, do que aliás a literatura de cortesia dá testemunho em alto grau.” (DUBY, 2011, p. 71) Ao longo do Ocidente, a Igreja ocidental passou a escutar um pouco mais as mulheres, porém, ainda sob o crivo do olhar masculino. E o raciocínio da Igreja a respeito da mulher era o seguinte:

No século XII, o cristianismo não é mais tanto questão de rito, de observância, quanto de conduta, de moral. A expansão das práticas da penitência íntima torna mais urgente a pergunta: o que é o pecado? onde ele está? Na mulher mais do que no homem, respondem os eruditos: lede a Bíblia. (DUBY, 2013, p. 293)

Nesse contexto, é relevante mencionarmos brevemente algumas mulheres importantes por sua presença no imaginário medieval, segundo explicita Georges Duby (2013), a saber: Maria Madalena, Alienor (personagens reais), Heloísa (personagem entre o real e o fictício) e Isolda (personagem fictícia).

Maria Madalena estava presente no *imaginário* medieval dos séculos XII e XIII, como a santa, a apaixonada e a pecadora arrependida, revelando “uma reabilitação da feminidade” (DUBY, 2013, p. 35). Sobre seu corpo projetam-se “os temores e os desejos dos homens” (DUBY, 2013, p. 30). Enfatizava-se, nesse período, o amor e o perdão que envolvem a imagem de Maria Madalena. Ela demonstra que a mulher deve ser enquadrada,

por meio do casamento, porque é perigosa. Além disso, revela a sensualidade feminina por meio das imagens do seu cabelo e perfume, considerados armas femininas.

Já Alienor, neta de Guilherme IX de Aquitânia, o primeiro trovador de que se tem notícia, foi rainha, esposa muito amada de Luís VII, na época da 2ª cruzada. Era mulher impudica e sedutora, chamada de “rainha dos trovadores” (DUBY, 2013, p. 14). Por seu comportamento devasso, Alienor estava relacionada, para todos, ao sexo. Segundo Duby (2013, p. 24), “no final do século XII, todos os homens que conheciam o comportamento da duquesa de Aquitânia viam nela a representação exemplar daquilo que ao mesmo tempo os tentava e os inquietava na feminidade.”

Por conseguinte, embora o protagonista seja Abelardo (como o são Tristão e Lancelote em suas respectivas histórias de amor), Heloísa é personagem da primeira história de “amor-paixão” da história da humanidade de que se tem conhecimento. Ela é a apaixonada que foi tomada pelo desejo e amor que sentia pelo marido. Conhecemos a história de Abelardo e Heloísa por meio das páginas de *Correspondências*, conjunto de cartas supostamente trocadas entre os dois, mas provavelmente escritas por clérigos com intenção didática e moralizante, pois, ao serem os amantes vencidos pela Igreja, eles tornam-se exemplo da conduta adequada a ser seguida, de acordo com os preceitos da cristandade medieval.

O amor entre Abelardo e Heloísa demonstra o início do amor de que estamos tratando neste capítulo: o amor-paixão, regulado pela corte medieval. Na verdade, consideramos, a nosso ver, que o amor-paixão contempla o amor cortês, pois este também tem características de entrega, desejo de morrer, sofrimento e amor acima de tudo. Entretanto, nem sempre o amor-paixão seguirá o código de conduta da corte. Para a nossa pesquisa, tanto o amor-paixão (ROUGEMONT, 2003) quanto o amor cortês (DUBY, 2011) serão importantes, pois ambos representam o imaginário do amor da aristocracia europeia medieval e, por extensão, o amor cortês revela a aderência do amor-paixão pela sociedade. Seguindo o amor cortês, Abelardo é homem letrado, considerado um cavaleiro e retratado como um trovador, que cantava seu amor por Heloísa. Porém, Abelardo não respeitava a regra da discricção própria do amor cortês. Além disso, contrariamente ao modo de amar cortês, o fervor prolonga-se após o divertimento; isto é, o desejo e o prazer não se atenuam com a concretização e com o casamento; ao contrário, torna-se mais ardente. Mas essa história mostra o amor-paixão, com toda a sua loucura, que é também elemento da coita do amor cortês. O amor é tão forte ao ponto que “Abelardo ‘é de Heloísa’, que lhe pertence.” (DUBY,

2013, p. 52). Nesse ínterim, apesar de serem reprimidos ao final, pois Abelardo é castrado e ambos passam suas vidas separados em mosteiros:

a Heloísa de nossos sonhos é a campeã do amor livre que rejeitou o casamento porque ele acorrenta e transforma em dever o dom gratuito dos corpos; é a apaixonada, ardendo de sensualidade sob seu hábito monástico, é a rebelde que enfrenta o próprio Deus; é a heroína muito precoce de uma liberação da mulher. (DUBY, 2013, p. 54)

Por fim, Isolda é a mulher sedutora, sagaz, artilosa e apaixonada. Inicialmente, como nas demais histórias de amor medievais, Tristão era o protagonista e, na verdade, a lenda de origem celta era chamada de *Romance de Tristão*. Com o tempo, a figura de Isolda ganha destaque e o romance, inicialmente oral, passa a ser denominado *Tristão e Isolda*. Durante todo o romance, Isolda é idealizada como a mulher mais bela de todas. Sobre ela, Georges Duby afirma:

não conheço nenhuma obra literária profana datada do século XII em que a mulher ocupe tanto lugar na intriga, em que a personagem feminina seja descrita com tanto discernimento, sutileza e, cumpre mesmo dizer, delicadeza, acariciada pelas palavras que o autor escolheu. (DUBY, 2013, p. 81)

Com a rápida exposição acerca dessas damas do século XII na Europa central, podemos verificar que a imagem da mulher está envolta em admiração e pavor, desejo e humilhação. Por outro lado, as personagens de belas histórias de amor, Heloísa e Isolda, demonstram as características do imaginário do amor, conforme analisamos anteriormente.

Aproveitemos que Isolda foi nossa última personagem e prossigamos discorrendo acerca dela, nosso melhor exemplo, mas agora a inserindo no contexto do romance *Tristão e Isolda*, a fim de demonstrarmos o imaginário do amor na corte francesa medieval, tendo em vista que a obra, lenda inicialmente oral, de origem celta, foi largamente difundida na França medieval. Afinal, “o relato dessa aventura permite reconstituir, com menos incerteza do que por outros meios, a imagem que se fazia da mulher e do amor, por volta de 117-80, nesses postos avançados da sofisticação social que eram as cortes anglo-normandas.” (DUBY, 2013, p. 82) Há muitas versões, como as de Thomas, Bérout, Wagner, Eilhart e outros, mas utilizaremos aqui a versão de Joseph Bédier (2001).

Vejam os em que contexto surgiu a lenda de Tristão e Isolda. As canções de gesta, poemas épicos nascidos no século XI, foram escritas, em sua maioria, por clérigos. Falam pouco ou nada sobre o amor, com raras exceções. Depois essas canções evoluem para o

romance cortês, como *Tristão*, *Lancelote* e todo o ciclo arturiano, a partir da influência da cortesia. Ou seja, passa-se do primado do suserano para o da mulher. Nesses romances há um pecado contra o amor cortês (e não só contra a moral cristã), pois há o amor físico, carnal, diferenciando-se dos poemas provençais de que trataremos adiante. Por isso, nesses casos, os amantes são punidos. Segundo Denis de Rougemont (2003, p. 209), “toda a poesia do Ocidente deriva do amor cortês e do romance bretão que dele deriva.”

A lenda de *Tristão e Isolda* resume o ideal cortês de que a morte deve vencer, e a tradição celta, que ressalta a vida. Ainda de acordo com Rougemont:

Tristão se destaca como o mais puramente cortês dos romances bretões, na medida em que sua parte épica – combates e intrigas – está reduzida ao mínimo, enquanto o desenvolvimento trágico da doutrina religiosa determina por si só a curva poderosa e simples da narrativa. (ROUGEMONT, 2003, p. 178, 179)

Porém, é também o que mais incorpora elementos religiosos e místicos de origem celta. Assim, o romance de *Tristão e Isolda* é um romance bretão que engloba a cortesia com elementos celtas.

Por conseguinte, para termos ideia da trama, leiamos inicialmente o que afirma Georges Duby sobre o amor de Tristão e Isolda: “um amor tão violento que os corpos, diz o poema, eram ‘maltratados’ por ele.” (DUBY, 2013, p. 79)

Tristão e Isolda morrem por causa de seu louco amor, pelo qual estão possuídos. Eles são prisioneiros desse amor violento que é culpa do filtro⁴. A versão de Thomas é mais “pura” para com Isolda, e o filtro é só um símbolo, pois “o amor se enriquece com provações” (DUBY, 2013, p. 87). Trata-se de um sentimento infeliz, porque impossível.

Para Georges Duby (2011, p. 43), o “amor delicado” é bem diferente “do amor tenebroso, fatal, no estilo de Tristão”. De fato, o amor de Tristão e Isolda faz parte não do amor cortês (“amor delicado”), mas do amor-paixão que engloba este também, como já afirmamos. Por isso, demonstra aquele *imaginário* do amor em que se deve morrer por amar de modo adúltero e infeliz, como ocorre com Tristão e Isolda.

Agora vamos analisar alguns trechos da versão de Bédier (2001) para comprovarmos que o romance de *Tristão e Isolda* revela o *imaginário* do amor-paixão presente na Idade Média Central, apresentando elementos em comum com o amor cortês e servindo, assim, como fonte para o exposto neste capítulo acerca do modo de amar da sociedade na Idade Média Central.

⁴ Filtro. do latim *philtrum*, bebida mágica para provocar o amor; beberagem para suscitar o amor; amavio.

A lenda de Tristão e Isolda compilada por Joseph Bédier (2001), representa homens da corte e dá-nos o amor proibido entre um jovem solteiro e uma dama, isto é, uma mulher casada – a própria rainha! No enredo, os amantes são capazes de tudo por amor e até morrem por ele. A dama, Isolda, é idealizada como a mais linda de todas as mulheres. Até aqui temos um amor tipicamente cortês. O que muda é o fato que diremos a seguir: o amor adúltero é concretizado e correspondido e os amantes nunca se sentem saciados em seus desejos. Este amor é plenamente apaixonado, como não era possível existir na convivência do casamento.

Esse romance revelava bem o *imaginário* daquela sociedade acerca do amor, e Gaston Paris, na “Introdução” da versão de Bédier (2001), corrobora o que dizemos ao afirmar que o que atraiu os contemporâneos da história de Tristão e Isolda, fazendo-a atingir tanta popularidade:

foi o espírito que a anima do começo ao fim, que circula em todos os seus episódios, como o “beber amoroso” nas veias dos dois heróis: a ideia da fatalidade do amor, que o eleva acima de todas as leis. Encarnada nos dois seres de exceção, essa ideia, que responde ao sentimento secreto de tantos homens e de tantas mulheres, tanto apoderou-se dos corações quanto é, aqui, purificada pelo sofrimento e como que consagrada pela morte. Em meio à fragilidade comum às afeições humanas, às decepções renovadas que sofre a ilusão sempre cambiante, o casal Tristão e Isolda, ligado desde o começo por um vínculo misteriosamente indissolúvel, batido por todas as tormentas e a elas resistindo, tentando inutilmente desprender-se e finalmente carregado num derradeiro e eterno abraço, aparecia e ainda aparece como uma das formas desse ideal que o homem não se cansa de fazer pairar acima do real, e cujos aspectos múltiplos e opostos não passam de manifestações diversas de sua aspiração obstinada no sentido da felicidade. (PARIS, *apud* BÉDIER, 2001, p. XIII, XIV)

Assim começa essa trágica história de amor, poeticamente: “Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvei como em alegria plena e em grande aflição eles se amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele.” (BÉDIER, 2001, p. 1) E o amor desses dois se inicia quando eles bebem o filtro que a mãe de Isolda havia preparado para que ela bebesse com seu futuro marido, o rei Marc. A criada de Isolda lhes dá essa bebida por engano e, junto com o filtro, Tristão e Isolda bebem também o amor e a morte.

Tristão era um típico e grande cavaleiro, o melhor de todos os guerreiros, e também exímio trovador, pois aparece tocando harpa e cantando na corte do rei Marc e também, depois, cantando para a amada Isolda. Esta era idealizada, como “a dos cabelos de ouro, cuja beleza brilhava como a aurora que se levanta.” (BÉDIER, 2001, p. 12) – era “Isolda, a Loura, a Bela” (BÉDIER, 2001, p. 27). Quando Tristão morre e Isolda, a Loura, vai

ao encontro de seu cadáver, “os bretões maravilhavam-se ao olhar para [ela]. Nunca tinham visto mulher de tanta beleza.” (BÉDIER, 2001, p. 144)

Na trama, há muitos obstáculos para a realização do amor dos dois personagens, que tanto sofrem por não poderem ficar juntos. Isolda é casada e eles têm inimigos na corte do rei Marc que os vigiam e contam os seus passos para o rei, a fim de incriminá-los. Os amantes precisavam encontrar-se às escondidas, com a ajuda da criada, às vezes no quarto de Isolda, às vezes na floresta. É um amor como aquele que permeava o imaginário da aristocracia medieval, cheio de entraves.

Esse amor louco, motivo de tantas torturas e padecimentos, conduziu-os lentamente para a morte. E eles não a temiam, pois não haveria razão para viver se não estivessem juntos, conforme podemos depreender do seguinte diálogo:

Então Isolda disse a Tristão:

- Agora fuge, amigo! Já vês que os traidores conhecem teu refúgio! Andret sobrevive, indicá-lo-á ao rei. Não existe mais segurança para ti na cabana do monteiro! Fuge, amigo! Perinis, o Fiel, esconderá esse corpo na floresta, de tal modo que o rei nunca terá notícias dele. Mas tu, fuge deste país, para tua salvação, para a minha!

Tristão disse:

- Como poderia eu viver?

- Sim, amigo Tristão, nossas vidas estão entrelaçadas e tecidas uma à outra. E eu, como poderia viver? Meu corpo fica aqui, levas meu coração.

- Isolda amiga, parto, não sei para que país. Mas, se um dia revires o anel de jaspe verde, farás o que por ele eu te transmitir?

- Sim, tu o sabes: se eu tornar a ver o anel de jaspe verde, não haverá torre, nem castelo fortificado, nem proibição real capazes de me impedir de fazer a vontade do meu amigo, quer seja loucura ou sabedoria! (BÉDIER, 2001, p. 98)

Os amantes padeciam, se estivessem distantes, e a distância é tema presente por toda a obra. O narrador revela: “Os amantes não podiam viver nem morrer um sem o outro. Separados, não era a vida, nem a morte, mas a vida e a morte ao mesmo tempo.” (BÉDIER, 2001, p. 103)

A morte chegava a ser desejada, como um meio de aplacar os sofrimentos. Podemos exemplificar isso com o momento em que Tristão retorna a Tintagel, onde ficava o castelo do rei Marc, e acredita que Isolda, a Loura, o despreza. Daí ele deseja a morte:

Longe dela, sabia que sua morte era certa e estava próxima. Era melhor morrer de uma vez do que lentamente, a cada dia! Quem vive sofrendo dor é tal qual um morto. Tristão desejava a morte, queria a morte: mas que a rainha soubesse pelo menos que ele perecera por amor a ela. Se ela o soubesse, ele morreria mais docemente. (BÉDIER, 2001, p. 125)

E Isolda tem a mesma certeza – a de que não é possível viver sem o amor do outro, pois, quando ela navega para encontrar Tristão, a fim de salvar a sua vida, ela declara:

- Ai de mim, desgraçada! Deus não quer que eu viva o bastante para ver Tristão, meu amigo, uma vez mais, somente uma vez. Ele quer que eu morra afogada neste mar. Tristão, se eu vos tivesse falado mais uma vez, pouco me importaria morrer depois. [...] Minha morte nada é para mim: já que Deus a quer, aceito-a; mas, amigo, quando o souberdes, morrereis, bem o sei. Nosso amor é de tal estofado, que não podeis morrer sem mim, nem eu sem vós. Vejo nossa morte diante de mim ao mesmo tempo que a minha. Amigo, ai de mim! Não realizei meu desejo de morrer em vossos braços, ser sepultada no vosso esquife. Fracassamos. Vou morrer sozinha e, sem vós, desaparecer no mar. Talvez não saibais da minha morte, vivereis ainda, sempre esperando que eu venha. [...] Não sei o que será de vós. Quanto a mim, amigo, se vos soubesse morto, não viveria depois. Que Deus nos conceda, amigo, que eu vos cure, ou que morramos ambos de uma só angústia! (BÉDIER, 2001, p. 142, 143)

É, porém, um amor carnal, o que quebra as regras do amor cortês, mas continua revelando o amor-paixão. No momento em que beberam o filtro e, com ele, a morte, Tristão não se importa mais com a vida e diz: “- Que venha pois a morte! E, quando caiu a noite, dentro da nau que saltava mais rápido rumo à terra do rei Marc, ligados para sempre, abandonaram-se ao amor.” (BÉDIER, 2001, p. 32) Outro exemplo da concretização desse amor é quando Isolda, já casada com o rei, entrega-se novamente a Tristão:

Sob as árvores, sem uma palavra, apertou-a contra seu peito. Seus braços enlaçaram-se firmemente em torno de seus corpos, e até o amanhecer, como se estivessem presos por laços, não se desligaram do abraço. Apesar do rei e dos vigias, os amantes tinham seu prazer e seus amores. Aquela noite enlouqueceu os amantes, e, nos dias que se seguiram, como o rei tinha deixado Tintagel para realizar suas audiências em Saint Lubin, Tristão, tendo voltado para a casa de Orri, ousou, a cada madrugada ao luar, insinuar-se pelo poemas até os quartos das mulheres. (BÉDIER, 2001, p. 95)

Esse amor nascido para morrer não podia encontrar fim a não ser na morte, que veio para ambos. Doente, o que mantinha Tristão vivo era a esperança de rever Isolda, a Loura. Quando Isolda das Brancas Mãos, sua esposa preterida, o engana, ele não resiste e morre, dizendo três vezes, quais últimas palavras: “Isolda, amiga!” “Na quarta vez, entregou sua alma a Deus.” (BÉDIER, 2001, p. 144)

E também a morte veio acolher Isolda, pois, ao encontrá-lo, ela pede que Isolda das Brancas Mãos se afaste de Tristão para deixá-la chegar perto, porque ela teria mais direito por tê-lo amado mais, o que comprova que a lei do amor estava acima da lei do casamento. Após isso, Isolda

voltou-se para o oriente e orou a Deus. Em seguida, descobriu um pouco o corpo, estendeu-se junto dele, em todo o comprimento do seu amigo, beijou-o na boca e no rosto e o abraçou bem apertado: corpo contra corpo, boca contra boca, assim ela entregou sua alma. Morreu junto dele, de dor por seu amigo. (BÉDIER, 2001, p. 144, 145)

E nem a morte foi capaz de destruir o amor de Tristão e Isolda, pois do túmulo de Tristão, próximo do de Isolda, porque assim dispôs o bondoso rei Marc, nasceu um espinheiro verde e frondoso que se enterrou na sepultura de Isolda. Cortados foram várias vezes os ramos, renascidos também iguais vezes. O amor venceu a morte e, de alguma forma, os amantes mantiveram-no, embora tenham tido que morrer, como uma maneira de pagar pelo pecado à cortesia, a saber, a concretização carnal do amor.

Assim, a lenda de Tristão e Isolda representa o imaginário medieval no que tange a um amor louco, sem medida (o que o diferencia do amor cortês) e apaixonado.

Para continuarmos ilustrando o amor cortês na França medieval, tratemos agora brevemente acerca das canções trovadorescas provençais, mais especificamente as *cansós*, que eram as que falavam de amor.

Segismundo Spina diz que “o século XII é considerado o século de ouro da literatura medieval na França; é o século por excelência do grande renascimento medieval.” (SPINA, 1991, p. 17, 18) Na França, a poesia teve início com a *Chanson de Roland*, canção de gesta da região norte, e com Guilherme IX, duque de Aquitânia, trovador da região sul. Estes foram dois modos de fazer literatura que já nasceram maduros, em França: a épica (canções de gesta) dos *trouvères* do norte, de caráter narrativo e guerreiro; e a lírica dos *troubadours* do sul, de caráter sentimental, cortês, elegante, refinado, “transformando a mulher no santuário de sua inspiração” (SPINA, 1991, p. 22). Contudo, o “serviço amoroso” (vassalagem) não era uma realidade social no sul da França, pois se tratava apenas de um “jogo de galantaria” (SPINA, 1991, p. 23), focado na paixão, e não numa real estima pela figura feminina. Afinal, em se tratando de casamento, por exemplo, não havia superioridade da dama em relação ao seu marido.

Nessa poesia do sul da França, isto é, da Provença, há uma descoberta (criação) do amor, “espiritualizando-o e fazendo dele o fulcro de sua inspiração; os trovadores criam, então, o primeiro grande tema da inspiração lírica: o *Amor*.” (SPINA, 1991, p. 24) E se trata não de um amor qualquer, mas de um tipo específico de amor, aquele marcadamente apaixonado de que estamos tratando neste capítulo. Nesse amor, apesar de sofrido, predominava a “joie d’amour”, isto é, a “alegria da paixão amorosa” (SPINA, 1991, p. 24). Na Provença, as regras desse modo de amar foram colocadas nas *Leys d’Amors*, quatro

volumes sobre língua e versificação trovadorescas, compostas a partir do século XIV, já na decadência do Trovadorismo, que têm

por fim, no geral, sistematizar, colocar alguma ordem teórica, conceitual e distributiva no conjunto da poesia profana então “velha” de três séculos. São, portanto, de efeito retroativo e evidenciam uma intenção didática prospectiva de ensinar a compor à moda dos trovadores. (MONGELLI, 2009, p. XXXIV)

Essa doutrina foi denominada “Gaia Ciência”. Sobre as características dessa poesia, transcreveremos uma longa citação de Segismundo Spina, retirada do livro *A lírica trovadoresca*, que reproduziremos na íntegra devido à validade e clareza de suas afirmações:

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

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

Entre os sintomas mais comuns da erótica trovadoresca, alguns de procedência ovidiana, podemos mencionar:

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

Observamos, na citação acima, vários elementos da *cansó* provençal que correspondem ao jogo do amor explicitado anteriormente, comprovando a relação entre arte e sociedade, e que os exemplos que estamos trabalhando revelam o mesmo *imaginário*. No entanto, a poesia de amor do Trovadorismo provençal, apesar de pura e nobre, apresenta também o amor carnal pulsante, o amor dos sentidos, embora seu erotismo não seja expresso claramente, devido às normas aristocráticas que segue.

Exemplifiquemos agora essa poesia provençal com *cansós* escritas por Guilherme IX, o primeiro trovador, e por Bernart de Ventadorn, um dos melhores trovadores provençais,

segundo Segismundo Spina. Utilizaremos as versões postas à disposição por este pesquisador em seu livro *A lírica trovadoresca* e partiremos, ademais, de sua tradução. Começemos pela canção a seguir, de Guilherme IX, chamado também Guilhem de Peitieu:

Farai chansoneta nueva
ans que vent ni gel ni plueva;
ma dona m'assai'e.m prueva
quossi de qual guiza l'am;
e já per plag que me'n mueva
no.m solverai de son liam.

Qu'ans mi rente a lieys e.m liure,
que'en as carta.m pot escriure.
E no me'n tengatz per yure
s'ieu m abona dompna am,
quar senes lieys non puesc viure,
tan tai pres de'amor gran fam.

Que plus ez blanca que'evori,
per qu'ieu outra non azori.
Si.m breu non ai ajudori,
cum m abona dompna m'am,
morrai, pel cap sahn gregori,
si no.m bayz'em cambr'o sotz ram.

Qual pro y aures, dompna conja,
si vostr'amors mi deslonja?
Par que.us vulhatz metre monja.
E sapchatz, quar tan vos am,
tem que la dolors me ponja,
sino.m faitz dreg dels tortz qu'ie.us clam.

Qual pro y aures, s'ieu m'enclostre
e no.m retenetz per vostre?
Totz los joys del mon es nostre,
dompna , s'amduy nos amam.
Lay al mieu amic Daurostre
dic e man que chan e no bram.

Per aquesta fri e tremble,
quar de tan bon'amor l'am
qu' anc no cug qu'em nasques semble
en semblan del gran linh n'Adam. ⁵

⁵ Tradução de Segismundo Spina: “Farei uma pequena canção antes que chova, gele ou bata o vento; minha dama me experimenta a fim de ver a maneira como a amo; e por mais que entre em litúgio comigo, jamais me desprenderei dos seus elos. // Pelo contrário, entrego-me a ela a ponto de deixar que me inscreva no rol [dos seus criados]. E não me tenhais por ébrio se amo a minha boa senhora, pois sem ela não posso viver, tal o domínio que sobre mim exerce a esperança do seu amor. // Mais branca é do que o marfim, motivo por que lhe quero mais do que a qualquer outra; se tão logo não conseguir a piedade do seu amor, morrerei, por São Gregório, a menos que consiga um beijo, em sua morada ou sob a ramagem. // Que proveito tereis, graciosa dama, em que vosso amor de mim se distancie? Parece mover-vos a vontade de ser monja. E sabeis que vos amo tanto, que chego a temer que a dor me fira, se não me reparardes as injustiças de que vos acuso. // Que proveito tereis se me enclausuro e não me retiverdes como vosso? Todos os prazeres do mundo estão em nossas mãos, senhora, se mutuamente nos amamos. Enviar-vos-ei meu amigo Daurostre para que cante e não ulule. // Por esta [dona] vivo tremendo, pois o amor que lhe tenho é tão grande, que até agora suponho não haver nascido outra igual em semblante, na grande linhagem de Adão.” (SPINA, 1991, p. 99, 100)

(PEITIEU, *apud* SPINA, 1991, p. 99, 100)

É notória, neste poema, a humildade do trovador para com a dama a quem ama. Esta analisa o amor do trovador, qual mestra e senhora. O amante entrega-se à sua amada e submete-se a ela como um criado, isto é, como um vassalo diante da suserana. A vida do amante só é possível se tiver a amada, se ela lhe der ao menos um beijo, ainda que seja escondido sob as plantas. Mas a amada parece-lhe cruel, distante, embora ele acredite que ela o ama. O trovador tenta convencê-la a entregar-se ao amor. Também a exalta durante todo o poema, como a mais bela de todas as mulheres. Verificamos, assim, nessa *cansó*, a presença do amor cortês, que é também amor-paixão, amor sem o qual a vida perde o sentido, amor que obedece a determinados preceitos: a humildade, a vassalagem, a dor de amor – tudo isso está presente na canção analisada.

Leiamos agora outro poema de Guilherme IX de Aquitânia:

Mout jauzens me prenc en amar
un joy don plus mi vuelh aizir,
e pus em joy vuelh revertir
ben dey, si puesc, al mielhs anar,
quar mielhs onra, al estiers cujar,
qu'on puesca vezer m'auzir.

Leu, so sabetz, no.m dey gabar
ni de grans laus no.m say formir,
mas si anc nulhs joys poc florir,
aquest deu sobre totz granar
e part los autres esmerar,
si cum sol brus jorns esclarzir.

Anc mais no poc hom faissonar
co's, em voler ni em dezir
ni em pensar ni em cossir;
aitals joys no pot par trobar,
e qui be.l volria lauzar
d'um na no y poiri, avenir.

Totz jays li deu huliliar,
et tota ricors obezir
mi dons, per son belh aculhir
e per son belh plazent esguar;
e deu hom mais cent ans durar
qui.l joy de s'amor pot sazir.

Per son joy pot malautz sanar,
e per s ira sas morir
e savis hom enfolezir
e belhs hom as beutat mudar
e.l plus cortes vilanejar
e totz vilas encortezir.

Pus hom gensor no.n pot trobar

ni huelhs vezer ni boca dir,
 a mos ops la vuelh retenir,
 per lo cor dedins refrescar
 e per la carn renovellar,
 que no pueca envellezir.

Si.m vol mi dons s'amor donar,
 pres suy del penr'e del grazir
 e del celar e del blandir
 e de sos plazers dir e far
 e de sos pretz tener em car
 e de son laus enavantir.

Ren per autruy non l'aus mandar,
 tal paor ay qu'ades s'azir,
 ni ieu mezeys, tan tem falhir,
 no l'aus m'amor fort assemblar:
 mas elha.m deu mo mielhs triar,
 pus sap qu'ab lieys ai a guerir.⁶
 (PEITIEU, *apud* SPINA, 1991, p. 101 - 103)

Na canção, o trovador faz o elogio da mulher amada, declarando que ela é a mais bela de todas e só ela pode lhe provocar a maior alegria, a “joie d’amor”, dando-lhe o prêmio por seu amor. A mulher é exaltada largamente, pois o trovador afirma que ela pode curar doenças, transformar um sábio num louco e um vilão num homem da corte. A beleza dessa dama não se pode encontrar em nenhum outro lugar e o poeta precisa dessa mulher para refrigério de seu coração e corpo. Ele garante à dama que saberá ser grato, se ela lhe der o seu amor, e saberá ser discreto, afinal, a discrição faz parte da convenção trovadoresca, e ele tomará todas as precauções para não aborrecê-la. Que ela lhe conceda esta graça, para que possa ser curado de tanto padecer! Esta canção, observamos, segue à risca o código da cortesia.

⁶ Tradução de Segismundo Spina: “Muito contente me sinto em amar, e procuro mergulhar mais (profundamente) nesta alegria; e como pretendo encontrar a alegria perfeita, faço tudo que está em meu alcance para chegar à mais bela (de todas as damas), pois honra maior jamais se viu nem ouviu. // Vós bem o sabeis, não sou homem de me vangloriar nem de me cobrir com grandes louvores; porém, se nunca uma alegria pode florescer, esta deverá mais do que todas frutificar, e entre as outras resplender, tal como o sol por entre as brumas de um dia sombrio. // Jamais alguém chegou a sonhar, a desejar, a pensar, tampouco a imaginar (uma alegria como esta); júbilo igual no mundo não se encontra, e, para aquele que desejasse cantá-lo, um ano seria insuficiente. // Toda alegria deve render-se aos pés desta alegria; todo poder obedecer à minha dama, por sua graça acolhedora e pelo fascínio do olhar; e mais de cem anos deve durar o homem que pretenda gozar dessa alegria. // Pela alegria de seu amor ela pode curar as doenças, como pode matar os maisãos com sua cólera; além disso, tem ela o poder de tornar louco um sábio, de transfigurar a beleza do mais belo homem, de fazer do mais nobre um simples vilão, como do pior vilão um homem da corte. // Pois que [beleza tamanha] ninguém pode encontrar sobre a terra, olhos nenhuns podem ver, boca nenhuma dizer, junto de mim desejo conservá-la, não só para refrigério de meu coração, como para renovar minha carne e não deixar que envelheça. // Se minha dona seu amor quiser proporcionar-me, saberei recebê-lo e testemunhar a minha gratidão; saberei guardar segredo, trazer-lhe carícias, não fazer nada senão por seu prazer; saberei apreciar o seu valor e apregoar seus louvores. // Mensagem alguma ousarei mandar-lhe por alguém, com receio de que venha com isso aborrecer-se; tão grande é meu medo, que eu mesmo não ousar mostrar-lhe toda a extensão do meu amor. Porém ela deve conceder-me esta graça, pois bem sabe que com ela, somente, terei de me curar.” (SPINA, 1991, p. 101-103)

Vejam os mais uma *cansó* de Guilherme IX e continuemos buscando elementos da cortesia e/ou do amor-paixão:

Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
chanton chascus em lor lati
segon l overs del novel chan;
adonc esta bem c'om s'aisi
d'ancho don hom a plus talan.

De lai don plus m'es bom e bel
no vei mesager ni sagel,
per que mos cors non dorm ni ri,
ni no m'aus traire adenan,
tro que scha bem de la fi
s'el'es aissi com eu deman.

La nostr'amor vai enaissi
com la branca de l'albespi
qu'esta sobre l'arbre tremblan,
la nuoit, a la ploja ez al gel,
tro l'endemman, que.l sols s' espan
per las fueillas verz e.l ramel.

Enquer me membra d'um mati
que nos fazem de guerra fi,
e que.m donet um dom tan gran,
as drudari'e son anel:
enquer me lais Dieus viure tan
c'aja mas manz soz so mantel!

Qu'eu non ai soing d'estraing lati
que.m parta de mon Bom Vezi,
qu'eu sai de paraulas com van
ab um breu sermon que s'espel,
que tal se van d'amor gaban,
nos n'avem la pessa e.l coutel.⁷
(PEITIEU, *apud* SPINA, 1991, p. 104)

Neste poema, o trovador dirige-se, como de costume, à mulher amada. A natureza é representada, num ambiente tranquilamente bucólico, conforme depreendemos da primeira estrofe, embora a imagem da terceira estrofe seja um pouco mais sofrida. E, como nos revela

⁷ Tradução de Segismundo Spina: “Com a doçura da primavera, os bosques se enchem de folhas e os pássaros cantam, cada qual em sua linguagem, consoante ao ritmo do novo canto; portanto é conveniente uma provisão daquilo que mais se deseja. // Dali onde está o que para mim existe de melhor e mais belo, não vejo [vir] mensageiro nem carta; por isso não durmo nem rio, tampouco me atrevo a prosseguir, enquanto não venha a saber se tudo haverá de resultar como desejo. // Com nosso amor acontece como à rama do branco-espino – que fica tremendo na árvore, durante a noite, à mercê da chuva e do gelo, até que o sol no dia seguinte, venha espalhar-se pelas folhas e pela ramagem. // Lembra-me ainda aquela manhã em que fizemos as pazes e dera-me ela um grande presente: seu amor e seu anel. Deus me faça viver até o dia em que possa levar as mãos sob seu manto! // Não receio que estranha linguagem me afaste de meu Bom Vizinho, pois bem sei o efeito das palavras que se espalham num breve discurso; envaideçam-se os outros do amor que possuem: a nós não falta o necessária.” (SPINA, 1991, p. 104)

a segunda estrofe, o amante está ansioso por receber uma carta de sua dama, mas em vão. Contudo, ele não consegue dormir nem sorrir nem prosseguir com sua vida sem saber o que lhe dirá sua amada, se ela lhe responderá. A canção foge levemente às regras da cortesia, pois a dama já lhe deu o seu amor e o seu anel, este, símbolo daquele. Símbolos assim eram comuns nesse imaginário, a exemplo do anel de jaspe em *Tristão e Isolda*, que representa os dois amantes. Mesmo com a correspondência do amor, o trovador não foi saciado, mas continua desejoso de sua amada, como na história de Abelardo e Heloísa e também na de Tristão e Isolda. Na última estrofe, o trovador utiliza um sinal, “Bom Vizinho”, para ser discreto e não comprometer a reputação da amada nem provocar-lhe a sanha, quer dizer, a sua ira.

Passemos agora para três canções de Bernart de Ventadorn e prossigamos com nossa análise da lírica trovadoresca provençal, a fim de investigarmos o imaginário do amor que essas *cansós* revelam:

Tant ai mo cor ple de joya,
 tot me desnatura.
 Flor blancha, vermelh'e groya
 me par la frejura,
 c'ab lo vem et ab la ploya
 me creis l'aventura,
 per que mos pretz mont'e poya
 e mos chans melhura.
 Tan ai al cor d'amor,
 de joi e de doussor,
 per que.l gels me sembla flor
 e la neus verdura.

Anar posc ses vestidura,
 nutz en ma chamiza,
 car fin' mors m'asegura
 de la freja biza.
 Mas es fols qui.s desmezura,
 e no.s te de guiza,
 per qu'eu ai pres de me cura,
 deis c'agui enquiza
 la plus bela d'amor,
 don aten tan d'onor,
 car em loc de sa ricor
 no volh aver Piza.

De s'amistat me reciza!
 mas be n'ai fiansa,
 que sivals eu n'ai conquiza
 la bela semblansa;
 et ai ne a ma deviza
 tan de benanansa,
 que já.l jorn que l'aurai viza,
 non aurai pezansa.
 Mo cor ai pres d'Amor,

que l'esperitz lai cor,
mas lo cors es sai, alhor,
lonh de leis, em Fransa.

Eu n'ai la bom'esperansa.
Mas petit m'aonda,
c'autressi.m tem em balansa
com la naus em l'onda.
Del mal pes que.m desenansa,
no sai on m'esconda.
Tota noih me vir'e.m lansa
desobre l'esponda:
plus trac pena d'amor
de Tristan, l'amador,
que.n sofri manhta dolor
per Izeut la blonda.

Ai Deus! car no sui ironda,
que voles per l'aire
e vengues de noih prionda
lai dins so repaire?
Bona domna jauzionda,
mor se.l vostr'amaire!
Paor ai que.l cors me fonda,
s'aissi.m dura gaire.
Domna, per vostr'amor
ionh las mas et ador!
Gens corsa b frescha color,
gran mal me faitz traire!

Qu'el mon non a nul afaire
don eu tan cossire,
can de leis au re retraire,
que mo cor no i vire
e mo semblan no.m n'esclaire,
que que.m n'aujatz dire,
si c'ades vos er vejaire
c'ai talan de rire.
Tan l'am de bom'amor
que manhtas vetz em plor
per o que melhor sabor
me'n na li sospire.

Messatgers, vai e cor
e di.m a la gensor
la pena e la dolor
que.n trac, e.l martire.⁸

⁸ Tradução de Segismundo Spina: “Trago o coração tão cheio de alegria, que tudo se me transfigura. O frio me parece flor amarela, branca e vermelha, pois com o vento e com a chuva sinto crescer em mim a felicidade, e com isso aumenta meu mérito e se aperfeiçoa meu canto. Invadem-me o coração tão grande amor, tanta alegria e doçura, que o gelo me parece flor e a neve verdura. // Posso andar sem roupas, desnudado sob minha camisa, pois o amor perfeito me protege contra a brisa fria. Porém, louco é quem se inflama de orgulho e não se porta convenientemente; desde que implorei o amor da mais formosa dama, procuro não me descuidar, pois dela espero honra tão grande, que em lugar de sua riqueza recuso a posse de Pisa. // Ela pode afastar-me de sua simpatia! Porém confiante me sinto, pois ao menos lhe tenho conseguido belos sorrisos; e tão feliz me encontro, ao separar-me dela, que o dia em que a vir não sentirei tristeza. Meu coração está juntinho do amor, meu espírito corre ao seu encontro, porém meu corpo está deste lado, na França, longe dela. // Benfazeja esperança possuo; todavia, pouco me vale, pois ela se agita como a nau sobre as ondas. Não sei onde me esconda do pesar que me oprime. A noite inteira me revolvo de um lado e de outro na cama. Trago no peito mais pena de amor que

(VENTADORN, *apud* SPINA, 1991, p. 136-138)

Nesta canção, o trovador revela-se completamente à mercê de sua amada, e o amor que sente por ela transfigura-lhe os sentidos. Esse amor é capaz de protegê-lo de tudo, pois ele pode andar sem roupas que será protegido da brisa fria. Sua dama é a mais formosa de todas e ele tenta não se descuidar dela, para que ela o presenteie com uma grande honra, com uma recompensa, um prêmio, a saber, o seu próprio amor. E este amor vale mais do que qualquer outra coisa, e o amante o prefere a ganhar a torre de Pisa, na Itália. Apesar da crueldade da senhora, o trovador se sente confiante, pois ela lhe tem sorrido, o que aparenta uma correspondência de sentimentos. O dia em que ele não a encontra é de tristeza. Mesmo separados, sendo a distância um tema comum na lírica trovadoresca, o coração e o espírito do amante estão juntos da mulher amada. A partir da quarta estrofe, a esperança do poeta começa a balançar e o pesar o oprime – ele não consegue dormir. O seu tormento chega a ser mais do que o de Tristão, que tanto sofreu por amor à Isolda. Esta referência demonstra que a lenda de Tristão e Isolda era presente no imaginário da época. O sofrimento do amante prossegue e ele clama por Deus. O trovador declara-se à beira da morte, pois não suporta mais esperar por quem ele tanto adora e lhe causa tanta angústia. Esse amor é o que existe de mais importante para o poeta, a única coisa capaz de causar-lhe uma reviravolta no coração e fazê-lo chorar. Ele precisa que a dama saiba de seu martírio. É ou não uma exaltação da dama, que é cruel, inacessível, fazendo com que o amante padeça tão grande coita? Este sofrimento, elemento da cortesia, em sua profundidade, está direta e claramente ligado ao amor-paixão.

Leiamos outra *cansó* em que verificaremos elementos semelhantes:

Non es meravelha s'eu chan
 melhs de nul autre chantador,
 que plus me tra.l cors vas amor
 e melhs sui faihz a so coman.
 Cor e cors e saber e sen
 e fors'e poder i ai mes;
 si.m tira vas amor do fres
 que vas outra part no.m aten.

Tristão, o namorado, que tantas dores sofreu pela ruiva Isolda. // Ai Deus! por que não sou andorinha, que voe pela amplidão e vá, numa noite profunda, lá no interior de sua morada? Dama bela e prazenteira, aquele que vos ama está à beira da morte! Se minha espera durar muito, temo que se me dissolva o coração. Dama, por vosso amor junto as mãos para adorar-vos! Corpo gentil, de frescas cores, grande angústia me fazeis sofrer! // Pois no mundo não existe preocupação que tanto me inquiete, a ponto de dar uma reviravolta ao coração e iluminar-se-me o rosto, quando oiço falar algo a seu respeito. Se me ouvirdes falar alguma coisa, parecer-vos-á que estou prestes a rir. Tanto a amo com amor sincero que muitas vezes chego a chorar, pois os suspiros têm para mim melhor sabor. // Corre, mensageiro, e vai dizer à mais gentil das damas, a pena, o sofrimento, o martírio que trago comigo.” (SPINA, 1991, 136-138)

Ben es mortz qui d'amor no sen
 al cor cal que dousa sabor;
 e que val viure ses valor
 mas per enoi far a la gen?
 Já Domnedeus no.m azir tan
 qu'eu já pois viva jorn ni mes,
 pois que d'anoi serai mespres
 ni d'amor non aurai talan.

Per bona fe e ses enjan
 am la plus bel'e la melhor.
 Del cor sospir e dels olhs plor,
 car tan l'am eu, per que i ai dan.
 Eu que.n posc mais, s'Amors me pren
 e las charcers em que m'a mes,
 no pot claus obrir mas merces,
 e de merce no.i trop nien?

Aquest'amors me fer tan gen
 al cor d'uma dousa sabor:
 cen vetz mor lo jorn de dolor
 e reviu de joi autras cen.
 Ben es mos mals de bel semblan,
 que mais val mos mals qu'autre bes;
 e pois mos mals aitan bos m'es,
 bos er lo bes apres l'afan.

Ai Deus! car se fosson trian
 d'entre.ls faus li fin amador;
 e.lh lauzenger e.lh trichador
 portesson corns el fron denan!
 Tot l'aur del mon e tot l'argen
 i volgr'aver dar, s'eu l'agues,
 sol que ma domna conogues
 aissi com eu l'am finamen.

Cant eu la vei, be m'es parven
 als olhs, al vis, a la color,
 car aissi tremble de paor
 com f ala folha contra.l ven.
 Non ai de sem per um efan,
 aissi sui d'amor empres;
 e d'ome qu'es aissi conques,
 pot domn'aver almorna gran.

Bona domna, re no.us deman
 mas que.m prendatz per servidor,
 qu'e.us servirai com bo senhor,
 cossi que del gazardo m'an.
 Ve'us m'al vostre comandamen,
 francs cors umils, gais e cortes!
 ors ni leos non etz vos ges,
 que.m aucizatz, s'a vos me ren.

A mo Cortes, lai on ilh es,
 tramet lo vers, e já no.lh pes
 car n'ai estat tan lonjamen.⁹

⁹ Tradução de Segismundo Spina: “Não é de admirar que eu cante melhor do que qualquer cantor, pois tenho, mais do que ninguém, o coração voltado para o amor, inteiramente sob seu jugo. Depositei nele o coração e o

(VENTADORN, *apud* SPINA, 1991, p. 143, 144)

O trovador inicia sua canção com a declaração de que tem o coração voltado para o amor e desde logo já nos revela e anuncia estar apaixonado e que este amor-paixão será o tema de sua *cansó*. Foi no amor que ele depositou seu coração e sua razão, e o amor, com seus grilhões, tornou-o cativo, pois ele não consegue ocupar-se de outras coisas. O amante exalta o amor, sem o qual acredita que não vale a pena viver, e a mulher amada, que é, segundo afirma, “a mais bela e a melhor de todas as damas”, por quem ele suspira, chora e sofre. Apenas a piedade poderia curá-lo desse martírio, porém a amada parece não ter piedade no coração. O trovador mostra-se masoquista, pois declara que o amor fere seu coração com um delicioso sabor. Ele morre de dor e revive de alegria hiperbolicamente, cem vezes, o que demonstra a intensidade dos sentimentos vividos. Seu mal é belo e o poeta acredita que o bem que virá após o sofrimento, com a recompensa da amada, será melhor do que qualquer beleza. O amante suplica a Deus com a partícula de dor na locução interjetiva “Ai, Deus!”. Diante da amada, o trovador treme de medo e perde a razão. A única coisa que pede à dama é que lhe permita ser seu vassalo, pois ele deseja que ela seja seu suserano. Por menor que seja a recompensa, ele estará às suas ordens. Observamos, assim, um poema seguidor do amor cortês, com os princípios da humildade, da vassalagem, da coita de amor, do masoquismo, da exaltação do amor e da mulher amada, da dama inacessível e distante, dentre outros elementos. Esse amor está contido na denominação maior de amor-paixão, conforme explicamos anteriormente, pois esse tão intenso, profundo e sofrido sentimento não pode estar longe da paixão.

corpo, o saber e o juízo, a força e o poder; de tal forma os grilhões me trazem cativo do amor, que não me ocupo de coisas diferentes. // Deve estar bem morto quem no coração não sente alguma delícia de amor; e que vale viver sem amor, senão para molestar aos outros? Que o ódio divino não me faça viver mais um dia ou mais um mês, a ponto de, não sentindo mais desejo do amor, ser culpado desse aborrecimento. // De boa fé e sem engano, amo a mais bela e a melhor de todas as damas. Do coração solto suspiros e dos olhos lágrimas, motivo do meu sofrimento. Que poderei fazer, se amar me subjuga, e os cárceres em que me tem não podem ser abertos senão pela piedade – e de piedade está isento o coração dela? // Este amor me fere tão generosamente o coração com um delicioso sabor! Cem vezes ao dia morro de dor e outras cem revivo de alegria. Meu mal tem um aspecto tão belo, que não o troco por qualquer outro bem; e se o mal já é para mim um prazer, melhor será o bem depois do sofrimento! // Ai, Deus! por que não há um sinal que distinga entre os falsos os fieis amantes? Por que não trazem cornos na testa os aduladores e os traidores? Se eu os possuísse, daria todo o ouro e toda a prata do mundo, contanto que minha dona soubesse o quanto lhe quero. // Quando a vejo, reconheço-me nos olhos, no rosto, na cor, pois treme de medo como a folha ao vento; uma criança tem mais juízo que eu, de tal modo me sinto possuído pelo amor; e de um homem vencido desta forma, bem poderia uma dama ter grande piedade. // Excelente senhora, nada vos peço, mas que tão-somente me tomeis como vassalo; e haverei de servir como [serviria] a um honrado suserano, por qualquer recompensa que fosse. Trazeis-me inteiramente sob vossas ordens, coração liberal e clemente, criatura graciosa e cortês; nem urso nem leão sois para matar-me, se a vós me rendo. // A Meu-Cortês, lá onde ela está, envio estes versos, desejando que não lhe pese haver-me dela distanciado tanto.” (SPINA, 1991, p. 143, 144)

Por fim, leiamos um último poema de Bernart de Ventadorn, para concluirmos nossa exemplificação das representações do imaginário do amor na Provença medieval, de onde migraram resíduos desse imaginário para outras partes da Europa, como Alemanha, Itália e Península Ibérica. Passemos à leitura da canção:

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra.l rai,
que s'oblid'e.s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya me'n ve
de cui qu'eu vey jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no.m fon.

Ai, las! tan cuidava saber
d'amor, e tan petit en sai!
car eu d'amar no.m posc tener
celeis don já pro non aurai.
Tout m'a mo cor, e tout m'a me,
e se mezeis'e tot lo mon;
e can se.m tolc, no.m laisset re
mas dezirer e cor volon.

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'n sai
que.m laisset en sos olhs vezer
en um miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'na mort li sospir de preon,
c'aissi.m perdei com perdet se
to bels Narcisus em la fon.

De la domnas me dezesper;
ja mais em lor no.m fiarai:
c'aissi com las solh chaptener,
enaissi las deschaptendrai.
Pois vei c'una pro no me'n te
vas leis que.m destruí e.m cofon,
totas las dopt'e las mescre,
car be sai c'atretals se son.

D'aisso.s fa be femna parer
ma domna, per qu'e.lh o retrai,
car no vol so c'om deu voler,
e so c'om li deveda, fai.
Chazutz sui em mala merce,
et ai be faih co.l fols en pon;
e no sai per que m'esdeve,
mas car trop puyei contra mon.

Merces es perduda, per ver
– et eu non o saubi anc mai –,
car cilh qui plus em degr'aver,
no.n a ges; et on la querrai?
A! can mal sembla, qui la ve,
qued aquest chaitiu deziron

que já ses leis non aura be,
laisse morir, que no l'aon!

Pus ab midons no.m pot valer
precis ni merces ni.l dreihz qu'eu ai,
ni a leis no ven a plazer
qu'eu l'am, ja mais no.lh o dirai.
Aissi.m part de leis e.m recre;
mort m'a, e per mort li respon,
e vau m'em, pus ilh no.m rete,
chaitius, em issilh, no sai on.

Tristans, ges no.n aures de me,
qu'eu me'n vau, chaitius, no sai on.
De cantar me gic e.m recre,
e de joi e d'amor m'escon.¹⁰
(VENTADORN, 1991, p. 146, 147)

Esta é uma canção de desespero, em que o eu poético revela tristemente seu drama trágico de paixão. O sofrimento extremo é profundamente magoado, dolorido, conforme percebemos pela partícula de coita “Ai de mim!”. Ele acredita que a dama jamais lhe concederá um benefício, nunca lhe dará recompensa por seu amor. Mas ela lhe arrebatou o coração e ele não pertence mais a si mesmo, não sente mais fazer parte desse mundo. A perda de sua dama o destrói e arruína, condena-o à perdição. O amante considera-se um desgraçado e a dama parece que não terá dele piedade, deixando morrer “este pobre cativo que sem ela não pode viver”. Então, se é assim, se a amada não o quer, o trovador cala-se e renuncia àquele amor, porém, com ele, renuncia também à vida e decide ir, “miserável, em exílio, pelo mundo e sem rumo”. É um triste cantar de amor, um amor apaixonado e atormentado pela

¹⁰ Tradução de Segismundo Spina: “Quando vejo a cotovia mover de júbilo as asas contra o raio [de sol], e, desfalecendo-se, entregar-se à doçura que lhe vai no coração, ai! invade-me tão grande inveja daqueles que vejo contentes; admiro como neste momento meu coração não chegue a fundir-se de desejos. // Ai de mim! julgava saber tantas coisas do amor, e dele sei tão pouco! pois não posso abster-me de amar aquela que jamais me fará um benefício! Arrebatou-me o coração, arrebatou-me a mim mesmo e o mundo inteiro. E quando me privou dela, não me deixou senão desejos e um coração esperançoso. // Perdi para sempre o domínio sobre mim, deixei de me pertencer desde o momento em que me permitiu olhar-me em seus olhos num espelho que me é tão caro. Ó espelho, depois que me mirei em ti, comecei a morrer à força de suspiros; pois perdi-me do mesmo modo por que se perdeu na fonte o formoso Narciso. // Desespero-me das damas, jamais terei confiança nelas; tanto quanto as estimava antes, hoje as desprezo, Desde que nenhuma delas venha advogar a minha causa junto daquela que me destrói e arruína, de todas duvido e tenho medo, pois bem sei que são todas iguais. // Minha dama não nega que é mulher, motivo por que é digna da minha condenação, pois ela não deseja o que deveria desejar, e faz o que não lhe é permitido. Tornei-me um desgraçado, e faço o mesmo que o louco na ponte [isto é: não desce do cavalo para atravessá-la]. Por que tudo isso me acontece? Sim, por haver procurado subir muito alto. // Não há dúvida, a piedade está perdida – e eu sempre o ignorei; se nela, onde havia razões para encontrá-la, não encontro, onde a buscarei? Ah! como é difícil crer, depois que a vi, ser ela capaz de deixar morrer sem recurso a este pobre cativo que sem ela não pode viver! // Desde que com minha dama não me podem valer as minhas solicitações, nem sua piedade, tampouco os direitos que tenho, nem lhe apraz o amor que lhe veto, mais nada lhe direi. E a ser assim, separo-me dela e ao seu amor renuncio; matou-me, e como morto lhe respondo; visto que ela não me detém, irei, miserável, em exílio, pelo mundo e sem rumo. // Tristão, não tereis mais nada de mim, porque me vou desgraçado, não sei para onde; não mais haverei de cantar, à alegria e ao amor renunciarei.” (SPINA, 1991, p. 146, 147)

desgraça de não ser correspondido, de modo que o amante perde a razão, e a vida perde o sentido. Trata-se do poema mais conhecido de Bernart de Ventadorn, e um dos que melhor representam o modo de pensar da aristocracia medieval francesa a respeito do amor.

A poesia dos trovadores provençais penetrou terras germânicas, italianas e ibéricas, lugares em que já havia uma poesia primitiva aliada à música e à coreografia. Houve, então, uma mescla entre essa poesia folclórica e aquela, provençal.

Por conseguinte, voltemo-nos, por fim, para o foco principal de nossa pesquisa – o Trovadorismo galego-português, mais especificamente as cantigas de amor, que correspondem às *cansós* provençais.

De acordo com Massaud Moisés (2008), há quatro teses para explicar o surgimento do Trovadorismo galego-português: a árabe, a folclórica, a médio-latinista e a litúrgica. Não nos deteremos, contudo, neste ponto, pois acreditamos na confluência de todos esses fatores. Além disso, a influência maior e mais direta foi a da lírica provençal, uma quinta tese não aventada como tal por Massaud Moisés. Na verdade, já havia uma poesia popular na Península Ibérica, em contato com a poesia árabe e as de outros povos. Com a influência da Provença, os galego-portugueses aclimataram essa poesia francesa à sua realidade e nasceu, em território português, a poesia palaciana. Embora se tenha estendido pelo século XIV, o auge do Trovadorismo galego-português foi o século XIII (MOISÉS, 2008). E Lênia Márcia Mongelli afirma sobre o assunto:

Com variações para mais ou para menos, entre os séculos XII e XIV situa-se a produção lírica trovadoresca europeia, sendo o século XIII o seu momento de esplendor na Península Ibérica. No cenário da Idade Média Central foi que essa poesia tomou forma identitária e é ali que ela se explica, a par da prosa *romance* épico-cavaleiresca que tanto deve à fértil imaginação de Chrétien de Troyes, obra datada de 1159 a 1190. (MONGELLI, 2009, p. XXXIX, XL)

Portanto, será esse o século de nossa escolha para o recorte temporal em que buscaremos o imaginário do amor na aristocracia galego-portuguesa.

Como na Provença, eram poemas integrados à dança e à música, feitos para serem cantados com acompanhamento musical e apresentados em performances nos palácios das cortes.

Assim como os provençais escreveram seu código de amor nas *Leys d'Amour*, os galego-portugueses também o fizeram: escreveram a “Arte de Trovar”, também conhecida como “Poética Fragmentária”, redigida posteriormente, apenas no século XIV, apenas ao *Cancioneiro Colocci-Brancuti*. No manuscrito faltam os três primeiros capítulos. A “Arte de

Trovar” trata somente de questões estruturais: define os tipos de cantigas e fala de termos técnicos como “palavra”, “fiinda”, “dobre” etc. Por fim, fala dos erros, a exemplo do cacófato.

Comercial e territorialmente, o noroeste da Península Ibérica estava mais perto do *trouvère* do norte da França, e não do *troubadour* do sul. Entretanto, a sensibilidade e os costumes do povo galego-português aproximaram-no mais da lírica provençal do que da poesia épica.

Não podemos crer que a lírica da Provença tenha permanecido exatamente igual em todos os lugares para os quais foi levada. É verdade que o Trovadorismo provençal inspirou poetas da Itália, da Alemanha e da Península Ibérica na Idade Média Central, mas isso foi pelo menos um século antes. É claro que cada lugar aclimatou essa lírica a seu tempo e espaço. Por isso, o Trovadorismo galego-português apresenta diferenças em relação ao provençal, “no ambiente, na argumentação, no processo da conquista, no olhar deitado à *senhor*, na postura do amante”. (MONGELLI, 2009, p. 5) A poesia galego-portuguesa, por exemplo, está mais voltada para a sensibilidade, enquanto a provençal pende mais para o intelecto, através da larga utilização de imagens e metáforas. Assim, a nossa poesia é mais emotiva, voltada mais para a expressão de um sofrimento sempre reiterado através de repetições e refrões, estes ausentes na lírica provençal, a fim de demonstrar a intensidade da coita.

Além disso, embora os galego-portugueses conheçam a poesia do segredo, do recato e da discrição, o sinal nela não aparece. Em território ibérico, as cantigas de amor têm o “pretendente suspirante”; já na Provença, têm o amante, como se o amor já estivesse concretizado. (SEIXAS, 2000, p. 94) A virgem solteira era exaltada, na Península Ibérica, ao invés da dama casada, como na Provença, pois naquela houve uma forte influência clerical.

Outra diferença importante é que, entre os galego-portugueses, as cantigas de amor foram menos eróticas, também devido à forte influência da Igreja. Não tratam do “amor vivido”, mas apenas do amor desejado, idealizado e não correspondido.

A principal manifestação lírica do Trovadorismo galego-português são as cantigas de amor e de amigo. Enfatizaremos neste capítulo as cantigas de amor, por serem representativas do imaginário do amor na corte do noroeste da Península Ibérica durante a Idade Média Central. José Joaquim Nunes (1972) assim as define:

Cantigas ou *cantares d' amor* era o nome que os poetas do século XIII davam às composições em verso, feitas em honra das mulheres a quem cortejavam, celebrando

ora os seus merecimentos, ora patenteando-lhes a paixão que por elas diziam sentir, uma que outra vez também confidenciando com os amigos sobre o mesmo tema. (NUNES, 1972, p. XI)

E, é importante salientar, já que este capítulo diz respeito ao modo com que uma parcela da sociedade pensava o amor, as cantigas de amor “reproduzem fielmente o gosto do tempo e a maneira, importada da Provença, como entre os nobres, nos séculos XIII e XIV, se cortejavam aqui as damas e entretinham os serões dos paços.” (NUNES, 1979, p. VIII)

Nas cantigas de amor, o eu-lírico era masculino e predominavam o subjetivismo, o intimismo e um leve confessionalismo, pois elas expressavam a “visão do mundo interior do poeta, do seu estado de alma, de sua coita, da sua angústia amorosa”, revelando que havia “nos trovadores peninsulares uma consciência aguda do seu drama e conseqüentemente o afã de analisá-lo minuciosamente.” (SPINA, 1991, p. 45, 46)

Entretanto, não podemos pensar que esse individualismo era completo, que se tratava de uma acabada confissão dos anseios mais íntimos do “eu”. Na verdade, a partir do Renascimento humanista do século XII, começou a haver uma maior valorização do indivíduo, em detrimento do coletivo, e as cantigas de amor revelam essa mudança. Mas o processo foi muito lento, de modo que no homem dessa Idade Média o individual ainda está dissolvido no geral, pois o senso do gregário era muito forte. Sobre isso nos esclarece Lênia Márcia Mongelli:

o lirismo trovadoresco galego-português não é, evidentemente, uma poesia “confessional”. Não se pode esperar encontrar nela um “eu” individual expresso com a densidade introspectiva romântica ou com o nível de verticalidade psicológica dos simbolistas ou com a consciência moderna de que “fazer” é “revelar”. Contudo, é preciso matizar os limites do chamado “eu coletivo” medieval – aquele que não se concebe fora dos parâmetros sociais e ideológicos do grupo em que se insere – para assumir a evidência de que, aqui e ali, com muito mais frequência do que se costuma apontar, o artista lírico chegou bem perto de exteriorizar estados de espírito, desafortunados e passageiros [...]. (MONGELLI, 2009, p. XXIV, XXV)

Outras características da cantiga de amor são: sentimentalismo, melancolia, platonismo, coita de amor, submissão à dama, mesura (comedimento da exposição), sanha (desagrado da dama), senhal (ocultação do nome da dama, mais presente em Provença do que entre os galego-portugueses), fingimento, vassalagem, masoquismo, repetição e refrão. Havia também nelas certo impulso erótico, porém oculto pela discrição. Quanto a esse ponto, Massaud Moisés (2008) fala da “agudeza analítica da cantiga de amor, com o seu platonismo a encobrir ardentes apelos sensuais”.

A *mesura*, entretanto, merece considerações à parte, pois é a mais importante convenção trovadoresca: “a ‘justa medida’, a vitória no regramento dos próprios impulsos, o repúdio a excessos é o ideal a que visa o bom amador, para o convívio saudável em sociedade.” (SPINA, 1991, p. 8) A *mesura* congrega todas as normas do código cortês entre os trovadores peninsulares. O que em Provença foi denominado “cortesia”, no noroeste da Península Ibérica foi chamado de “*mesura*”.

Giuseppe Tavani esclarece que a *mesura* não é a moderação dos sentimentos e das paixões, mas o “equilíbrio entre sentimento e razão, como [...] adequação a um código de comportamento fixado a partir de uma espécie de acordo tácito estabelecido entre a senhora e o poeta, mas que é continuamente objeto de violações de uma ou de outra parte”. (TAVANI, 1988, p. 122)

A *desmesura* (mais frequente nas cantigas de amigo), por outro lado, não diz respeito a uma infração às regras do amor cortês, mas da incapacidade da dama de “fazer bem” ao amante.

Ademais, nas cantigas de amor ocorria um divórcio com a realidade física e social, pois a matéria lírica recebia tratamento abstrato. Tratava-se da análise idealista de um drama passionai. A mulher, nessa poesia, era idealizada tanto quanto o próprio amor. Todavia, as descrições da beleza feminina eram pobres e plásticas. José Joaquim Nunes (1972) nos revela que o trovador “considerava aquela a quem se dirigia como o supra-sumo de todas as virtudes, um ser em quem a beleza física e moral chegara ao mais alto ponto concebível.” (NUNES, 1972, p. XVII, XVIII) A dama era colocada simultaneamente como o “bem” e o “mal”, elementos em tensão nessa poesia. Vejamos como Lênia Márcia Mongelli nos explica essa dualidade:

Bem e Mal, colados ao retrato feminino, remetem a duas diferentes direções no imaginário da época e sustentam algumas ambiguidades das *cantigas de amor*: 1) o amor da mulher eleva o amante e o faz tentar ser melhor para merecê-la. Nas novelas de cavalaria, bater-se em duelos ou enfrentar perigos sobre-humanos, buscando destreza física e resistência espiritual, tem por fim o *galardon* prometido pela *senhor* como recompensa ao sacrifício. A *joi* provençal ou o *fazer ben* galego-português – de tonalidades diferentes, mas uma espécie de êxtase final no processo de conquista – antecedem a posse que não se consuma e redobram a tensão. [...] A *Dona de bon parecer*, a *sen par* é descrita hiperbolicamente na excelência de seus dotes corporais como espelho de virtudes morais, composto que faz dela uma representação de “santa” que o trovador “adorava” [...]. 2) O reverso da medalha é igualmente poderoso: o amor da mulher pode aviltar o amante, porque o escraviza às paixões e aos apelos da carne. (MONGELLI, 2009, p. 6, 7)

A mulher, então, como já era de se esperar ao tratarmos da Idade Média, período repleto de dualidades, é encarada de forma ambígua, simultaneamente como a “santa” e a “pecadora”, isto é, como aquela que pode fazer o “bem” ou o “mal” ao amante apaixonado.

De grande importância para o Trovadorismo galego-português é também a coita de amor, quase motivo único na lírica peninsular. Mas por que o amor causa tanto sofrimento ao amante? Lênia Márcia Mongelli faz a pergunta e a responde para nós:

Por que o panegírico da dor? Porque o trovador ama uma mulher que não o quer (ou que diz não o querer) e a quem ele, no extremo oposto, requisita com paixão. Está configurado o impasse: de um lado, ela, a *dame sans merci*, que sempre se recusa, que diz “não” a todas as investidas, que se deixa quando muito contemplar a distância; de outro, ele, que insiste sem sucesso, que se curva à imperiosa vontade, que cumpre rigorosos rituais de submissão e que vive sequioso de desejo. Em círculo vicioso, as negativas recrudescem o amor. (MONGELLI, 2009, p. 5, 6)

Trata-se de uma poesia espontânea, apesar de utilizar muitos recursos formais, uma poesia da sensibilidade. Algumas cantigas trovadorescas assemelham-se a verdadeiras preces, em que há a humildade do amante e a exaltação da amada.

Segundo Giuseppe Tavani (1988, p. 113, 114), os quatro temas em torno dos quais giram as cantigas de amor são: “reserva da dama”, “pena por um amor não correspondido” (os principais), “elogio da dama” e “amor do poeta por ela” (secundários).

Quanto à “reserva da dama”, Tavani (1988, p. 122) explica que a atitude da senhora pode abranger o “fazer bem” ao amado, a ira, a indiferença, o desdém, a preocupação, a desconfiança e o desespero, por exemplo, compondo estes um dos principais temas das cantigas de amor.

Já a “pena por um amor não correspondido” refere-se à coita, ao mal de amor, à loucura de amor. Morrer de amor é, de fato, o tema mais recorrente da poesia trovadoresca peninsular, sendo às vezes até satirizada pelos próprios trovadores. A coita de amor demonstra sintomas vários, além da loucura e da morte, tais como: “o temor que impede o amante de se exprimir na presença da dama, a perda de sono, a cegueira, o pranto.” (TAVANI, 1988, p. 130) Mas o motivo central continua sendo o da morte, “muitas vezes evocada ou invocada como resolutora da coita de amor”. (TAVANI, 1988, p. 133) Muitos desses elementos são de ascendência provençal, mas enraizaram-se profundamente na poesia local, o que mostra que reproduzem traços importantes da cultura medieval.

O “elogio da dama”, por sua vez, é expresso através de qualificação estética de valoração positiva (exemplos: “fremosa senhor”, “dama de bon parecer”).

Por fim, o “amor do poeta pela dama” é revelado por meio de enunciados sintéticos e da larga utilização da repetição e figuras de linguagem que denotam intensidade, como a hipérbole. Geralmente o poeta já começa o canto estando apaixonado e passa a fazer a sua confissão de amor, beirando a perda da razão.

Com o objetivo de mostrarmos na prática as considerações feitas aqui quanto ao lirismo trovadoresco galego-português, analisaremos dez cantigas de amor, enfatizando-as em virtude de serem a principal representação que utilizaremos para demonstrar o imaginário da corte medieval ibérica em torno do amor. As cantigas selecionadas foram retiradas da antologia *Fremosos cantares*, organizada por Lênia Márcia Mongelli (2009), pois a pesquisadora selecionou-as a partir do *corpus* completo de cantigas. Fizemos, então, uma seleção da seleção. Dentre as trinta escolhidas por Mongelli, preferimos as dez mais representativas dos elementos aqui abordados.

Para começar, leiamos a cantiga “A dona que eu am’e tenho por senhor”, de Bernal de Bonaval:

A dona que eu am’e tenho por senhor
amostrade-mh-a, Deus, se vos em prazer for,
se non dade-mh-a morte.

A que tenh’eu por lume d’estes olhos meus
e por que choran sempr’, amostrade-mh-a, deus,
se non [dade-mh-a-morte].

Essa que vós fezeistes melhor parecer
de quants sey, ay, Deus!, fazede-mh-a ver,
se non da [de-mh-a morte].

Ay, Deus! que mh-a fezeistes mays ca min amar,
mostrade-mh-a hu possa con ela falar,
se non [dade-mh-a morte].

(BONAVAL, *apud* MONGELLI, 2009, p. 11)

Na cantiga lida, o amante suplica para que Deus lhe permita ver a dona a quem ama e falar com ela. Do contrário, ele prefere a morte. Na primeira estrofe, o trovador se subjugua completamente ao declarar que a dona a quem ama é sua senhora. Ele é, portanto, seu vassalo, seu servo, seu criado. Se Deus não puder mostrar-lhe sua amada, que lhe dê, então, a morte. Na segunda estrofe, o poeta afirma que sua amada é o lume de seus olhos, que sempre choram por ela. E repete a súplica para que Deus a mostre para ele, senão, prefere morrer. Na terceira estrofe, o trovador exalta a mulher amada, pois diz que ela é a de “melhor parecer de quantas” ele sabe. E implora a Deus que lhe permita vê-la, ou a morte lhe será querida. Na última estrofe, o amante revela toda a sua dor com a partícula de coita “Ay, Deus!”,

demonstrando o seu sofrimento. Ele implora a Deus para que possa, não apenas vê-la, mas também falar com ela, ou prefere morrer. É, assim, uma cantiga de intensa carga dramática, o que é atingido pela concisão do poema. Ao contrário da *cansó* provençal, geralmente longa e mais argumentativa, a cantiga de amor galego-portuguesa é sucinta, pois o desejo não é argumentar, mas expressar todo o sentimento que percorre o íntimo do eu-lírico. O paralelismo – repetição da mesma estrutura, com poucas diferenças vocabulares estrofe a estrofe – e o refrão auxiliam na reiteração sucessiva da mesma ideia: o amante prefere morrer a não estar com a amada. A tristeza e a melancolia são, assim, aguçadas, revelando o martírio do trovador.

Leiamos agora o poema “Mais de mil vezes coid’eu eno dia”, de Pero Garcia Buralês:

Mais de mil vezes coid’eu eno dia,
 quando non posso mia sennor veer,
 ca lle direi, se a vir toda via,
 mui gran coita que me faz sofrer;
 e poila vejo, vedes que mi aven:
 non lle digo de quanto coido ren,
 ant’o seu mui fremoso parecer,
 que me faz quanto coido escaeçer!

Ca poila vejo, non lle digo nada
 de quanto coid’ante que lle direi,
 u a non veg’, e, par Deus! mui coitada-
 mente viv’, e, por Deus! que farei?
 ca poila vejo, coido sempr’ enton
 no seu fremoso parecer, e non
 me ne[m]bra nada, ca todo me fal
 quanto lle coid’a dizer, e dig’al!
 (BURGALÊS, *apud* MONGELLI, 2009, p. 13)

A cantiga acima demonstra a impotência do amante diante da mulher amada, pois o trovador, sempre que via sua senhora, não conseguia falar nada, ficava mudo diante do “fremoso parecer” da amada, isto é, de sua grande beleza. O amante se desespera diante da amada e utiliza os elementos locucionais interjetivos “par Deus!” e “por Deus!” para demonstrar seu desespero. O poema inicia com a hipérbole “Mais de mil vezes”, sendo este um meio de expressar a intensidade de seu sentimento. O trovador sofre grande coita e é humilhado pela presença de sua senhora, pois ele, tal qual um criado, é muito inferior a ela e não consegue nem lhe dirigir a palavra. São efeitos assim que o amor-paixão causa em seus amantes.

O próximo poema que leremos, “Quando mi-agora for’e mi alongar’”, é de Nuno Fernandes Torneol:

Quando mi-agora for’e mi alongar’
de vos, senhora, e non poder’veer
esse vosso fremoso parecer,
quero-vus ora por Deus preguntar:
Senhor fremosa ?que farei enton?
Dized’ !ay coita do meu coraçom!

E dizede-m(e): em que vus fiz pesar,
por que mi-assi mandades ir morrer?
Ca me mandades ir alhir viver!
E pois m’eu for’ e me sem vos achar’,
Senhor fremosa ?que farei enton?
Dized’ !ay coita do meu coraçom!

E non sei eu como possa morar
u non vir’vos, que me fez Deus querer
ben, por meu mal; por én quero saber:
e quando vus non vir’, nen vus falar’,
Senhor fremosa ?que farei enton?
Dized’ !ay coita do meu coraçom!
(TORNEOL, *apud* MONGELLI, 2009, p. 15)

Podemos observar nesta cantiga de amor a dor causada pela iminente partida e consequente separação do amante e da amada. O trovador sofre antecipadamente pelo tempo em que não poderá ver mais a beleza de sua dona (“vosso fremoso parecer”). Esse sofrimento leva-o à repetida pergunta do refrão, feita em nome de Deus para intensificar a força: o que farei então? Infelizmente, apenas padecerá mais e mais: “ay coita do meu coraçom!”. A senhora, inevitavelmente cruel, conforme determina a convenção trovadoresca, mandou metaforicamente o poeta morrer ou viver em outra parte, e ele irá obedecê-la. Mas, em compensação, seu sofrimento será inigualável. O uso do refrão demonstra a intensidade do sofrimento do amante.

A seguir, leiamos o poema “Senhor fremosa, poys me non queredes”, de Martim Soares:

Senhor fremosa, poys me non queredes
crer a coyta ‘n que me ten Amor,
por meu mal é que tan ben parecedes
e por meu mal vus filhey por senhor,
e por meu mal tan muyto ben oy
dizer de vos, e por meu mal vus vi:
poys meu mal é quanto ben vos avedes.

E pois vus vos da coita non nenbrades
nen do affam que mh-o Amor faz sofrer,

por meu mal vyvo mais ca vos cuydades,
 e por meu mal me fezo Deus nacer
 e por meu mal mon morri hu cuidey
 como vus viss', e por meu mal fiquei
 vivo, poys vos por meu mal ren non dades.

D'esta coyta em que me vos teedes,
 en que oj'eu vivo tan sen sabor,
 que farei eu, pois mi-a vos non creedes?
 Que farey eu, cativo pecador,
 Que farei eu, vivendo sempre assy?
 Que farei eu, que mal dia naci?
 Que farei eu, poys me vos non valedes?

E poys que Deus non quer que me valhades
 nem me queirades mha coita creer,
 que farey eu? Por Deus, que mh-o digades!
 Que farei eu, se logo no morrer?
 Que farei eu se mays a viver ey?
 Que farey eu, que conselh'i non ey?
 Que farey eu, que vos desenparades?
 (SOARES, *apud* MONGELLI, 2009, p. 17)

A cantiga de Martim Soares trata do amor não correspondido do trovador por aquela a quem ele deseja ter como sua “senhor fremosa”. Esse amor que o amante tem no coração é o seu mal, causa de grande coita, ao contrário da mulher, que vive bem sem ele. A intensidade do sofrimento do poeta é demonstrada pela hiperbólica repetição de palavras e expressões, tais como: “coita”, “por meu mal”, “Que farei eu?”, as quais revelam martírio e desespero, pois ele não sabe o que será de sua vida sem a mulher amada – o que fazer? O mal foi causado por ter aceito se tornar servo dessa mulher, isto é, toda a dor foi motivada por ele ter-se apaixonado por alguém que não lhe corresponde. Na penúltima e na última estrofes, o trovador faz uso da indagação já citada, pois as interrogativas são sempre intrigantes, desesperadoras e dramáticas, sobretudo quando não se sabe as respostas. O que fará este homem perdido de amor, se ele é um “cativo pecador”, se ele vive sempre sofrendo, se ele chega a amaldiçoar o dia em que nasceu? O que ele fará com sua vida sofrida se não morrer logo? É à sua senhora que ele dirige essas perguntas, pois desde o primeiro verso o trovador a ela direciona a cantiga, e implora que, por Deus, diga-lhe o que fazer diante de tão grande coita. Trata-se de um intenso sofrer de amor, exemplo de amor cortês e, conseqüentemente, de amor-paixão.

A próxima cantiga que leremos será “Noutro dia, quando m'eu espedi”, de João Soares Coelho:

Noutro dia, quando m'eu espedi
 de mia senhor, e quando mi-ouv'a ir,

e me non falou, nen me quis oír,
 tan sen ventura foi que non morri!
*Que, se mil vezes podesse morrer,
 meor coita me fora de sofrer!*

U lh'eu dizi: “con graça, mia senhor!”
 catou-me um pouqu'e teve-mi en desden;
 e porque me non disse mal nen ben,
 fiquei coitad(o), e com tan gran pavor
*que, se mil vezes podesse morrer,
 meor coita me fora de sofrer!*

E sei mui ben, u me d'ela quitei,
 e m' end' eu fui, e non me quis falar,
 ca, pois ali non morri con pesar,
 nunca jamais con pesar morrerei:
*que, se mil vezes podesse morrer,
 meor coita me fora de soffrer!*
 (COELHO, *apud* MONGELLI, 2009, p. 25)

O tema principal dessa cantiga é a “pena por um amor não correspondido”, como diria Tavani. O trovador conta liricamente uma breve história, em que “noutro dia”, ao se despedir de sua senhora, esta não quis com ele falar nem quis ouvi-lo. Isso foi, como mostra a primeira estrofe, sofrimento tão grande que preferiria mil vezes a morte. A segunda estrofe revela o desdém da mulher, causa do amante ter ‘ficado coitado’ “e com tan gran pavor”, o que o faz novamente desejar a morte em vez desse padecimento. E reitera a coita na terceira estrofe. O trovador utiliza o refrão e expressões de intensificação como “tan” e “nunca jamais”, a fim de ressaltar suas afirmações. É um claro exemplo de quão cruel pode ser a senhora e do quanto a morte pode ser desejada no caso de a coita em vida ser grande demais. Exemplo do amor cortês, é amostra também do amor-paixão, pois apenas alguém alucinado por um amor loucamente devotado poderia preferir a morte ao sofrimento de não ser correspondido pela pessoa amada.

Em seguida, vejamos a cantiga “U m' eu partí d'u m' eu partí”, de João Garcia de Guilhade:

U m'eu partí d'um m' eu partí,
 logu'eu partí aquestes meus
 olhos de ver, e, a par Deus,
 quanto ben avia perdí;
 ca meu ben tod' era em veer,
 e mays vos ar quero dizer:
 pero vejo, nunca ar vi.

Ca non vej'eu, pero vej'eu:
 quanto vej'eu non mi val ren;
 ca perdí o lume por en,
 porque non vej' a quen mi deu

esta coyta que oj'eu ey,
 que ja mays nunca veerey,
 se non vir o parecer seu.

Ca ja ceguey, quando ceguey;
 de pran ceguey eu logu'enton,
 e ja Deus nunca me perdon,
 se ben vejo, nen se ben ey;
 pero, se me Deus ajudar
 e me cedo quiser tornar
 u eu ben vi, ben veerey
 (GUILHADE, *apud* MONGELLI, 2009, p. 27)

Nesta cantiga, verificamos novamente o sofrimento do amante diante da ausência após ter ele partido. A distância surge, então, novamente, como tema. Ao separar-se da mulher amada, o trovador afirma ter perdido a visão, não conseguir mais enxergar nada do que antes via. Perdendo a vista, perde também o lume, a direção, estando agora sem rumo na vida. O único modo de tornar a ver é voltando para perto de sua senhora. É uma canção bem triste, que mostra os efeitos da ausência da amada.

A próxima cantiga, “Par Deus, senhor”, é de Afonso X, o Sábio:

Par Deus, senhor
 enquant' eu ffor
 de vós tam alongado,
 nunc(a) em mayor
 coyta d'amor,
 nem atam coytado
 foy eno mundo
 por sa senhor
 homen que fosse nado,
penado, penado.

Se[n] nulha ren,
 sen vosso ben,
 que tant' ey desejado
 que já o ssem
 perdi por em,
 e viv'atormentado,
 ssem vosso bem,
 de morrer en
 ced' é muy guisado,
penado, penado.

Ca, log'aly
 hu vos eu vy,
 fuy d'amor afficado
 tam muyt' em mi
 que non dormi,
 nen ouve gasalhado
 e, sse m'este mal
 durar assy,
 eu nunca fosse nado,
penado, penado.

(AFONSO X, *apud* MONGELLI, 2009, p. 30)

A coita de amor causada pela separação é o tema da cantiga de amor transcrita acima. Como decorrência do sofrimento, o amante perde a razão, vive atormentado, sem conseguir sequer dormir. O refrão coloca ênfase na pena de amor. O léxico utilizado no poema, com palavras e expressões como “Par Deus”, “coytado”, “penado”, “atormentado”, “afficado”, é uma estratégia de expressão da coita de amor.

Passemos agora para a cantiga “Senhor genta”, de João Lobeira:

Senhor genta,
mi tormenta
voss' amor em guisa tal,
que tormenta
que eu senta
outra non m' é ben nen mal,
mays la vossa m' é mortal!

*Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coi[ta] voss' amor!*

Das que vejo
non desejo
outra senhor se vós non,
e desejo
tan sobejo
mataria huu leom,
senhor do meu coraçom!

*Leonoreta,
fin roseta,
[bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita voss' amor!]*

Mha ventura
en loucura
me meteu de vos amar.
É loucura
que me dura
que me non posso én quitar.
Ay fremusura sem par!

*Leonoreta,
fin roseta,
[bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta en tal coita voss' amor!]*

(LOBEIRA, *apud* MONGELLI, 2009, p. 32, 33)

A canção de João Lobeira inicia com um elogio da senhora, por meio da expressão “Senhor genta” (senhora gentil). Logo após, o trovador declara que o amor dedicado a Leonoreta o atormenta mortalmente. Desde que viu a amada, o amante não tem outro desejo, nem outra senhora para servir, e, pelo amor obsessivo que nutre pela senhora do seu coração, seria capaz até de matar um leão. É uma loucura amar Leonoreta, mas essa loucura o amante não consegue superar. E suspira: “Ay fremusura sem par!”. O refrão da cantiga quebra a regra do amor cortês, ao pronunciar o nome da amada, mas demonstra claramente a exaltação da mulher e a coita de amor: “fin roseta”, “bela sobre toda fror”, “non me meta en tal coi[ta] voss’amor!”. Nessa última expressão, o poeta parece suplicar a piedade da amada, pois a canção dirige-se diretamente a ela. Trata-se de um poema de sofrer mais tranquilo, tendo em vista que o trovador não fala em morrer por amor, mas a coita ainda é evidente, embora o que se ressalte mais no poema seja a idealização da imagem de Leonoreta.

Por conseguinte, analisaremos a cantiga “Que soidade de mha senhor ei”, de D. Dinis:

Que soidade de mha senhor ei
quando me nembra d’ela qual a vi,
e que me nembra que bem a oi
falar; e por quanto bem d’ela sei,
rogu’eu a Deus que end’ a o poder,
que mh a leixe, se lhi prouguer, veer

Cedo; ca pero mi nunca faz bem,
se a nom vir, nom me posso guardar
d’ensandecer ou morrer com pesar;
e porque ela tod’em poder tem,
rogu’ eu a Deus que end’a o poder
que mh a leixe, se lhi prouguer, veer

Cedo; ca tal a fez nostro senhor,
de quantas outras no mundo som
nom lhi fez par, a la minha fé, nom;
e poi-la fez das melhores melhor;
rogu’eu a Deus que end’a o poder,
que mh a leixe, se lhi prouguer, veer

Cedo; ca tal a quizo Deus fazer,
que se a nom vir, nom posso viver.
(D. DINIS, *apud* MONGELLI, 2009, p. 68)

A coita decorrente da saudade volta a entrar em cena nesta cantiga amorosa de D. Dinis. O amante roga a Deus que o deixe ver a amada, a melhor dentre todas as mulheres, pois, se ele não a vir, poderá enlouquecer ou morrer de pesar. E o trovador afirma claramente

que não pode viver sem ver sua senhora; por isso faz tantos rogos a Deus, o único que tem poder para valer-lhe, embora a amada tenha também poder sobre sua vida.

Por fim, o último poema que analisaremos é “Amor, a ti me vem[h]’ ora queixar”, de Fernando Esquio:

Amor, a ti me ven[h]’ ora queixar
de mha senhor, que te faz enviar
cada hu dormho sempre m’ espertar
e faz-me de gran coyta sofredor.
Poys m’ ela non quer veer nen falar,
que me queres, Amor?

Este queyxume te venh’or dizer:
que me non queiras meu sono tolher
pola fremosa do bom parecer
que de amtar homem sempr’ á sabor.
Poys m’ ela nehu ben quis[o] fazer,
que me queres, Amor?

Amor, castiga-me d’ esto, por ém
que me non tolhas meu sono por quen
me quis matar e me teve en desdem
e de mha morte será pecador.
Poys m’ela nunca quisso fazer ben,
que me queres, Amor?

Amor, castiga-te d’esto, por tal
que me non tolhas meu sono por qual
me non faz bem [e sol me faz gran mal]
e mh-o [fará], d’ esto [son] julgador.
Poy-lo seu ben cedo coita mi val,
que me queres, Amor?
(ESQUIO, *apud* MONGELLI, 2009, p. 81)

Dessa vez a súplica dirige-se ao próprio Amor personificado. É ao Amor que o trovador se queixa de sua senhora, a “fremosa do bom parecer”, que faz com que Amor o acorde todas as noites, sem deixá-lo dormir, causando-lhe grande coita, já que ela não lhe quer ver nem falar. O amante pede a Amor que não lhe deixe perder o sono ou a vida por alguém que só lhe faz mal, e repete várias vezes, em forma de refrão: “que me queres, Amor?”

Assim, diante dos exemplos aqui analisados, verificamos que o *imaginário* do amor dessa Idade Média de que estamos tratando contemplava um amante que se tornava servo de sua Senhora e por ela era capaz de fazer tudo, inclusive de morrer. Era um amor sem limites, melancólico e idealizado. São *resíduos* desse *imaginário* amoroso que buscaremos encontrar nas líras de *Marília de Dirceu*, no capítulo que se segue.

4 RESÍDUOS DO AMOR MEDIEVAL EM MARÍLIA DE DIRCEU

“Eu tenho um coração maior que o mundo!

Tu, formosa Marília, bem o sabes:

Um coração..., e basta,

Onde tu mesma cabes.”

(Tomás Antônio Gonzaga)

O amor-paixão é objeto de muitas lendas na Idade Média Central, por toda a Europa, principalmente na França. Daí, por exemplo, decorrem as histórias de Abelardo e Heloísa e Tristão e Isolda. Na Europa peninsular, a grande manifestação do amor-paixão foi o amor cortês, um tipo de amor desmesurado sujeito apenas às normas da cortesia, ou melhor, da *mesura*, como preferiam chamar os galego-portugueses. Se o amor cortês é a manifestação do amor-paixão na Península Ibérica, é sobre ele que nos debruçaremos neste capítulo.

Na Provença, existiam várias cortes e, de fato, o amor era um jogo que almejava a conquista da esposa do suserano. Na Península Ibérica havia apenas uma corte, a do rei, e, por isso, inexistia ali o jogo do amor, de cunho social. Assim, enquanto na Provença as *cansós* decorriam diretamente do jogo de amor proveniente do feudalismo, na Península Ibérica esse modo poemático ocorreu de forma mais artificial, o que não lhe diminui, entretanto, a beleza (TAVANI, 1988).

Em *Marília de Dirceu*, obra escrita no Brasil do século XVIII, será possível encontrarmos *resíduos* do amor cortês da Península Ibérica do século XIII. São tempos e espaços diferentes, por isso não vamos encontrar os mesmos elementos, tal qual eram na Idade Média. Na verdade, os elementos remanescentes do *imaginário* medieval do amor estão, em *Marília de Dirceu*, *hibridizados* culturalmente com os elementos do Neoclassicismo, o que comprova que se *crystalizaram* adequadamente na literatura do Brasil colonial, mais especificamente nas líras de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga.

O poema *Marília de Dirceu* é dividido em três partes. Contudo, não há consenso entre os críticos literários acerca da autoria da terceira, se pertence mesmo a Gonzaga. Por esse motivo, e também porque nas duas primeiras partes são mais recorrentes os elementos que aqui buscamos, tomaremos como corpus apenas as partes 1 e 2 da obra. É relevante ressaltarmos que a parte 1 exibe uma aura bucólica de tranquilidade que está quase

completamente ausente na parte 2, tendo em vista que, até onde a crítica literária sabe, a parte 1 foi escrita antes da prisão de Gonzaga e, a parte 2, durante a sua prisão.

Outro fator interessante a respeito do poema de Tomás Antônio Gonzaga é que ele é dividido em liras. De acordo com o *Dicionário de mitologia greco-romana* (1973, p. 112), da Editora Abril Cultural, lira é definida como:

Instrumento musical de cordas, cuja invenção se deve, de acordo com uma lenda, à musa Polímnia. Segundo outros, foi Mercúrio que a inventou, ao colocar sete cordas na cavidade da carcaça de uma tartaruga. Símbolo da poesia, a lira não é somente o instrumento de Apolo, mas também dos poetas míticos, como Orfeu, que conseguiu encantar as Sereias com sua música. Foi usada também por Tâmira, que queria igualar-se às Musas.

Nesse contexto, na Antiguidade clássica, a lira era a poesia cantada sob o som desse instrumento de cordas, vindo daí a denominação “poesia lírica”. Por outro lado, a lira, como modo poemático, vem a ser:

um tipo de estrofe ou de composição poética, provavelmente de origem italiana (teria sido inventada por Bernardo Tasso, pai de Torquato Tasso, em seus *Amori*, publicados em 1534), cujo apelativo proveio de uma canção de Garcilaso de La Veja, poeta espanhol do Quinhentismo, intitulada *A la Flor de Gnido*, e que principia com o seguinte verso: “Si de mi baja lira...”

Importada juntamente com o decassílabo, a lira constituía-se de uma quintilha formada de dois versos decassílabos, e três hexassílabos, ou dois hexassílabos e três decassílabos, com um esquema fixo de rima: *aBabB* ou *aBAaB*. [...]

No tocante ao assunto, “as liras às vezes aproximam-se do idílio pelo bucolismo; às vezes do cântico pela elevação e subjetivismo; às vezes da ode pelo ímpeto e pelo grandioso e sempre da canção pela vivacidade e pela harmonia” [Carmo 1919: 274] (MOISÉS, 2004, p. 259, 260)

Portanto, Gonzaga, em meio à cultura neoclássica presente no Brasil do século XVIII, escreve seu poema sob a forma de liras, atribuindo, assim, uma roupagem neoclássica aos *resíduos* fortemente medievais que analisaremos neste capítulo. Além disso, apesar de retomar um elemento da Antiguidade greco-romana, o uso de poemas cantados aproxima ainda mais *Marília de Dirceu* das cantigas medievais. Embora não estejamos fazendo aqui uma relação direta entre o papel da música nas poesias clássica e medieval – pois isto nos renderia outra dissertação –, é interessante não deixarmos de comentar o ambiente musical que permeia a obra de Gonzaga.

Por conseguinte, existem alguns elementos do amor medieval fortemente presentes em *Marília de Dirceu*, que, por serem gerais e comuns a toda a obra, abordaremos inicial e conjuntamente, antes de adentrarmos nos pontos principais de nossa pesquisa.

4.1 Elementos gerais e comuns a toda a obra

Primeiramente, é relevante voltarmos nossa atenção para o **sentimentalismo exacerbado** presente no poema, de forma que **a razão está sujeita à emoção**. Todavia, quando falamos de Neoclassicismo, dentro do qual se encaixa o Arcadismo, pensamos num período acentuadamente racionalista, de retorno aos moldes clássicos, de contenção dos sentimentos. Segundo Antonio Candido (s/d, p. 37), “a literatura [arcádica] seria [...] expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade”. Então, o Arcadismo e o Neoclassicismo pregavam a razão acima de tudo, inclusive do amor. No entanto, se examinarmos atentamente o poema de Tomás Antônio Gonzaga, veremos que ele se apresenta de maneira bem diferente daquela pela qual é costumeiramente considerada. Para exemplificar, observemos alguns trechos da lira IV, da parte 1, em que o poeta se dirige à Marília:

Mal vi o teu rosto,
O sangue gelou-se,
A língua prendeu-se,
Tremi, e mudou-se
Das faces a cor
[...]

Se alguém te louvava,
De gosto me enchia;
Mas sempre o ciúme
No rosto acendia
Um vivo calor.
[...]

Se estavas alegre,
Dirceu se alegrava;
Se estavas sentida,
Dirceu suspirava
À força da dor.
(GONZAGA, 2004, p. 17-18)

O tom dessa lira é o que anima todo o poema de Gonzaga, voltado para a explosão dos sentimentos, todos eles exagerados e, muitas das vezes, melancólicos – amor, dor, ciúme, alegria, dentre outros. Observemos que o amor transformou Dirceu. Assim como a lira de Orfeu transformava os homens e amansava as feras, o amor de Marília tinha poder transformador, pois, ao vê-la, o sangue de Dirceu gelava, seu rosto mudava de cor e seu estado de espírito era sempre o mesmo da amada.

Exemplo ainda mais claro está no início da lira III, da parte 1, em que o poeta afirma que quem não ama, quem “despreza uma beleza” precisa da luz da razão, o que

demonstra que a razão e as luzes do Iluminismo, em *Marília de Dirceu*, levam ao sentimento, parecendo estarem sujeitas a ele, o que se confirma no decorrer da obra, uma vez que o amor e a dor são as duas pontas que guiam e em torno das quais gira o poema de Gonzaga. Leiamos o trecho da lira mencionada:

De amar, minha Marília, a formosura
 Não se podem livrar humanos peitos.
 Adoram os heróis; e os mesmos brutos
 Aos grilhões de Cupido estão sujeitos.
 Quem, Marília, despreza uma beleza,
 A luz da razão precisa;
 E se tem discurso, pisa
 A lei, que lhe ditou a Natureza.
 (GONZAGA, 2004, p. 16)

Já na parte 2 da obra, encontramos na lira II a mais famosa manifestação de sentimentalismo presente em *Marília de Dirceu*, quando o poeta diz:

Eu tenho um coração maior que o mundo!
 Tu, formosa Marília, bem o sabes:
 Um coração..., e basta,
 Onde tu mesma cabes.
 (GONZAGA, 2004, p. 79)

Esse fragmento do poema de Gonzaga poderia resumir toda a obra, constituindo uma conclusão de todas as palavras de Dirceu dirigidas à Marília. Tudo o que diz o poeta nas trinta e três liras da primeira parte e nas trinta e oito da segunda pode ser sintetizado nesses quatro versos. Afinal, todas as declarações de Dirceu foram ditas porque ele ‘tem um coração maior que o mundo’ e porque é Marília que habita esse coração. Dessa forma, o poeta deixa de lado a razão e permite que o amor assuma o comando e guie os seus passos. Assim, observamos que, em *Marília de Dirceu*, apesar da roupagem neoclássica do culto iluminista da razão, prepondera um sentimentalismo exacerbado, em que domina a emoção. Os *resíduos* medievais, então, sobreviveram graças à força de adaptação ao novo contexto, *crystalizando-se* em novo tempo e novo espaço. Além disso, percebemos que o Arcadismo é um dos primeiros passos em direção ao Romantismo, podendo ser representado pelo deus Jano, de duas faces, uma voltada para o passado e outra para o futuro. Dessa maneira, além do *resíduo* medieval, mais especificamente do *imaginário* trovadoresco, encontramos também, em *Marília de Dirceu*, um *resíduo antecipatório* do imaginário romântico vindouro. Portanto, a obra apresenta-se como um *híbrido* formado pela mescla de, pelo menos, três culturas – a medieval, a neoclássica e a romântica, embora nos detenhamos sobretudo nas duas primeiras.

Outra característica medieval – e também romântica – presente em *Marília de Dirceu* é “a presença de confidentes da tragédia amorosa”, isto é, o **confessionalismo**, caracterizando uma poesia de cunho subjetivo (SPINA, 1991, p. 24-25). Conforme explica Tavani (1988, p. 120), a cantiga de amor galaico-portuguesa era

Uma autêntica confissão de amor, que provoca quase sempre ou o desdém da dama, ou um anúncio que pode ser impessoal ou dirigido a um determinado interlocutor (Deus, Amor, os olhos do poeta que foram medianeiros da paixão, os amigos e confidentes, os que sofrem de amor, etc.), ou ainda a desconsolada constatação de que amar e servir não só não comportam recompensa (*galardon, prol* ou *ben*) mas que, pelo contrário têm como resultado alienar ao poeta a simpatia ou o afável convívio da senhora e até provocar o ressentimento, o desdém, a ira e mesmo a vingança dela.

As últimas palavras de Tavani (1988) não se aplicam diretamente a *Marília de Dirceu*, em que a amada é cruel, mas aparenta corresponder em alguns momentos, consoante veremos. No entanto, as palavras iniciais acerca do confessionalismo confirmam-se no poema de Gonzaga, pois o poeta a todo momento confessa os seus sentimentos, em geral para a própria amada, mas, em alguns momentos, para seus amigos, como podemos verificar na lira XV, da parte 1, e na lira VII, da parte 2. Leiamos os exemplos, transcritos a seguir:

A minha bela Marília
Tem de seu um bom tesouro;
Não é, **doce Alceu**, formado
Do buscado
Metal louro.
(GONZAGA, 2004, p. 41, **grifo nosso**)

Meu prezado Glauceste,
Se fazes o conceito,
Que, bem que réu, abrigo
A cândida virtude no meu peito;
Se julgas, digo, que mereço ainda
Da tua mão socorro,
Ah! vem dar-mo agora
Agora sim que morro.
(GONZAGA, 2004, p. 85, **grifo nosso**)

Além de confidentes, o poeta de Marília também utiliza **mensageiros** para chegar até a amada, a exemplo dos pássaros e do próprio Amor personificado mitologicamente. Podemos observar o Amor enquanto mensageiro na lira XIX, da parte 2, em que Dirceu, preso numa “triste masmorra”, pede que Amor vá ao encontro de Marília e lhe conte o seu sofrimento:

“Se queres ser piedoso,
“Procura o sítio em que Marília mora,
“Pinta-lhe o meu estrago,

“E vê, Amor, se chora.
 “Se lágrimas verter, se a dor a arrasta,
 “Uma delas me traz sobre as penas,
 “E para alívio meu só isto basta.”
 (GONZAGA, 2004, p. 107)

Assim, representado alegoricamente com asas, Amor assume ares de pássaro, usufruindo da liberdade que o poeta não tem. Só Amor pode, então, levar as palavras de Dirceu até Marília, servindo-lhe de mensageiro. Essa invocação feita pelo pastor em suas líras aproxima-as ainda mais da poesia lírica galego-portuguesa, em que ocorria “a invocação de mensageiros da paixão do amante (pássaros)” (SPINA, 1991, p. 24-25).

4.2 Elementos específicos

Em sequência, no livro *A poesia lírica galego-portuguesa*, Giuseppe Tavani (1988) apresenta quatro características das cantigas de amor, modo poemático em que é patente o amor cortês: “reserva da dama”, “pena por um amor não correspondido”, “elogio da dama” e “amor do poeta pela dama”. Não dividiremos essas características em principais e secundárias, como o faz Tavani, pois as consideramos igualmente importantes, embora umas apareçam mais do que outras em *Marília de Dirceu*. São esses quatro elementos que buscaremos encontrar *residualmente* na obra de Tomás Antônio Gonzaga, com a ordem e as denominações a seguir: **atitude da dama**, **exaltação da dama**, **coita de amor** e **imensurável amor**. Esses quatro elementos confundem-se em muitos momentos, pois são complementares. Nossa divisão, assim como a de Tavani, tem fins didáticos. Dessa forma, interpretaremos esses elementos à luz das palavras de Tavani, mas a nosso modo. Preferimos deixar juntos os dois últimos elementos devido às afinidades entre eles, consoante veremos nos exemplos analisados. Podemos subdividir ainda alguns desses elementos em outras características, a fim de esclarecê-los melhor.

Por fim, é relevante esclarecermos que, entre os provençais, a palavra *dama* referia-se às senhoras casadas, já que os cantos de amor dirigiam-se à esposa do suserano. No entanto, entre os galego-portugueses, num processo de cristalização, os poemas eram cantados para as virgens solteiras, devido à forte influência clerical naquela região. Nesse ponto, a dama do noroeste da Península Ibérica aproxima-se da dama de Dirceu – uma mulher solteira. E é nesse sentido que utilizamos o termo *dama* nos próximos dois tópicos.

4.2.1 Atitude da dama

Em relação ao primeiro elemento que se evidencia como *resíduo* em *Marília de Dirceu* – a atitude da dama –, aquele que menos aparece no poema de Gonzaga, verificamos que, na obra em análise, a dama Marília é tirana, embora por vezes corresponda ao amor de Dirceu. Vejamos alguns exemplos.

Na lira IV, da parte 1, observamos o poeta acusar Marília de ser culpada de seu sofrimento:

Marília, teus olhos
São réus, e culpados,
Que sofra, e que beije
Os ferros pesados
De injusto Senhor.
(GONZAGA, 2004, p. 17)

Nesse trecho, Dirceu acusa os olhos de Marília, chamando-os de “réus”, que serão liricamente sentenciados de imediato, após considerados “culpados” de seu sofrimento. De forma imperativa, os olhos de Marília são condenados a beijar os ferros pesados que aprisionam o pobre pastor Dirceu. Assim, a dama é aqui representada pela crueldade dirigida ao amante.

Por conseguinte, na lira XX, da parte 1, o poeta apresenta Marília ferida pela mordida de uma abelha. A moça sofre e grita de dor, até que o deus Amor, dirigindo-se a ela, indaga, referindo-se a Dirceu:

“Se tu por não tão pouco
“O pranto desatas,
“Ah! dá-me atenção;
“E como daquele,
“Que feres, e matas,
“Não tens compaixão?”
(GONZAGA, 2004, p. 51)

Isto é, a dama Marília, sem compaixão, fere e mata o pastor que tanto lhe ama, assemelhando-se residualmente àquela dama cruel do século XIII peninsular. Observamos, todavia, que esse amor medieval é demonstrado de forma *híbrida*, pois está mesclado com um elemento do *imaginário* neoclássico – a mitologia, pois o amor aparece personificado como o deus alegórico. O *resíduo* medieval da tirania da dama, portanto, aparece, em *Marília de Dirceu*, *hibridizado* com o elemento neoclássico da mitologia, o que comprova a *cristalização* daquele *resíduo* aos novos tempo e espaço, isto é, sua natural adequação.

Contudo, a mesma dama que é tirana com Dirceu também lhe corresponde o amor, pois o poeta assim o revela:

Se mostro na face o gosto,
 Ri-se Marília contente;
 Se canto, canta comigo,
 E apenas triste me sente,
 Limpa os olhos com as tranças
 De fino cabelo louro.
 A minha Marília vale,
 Vale um imenso tesouro.
 (GONZAGA, 2004, p. 44)

Depreendemos, assim, do excerto acima, que Marília alimenta o amor de Dirceu, demonstrando-lhe recíproco afeto, pois ela ri junto a ele e limpa com suas tranças as lágrimas do pastor. Contraditoriamente, a dama é tirana e amorosa, assim como o era na Europa peninsular, embora ali a senhora não correspondesse ao amor do amante, diferentemente do amor proibido e correspondido das *cansós* provençais.

Por fim, observemos no trecho a seguir a atitude de Marília:

Movida, Marília,
 De tanta ternura,
 Nos braços me deste
 Da tua fé pura
 Um doce penhor.
 (GONZAGA, 2004, p. 19)

Este é, então, outro exemplo da atitude recíproca de Marília em relação ao amor de Dirceu, através do “penhor” que ela lhe dá, que pode ser um abraço ou um presente, seguindo *residualmente* a tradição medieval de entregar ao amante um lembrete do acordo entre ambos, como fez Isolda ao dar o anel de jaspe a Tristão.

4.2.2 Exaltação da dama

A exaltação da dama é uma das maiores características medievais de *Marília de Dirceu*, pois está entre as mais frequentes. Marília é elogiada e louvada com grande idealização e magnitude, tal qual o eram as donzelas nas cantigas de amor da Península Ibérica da Idade Média Central. Durante toda a obra, Dirceu dirige-se à sua amada com aquela “qualificação estética de valorização positiva” de que nos falou Segismundo Spina (1991, p. 24, 25) em seu livro *A lírica trovadoresca*, pois o pastor utiliza expressões como “gentil Pastora”, “formosa Marília”, “bela Marília”, dentre outros termos. Deter-nos-emos a partir de agora em outras caracterizações da amada de Dirceu. Na primeira lira do poema, o poeta já exalta a mulher por quem é apaixonado, apresentando Marília como uma mulher cheia de “dotes da

ventura”, e ela tem seus olhos, faces, cabelos e corpo elogiados de maneira idealizada e exacerbada:

Mas tendo tantos dotes da ventura,
Só apreço lhes dou, gentil Pastora
[...]
Os teus olhos espalham luz divina,
A quem a luz do Sol em vão se atreve:
Papoula, ou rosa delicada, e fina,
Te cobre as faces, que são cor de neve.
Os teus cabelos são uns fios d’ouro;
Teu lindo corpo bálsamos vapora.
Ah! Não, não fez o Céu, gentil Pastora,
Para glória de Amor igual tesouro.
(GONZAGA, 2004, p. 11, 12)

Na lira II, da parte 1, o poeta continua o elogio à Marília, utilizando-se de um elemento da mitologia, o deus Cupido. Assim canta o pastor Dirceu:

Tu, Marília, agora vendo
De Amor o lindo retrato,
Contigo estarás dizendo,
Que é este o retrato teu.
Sim, Marília, a cópia é tua,
Que Cupido é Deus suposto:
Se há Cupido, é só teu rosto,
Que ele foi quem me venceu.
(GONZAGA, 2004, p. 16)

No trecho anterior, observamos que o poeta usa um personagem mitológico para engrandecer sua louvação. Na verdade, nessa lira, o deus Cupido é igualado à Marília, uma vez que no retrato do deus está pintado o rosto da amada. Sendo assim, Dirceu foi vencido pelo Amor, que é a própria Marília, pois Cupido é Marília e Marília é Cupido.

Segundo o *Dicionário de mitologia greco-romana* (1973, p. 43), Cupido é o “Deus do amor entre os romanos. Bem mais que o Eros grego, com o qual costuma ser identificado, Cupido personifica a paixão arrebatadora. Representam-no como uma criança alada, nua, armada com arco e flecha ou com elmo, espada e escudo.”

Na lira anterior, Dirceu ainda faz mais do que igualar o deus alado a Marília, pois o acusa de ser um deus falso, quando diz: “Cupido é Deus suposto”. Isso porque, ao que parece, não foram as suas flechas que atingiram o coração de Dirceu, mas sim a beleza encantadora do rosto da verdadeira deusa do amor e causadora de tão forte sentimento – a própria Marília. Foi ela que, sem arco, flecha, elmo, espada ou escudo, mas apenas com seu rosto, que representa toda a sua beleza, conquistou o pastor Dirceu.

Vemos, também, na lira VI, da parte 1, que o poeta assume um tratamento completamente idealizado em relação à beleza de Marília, pois a considera uma perfeita criação divina:

Noto, gentil Marília, os teus cabelos.
E noto as faces de jasmins, e rosas:
 Noto os teus olhos belos,
Os brancos dentes, e as feições mimosas:
Quem faz uma obra tão perfeita, e linda,
Minha bela Marília, também pode
Fazer os céus, e mais, se há mais ainda.
(GONZAGA, 2004, p. 23)

Marília é, para o poeta, uma obra perfeita e linda, tão perfeita que quem é capaz de criá-la é capaz de fazer o próprio céu. Dessa forma, a beleza de Marília é igualada à grandiosidade da própria natureza, à imensidão e perfeição do céu, onde habita o próprio Deus, segundo as mitologias clássica e cristã.

A lira VII, da parte 1, trata claramente do tema do “elogio impossível”, em que a mulher excede a todas em formosura (SPINA, 1991, p. 24, 25). Vamos reproduzi-la na íntegra, com pausas para os comentários, devido à relevância da análise que o poeta faz da beleza de Marília:

Vou retratar a Marília,
A Marília, meus amores;
Porém como? Se eu não vejo
Quem me empreste as finas cores:
Dar-mas a terra não pode;
Não, que a sua cor mimosa
Vence o lírio, vence a rosa,
O jasmim, e as outras flores.
 Ah! Socorre, Amor, socorre
 Ao mais grato empenho meu!
 Voa sobre os Astros, voa,
 Traze-me as tintas do Céu.
(GONZAGA, 2004, p. 24)

No início da lira, o poeta quer pintar a imagem de Marília, mas não tem tintas com que possa fazê-lo, pois as cores da pastora excedem todas as flores em formosura. Por isso, Dirceu suplica para que Amor lhe traga as tintas do Céu, uma vez que parecem ser as únicas possíveis de alcançar a graça de Marília. Assim, fica a indagação: que tintas são capazes de retratar as belas cores de Marília? O poeta continua:

Mas não se esmoreça logo;
Busquemos um pouco mais;
Nos mares talvez se encontrem
Cores, que sejam iguais.
Porém não, que em paralelo

Da minha Ninfa adorada
 Pérolas não valem nada,
 E nada valem corais.
 Ah! Socorre, Amor, socorre
 O mais grato empenho meu!
 Voa sobre os Astros, voa,
 Traze-me as tintas do Céu.
 (GONZAGA, 2004, p. 24)

O poeta diz a Cupido que não desanime em sua busca, pois talvez as tintas do mar sejam capazes de pintar as cores de Marília. Entretanto, logo Dirceu percebe que não, pois de nada valem as pérolas e os corais diante da beleza de Marília. Daí o pastor continua suplicando que Amor lhe traga as tintas do Céu:

Só no Céu achar-se podem
 Tais belezas, como aquelas,
 Que Marília tem nos olhos,
 E que tem nas faces belas.
 Mas às faces graciosas,
 Aos negros olhos, que matam,
 Não imitam, não retratam
 Nem Auroras, nem Estrelas.
 Ah! Socorre, Amor, socorre
 Ao mais grato empenho meu!
 Voa sobre os Astros, voa,
 Traze-me as tintas do Céu.
 (GONZAGA, 2004, p. 24)

Dirceu acredita que só no Céu podem existir tintas tão belas como as das cores de Marília, mas logo se dá conta de que nem as cores da aurora e das estrelas assemelham-se à beleza de Marília. Ao conseguir atingir o céu, o poeta conclui:

Entremos, Amor, entremos,
 Entremos na mesma Esfera,
 Venha Palas, venha Juno,
 Venha a Deusa de Citera,
 Porém não, que se Marília
 No certame antigo entrasse,
 Bem que a Páris não peitasse,
 A todas as três vencera.
 Vai-te, Amor, em vão socorres
 Ao mais grato empenho meu:
 Para formar-lhe o retrato
 Não bastam as tintas do Céu.
 (GONZAGA, 2004, p. 25)

Nesse último excerto da lira abordada, o poeta consegue atingir o Céu, junto de Amor, mas ali descobre que a beleza de Marília é maior do que a das deusas do Olimpo. Portanto, é inútil qualquer empenho em pintar Marília, pois nem as tintas do Céu são capazes de retratá-la. Assim, verificamos que, durante toda a lira, o poeta exalta Marília acima de

todas as outras coisas, de maneira extremamente idealizada e exagerada, como era o elogio da dama no *imaginário* do amor na corte medieval.

Por conseguinte, na lira IX, da parte 1, o poeta continua elogiando as qualidades de sua gentil pastora:

O Vento quando parte em largas fitas
As folhas, que meneia com brandura;
A fonte cristalina,
Que sobre as pedras cai de imensa altura,
Não forma um som tão doce, como forma
A tua voz divina.
[...]
O Cisne, quando corta o manso largo,
Erguendo as brancas asas, e o pescoço;
A Nau, que ao longe passa,
Quando o vento lhe infuna o pano grosso,
O teu garbo não tem, minha Marília,
Não tem a tua graça.
(GONZAGA, 2004, p. 27-28)

Comparando a voz de Marília com o vento e com a fonte, e a sua graça com o cisne e com a nau, o poeta louva ainda mais a bela Marília, pois mostra que todo o resto é inferior à sua “voz divina” e à sua graça. Temos observado, com mais esse excerto, que Dirceu elogia cada detalhe de Marília, muitas partes de seu corpo e seus atributos, tornando-se *residualmente* um amante de amor exagerado e sem limites, como eram os trovadores medievais. Além disso, percebemos mais uma vez o *resíduo antecipatório* do Romantismo, uma vez que no *imaginário* romântico a mulher também era alvo de tão exacerbado elogio, conforme podemos constatar no poema “Os cinco sentidos”, de Almeida Garrett, poeta do Romantismo português, em que a natureza é bela e perfeita, mas inferior a tudo o que vem da amada:

São belas – bem o sei, essas estrelas,
Mil cores – divinais têm essas flores;
Mas eu não tenho, amor, olhos para elas:
Em toda a natureza
Não vejo outra beleza
Senão a ti – a ti!

Divina – ai!, sim, será a voz que afina
Saudosa – na ramagem densa, umbrosa,
Será; mas eu do rouxinol que trina
Não oiço a melodia,
Nem sinto outra harmonia
Senão a ti – a ti!

Respira – n’aura que entre as flores gira,
Celeste – incenso de perfume agreste.
Sei... não sinto: minha alma não aspira,

Não percebe, não toma
Senão o doce aroma
Que vem de ti – de ti!

Formosos – são os pomos saborosos,
É um mimo – de néctar o racimo:
E eu tenho fome e sede ... sequiosos,
Famintos meus desejos
Estão... mas é de beijos,
É só de ti – de ti!

Macia – deve a relva luzidia
Do leito – ser por certo em que me deito.
Mas quem, ao pé de ti, quem poderia
Sentir outras carícias,
Tocar noutras delícias
Senão em ti – em ti!

A ti! , ai, a ti só os meus sentidos
Todos num confundidos,
Sentem, ouvem, respiram;
Em ti, por ti deliram.
Em ti a minha sorte,
A minha vida em ti;
E quando venha a morte,
Será morrer por ti.¹¹

Por ser o Romantismo uma estética literária predominantemente assentada na Idade Média, apresenta também fortes *resíduos* do *imaginário* do amor cortês. Assim, *Marília de Dirceu* comprova a dinâmica das culturas, visto que contém elementos remanescentes da cultura medieval, *hibridizados* com elementos da então contemporânea cultura neoclássica e, ainda, com elementos antecipatórios da cultura romântica. Esta, apesar de *residualmente* baseada no medievo, já não é mais nem medieval nem neoclássica – é romântica.

Em outra lira (XI, parte 1), Dirceu tenta falar de outro assunto que não seja Marília e pede à Musa que o auxilie nesse intento, pois ele deseja agora ter inspiração para cantar os grandes feitos dos heróis nas guerras, ou seja, para fazer poesia épica. Porém, por questão de estro, de inspiração, o poeta não consegue, segundo ele próprio, ultrapassar o lírico amoroso:

Busquemos, ó Musa,
Empresa maior;
Deixemos as ternas
Fadigas do Amor.

Anima pois, ó Musa, o instrumento,
Que a voz também levanto,

¹¹ GARRETT, Almeida. Poetas. In: *A voz da poesia falando ao coração*. Disponível em: http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=750&poeta_id=210. Acesso em: 06 de maio de 2015, às 08:30.

Porém tu deste muito acima o ponto,
 Dirceu não sobe tanto:
 Abaixa, minha Musa, o tom, qu'ergueste;
 Eu já, eu já te sigo.
 Mas, ah! vou a dizer *Herói*, e *Guerra*,
 E só MARÍLIA digo.

Deixemos, ó Musa,
 Empresa maior;
 Só posso seguir-te
 Cantando de Amor.

[...]

Mal repito MARÍLIA, as doces aves
 Mostram sinais de espanto;
 Erguem os colos, voltam as cabeças,
 Param o ledto canto:
 Move-se o tronco, o vento se suspende;
 Pasma o gado, e não come:
 Quanto podem meus versos! Quanto pode
 Só de Marília o nome!
 (GONZAGA, 2004, p. 31-32)

Para Dirceu, a poesia épica é um empreendimento maior que a lírica amorosa, sendo o tom daquela mais alto do que o desta. Por isso o poeta não o alcança: “Porém tu deste muito acima o ponto, / Dirceu não sobe tanto: / Abaixa, minha Musa, o tom, qu'ergueste”. Essa lira, tipicamente neoclássica¹², assemelha-se à estância 4 do canto I de *Os Lusíadas*, do poeta Luís Vaz de Camões, representante máximo do Classicismo português. Nesse trecho, o poeta também roga às musas que o concedam um estilo eloquente, para que ele possa cantar os feitos do povo lusitano:

E vós, Tágides minhas, pois criado
 Tendes em mi[m] um novo engenho ardente,
 Se sempre em verso humilde celebrado
 Foi de mi[m] vosso rio alegremente,
 Daí-me agora um som alto e sublimado,
 Um estilo grandílo[u]o e corrente,
 Porque de vossas águas Febo ordene
 Que não tenham inveja às de Hipocrene.
 (CAMÕES, 2008, p. 16)

No entanto, diferentemente do poeta português, embora tente cantar os nobres heróis e as guerras, o amor avassalador fala mais alto para Dirceu, que só consegue falar de Marília, e de uma maneira tão intensa que o nome da amada é grafado em maiúsculas

¹² Sabemos que em todos os períodos literários clássicos e neoclássicos há uma exaltação da poesia épica, e as epopeias estão entre os modos poemáticos preferidos desses poetas. Podemos citar, por exemplo, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, a *Eneida*, de Virgílio, *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, e, no Arcadismo brasileiro, algumas tentativas epopeicas, com *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão.

majestáticas. Por isso, o poeta desiste dessa empresa e assume para a Musa que só pode cantar seu amor por Marília, e esse alegre canto, apenas por citar o nome da amada, tem muito poder, pois “Move-se o tronco, o vento se suspende; / Pasma o gado, e não come: [...]”. Assim, embora Dirceu apresente o tom épico como superior ao lírico amoroso, neste há força de transformar a natureza, tal qual a força das líras de Orfeu. Então, o pastor tenta pensar e falar de outras coisas, mas o poder de Marília é tão grande, a julgar pelo poder de seu nome, que ele não consegue desviar seu pensamento e seu canto dela. Até o nome de Marília é exaltado por Dirceu, e o nome é algo muito importante, pois confere identidade à personagem, englobando nesta única palavra todo o seu eu. Essa é, portanto, uma exaltação da mulher amada e uma demonstração do imensurável amor do poeta.

Noutro passo, lemos que até em desalinho Marília parece bela aos olhos de Dirceu, como notamos na lira XVII, da parte 1:

Quando apareces
 Na madrugada,
 Mal embrulhada
 Na larga roupa,
 E desgrenhada
 Sem fita, ou flor;
 Ah! que então brilha
 A natureza!
 Então se mostra
 Tua beleza
 Inda maior.
 (GONZAGA, 2004, p. 46)

Na lira XXIV, da parte 1, verificamos novamente um grande louvor dos poderes de Marília. O poeta começa falando de todas as criações de Deus e suas armas específicas:

Encheu, minha Marília, o grande Jove
 De imensos animais de toda a espécie
 As terras, mais os ares,
 O grande espaço dos salobros, rios,
 Dos negros, fundos mares,
 Para sua defesa.
 A todos deu as armas, que convinha
 A sábia natureza.
 (GONZAGA, 2004, p. 56)

Em seguida, o poeta explicita as armas dos animais, criações divinas:

Deu as asas aos pássaros ligeiros,
 Deu ao peixe escamoso as barbatanas;
 Deu veneno à serpente,
 Ao membrudo elefante a enorme tromba,
 E ao javali o dente.
 Coube ao leão a garra;

Com leve pé saltando o cervo foge;
 E o bravo touro marra.
 (GONZAGA, 2004, p. 56)

Cada tipo de animal tem, portanto, a sua arma adequada, conforme lhe “convinha / A sábia natureza”. Na sequência, o poeta aborda as armas dos homens:

Ao homem deu as armas do discurso,
 Que valem muito mais que as outras armas;
 Deu-lhe dedos ligeiros,
 Que podem converter em seu serviço
 Os ferros, e os madeiros;
 Que tecem fortes laços,
 E forjam raios, com que aos brutos cortam
 Os voos, mais os passos.
 (GONZAGA, 2004, p. 56)

Os homens, pelo que se depreende do excerto anterior, são animais mais sagazes e racionais do que os mencionados primeiramente e, por isso, recebem as armas mais valiosas: sua palavra e sua mão (o “discurso” e os “dedos ligeiros”), capazes de atingir qualquer alvo. Para continuar, o poeta chega, enfim, às armas das mulheres, seres criados também por Deus:

Às tímidas donzelas pertenceram
 Outras armas, que têm dobrada força,
 Deu-lhes a natureza
 Além do entendimento, além dos braços
 As armas da beleza.
 Só ela ao Céu se atreve;
 Só ela mudar pode o gelo em fogo,
 Mudar o fogo em neve.

Eu vejo, eu vejo ser a formosura,
 Quem arrancou da mão de Coriolano
 A cortadora espada.
 Vejo que foi de Helena o lindo rosto,
 Quem pôs em campo armada
 Toda a força da Grécia.
 E quem tirou o cetro aos reis de Roma?
 Só foi, só foi Lucrecia.
 (GONZAGA, 2004, p. 56-57)

As mulheres, então, receberam as armas mais poderosas que existem: além do entendimento, as armas da beleza, da formosura, capazes de tudo. Assim, foi por causa de belas mulheres que grandes guerras e feitos históricos foram realizados, pois o poeta utiliza a mitologia clássica para exemplificar isso. Ademais, percebemos, nestes versos, que, para demonstrar o poder atribuído pela natureza às mulheres, o poeta utiliza até mesmo o paradoxo barroco, quando afirma que “Só ela mudar pode o gelo em fogo, / Mudar o fogo em neve”. O *imaginário* barroco era composto de emoções fortes e exacerbadas, como é forte e exacerbado o sentimento de Dirceu por Marília, naturalmente o aproximando também daquela estética

literária. É inevitável não lembrarmos imediatamente do “Soneto VII”, do poeta Gregório de Matos, maior representante do Barroco brasileiro:

Ardor em firme coração nascido!
Pranto por belos olhos derramado!
Incêndio em mares de água disfarçado!
Rio de neve em fogo convertido!

Tu, que em um peito abrasas escondido,
Tu, que em um rosto corres desatado,
Quando fogo em cristais aprisionado,
Quando cristal em chamas derretido.

Se és fogo como passas brandamente?
Se és neve, como queimas com porfia?
Mas ai! Que andou Amor em ti prudente.

Pois para temperar a tirania,
Como quis, que aqui fosse a neve ardente,
Permitiu, parecesse a chama fria.¹³

Dessa forma, notamos que, além de elementos medievais, neoclássicos e românticos, a obra de Gonzaga apresenta também remanescências barrocas, constituindo um conjunto de liras de grande dinamicidade e *hibridação* cultural. Por fim, na lira em análise, Dirceu conclui:

Se podem lindos rostos, mal suspiram,
O braço desarmar do mesmo Aquiles;
Se estes rostos irados
Podem soprar o fogo da discórdia
Em povos aliados;
És árbitra da terra:
Tu podes dar, Marília, a todo o mundo
A paz, e a dura guerra.
(GONZAGA, 2004, p. 57)

Novamente fazendo uso da mitologia clássica, ao citar Aquiles, o pastor chega à conclusão de que, se essas mulheres mitológicas foram capazes de tanto, Marília, então, superior a todas elas, é “árbitra da terra”, pois ela tem poder para decidir tudo, apenas com sua beleza, pode gerar a guerra ou instaurar a paz. O poeta, assim, mais uma vez exalta os atributos de sua amada, que são capazes de conseguir qualquer coisa, porque inigualáveis. Com sua formosura, Marília torna-se mais poderosa do que os animais e suas armas, do que os homens e suas armas e do que as demais mulheres e suas belezas. A pastora é engrandecida como a mais bela e poderosa de todas as criaturas divinas.

¹³ MATOS, Gregório de. In: *Jornal de poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/grego.html>. Acesso em: 06 de maio de 2015, às 08:25.

Prosseguindo com nossa análise sobre a exaltação da mulher amada em *Marília de Dirceu*, vamos encontrar na lira XXX, da parte 1, quatro estrofes de completa louvação à pastora:

Junto a uma clara fonte
A mãe de Amor s'assentou,
Encostou na mão o rosto,
No leve sono pegou.

Cupido, que a viu de longe,
Contente ao lugar correu;
Cuidando que era Marília
Na face um beijo lhe deu.

Acorda Vênus irada:
Amor a conhece; e então
Da ousadia, que teve,
Assim lhe pede o perdão:

“Foi fácil, ó Mãe formosa,
“Foi fácil o engano meu;
“Que o semblante de Marília
“É todo o semblante teu.”
(GONZAGA, 2004, p. 65)

Nessa lira, observamos que Cupido confundiu sua mãe com Marília, pois, segundo ele, a aparência de Marília é muito semelhante à de sua mãe. Ora, a mãe de Cupido é Vênus, “deusa do amor e da beleza”, conforme nos assegura o *Dicionário de mitologia greco-romana* (1973, p. 185-186). Dessa maneira, Marília é novamente exaltada, pois sua beleza é comparada à da autoridade máxima da mitologia greco-romana, em termos de formosura – a deusa Vênus.

Por conseguinte, Gonzaga finaliza a parte 1 de sua obra, na lira XXXIII, com um completo elogio à sua amada, pedindo a seu amigo Glauceste que pinte e cante a sua bela Marília, o seu “semblante divino”, as suas “faces mimosas”, as suas “negras tranças”, os “beijos graciosos”, o seu riso, modéstia, graça, e seus pés (GONZAGA, 2004, p. 71-73). O poeta pede também que Glauceste, no retrato da pastora, pinte também um amante beijando-lhe e que, por isso, sendo o amante o próprio Dirceu, “os outros choram de inveja, / E chora Dirceu de gosto” (GONZAGA, 2004, p. 73). A última lira da primeira parte de *Marília de Dirceu*, portanto, revela a representação de uma mulher ideal, elogiada em cada detalhe de seu corpo e de suas qualidades, apontando claramente para a existência de fortes *resíduos* do *imaginário* medieval do amor, consoante a corte da Idade Média Central pensava o amor.

Por fim, na parte 2 do poema dedicado à Marília, não encontramos tantas evidências do elemento medieval da exaltação feminina, mas um exemplo é suficiente para

demonstrar que, mesmo preso, Dirceu não parou de louvar a beleza inigualável de Marília.

Referimo-nos à lira XXVII:

A minha amada
É mais formosa,
Que branco lírio,
Dobrada rosa,
Que o cinamomo,
Quando matiza
Co'a folha a flor.
Vênus não chega
Ao meu Amor.

Vasta campina
De trigo cheia,
Quando na sesta
C'o vento ondeia,
Ao seu cabelo,
Quando flutua,
Não é igual.
Tem a cor negra,
Mas quanto val'!

Os astros, que andam
Na esfera pura,
Quando cintilam
Na noite escura,
Não são, humanos,
Tão lindos como
Seus olhos são;
Que ao Sol excedem
Na luz, que dão.

Às brancas faces,
Ah! não se atreve
Jasmim de Itália,
Nem inda a neve,
Quando a desata
O Sol brilhante
Com seu calor.
São neve, e causam
No peito ardor.

Na breve boca
Vejo enlaçadas
As finas per'olas
Com as granadas;
A par dos beiços
Rubins da Índia
Têm preço vil.
Neles se agarram
Amores mil.

Se não lhe desse,
Compadecido,
Tanto socorro
O Deus Cupido;
Se não vivera

No peito seu;
 Já morto estava
 O bom Dirceu.

Vê quanto pode
 Teu belo rosto;
 E de gozá-lo
 O vivo gosto!
 Que, submergido
 Em um tormento
 Quase infernal,
 Porqu'inda espero,
 Resisto ao mal.
 (GONZAGA, 2004, p. 118-119)

Toda a lira é dedicada à louvação da beleza de Marília, muito superior à de Vênus, conforme diz o poeta no final da primeira estrofe. Seus olhos excedem em beleza à luz do Sol. Suas “brancas faces” e sua “breve boca” são também incomparáveis. Marília é a razão de vida de Dirceu, segundo atestamos nas duas últimas estrofes. Assim, constatamos que, durante todo o poema *Marília de Dirceu*, o poeta exalta a sua amada conforme as convenções da corte medieval, idealizando a mulher, comparando-a com a natureza e declarando-a mais bela e poderosa do que qualquer outro ser.

4.2.3 Coita de amor

A coita é o mais relevante elemento do *imaginário* cortês medieval do amor, o mais representativo daquele modo de pensar, pois se tratava prioritariamente de um amor de sofrimento. Segundo Giuseppe Tavani (1988, p. 128),

Em suma, a “pena de amor” gira em torno do termo *coita*, e engloba por um lado os instrumentos e as circunstâncias para o amante, segundo uma linha que parte dos olhos do poeta e da sua imprudente exposição à presença da dama, passa através das várias gradações do sofrimento, e acaba no pranto, e, mais frequentemente, na loucura e na morte por amor.

Uma das formas de demonstração desta “pena de amor” é a **perturbação dos sentidos** e analisaremos agora excertos dessa manifestação nas liras de *Marília de Dirceu* (SPINA, 1991).

Na lira IV, da parte 1, o poeta afirma que, logo ao ver o rosto de Marília, “O sangue gelou-se, / A língua prendeu-se, / Tremi, e mudou-se / Das faces a cor.” (GONZAGA, 2004, p. 17) Dessa maneira, verificamos que o amor pela pastora causa em Dirceu uma transmutação física, causando-lhe padecimento.

Adiante, na lira XXI, da parte 1, o poeta declara:

Não sei, Marília, que tenho,
Depois que vi o teu rosto;
Pois quanto não é Marília,
Já não posso ver com gosto.

[...]
Que efeitos são os que sinto?
Serão os efeitos de Amor?

Se alguém passa, e te saúda,
Bem que seja cortesia,
Se acende na face a cor.
Que efeitos são os que sinto?
Serão os efeitos de Amor?

Se estou, Marília, contigo,
Não tenho um leve cuidado;
Nem me lembra se são horas
De levar à fonte o gado.

[...]
Que efeitos são os que sinto?
Serão os efeitos de Amor?

Ando já com o juízo,
Marília, tão perturbado,
Que no mesmo aberto sulco
Meto de novo o arado.

[...]
Que efeitos são os que sinto?
Serão os efeitos de Amor?

[...]
Mal durmo, Marília, sonho
Que fero leão medonho
Te devora nos meus braços:
Gela-se o sangue nas veias,
E solto do sono os laços
À força da imensa dor.
Ah! que os efeitos, que sinto,
Só são efeitos de Amor.
(GONZAGA, 2004, p. 52-53)

As palavras iniciais do poeta mostram que tudo aquilo que não é Marília não lhe dá sentido nem prazer. Ele sente ciúme de sua amada e sofre com qualquer distância dela. Dirceu esquece todas as suas obrigações quando está com Marília, e faz tudo errado, porque, como ele próprio assume, está com o juízo perturbado. O pastor não consegue dormir e tem maus sonhos. Tudo isso são efeitos do amor que nutre por Marília, um amor cruel que lhe perturba os sentidos, causando-lhe, por exemplo, esquecimento e insônia, sofrimentos físicos que decorrem da dor de amor. Essa perturbação dos sentidos de origem amorosa é um elemento remanescente do *imaginário* da corte medieval a respeito do amor, uma vez que os trovadores peninsulares sofriam muito neste sentido por suas donzelas inalcançáveis (SPINA, 1991). Contudo, observemos que a lira em análise está repleta de caracteres bucólicos, típicos

do Neoclassicismo, visto que o poeta fala sobre “levar à fonte o gado” e “no mesmo aberto sulco / Meto de novo o arado.” (GONZAGA, 2004, p. 52-53) Verificamos, portanto, que o *resíduo* medieval está revestido por uma roupagem neoclássica, comprovando a *hibridização* das culturas e a *crystalização* do elemento residual em novo contexto.

Na lira IV da parte 2 o poeta continua demonstrando como o amor por Marília perturba-lhe os sentidos:

Mal te vir, me dará em poucos dias
A minha mocidade o doce gosto;
Verás burnir-se a pele, o corpo encher-se,
Voltar a cor ao rosto.
(GONZAGA, 2004, p. 82)

Do excerto transcrito, inferimos que Marília é a única alegria capaz de aliviar a magreza, a palidez e a tristeza do poeta, atacado de dor de amor, o que faz de Dirceu um trovador neoclássico à moda medieval.

Em outro trecho, na lira XIX, da parte 2, o pastor declara: “A violência da mágoa não suporto; / Foge-me a vista, e caio, / Não sei se vivo, ou morto.” (GONZAGA, 2004, p. 106) Com essa afirmação, Dirceu revela a cegueira e a fraqueza que lhe causam o amor por Marília, perturbador de seus sentidos e de sua vida. Assim, o poeta de *Marília de Dirceu* mostra-se um verdadeiro trovador, sofrendo por sua dama.

Além da perturbação dos sentidos, há trechos na obra de Gonzaga que revelam a **coita** propriamente dita, pois falam de seu martírio e quase morte. Assim como a primeira parte da obra é dedicada, sobretudo, à exaltação da mulher amada, embora o poeta também o faça na segunda parte, nesta encontraremos uma gama de ocorrências da coita de amor tal qual a abordamos a partir deste parágrafo, apesar de haver também exemplos dela na primeira parte da obra.

Na lira IV, da parte 1, o poeta afirma:

A vista furtiva,
O riso imperfeito,
Fizeram a **chaga**,
Que abriste no peito,
Mais funda, e maior.
(GONZAGA, 2004, p. 17, **grifo nosso**)

Além da cegueira, elemento de perturbação dos sentidos, atentemos para o termo grifado – “chaga” –, que compara a dor de amor do poeta com uma ferida muito grande e profunda no peito.

Adiante, na lira V, da parte 1, o poeta revela que a saudade é um grande motivo para a sua coita de amor, da mesma maneira que os amantes medievais padeciam pela distância de suas damas:

Minha alma, que tinha
 Liberta a vontade,
 Agora já sente
 Amor, e saudade,
 Os sítios formosos me agradaram,
 Ah! Não se mudaram;
 Mudaram-se os olhos,
 De triste que estou.
 (GONZAGA, 2004, p. 22)

Ainda na parte 1, agora na lira XVIII, Dirceu afirma que morrerá, mas morrerá contente, por ser Marília quem, sob lágrimas, fechará os seus olhos (GONZAGA, 2004). Dessa forma, o poeta traz *residual* e naturalmente para uma obra neoclássica um elemento do *imaginário* medieval do amor – o “morrer de amor”. Giuseppe Tavani (1988, p. 129-130) corrobora:

morrer de amor torna-se portanto o *topos* mais frequente na poesia lírica galego-portuguesa, realizado essencialmente pelas várias formas do verbo *morrer* e pelo substantivo *morte* que aparecem cerca de oitocentas vezes, as primeiras, e cerca de trezentas, o segundo, e se concentram nas *cantigas d'amor* ao ritmo aproximativo de uma presença em cada oito-dez versos. Se se juntarem as frequências na negativa de *guarir*, *guarecer*, *viver*, *vida* e *matar*, verificar-se-á que, em média, o conceito de morte por amor se encontra enunciado, e tratado, pelo menos uma vez em cada cobra.

Contentar-se por morrer de amor é também um *topos* da poesia camoniana, conforme podemos observar no poema seguinte, a título de exemplificação:

Dai-me ùa lei, Senhora, de querer-vos,
 que a guarde, sob pena de enojar-vos;
 que a fé, que me obriga a tanto amar-vos,
 fará que fique em lei de obedecer-vos.

Tudo me defendei, senão só ver-vos
 e dentro na minh' alma contemplar-vos;
 que, se assi não chegar a contentar-vos,
 ao menos que não chegue a aborrecer-vos.

E, se essa condição cruel e esquiva
 que me deis lei de vida não consente,
 dai-ma, Senhora, já, seja de morte.

Se nem essa me dais, é bem que viva

sem saber como vivo, tristemente,
mas contente porém de minha sorte.¹⁴

Portanto, Gonzaga visita também o Classicismo português, que, por sua vez, apresenta também *resíduos* do *imaginário* medieval do amor-paixão e, mais especificamente, do amor cortês, porém *crystalizados* ao modo próprio de Camões. Sendo assim, encontramos em *Marília de Dirceu* elementos medievais, classicistas, neoclássicos e românticos, todos congregados numa obra que não é mais medieval, nem classicista, nem puramente arcádica, nem ainda romântica, mas um *híbrido* de todos esses *imaginários*, embora os elementos que mais nos importem nessa pesquisa sejam aqueles que advêm do amor medieval.

Já na parte 2 da obra, na qual encontraremos mais evidências da coita de amor, o poeta fala claramente, na lira IV, que ‘sempre morreu de amores’ por Marília (GONZAGA, 2004, p. 82). E, na lira V, da mesma parte, Dirceu continua:

Mas ouço já de Amor as sábias vozes:
Ele me diz que sofra, senão morro,
E perco então, se morro, uns doces laços;
Não quero já, Marília, mais socorro;
Oh! ditoso sofrer, que lucrar pode
A glória dos teus braços!
(GONZAGA, 2004, p. 83)

É o próprio Amor que ordena ao poeta que sofra, ou, do contrário, morrerá, e, se morrer, perderá Marília. Em decorrência disso, o sofrimento passa a ser bem quisto de forma masoquista, conforme depreendemos a partir da expressão “Oh! ditoso sofrer”.

O poeta chama o seu sofrimento de amor de “tormento”, na lira VII, da parte 2 (GONZAGA, 2004, p. 87). E, na lira XI, da parte 2, encontramos algumas das estrofes do poema que mais demonstram a coita de amor de que padece o pobre Dirceu:

Eu não gasto, Marília, a vida toda
Em lançar o penedo da montanha;
Ou em mover a toda;
Mas tenho ainda mais cruel tormento:
Por coisas que me afligem, roda, e gira
Cansado pensamento.

Com retorcidas unhas agarrado
Às tépidas entranhas não me come
Um abutre esfaimado;
Mas sinto de outro monstro a crueldade:
Devora o coração, que mal palpita,
O abutre da saudade.

¹⁴ CAMÕES, Luís de. In: *Jornal de poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/camoes78.html>. Acesso em: 06 de maio de 2015, às 08:28.

Não vejo os pomos, nem as águas vejo,
 Que de mim se retiram quando busco
 Fartar o meu desejo;
 Mas quer, Marília, o meu destino ingrato
 Que lograr-se não possa, estando vendo
 Nesta alma o teu retrato.

Estou no Inferno, estou, Marília, bela;
 E numa coisa só é mais humana
 A minha fura estrela:
 Uns não podem mover do inferno os passos;
 Eu pretendo voar, e voar cedo
 À glória dos teus braços.
 (GONZAGA, 2004, p. 93-94)

Dirceu, nessa lira, apresenta traços fortemente neoclássicos, pintando-se bucolicamente como o pastor que ‘derruba a rocha da montanha’. Mas as atividades de pastor, para ele, por mais pesadas que sejam, não são tão ‘tormentosas’ quanto outras inquietações que o afligem. O que o perturba tanto? O poeta revela: tal qual um abutre, que se agarra “[c]om retorcidas unhas [...] / Às tépidas entranhas” daquele ser de que se alimenta, a saudade de Marília devora-lhe cruelmente o coração “que mal palpita”, como um monstro. É uma metáfora bastante forte e intensa: um abutre rasgando-lhe as carnes. É ao que se assemelha o seu sofrimento pela ausência de Marília, tão forte e intenso quanto ele o exprime, quase numa pintura verbal.

Por conseguinte, na lira XVI, da parte 2, o poeta confessa: “inda sofro / A viva dor.” (GONZAGA, 2004, p. 101) E, na mesma lira, mais adiante, ele prossegue:

A quanto chega
 A pena forte!
 Pesa-me a vida,
 Desejo a morte,
 A Jove acuso,
 Maldigo a sorte,
 Trato a Cupido
 Por um traidor.
 Eu já não sofro
 A viva dor.
 (GONZAGA, 2004, p. 102)

O “morrer de amor” tão frequente no *imaginário* do amor cortês faz-se presente na lira em análise, tendo em vista que a vida tornou-se tão sofrida para o poeta ao ponto de ele desejar a morte, qual alívio para os seus sofrimentos. É o que constatamos novamente na lira XVII, da parte 2:

Dirceu te deixa, ó Bela,
 De padecer cansado;
 Frio suor já banha
 Seu rosto descorado;

O sangue já não gira pela veia,
 Seus pulsos já não batem,
 E a clara luz dos olhos se baceia:
 A lágrima sentida já lhe corre;
 Já para a convulsão, suspira, e morre.
 [...]

Eu devo sim gozar teus doces laços;
 E em paga de meus males,
 Devo morrer, Marília, nos teus braços.
 Então eu passarei ao Reino amigo,
 E tu irás depois lá ter comigo.
 (GONZAGA, 2004, p. 103-104)

Nas palavras transcritas de Dirceu, percebemos o seu sofrimento, pois seu rosto está pálido e ele sua frio. O poeta está quase morrendo, já que seu sangue não circula mais nem seus pulsos batem. O pranto é tão forte que leva a uma convulsão e, em seguida, à morte, precedida de seu último suspiro de vida. Na última estrofe, Dirceu revela que tal morte é o castigo por ele ter ‘gozado dos doces laços’ de Marília, o que aproxima ainda mais as palavras do poeta daquelas dos trovadores medievais, em que a concretização do amor era terminantemente proibida. Todavia, o amor do pastor é tão grandioso que é capaz de vencer a própria morte, pois o poeta afirma que esperará Marília no pós-morte. Em concordância, Tavani (1988, p. 132-133) declara:

o motivo central da *cantiga d’amor*, e o mais frequentemente tratado, é o da morte, muitas vezes evocada ou invocada como resolutora da coita de amor: o uso que dele fazem os trovadores galego-portugueses assume dimensões tais que os próprios poetas não hesitam em convertê-lo em paródia.

Prosseguindo com nossa análise, observamos que na lira XIX, da parte 2, o poeta inicia o canto abordando a sua própria “dor imensa”:

Nesta triste masmorra,
 De um semivivo corpo sepultura,
 Inda, Marília, adoro
 A tua formosura.
 Amor na minha ideia te retrata;
 Busca extremoso, que eu assim resista
 À dor imensa, que me cerca, e mata.
 (GONZAGA, 2004, p. 106)

Aprisionado, Dirceu apresenta-se como alguém que está à beira da morte e, mesmo nessa situação, ainda adora a beleza de Marília. A sua dor é tão imensa que está matando-o aos poucos e apenas a imagem de Marília tem-no ajudado a resistir a essa morte.

Na lira XX, da parte 2, o poeta deixa claro que sua dor não o motiva a cuidar de si mesmo, a pentear o cabelo, a comer nem a dormir, mas apenas a chorar todo o tempo com saudade de Marília. A vida de Dirceu gira em torno de sua amada, o que lhe causa grande

padecimento, tal qual nas cantigas de amor galego-portuguesas. E na lira XXV, da mesma parte, o poeta denomina sua situação de “tormento”, e é uma dor tão intensa que se equipara ao tamanho de seu sentimento por Marília: “A pena iguala / Ao meu afeto.” (GONZAGA, 2004, p. 115-116) Tão intensa é a dor que, na mesma lira, afirma o poeta que nem o tempo nem a morte podem saná-la: “Ah! nem o tempo, / Nem inda a morte / A dor tão forte / Pode acabar.” (GONZAGA, 2004, p. 116) Por fim, na lira XXXV, ainda na mesma parte, Dirceu demonstra seu sofrimento a partir da seleção lexical em “tristes gemidos”, comprovando a intensidade de seu martírio.

Ademais, além da perturbação dos sentidos e da coita propriamente dita, podemos enquadrar nesse tópico as passagens em que o poeta de Marília acusa o amor por sua tirania, demonstrando que o **amor tirano** é também um meio *residual* de sofrer por sua amada, afinal, “muitos textos [medievais] atribuem ao Amor e a Deus a responsabilidade da paixão e das suas consequências negativas para o poeta” (TAVANI, 1988, p. 119). Inicialmente, podemos ver tal característica na lira IX, da parte 1:

Eu sou, gentil Marília, eu sou cativo;
Porém não me venceu a mão armada
De ferro, e de furor:
Uma alma sobre todas elevada
Não cede a outra força, que não seja
A tenra mão de amor.

Arrastem pois os outros muito embora
Cadeias nas bigornas trabalhadas
Com pesados martelos:
Eu tenho as minhas mãos ao carro atadas
Com duros feros não, com fios d’ouro,
Que são os teus cabelos.
(GONZAGA, 2004, p. 27)

Desde o princípio da lira o poeta já se apresenta como um cativo aprisionado pela mão do amor e pelos cabelos de Marília. Apenas um tirano amor é capaz de aprisionar o amante. Na lira seguinte, Dirceu prossegue com essa ideia, pois chama o amor de “vil traidor”, revelando um Amor personificado como um ser cruel (GONZAGA, 2004, p. 28).

Na lira XII, da parte 1, o poeta tenta alegoricamente matar Amor, para livrar-se de sua tirania e conseqüente sofrimento. Marília, entretanto, não permite que isso aconteça. Leiamos a lira e atentemos para as palavras grifadas, que demonstram a tirania com que Amor é representado:

Topei um dia
Ao deus vendado,
Que descuidado

Não tinha as setas
 Na **ímpia** mão.
 Mal o conheço,
 Me sobe logo
 Ao rosto o fogo,
 Que a raiva acende
 No coração.

“Morre, **tirano**;
 Morre, **inimigo**.”
 Mal isto digo,
 Raivoso o aperto
 Nos braços meus.
 Tanto que o moço
 Sente apertar-se,
 Para salvar-se
 Também me aperta
 Nos braços seus.
 [...]

Então, Marília,
 Que o vê de perto
 De pó coberto,
 E todo envolto
 No sangue seu,
 As mãos aperta
 No peito brando,
 E aflita dando
 Um ai, os olhos
 Levanta ao Céu.

Chega-se a ele
 Compadecida;
 Lava a ferida
 C’o pranto amargo,
 Que derramou.
 Então o **monstro**
 Dando um suspiro,
 Fazendo um giro
 Co’ a baça vista,
 Ressuscitou.
 (GONZAGA, 2004, 33-35, **grifos nossos**)

No poema de Gonzaga, Amor é representado como um ser alegórico, qual elemento do *imaginário* neoclássico *hibridizado* com a tormenta de amor *residualmente* medieval. No entanto, compreendemos esse Amor, que também era personificado nos poemas medievais, como uma maneira de mostrar o sentimento amor. Na última lira analisada, por exemplo, o amante é contra o amor que nutre por Marília, mas não consegue matar esse sentimento porque a própria amada não o permite. É assim que devemos entender as alegorias relativas ao personagem Amor no poema de Tomás Antônio Gonzaga.

Na lira XIII, da parte 1, o amante de Marília afirma que Amor é traidor e aprisiona os que ficam por ele cegos, submetendo-os a grandes riscos em nome de suas amadas:

Oh! quantos **riscos**,
 Marília bela,
 Não atropela
 Quem **cego** arrasta
Grilhões de Amor!
 Um peito forte,
 De acordo falto,
 Zomba do assalto
 Do **vil traidor**.
 (GONZAGA, 2004, p. 36, **grifos nossos**)

Por fim, na lira XXIX, da parte 1, Dirceu continua chamando Amor de “tirano” e mostra que ele nada pode diante desse ditador (GONZAGA, 2004, p. 63). Atentemos para as palavras finais dessa lira:

Então me diz o tirano:
 “Confessa, louco, o teu erro;
 “Contra as armas da beleza
 “Não vale a externa defesa
 “Dessa armadura de ferro.”
 (GONZAGA, 2004, p. 65)

Portanto, a coita de amor, conforme a estamos abordando neste tópico, engloba a perturbação dos sentidos, a coita propriamente dita e o amor tirano. Entretanto, tanto sofrimento era aproveitado prazerosamente de forma masoquista pelo poeta de Marília, assim como faziam os trovadores medievais ao desejarem a dor que advinha do amor da amada. Em consonância com isso, Segismundo Spina (1991, p. 24-25) revela que havia, na poesia galego-portuguesa, “certo masoquismo, certo prazer na humilhação e no sofrimento amoroso.” Podemos observar um exemplo do **masoquismo** na lira IX, da parte 1, da obra de Gonzaga. Acompanhemos a leitura: “Estima pois os mais a liberdade; / Eu prezo o cativo: sim, nem chamo / À mão de amor ímpia” (GONZAGA, 2004, p. 28). Nesses versos o poeta mostra que lhe apraz o cativo do amor e, contraditoriamente, afirma que não considera ímpio o amor. A contradição revela a perturbação de seus sentimentos e pensamentos decorrente de um amor não tranquilo, apesar da tentativa de instauração de uma aura bucólica em alguns momentos da obra. Para concluir, observemos mais um exemplo desse *resíduo* medieval na lira XXV, da parte 1:

Com os cabelos da Deusa
 Lhe forma um Cupido laços,
 Que lhe seguram os braços,
 Como se fossem grilhões.
 O Pastor já não resiste;
 Antes beija satisfeito
 As suas doces prisões.
 (GONZAGA, 2004, p. 60)

Assim, o masoquismo, o desejo de viver aprisionado a esse amor, ainda que seja necessário sofrer e morrer pela amada, é outro *resíduo* do amor medieval, fortemente presente em *Marília de Dirceu*.

4.2.4 Imensurável amor

Nesse tópico abordaremos o grande amor de Dirceu por Marília através da observância de três *resíduos* do *imaginário* medieval do amor cortês: a **exaltação do Amor/amor**, a **vassalagem amorosa** e a larga utilização de **refrões e estruturas paralelísticas**. Desses três, notaremos que a exaltação do Amor/amor e o uso de refrões e estruturas paralelísticas são os elementos mais frequentes e, por isso, iniciaremos com um e terminaremos com o outro, deixando o menos recorrente entre ambos.

A **exaltação do Amor/amor** é muito utilizada pelo poeta em *Marília de Dirceu*. Usamos dois vocábulos para nos referirmos ao sentimento exaltado, mudando neles a apenas a inicial, pois veremos que Dirceu louva, na maior parte das vezes, a personagem alegórica da mitologia greco-romana Amor, representada pelo deus Cupido, filho de Vênus. Contudo, ao exaltar esse Amor, é ao sentimento amor que o poeta faz sua louvação e é nesse sentido que analisaremos essa característica da obra de Gonzaga.

Primeiramente, observemos tudo o que o imensurável amor de Dirceu lhe causa, na lira I, da parte 1:

É bom, Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte, e prado.
Porém, gentil Pastora, o teu agrado
Vale mais q'um rebanho, e mais q'um trono.
[...]

Leve-me a sementeira muito embora
O rio sobre os campos levantado:
Acabe, acabe a peste matadora,
Sem deixar uma rês, o nédio gado.
Já destes bens, Marília, não preciso:
Nem me cega a paixão, que o mundo arrasta;
Para viver feliz, Marília, basta
Que os olhos movas, e me dê um riso.
(GONZAGA, 2004, p. 11-12)

O amor de Dirceu é tão grande que os agrados de Marília valem mais do que rebanhos e tronos, mais do que quaisquer bens. O poeta prefere perder todos os seus bens materiais desde que seja para viver feliz e ver o sorriso de Marília. Assim, há a exaltação de um amor imensurável.

Esse amor é tão grande que não adianta lutar contra ele, pois o Amor será sempre vencedor. A única solução é, portanto, fugir:

Ah! Não sustente
 Dura peleja
 O que deseja
 Ser vencedor.
 Fuja, e não olhe,
 Que só fugindo
 De um rosto lindo
 Se vence Amor.
 (GONZAGA, 2004, p. 30)

Por conseguinte, na lira XI, da parte 1, Dirceu pede a Musa que o auxilie para que ele possa cantar outro tema em suas liras, mas, devido ao seu imenso amor pela pastora, o poeta não consegue falar de mais nenhum outro assunto, nem heróis nem guerras, pois só o nome de Marília consegue louvar. É uma lira que demonstra também a exaltação do amor, que domina todos os pensamentos do pastor.

Na lira XV, da parte 1, o poeta revela novamente ser capaz de trocar todos os bens da terra pelos bens maiores das belezas de Marília:

Eu posso romper os montes,
 Dar às correntes espaçosos
 Nos caudosos
 Turvos rios.
 Posso emendar a ventura
 Ganhando astuto a riqueza;
 Mas, ah! caro Alceu, quem pode
 Ganhar uma só beleza
 Das belezas, que Marília
 No seu tesouro meteu?
 Bens, que valem sobre a terra,
 E que têm valor no Céu.
 [...]

Posto ao lado de Marília
 Mais que mortal me contemplo:
 Deixo os bens, que aos homens cegam,
 Sigo dos Deuses o exemplo:
 Amo virtudes, e dotes;
 Amo enfim, prezado Alceu,
 Bens, que valem sobre a terra,
 E que têm valor no Céu.
 (GONZAGA, 2004, p. 41-42)

A beleza de Marília, conforme atesta Dirceu, vale mais do que quaisquer bens e ele é capaz de abandonar a todos para ficar apenas com as virtudes e os dotes de sua amada. Afinal, Marília significa para Dirceu o que a primavera significa para a natureza e o que a saúde significa para o doente, conforme declara o próprio poeta na lira IV, da parte 2:

No calmoso Verão as plantas secam;
 Na Primavera, que os mortais encanta,
 Apenas cai do Céu o fresco orvalho,
 Verdeja logo a planta.

A doença deforma a quem padece;
 Mas logo que a doença faz seu termo,
 Torna, Marília, a ser quem era dantes,
 O definhado enfermo.

Supõe-me qual doente, ou mal a planta,
 No meio da desgraça, que me altera;
 Eu também te suponho qual saúde,
 Ou qual a Primavera.

Se dão esses teus meigos, vivos olhos
 Aos mesmos Astros luz, e vida às flores,
 Que efeitos não farão, em quem por eles
 Sempre morreu de amores?
 (GONZAGA, 2004, p. 82)

Esse trecho demonstra bem o entrecruzamento de várias características dentre as que estamos analisando, pois ao mesmo tempo em que o poeta sofre a coita de amor por ‘sempre morrer de amores’, ele exalta a dama, que lhe é tão importante, e, sobretudo, louva o amor, demonstrando a sua grandiosidade, que é capaz de dar-lhe alegria e alívio, como fazem a primavera e a saúde, respectivamente.

Na lira XIX, da parte 2, o pastor, preso numa masmorra, confessa todo o seu sofrimento e perturbação dos sentidos para, a seguir, fazer a Amor a súplica que se segue:

“Se queres ser piedoso,
 “Procura o sítio em que Marília mora,
 “Pinta-lhe o meu estrago,
 “E vê, Amor, se chora.
 “Se lágrimas verter, se a dor a arrasta,
 “Uma delas me traze sobre as penas,
 “E para alívio meu só isto basta.”
 (GONZAGA, 2004, p. 107)

Nesses versos, Amor, aquele personagem alegórico representado classicamente com asas e flechas, tenta confortar o tormento de Dirceu, para amenizar sua pena. Então, diante de tanto sofrimento, o poeta pede a Amor que voe até Marília e veja se ela chora por ele; se chorar, que Amor lhe traga apenas uma de suas lágrimas, porque isto já é o suficiente para dar alívio às suas penas. Tanto é o sofrer e tanta a dor, que basta uma lágrima da mulher amada, para assim estar mais perto dela e amenizar seu martírio. Assim, o amor que Dirceu nutre por Marília é exaltado em toda a sua potencialidade, mostrando que apenas esse sentimento pode curar a sua dor. A lira XX, da parte 2, prossegue com a mesma ideia:

À força da dor cedera,
 E nem estaria vivo,
 Se o menino Deus vendado,
 Extremoso, e compassivo,
 Com o nome de Marília
 Não me viesse animar.
 (GONZAGA, 2004, p. 107)

O amor do poeta é tão grande que apenas esse sentimento o mantém vivo e até o simples nome de sua amada é forte o suficiente para fazê-lo resistir à dor e sobreviver a ela.

Na lira XVII, da parte 2, o pastor também mostra que Marília é sua única razão de vida, sendo graças à espera da realização desse amor que ele ainda resiste ao sofrimento:

Vê quanto pode
 Teu belo rosto;
 E de gozá-lo
 O vivo gosto!
 Que, submergido
 Em um tormento
 Quase infernal,
 Porqu'inda espero,
 Resisto ao mal.
 (GONZAGA, 2004, p. 119)

Que é Marília a responsável por renovar as forças de Dirceu vemos também, por fim, na lira XXXII, da parte 2:

Restauro as forças perdidas,
 Sobe a viva cor ao rosto,
 Gira o sangue pela veia,
 E bate o pulso composto:
 Vê, Marília, o quanto pode
 Contra meus males o teu rosto.
 (GONZAGA, 2004, p. 127)

Nas passagens analisadas, verificamos que o poeta exalta o seu amor, com suas características e tudo aquilo que ele é capaz de fazer. Essa exaltação do amor, tal qual a realiza Gonzaga em *Marília de Dirceu*, é um *resíduo* da maneira medieval de encarar o amor, ainda quando *hibridizado* com elementos da cultura neoclássica, a exemplo da personificação alegórica da personagem mitológica Amor-Cupido.

Embora menos recorrente, a segunda manifestação de imensurável amor em *Marília de Dirceu* é a **vassalagem amorosa**, em que Dirceu é o fiel vassalo de sua senhora, pois há uma “relação de tipo feudal instaurada entre o poeta e a senhora” (TAVANI, 1988, p. 124). Na primeira lira do poema, o pastor já revela a relação que tem com sua amada:

Mas tendo tantos dotes da ventura,

Só apreço lhes dou, gentil Pastora,
 Depois que teu afeto me segura,
Que queres do que tenho ser senhora.
 (GONZAGA, 2004, p. 11, **grifo nosso**)

Por conseguinte, vejamos somente mais um exemplo, apesar de haver outros, na lira IV, da parte 1, em que o poeta expõe novamente o compromisso de servidão dele para com sua amada:

Dispus-me a servir-te;
 Levava o teu gado
 À fonte mais clara,
 À vargem, e prado
 De relva melhor.
 Marília, escuta
 Um triste Pastor.
 (GONZAGA, 2004, p. 18)

Nas cortes francesas, o vassalo que mais se humilhasse e fizesse favores pela mulher amada seria o melhor de todos e, portanto, aquele que conquistaria o coração da dama de seu suserano, talvez merecendo dela favores. Assim, o feudalismo, como uma instituição política, econômica, social e cultural, instaurou seus princípios também na arte do período, de forma que as *cansós* refletiam esse jogo do amor cujo prêmio era a própria senhora. Entre os galego-portugueses, o jogo do amor deu-se praticamente apenas no *imaginário* cultural e artístico, já que a única corte existente era a do rei. Mas, ainda assim, a ideia de vassalagem foi fortemente difundida entre os peninsulares, adentrando no *imaginário* daquele povo de forma tão arraigada que foi trazida para o Brasil pelos conquistadores europeus, daí a existência de *resíduos* feudais numa obra brasileira do século XVIII.

Por fim, a terceira manifestação de imensurável amor em *Marília de Dirceu* é a larga utilização de **refrões e estruturas paralelísticas** nas duas partes do poema. As cantigas de amor galego-portuguesas revelam o *imaginário* da corte do século XIII ibérico acerca do amor. Eram poemas que se pautavam na sensibilidade, demonstrando toda a imensidade da dor e do amor através de repetições, dando ênfase ao que era dito e reiterado vez após vez num mesmo poema, de forma que algumas cantigas consistiam em verdadeiras canções de desespero. Essas repetições ocorriam sob a forma de refrões e estruturas paralelísticas, que tinham por objetivar reforçar o que era dito, mostrando a intensidade do amor e do sofrimento do poeta. Em *Marília de Dirceu*, a quantidade de refrões e paralelismos é muito grande, pois quase todas as liras seguem essa estrutura, motivo pelo qual abordaremos apenas alguns excertos. Por exemplo, na lira I, da parte 1, o refrão é usado da mesma forma do início ao fim, como um elemento de intensificação do sentimento do poeta pela mulher amada: “Graças,

Marília bela, / Graças à minha Estrela!” (GONZAGA, 2004, p. 11-13) O mesmo ocorre, por exemplo, na lira IV, da parte 1, em que o refrão intensifica a tristeza e a súplica do poeta, repetido doze vezes, ao final de cada estrofe: “Marília, escuta / Um triste Pastor.” (GONZAGA, 2004, p. 17-19) Ademais, observemos o exemplo a seguir, retirado da lira VIII, da parte 1:

Marília, de que te queixas?
De que te roubou Dirceu
O sincero coração?
Não te deu também o seu?
E tu, Marília, primeiro
Não lhe lançaste o grilhão?
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Queria ter isenção?

Em torno das catas pombas,
Não rulam ternos pombinhos?
E rulam, Marília, em vão?
Não se afagam c’os biquinhos?
E a prova de mais ternura
Não os arrasta a paixão?
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Queria ter isenção?

Já viste, minha Marília,
Avezinhas, que não façam
Os seus ninhos no verão?
Aqueles, com que se enlaçam,
Não vão cantar-lhes defronte
Do mole pouso, em que estão?
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Queria ter isenção?

Se os peixes, Marília, geram
Nos bravos mares, e rios,
Tudo efeitos de Amor são.
Amam os brutos ímpios,
A serpente venenosa,
A onça, o tigre, o leão.
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Queria ter isenção?

As grandes Deusas do Céu
Sentem a seta tirana
Da amorosa inclinação.
Diana, com ser Diana,
Não se abrasa, não suspira
Pelo amor de Endimião?
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Queria ter isenção?

Desiste, Marília bela,
 De uma queixa sustentada
 Só na altiva opinião.
 Esta chama é inspirada
 Pelo Céu; pois nela assenta
 A nossa conservação.
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Não deve ter isenção.
 (GONZAGA, 2004, p. 25-26)

Observamos, nessa lira, que Marília parece queixar-se do amor que sente por Dirceu e este, de forma simultaneamente poética e argumentativa, lhe explica que ele também foi vítima do amor. Em seguida, o poeta mostra que na natureza todos os animais amam – pássaros, peixes, serpentes, tigres, leões –, sejam eles habitantes do céu, do mar ou da terra. Além disso, até as pessoas ímpias amam, como também as próprias deusas do céu. Sendo assim, amar consiste numa lei da natureza e, por isso, Marília não pode ter dela isenção. Ao final de cada argumento, Dirceu utiliza o refrão, para instaurar em Marília a dúvida e enfatizar o seu pensamento. No fim da lira, o poeta arremata sua argumentação, modificando um pouco o refrão, porém mantendo o paralelismo. De forma conclusiva, Dirceu faz uso dessa estratégia para intensificar suas ideias. Embora se utilize da racionalidade para analiticamente convencer Marília de render-se ao seu amor, e apesar de dar atenção às leis da natureza, consideradas puras para os neoclássicos, estão latentes os *resíduos* medievais, desde a grandiosidade do amor, passando pelo uso do refrão e terminando no forte sentimentalismo, pulsando por dentro da roupagem neoclássica.

Para finalizar, façamos a leitura do próximo exemplo, na lira III, da parte 2:

Sucede, Marília bela,
 À medonha noite o dia;
 A estação chuvosa e fria
 À quente seca estação
 Muda-se a sorte dos tempos;
 Só a minha sorte não?

Os troncos nas Primaveras
 Brotam em flores viçosos,
 Nos Invernos escabrosos
 Largam as folhas no chão.
 Muda-se a sorte dos troncos;
 Só a minha sorte não?

Aos brutos, Marília, cortam
 Armadas redes os passos,
 Rompem depois os seus laços,
 Fogem da dura prisão.
 Muda-se a sorte dos brutos;
 Só a minha sorte não?

Nenhum dos homens conserva
 Alegre sempre o seu rosto;
 Depois das penas vem gosto,
 Depois de gosto aflição.
 Muda-se a sorte dos homens;
 Só a minha sorte não?

Aos altos Deuses moveram
 Soberbos Gigantes guerra;
 No mais tempos o Céu, e a Terra
 Lhes tributa adoração.
 Muda-se a sorte dos Deuses;
 Só a minha sorte não?

Há de, Marília, mudar-se
 Do destino a inclemência;
 Tenho por mim a inocência,
 Tenho por mim a razão.
 Muda-se a sorte de tudo;
 Só a minha sorte não?

O tempo, ó Bela, que gasta
 Os troncos, pedras, e cobre,
 O véu rompe, com que encobre
 À verdade a vil traição.
 Muda-se a sorte de tudo;
 Só a minha sorte não?

Qual eu sou, verá o mundo;
 Mais me dará do que eu tinha,
 Tornarei a ver-te minha;
 Que feliz consolação!
 Não há de tudo mudar-se;
 Só a minha sorte não.
 (GONZAGA, 2004, p. 80-81)

Nessa lira, observamos, inicial e claramente, a presença do tema da mudança da sorte, recorrente em obras de poetas de toda a literatura de língua portuguesa, a exemplo do próprio Luís de Camões, no exemplo seguinte:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
 Muda-se o ser, muda-se a confiança;
 Todo o Mundo é composto de mudança,
 Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
 Diferentes em tudo da esperança;
 Do mal ficam as mágoas na lembrança,
 E do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
 Que já coberto foi de neve fria,
 E em mim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,

Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía.¹⁵

Além disso, a lira em análise segue uma estrutura paralelística, em que cada estrofe aborda um determinado subtema relacionado ao tema maior da mudança da sorte: a sorte dos tempos, a sorte dos troncos, a sorte dos brutos, a sorte dos homens e a sorte dos Deuses, respectivamente. Após raciocinar que mudou a sorte de cada um desses grupos, o poeta conclui na antepenúltima e na penúltima estrofes que essa mudança não o atinge, portanto, cada subtema desdobra argumentativa e analiticamente a questão central, trazida em interrogações retóricas pelo verso: “Só a minha sorte não?” A última estrofe funciona como arremate do poema, em que o poeta tem certeza de que sua sorte não mudará. Apesar da argumentação e análise racionais, o sofrimento de Dirceu é o que guia a lira, um certo desespero reiterado vez após vez com a repetição do último verso, à guisa de refrão. A intensidade desse tormento é fortificada devido à estrutura paralelística do verso inicial do refrão. É ainda a emoção que orienta o caminho do poeta.

Do exposto neste capítulo, constatamos que, em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, estão presentes *resíduos do imaginário* da aristocracia ibérica do século XIII no que tange à atitude da dama, à exaltação da dama, à coita de amor e ao imensurável amor, fortemente vívidos em meio à cultura neoclássica brasileira.

¹⁵ CAMÕES, Luís de. In: *Jornal de poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/camoes78.html>. Acesso em: 06 de maio de 2015, às 08:28.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Amor é primo da morte,
e da morte vencedor,
por mais que o matem (e matam)
a cada instante de amor.”
(Carlos Drummond de Andrade)

Ao relacionarmos comparativamente a Idade Média e o Neoclassicismo, nosso objetivo principal foi encontrar *resíduos* do *imaginário* da corte ibérica do século XIII em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. Começamos com uma exposição detalhada da Teoria da *Residualidade*, norteadora de nossa pesquisa, explicando os conceitos de *resíduo*, *cristalização*, *hibridação cultural*, *mentalidade* e *imaginário* e mostrando a importância da Teoria para os estudos acadêmicos comparativistas, *transdisciplinares* e para a formação pessoal da humanidade. Em seguida, abordamos o *imaginário* do jogo do amor tal qual ocorria na Europa feudal, refletido diretamente nos poemas de amor trovadorescos provençais e transmitidos para o noroeste da Península Ibérica na forma das cantigas de amor, com suas próprias singularidades. Por fim, passamos à nossa análise, na qual, enfim, encontramos os *resíduos* medievais em *Marília de Dirceu*.

Podemos sintetizar os *resíduos* encontrados por nós da seguinte maneira: **elementos gerais e comuns a toda a obra**, englobando o sentimentalismo exacerbado, com a razão sujeita à emoção, o confessionalismo e o uso de mensageiros do amor; e **elementos específicos**, que incluem a atitude da dama, a exaltação da dama, a coita de amor (incorporando a perturbação dos sentidos, a coita propriamente dita, o amor tirano e o masoquismo) e o imensurável amor (que engloba a exaltação do amor, a vassalagem amorosa e a larga utilização de refrões e estruturas paralelísticas).

Diante desses *resíduos*, chegamos a três conclusões primordiais da nossa pesquisa. Primeiramente, verificamos que *Marília de Dirceu* é uma obra composta de elementos *híbridos* dos *imaginários* medieval e neoclássico, de forma que os *resíduos* medievais – e os elementos remanescentes do Barroco e antecipatórios do Romantismo – estão envoltos por uma roupagem neoclássica, mas pulsando com todo vigor, *cristalizados* num novo contexto temporal e espacial. Ademais, constatamos que o modo de amar da corte ibérica do século XIII foi capaz de chegar ao Brasil do século XVIII, através dos nossos

colonizadores, que trouxeram consigo esse *imaginário* (PONTES, 1999). Porém, isso só foi possível porque esses *resíduos* medievais continuaram ativos, latentes nas culturas emergentes. Por fim, concluímos que as culturas não são blocos estanques, que caminham sem contato umas com as outras. Ao contrário, elas se entrecruzam e relacionam-se continuamente, num complexo de forças que lutam e se complementam em cada momento histórico e em cada local.

Portanto, comprovamos que a nossa pesquisa constitui uma grande contribuição para a comunidade acadêmica, pois se trata de uma nova abordagem sobre o poema *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. Além disso, amplia o horizonte de perspectivas dos pesquisadores de cultura e literatura, que passam a encarar estas com maior complexidade. E, por fim, estimula a autocompreensão humana, uma vez que revela a multiplicidade oculta e latente dentro de cada um de nós.

REFERÊNCIAS

ARTE de trovar. In: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Edição da Revista de Portugal, s/d. v. 1. p. 15-30.

CANCIONEIRO da Ajuda. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1945. v. 1.

CONTOS de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Apresentação de Ana Maria Machado. (Trad.). Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DICIONÁRIO de mitologia greco-romana. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HISTÓRIA: Antiguidade. In: *Museu da moda*. Disponível em: <http://www.museudamodadecanela.com.br/historia>. Acesso em 30 de janeiro de 2014, às 09:06.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. (Org.). *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*. (Trad.) Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BELL, A. F. G.; BOWRA, C.; ENTWISTLE, W. J. *Da poesia medieval portuguesa*. (trad.). António Álvaro Dória. 2. ed. Lisboa: Edição da Revista “Ocidente”, 1947.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro, Imago, 1995.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999.

BRAUDEL, Fernand. *Gramática das civilizações*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Escritos sobre a história*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

_____. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. 2. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2000.

_____. *Jornal de poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/camoes78.html>. Acesso em 06 de maio de 2015, às 08:28.

CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: Ed. USP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, [s/d]. 1. v.

- _____. O direito à literatura. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 169-191.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara Cascudo. *Civilização e cultura*. São Paulo: Global, 2004.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CIDADE, Hernâni; SELVAGEM, Carlos. *Cultura portuguesa*. Portugal: Empresa Nacional de Publicidade, 1967. 1. v.
- COELHO, Jacinto do Prado (Int. e Sel.). *Poetas pré-românticos*. Coimbra: Atlântida, 1961.
- COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 2. v.
- DUBY, Georges. *A História continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. História social e ideologia das sociedades. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Org.). *História: novos problemas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 130-145.
- _____. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. (Trad.). Jônatas batista neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *As damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. *Signum*, São Paulo, v. 5, n. 5, 2003. p. 73-115.
- _____. *A idade média, nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- FREYRE, Gilberto. O colonizador português: antecedentes e predisposições. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 50. ed. São Paulo: Global, 2005. p. 265-336.
- GARRETT, Almeida. Poetas. In: *A voz da poesia falando ao coração*. Disponível em: http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=750&poeta_id=210. Acesso em 06 de maio de 2015, às 08:30.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio; São Paulo; Fortaleza: ABC Editora, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

INÁCIO, Inês C.; LUCA, Tania Regina de. *O pensamento medieval*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. História. Memória. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p. 7-16; p. 17-165; p. 423-483.

_____. (Org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. As mentalidades. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Org.). *História: novos objetos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 68-83.

_____. ; SCHMITT, Jean-Claude. Memória. In: *DICIONÁRIO temático do Ocidente medieval*. 2. v. São Paulo: EDUSC / Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 167-181.

_____. *Reflexões sobre a história*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *Uma longa Idade Média*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LEWIS, C. S. *Alegoria do amor: um estudo da tradição medieval*. São Paulo: É Realizações, 2012.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. p. 74-81, quadrim., 15, agosto 2001.

MATOS, Gregório. In: *Jornal de poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/grego.html>. Acesso em 06 de maio de 2015, às 08:25.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2002.

_____. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana*. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2007.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. JOBIM, José Luís (org.) In: *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 213-230.

NUNES, José Joaquim (Org.). *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

PONTES, Roberto. *Lindes disciplinares da teoria da residualidade*. Fortaleza: (mimeografado), [s/d].

_____. Três modos de tratar a memória coletiva. In: *CONGRESSO DA ABRALIC. LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL. 2.*, 1991., Belo Horizonte. *Anais...*, Belo Horizonte, 1991. v. II, p. 149-159.

_____. Fragmentação e residualidade estética complexa. *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*. Pontifícia Universidade Católica: Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

_____. Residualidade e mentalidade trovadorescas no romance de Clara menina. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.). *ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS.3.*, 1999., Rio de Janeiro. *Actas...* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999. p. 513-516.

_____. Mentalidade e residualidade na lírica camoniana. In: SILVA, Odalice C.; LANDIM, Teoberto. (Org.). *Escritos do cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Fortaleza: Sete Sois, 2003a. p. 87-104.

_____. No balanço da *Nau Catarineta*. In: *ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA. IMAGINÁRIO: O NÃO ESPAÇO DO REAL.19.*, 2003., Curitiba. *Anais...* Curitiba: Universidade Federal do Paraná; Mídia Curitibana, 2003b. p. 913-920.

_____. Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca. In: *COLÓQUIO DO PPRLB - PÓLO DE PESQUISA SOBRE RELAÇÕES LUSO BRASILEIRAS . DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIA. 2.*, 2004., Rio de Janeiro. *Actas...* Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. 2004. p. 1-13.
<http://www.realgabinete.com.br/portalweb/CentrodeEstudos/PolodePesquisaPPLB/ColóquiosdoPPLB/Atasdo2ºColóquio.aspx>

_____. *Entrevista sobre a teoria da residualidade, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/06*. Fortaleza: (mimeografado), 2006a.

_____. O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de língua portuguesa. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. (org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006b. p. 363-372.

_____. O sirventês como modo poemático na obra de Patativa do Assaré. In: PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias (org.). *ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS.7.*, 2009., Fortaleza, *Anais...* Fortaleza; Rio de Janeiro: UFC; ABREM, 2009. v. 1. p. 639-643.

_____. A geratriz ideológica da literatura de José Saramago. In: BARROS, Patrícia E. L.; MARTINS, Elizabeth Dias; PONTES, Roberto. (org.). *Falas e textos: escritos de literatura portuguesa*. 1. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária / UFC, 2010, v. 1. p. 77-84.

_____. Poesia & ciência em Augusto dos Anjos: fundação de uma lírica diversa. In: ARAGÃO, Maria do Socorro Silva, SANTOS, Neide M., ANDRADE, Ana I. S. L. (orgs.). *Augusto dos Anjos: a heterogeneidade do eu singular*. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora Ltda, 2012a. p. 375-394.

_____; MARTINS, Elizabeth Dias. A escrita fundante de João Simões Lopes Neto. *Nonada*. Letras em Revista, Porto Alegre-RS, v. 2. n. 19, p. 127-140, 2012b. ISSN: 2176-9893.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2010.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

SEIXAS, Cid. *O trovadorismo galaico-português*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SIMÕES, João Gaspar. *História da poesia portuguesa: das origens aos nossos dias*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. 1955. 1. v.

SOLER, Luís. *Origens árabes no folclore do sertão nordestino*. Florianópolis: UFSC, 1995.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1991.

TAVANI, Giuseppe. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.

TORRES, José William Craveiro. *Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos d'A demanda do Santo Graal*. 383 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2010. Disponível em:< http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8077/1/2010_dis_jwctorres.pdf>

TORRES, José William Craveiro; PONTES, Roberto. *Resíduos clássicos do rito iniciático do cavaleiro medieval*. In: MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (Org.). *De cavaleiros e cavalarias: por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas, 2012. 1. v. p. 233-246.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.