

UNIVERSIDADE FEDERAL DOS VALES DO JEQUITINHONHA E MUCURI
Mestrado Profissional Interdisciplinar em Ciências Humanas
Carmen de Oliveira Brasil

A PRESENÇA DA LÍRICA MEDIEVAL NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Diamantina

2020

Carmen de Oliveira Brasil

**A PRESENÇA DA LÍRICA MEDIEVAL NA POESIA DE FLORBELA
ESPANCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências Humanas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Henrique Rückert

Diamantina

2020

Elaborado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

B823p

Brasil, Carmen de Oliveira

A presença da lírica medieval na poesia de Florbela Espanca /
Carmen de Oliveira Brasil, 2020.

68 p.

Orientador: Gustavo Henrique Rückert

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Ciências
Humanas) - Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e
Mucuri, Diamantina, 2020.

1. Literatura. 2. Trovadorismo. 3. Florbela Espanca. I. Rückert,
Gustavo Henrique. II. Título. III. Universidade Federal dos Vales do
Jequitinhonha e Mucuri.

CDD 869.12

Ficha Catalográfica – Sistema de Bibliotecas/UFVJM
Bibliotecária: Viviane Pedrosa – CRB6/2641



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DOS VALES DO JEQUITINHONHA E MUCURI

CARMEN DE OLIVEIRA BRASIL

A PRESENÇA DA LÍRICA MEDIEVAL NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, nível de Mestrado, como requisito parcial para obtenção do título de **Mestra em CIÊNCIAS HUMANAS**.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Henrique Ruckert

Data de aprovação 20/03/2020.

Prof. Dr. Luis Fernando da Rosa Maroso - (UNIPAMPA)

Profa. Dra. Melissa Gonçalves Boëchat - (UFVJM)

Profa. Dra. Ana Cristina Pereira Lage - (UFVJM)

Prof. Dr. Gustavo Henrique Ruckert (UFVJM)

OBS.: Diante da impossibilidade de assinatura do membro externo à universidade, que participou de forma remota, o presidente da banca assina em seu lugar conforme previsto pelo Regulamento dos Cursos de Pós-Graduação da UFVJM.



Documento assinado eletronicamente por Ana Cristina Pereira Lage, Coordenador(a), em 10/08/2020, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 68, § 1º, do [Decreto nº 8.739, de 8 de outubro de 2013](#).



Documento assinado eletronicamente por Gustavo Henrique Ruckert, Servidor, em 10/08/2020, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 68, § 1º, do [Decreto nº 8.739, de 8 de outubro de 2013](#).



Documento assinado eletronicamente por Melissa Gonçalves Boechat, Servidor, em 15/08/2020, às 09:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.732 de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufvjm.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 informando o código verificador 0146356 e o código CRC F4482C7E.

AGRADECIMENTOS

A Deus, esse ser supremo, que habita em mim e conduz toda minha trajetória nesse plano terreno. Este sempre me retirou do abismo quando mais estive próxima de cair. Com ele, consigo seguir em meio ao caos e entender que é necessária essa ação para alcançar a ordem. De toda forma, não é tão simples praticar tal movimento, uma vez que sou um ser humano recheado de fraquezas, mas quando penso em desistir, o meu Deus envia sua legião de anjos em socorro das minhas chagas.

Foi assim que sobrevivi a Diamantina, sem nenhuma referência e sem nenhum parente por perto. Foi assim que prossegui no mestrado, com medo das disciplinas e de não chegar até o final desse processo. Com isso, tenho a honra e o privilégio de mencionar neste trabalho os verdadeiros responsáveis, que Deus enviou, para que tudo tomasse forma e seguisse para um desfecho feliz:

Ao professor e orientador Gustavo Henrique Rückert, pela sua sensibilidade canceriana, que chegou na hora certa nesse trajeto e conduziu com paciência, respeito, serenidade e competência nossa relação orientador/orientanda. Seu auxílio com minhas dificuldades foi de suma importância para a construção desse trabalho.

À minha amiga Sabrina Borges, que tive o privilégio de encontrar nesse caminho e que foi capaz de abrigar, uma estranha que era, na sua casa e fez por mim o que jamais um parente fez. Ela seguiu todas as palavras de Jesus Cristo, então me deu o que comer, o que vestir, me amparou do frio e estive comigo quando muito chorei e quando muito sorri.

Ao meu amigo e mecenas Valois Dalcastagné, que foi e sempre será uma inspiração na minha vida. Com ele, compartilhei muitos momentos de aflição e de glórias também. Ele sempre levantou minha autoestima e sempre acreditou que tudo daria certo.

Aos meus amigos do teatro: Lucas, Leandro e Ingrith. Foi com eles que voltei a ser adolescente e aprendi a viver o presente. Sem pressa e sem cobrança.

Aos meus amigos Flávia e Marcus, obrigada por cruzarem meu caminho em um momento tão crucial que precisei viver – e que bom que foi junto de vocês.

À minha mãe Iracema e meus irmãos: Luiz, Paula e Douglas. Sem vocês, eu nada seria. Em especial, à minha sobrinha Chiara Bertoli, que nasceu ano passado e me deu a oportunidade de me sentir mãe, além de tia coruja.

RESUMO

As cantigas trovadorescas foram fundamentais na constituição da literatura ocidental. Suas formas ajudaram a lapidar muitas outras expressões líricas, principalmente na língua portuguesa. O movimento do trovadorismo deixou heranças nas estéticas barroca, romântica e moderna, e por isso inspirou e ainda inspira grandes autores da literatura em língua portuguesa. A exemplo, podemos citar a grande poetisa portuguesa Florbela Espanca, que por meio de seus poemas dialoga profundamente com os gêneros cantigas de amigo e de amor, porém lhes dando nova roupagem (XAVIER, 2015). Para identificar e registrar esse diálogo, iremos recorrer aos estudos da literatura comparada a fim de alcançarmos uma visão ampla a respeito do fenômeno da intertextualidade nestes textos, analisando a sua construção e consequências. Tal percurso se faz necessário para identificar como o discurso dos poemas de Florbela Espanca dialoga com a tradição trovadoresca galego-portuguesa. A partir desta perspectiva, pretende-se identificar na obra da poetisa que tipo de relações podem ser estabelecidas no complexo jogo do amor, levando-se em conta a materialização desse com outros elementos, tais como o erótico, o amoroso, o sensual e o divino.

Palavras-chave: Literatura. Trovadorismo. Florbela Espanca.

ABSTRACT

Troubadour songs were fundamental in the constitution of Western literature. Its forms helped to polish many other lyrical expressions, mainly in the Portuguese language (UFS, 2012, p. 47). The troubadourism movement left inheritances in Baroque, romantic and modern aesthetics, and for this reason it inspired and still inspires great authors of Portuguese-language literature. For example, we can mention the great Portuguese poet Florbela Espanca, who through her poems dialogues deeply with the genres of friend and love songs, but giving them a new look (XAVIER, 2015). To identify and record this dialogue, we will resort to studies of comparative literature in order to achieve a broad view regarding the phenomenon of intertextuality in these texts, analyzing its construction and consequences. Such a path is necessary to identify how the discourse of Florbela Espanca's poems dialogues with the Galician-Portuguese troubadour tradition. From this perspective, it is intended to identify in the poet's work what kind of relationships can be established in the complex game of love, taking into account the materialization of this with other elements, such as the erotic, the loving, the sensual and the divine.

Keywords: Literature. Troubadour. Florbela Espanca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 DA LITERATURA COMPARADA À INTERTEXTUALIDADE, COMPREENDENDO O FENÔMENO.....	12
1.1 O OBJETO: TEXTO.....	13
1.2 INFLUÊNCIA POSITIVISTA.....	14
1.3 LITERATURA COMPARADA E OS PRIMEIROS PASSOS NA FRANÇA.....	16
1.4 LITERATURA COMPARADA E OS PRIMEIROS PASSOS EM OUTROS PAÍSES.....	17
1.5 LITERATURA COMPARADA EM “ESCOLAS”.....	18
1.6 OS MANUAIS FRANCESES.....	19
1.7 INTERTEXTUALIDADE.....	23
2 O NASCIMENTO DO TROVADORISMO: DA CANTIGA PROVENÇAL AO TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS.....	29
2.1 A IDADE MÉDIA MUITO ALÉM DAS TREVAS.....	29
2.2 A LITERATURA.....	31
2.3 AMOR CORTÊS E A FIGURA FEMININA.....	33
2.4 OS TROVADORES PROVENÇAIS.....	36
2.5 AS CANTIGAS GALEGO-PORTUGUESAS.....	39
2.6 Os Gêneros.....	40
2.6.1 Cantigas de Amor.....	40
2.6.2 Cantigas de Amigo.....	42
2.6.3 Cantigas de escárnio e maldizer.....	44
2.7 AS CANTIGAS NA POSTERIDADE.....	45
3 ANÁLISE DA PRESENÇA DA LÍRICA MEDIEVAL NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA.....	46
3.1 A POETA FLORBELA: UMA BREVE BIOGRAFIA.....	46
3.2 TRISTE PASSEIO.....	49
3.3 CARTA PARA LONGE.....	52
3.4 PASSEIO AO CAMPO.....	56
3.5 AMIGA.....	58
3.6 SÚPLICA.....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS.....	66

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende abordar aspectos da vassalagem amorosa e do desamor presentes na poesia de Florbela Espanca, características essas que retomam as cantigas de amor e de amigo do estilo trovadoresco em Portugal, bem como a influência da lírica medieval presente nos poemas de Florbela. Estes temas nos permitem comparações e profundas reflexões diante da escrita da autora citada. Tais fenômenos nos remetem à escrita poética do amor e suas ramificações. Dessa forma, procuramos acatar alguns questionamentos que norteiam o trabalho a seguir, a saber:

- Quais as semelhanças e diferenças dos poemas de Florbela Espanca em relação às cantigas de amor e de amigo do período medieval?

- Como se comporta o eu-lírico na poesia de Florbela Espanca diante de um século diferente daqueles das cantigas trovadorescas?

Para responder aos questionamentos, o trabalho recorre à teoria da Literatura Comparada, sobretudo ao conceito de intertextualidade, para instrumentalizar a comparação entre os poemas de Florbela Espanca e as cantigas da Idade Média. Sendo a segunda um marco na história e cultura de Portugal, através de características peculiares como a popularidade dos trovadores e a riqueza de suas obras. Enquanto que a segunda retoma e cruza sua estética literária com o estilo medieval, porém agora situada em pleno início de século XX, desafiando, com sua personalidade singular e liberdade amorosa, os setores conservadores da sociedade portuguesa.

Florbela Espanca foi uma poeta portuguesa nascida na Vila Viçosa, Alentejo, em 08 de dezembro de 1894. O trabalho literário produzido por Florbela Espanca possui um valor significativo para a história da literatura portuguesa e na literatura do século XX, considerando que essa autora apresentou uma voz feminina que estava muito à frente do seu tempo com relação à temática da sua obra, sendo os encantos e desencantos envolvendo a temática amorosa eram temas recorrentes na poesia.

Dessa maneira, buscamos averiguar o comportamento dos poemas de Florbela Espanca sob a perspectiva trovadoresca das cantigas de amor e cantigas de amigo, estas que simbolizam o fenômeno da vassalagem amorosa e do desamor, respectivamente. Assim, serão analisado cinco poemas de autoria de Florbela Espanca: *Triste passeio*, *Carta para longe*, *Passeio ao Campo*, *Amiga* e *Súplica*. O método para escolha dos poemas seguiu o

critério de seleção dos textos florbelianos que julgamos serem mais representativos do diálogo que buscamos analisar.

Dessa forma, em ambas as situações, a poetisa consolida seus poemas a partir de um eu-lírico que alterna entre um sentimento idealizado e consumado, uma vez que o primeiro assume uma postura de amor contemplativo, que ama a sua dama a distância, enquanto que o segundo se enamora da sua amiga ou do seu amigo, tendo com estes um amor consolidado enunciado a partir de uma perspectiva saudosista.

Logo, é a partir das características que envolvem essas duas naturezas que se constitui toda a metodologia de pesquisa que guiará a leitura de cantigas e poemas. O foco estará na postura do eu-lírico da poesia de Florbela Espanca, que deixa a entender que ambos os sentimentos traduzem um estado que alterna sofrimento, euforia, alegria, tristeza, angústia, enfim, um amálgama de sentimentos contraditórios que nos permitem refletir sobre os aspectos da condição humana e sua complexidade. Acreditamos ainda ser este exercício estético e humano fundamental para o nosso crescimento como pessoas de sentimentos e emoções complexos e elevados.

Ademais, para esse exercício de análise comparativa das questões estéticas envolvendo a condição humana nas cantigas e nos poemas, fazem-se necessárias algumas reflexões preliminares a partir das quais está estruturado o trabalho: no primeiro capítulo, retomaremos o percurso da Literatura Comparada, com ênfase no conceito de intertextualidade; no segundo, traçaremos um breve estudo sobre o trovadorismo com foco nas cantigas de amor e de amigo; no terceiro capítulo, analisaremos os poemas de Florbela Espanca em nível textual e intertextual. Por fim, nas considerações finais, pontuaremos as conclusões que foram obtidas com o desenvolvimento do trabalho.

1. DA LITERATURA COMPARADA À INTERTEXTUALIDADE, COMPREENDENDO O FENÔMENO

Este capítulo objetiva apresentar através de um breve percurso histórico o conceito de intertextualidade e algumas de suas possíveis manifestações. Abordando a princípio a sua gênese, por intermédio da obra *Literatura Comparada* (CARVALHAL, 2006), e por fim, alcançando a conceituação moderna, intertextualidade, termo cunhado pela pós-estruturalista Julia Kristeva¹ em meados da década de 1960. Na medida em que seus estudos foram avançando sobre a intertextualidade e suas nuances, em meados de 1967, Kristeva registra que o discurso literário dialoga com várias escritas numa conversa interdisciplinar. Com isso, esta se tornou uma das principais referências contemporâneas sobre o termo discutido (intertextualidade), para tanto ela é responsável pelas incipientes e mais proclamadas noções dessa expressão, além de conceber tal nome a ela.

Há ainda, outros autores dedicados à intertextualidade, como Mikhail Bakhtin, John le Carré e Sérgio Sant'Anna, que também serão utilizados como base para a escrita deste capítulo. Tal percurso se faz necessário para alcançarmos uma visão mais abrangente a respeito do fenômeno da intertextualidade e algumas das suas implicações na cultura e nos estudos literários atuais.

Nesse sentido, quando se fala sobre a poética florbeliana em si, há a presença dessa intertextualidade ao longo dos seus poemas. Nesse sentido, aparecem elementos que são provenientes das cantigas medievais, bem como a experiência amorosa e erótica vivida pelo sujeito-lírico dos poemas de Florbela. Contudo, é essencial fazer saber que essa relação é resultante do contato do Eu com a Natureza. Ao haver o contato entre as duas entidades, todos os elementos partilham e usufruem de um mesmo desejo, conhecido como febre erótica (SOARES, 2016), destarte, qualquer cena se transforma, automaticamente, em sensualidade quando esses dois elementos, homem e natureza são trazidos, juntos, para a poética de Florbela em diálogo com o trovadorismo. A experiência sensual e erótica nas canções da poetisa portuguesa é representada por meio do contato de um Eu com o Seu Outro que, em muitas das vezes, é caracterizado como um amante, entretanto, este último nem sempre aparece de forma direta nos poemas. Pretende-se, a partir desse estudo, analisar

¹ Julia Kristeva (1941) é pesquisadora nos campos da crítica literária, psicanálise e filosofia. Após a publicação de *Semeiotikè*, em 1969, tornou-se nome fundamental nos estudos culturais, feminismo e literatura comparada. Sua obra abrange termos como a intertextualidade, a semiótica e a abjeção.

alguns poemas de Florbela para verificar a frequência com que essa temática aparece em suas obras. Nesse sentido, pretende-se visualizar como a autora constrói nos seus poemas o sentimento erótico, sensual e amoroso e se há uma intertextualidade no que se refere às cantigas medievais.

A hipótese principal é verificar que tipo de relações podem ser estabelecidas no complexo jogo do amor, levando-se em conta a materialização desse com outros elementos, tais como o erótico, o amoroso, o sensual e o divino. A relevância desse estudo é justificada devido ao fato de que pensar nessas relações em uma ou mais obras literárias, significa entender o homem da vida real de forma mais completa, uma vez que a vida é um reflexo para que a arte se concretize. Analisando tais textos, é possível enxergar e entender as motivações que sustentam o homem na sociedade, aqui, especificamente, as de ordem amorosa, sensual e erótica, embora outras relações não sejam descartadas neste trabalho.

Nas palavras dos pesquisadores Botoso e Rodrigues (2017), escritoras do gênero feminino como Florbela, foram fundamentais em uma perspectiva amorosa tendo a mulher como sujeito.

Essas escritoras abriram caminho para uma produção ficcional e poética concebida por mulheres, que passaram a tratar de questões que envolvem o universo feminino tais como sua identidade, desejo, erotismo, e a mulher que era objeto, narrada e poetizada por homens, transformou-se em sujeito de suas próprias histórias, enfatizando e pondo em relevo tudo o que se referia a sua interioridade e intimidade no mundo contemporâneo. (BOTOSO, RODRIGUES, 2017, p. 5).

Florbela Espanca foi escolhida para este estudo pela intensidade de sua poesia, pois a percepção do eu-lírico do que está à volta de si pode desencadear emoções inflamáveis, sobretudo as de ordem erótica. Segundo Soares (2016) e Nascimento (2013), a perfeita integração dos elementos natural e humano aparecem como base de construção para essas imagens eróticas acompanhadas da tônica amorosa e sensual de forma bastante recorrente, sendo essa, então, a problemática a ser analisada neste estudo. Para isso, retomaremos um breve percurso da literatura comparada até o conceito de intertextualidade, a fim de instrumentalizar nossa análise.

1.1 O OBJETO: TEXTO

Compreender os fenômenos da linguagem nem sempre é tarefa simples, por isso é importante aprofundarmos em alguns de seus componentes, sendo um deles o texto. Um texto, seja ele literário ou não literário, é basicamente um “mosaico de citações” (BAKHTIN apud KRISTEVA, 1974, p. 64). Isto é, uma série de fragmentos de outros textos que se unem e se configuram para serem lidos e interpretados.

Embora um texto seja escrito por um autor, e muitas vezes pretenda transmitir através da manifestação linguística as ideias do mesmo, boa parte das informações contidas nele serão interpretadas pelo leitor de acordo com o seu conhecimento linguístico e cultural. Textos não literários, geralmente, alcançam um grau de objetividade comunicativa superior, se comparados aos textos literários, pois são escritos a partir de uma linguagem denotativa privilegiando a função referencial.

Já os textos literários, em grande maioria, exploram a linguagem conotativa ou poética, e assim perde-se parte significativa da objetividade, à medida em que se destina em não apenas comunicar, mas também emocionar o leitor. Dada a sua complexidade, a própria definição de literatura se revela envolta a uma espécie de aporia filosófica, isto é, uma impossibilidade objetiva de obter resposta ou conclusão para este objeto em questão.

1.2 INFLUÊNCIAS POSITIVISTAS

O século XIX foi marcado por uma corrente de pensamento, surgida na França, que logo se alastrou pelos grandes centros urbanos ocidentais, o positivismo. A escola filosófica ganhou força na Europa entre os séculos XIX e XX. O positivismo é um dos frutos do iluminismo, um movimento filosófico do século XVIII, também surgido na França, responsável por defender o domínio da razão sobre a visão teocêntrica que predominava a Europa desde a Idade Média. O termo, segundo os seus precursores, faz alusão ao propósito do movimento que era iluminar as trevas em que se encontrava a sociedade. Naquela época, a Europa enfrentava uma grande crise social e moral, que inclusive, culminou no fim da Idade Média e propiciou o surgimento de uma sociedade industrial capitalista.

Um de seus precursores, o pensador Auguste Comte² (LACERDA, 2009), insatisfeito com os modelos científicos, sociais e filosóficos embasados em leis teológicas e metafísicas, sugeriu que estes modelos em muito contribuíram para o fortalecimento de uma sociedade atrasada, miserável e subordinada, e por isso propôs uma nova forma de se pensar e afirmar as verdades no mundo.

² Auguste Comte (1798-1857) foi um filósofo francês que é considerado o fundador do positivismo. Frequentemente, é considerado o primeiro filósofo da ciência no sentido moderno do termo. Além disso, Comte é considerado fundador da disciplina acadêmica da sociologia.

O método geral do positivismo de Auguste Comte propunha a observação dos fenômenos gerais, opondo-se ao racionalismo e ao idealismo, buscando a experiência sensível, que para ele é a única capaz de desaguar em dados concretos, também chamados de positivos.

Sendo assim, o positivismo difundia a ideia de que o conhecimento científico, baseado nos modelos positivistas, é a única forma de conhecimento verdadeiro. A ciência positivista, basicamente, buscava “comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais. (CARVALHAL, 2006, p. 9)

Esta corrente de pensamento ganhou força a ponto de exercer influência em toda a ciência existente na época, inclusive na forma como se estudava e compreendia o fenômeno literário. No fluxo das tendências científicas daquele período, surgem uma gama de estudos comparativistas em diversos campos da ciência, e claro, também dos estudos sobre a arte e literatura.

Um de seus frutos, o adjetivo “comparado”, foi amplamente utilizado nas mais variadas áreas científicas, e também nos estudos literários:

Em 1598, Francis Meres utiliza-o no título de seu *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos*, e vamos também encontra-lo em designações de obras dos séculos XVII e XVIII. Em 1602, William Fulbecke publica *Um discurso comparado das leis* e, logo depois, surge a *Anatomia comparada dos animais selvagens*, da autoria de John Gregory. Mas é, sem dúvida, no século XIX que a difusão do termo realmente se dará, sob a inspiração das *Lições de anatomia comparada*, de Cuvier (1800), da *História comparada dos sistemas de filosofia*, de Degerand (1804), e da *Fisiologia comparada* (1833), de Blainville. (CARVALHAL, 2006, p. 9).

Embora haja registros de seu uso em publicações científicas relativamente antigas, datadas do final do século XV e século XVI, foi após o “boom” positivista que o termo passou a ser amplamente incorporado ao vocabulário dos estudos sobre a literatura, “a comparação se transfere para os estudos literários por uma espécie de contágio” (CARVALHAL, 2006, p. 9).

1.3 LITERATURA COMPARADA E OS PRIMEIROS PASSOS NA FRANÇA

O termo literatura comparada rapidamente se firmou dentro dos estudos literários, algumas publicações já o apresentava ao título de suas obras. Porém, o termo ainda percorreu um longo caminho dentro da França até chegar a outros países, como por exemplo, Inglaterra e Alemanha.

Ali o emprego do termo "literatura" para designar um conjunto de obras era aceito sem discussão desde o seu aparecimento, com essa acepção, no *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, enquanto na Inglaterra e na Alemanha a palavra "literatura" custou mais a ganhar esse conceito. (CARVALHAL, 2006, p. 10).

O início do século XVIII decorre sem uma obra significativa carregando-o. Porém, em meados de 1828 e 1829, Abel-Francois Villemain, notável professor da Universidade de Sorbonne na França, passa a utilizá-lo nos cursos sobre literatura do século XVIII, divulgando assim a expressão:

Em sua obra Panorama da literatura francesa do século XVIII, emprega várias vezes não só a combinação "literatura comparada" como ainda "panoramas comparados", "estudos comparados" e "história comparada". Também J.-J. Ampere, em seu Discurso sobre a história da poesia (1830), refere-se a "história comparativa das artes e da literatura" e reemprega o termo no título da obra de 1841, História da literatura francesa na Idade Média comparada às literaturas estrangeiras. E graças a Ampere que a expressão ingressa na órbita da crítica literária, via Sainte-Beuve, que faz o elogio fúnebre desse autor na *Revue des Deux Mondes*, considerando-o o fundador da "história literária comparada". (CARVALHAL, 2006, p. 11).

O último nó necessário para hastear as velas do termo Literatura Comparada em território francês foi dado pelo estudioso e crítico literário Philarete Chasles, quando em "1835, se encarrega de formular alguns princípios básicos do que considerava ser uma 'história literária comparada'" (CARVALHAL, 2006, p. 10). Philarete propunha um estudo literário contextualizado, não apenas da literatura, mas também da filosofia e política, visto que todas essas expressões são frutos da interação humana, ou seja, são criações coletivas. Segundo ele: "Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante" (CHASLES, 1835, apud CARVALHAL, 2006, p. 10).

Inclusive, nota-se que aos poucos, a embrionária literatura comparada cria um ambiente propício para os primórdios da noção de intertextualidade. São dados os primeiros passos para a compreensão do fenômeno literário como uma espécie de rede, onde os discursos se tecem para dar origem ao texto. O resultado: dois novos cursos nas principais universidades francesas daquela época. Assim, surgem os primeiros estudos comparados considerados clássicos.

Não é de surpreender, então, que a primeira cátedra de literatura comparada surja na França, em Lyon, em 1887, seguida pela criação de outra, na Sorbonne, em 1910. Nesses dois locais atuaram grandes comparativistas, como Joseph Texte, Fernand Baldensperger e J.-M. Carré. (CARVALHAL, 2006, p 11).

O comparativismo literário francês foi totalmente mediado pela ruptura com os padrões considerados clássicos na época, estes primavam pelo estático e intocável. No final do século XIX e início do século XX, a Europa vivia uma condição de efervescência social, aos poucos os ideais cosmopolitas propunham uma nova visão de mundo, era preciso conhecer. Esta constante busca pelo novo alimentou na França os mais diversos interesses por culturas e conseqüentemente literaturas diferentes.

1.4 LITERATURA COMPARADA E OS PRIMEIROS PASSOS EM OUTROS PAÍSES

Na Alemanha o termo começa a surgir no terreno dos estudos literários a partir da segunda metade do século XIX.. Moriz Carriere, filósofo e historiador, o utiliza pela primeira vez em sua obra *Vergleichende Lite raturgeschichte* (História comparativa da literatura), depois difundida como *Vergleichende Literaturwissenschaft* (Ciência comparativa da literatura). E entre os anos de 1887 e 1910, surge o primeiro periódico da disciplina comparativista, o *Zeitschrift dervergleichenden Literaturgeschichte* (Revista de história literária comparada), editado por Max Koch, historiador e crítico literário alemão.

Enquanto isso, Inglaterra, Itália e Portugal também se movimentavam em seus estudos de literatura comparada:

Na Itália, De Sanctis lecionará literatura comparada em Nápoles a partir de 1863. Já os Estados Unidos esperarão a virada do século para verem surgir os estudos comparados, sendo criados Departamentos de Literatura Comparada nas universidades de Columbia (1899) e Harvard (1904). Tendo adotado inicialmente

as orientações francesas, o comparativismo norte-americano será marcado depois pelos estudos de Irving Babbitt. Em Portugal há que referir, depois do "precursor" Teófilo Braga, o estudo "Literatura comparada e crítica de fontes" de Fidelino de Figueiredo, inserido em seu livro *A crítica literária como ciência*. (CARVALHAL, 2006, p. 12).

E assim, o termo literatura comparada consolidou-se, ganhando força suficiente para ser confrontado e distinguido em relação a um outro termo já considerado clássico, o Literatura Geral ou *Weltliteratur*, cunhado pelo alemão Goethe, em 1827.

Segundo Carvalhal (2006, p. 13) “Alguns autores consideram a literatura geral como um campo mais amplo, que abarcaria o dos estudos comparados. Outros, como René Wellek e o francês Etiemble, não estabelecem diferença entre elas”.

O termo Literatura Geral foi utilizado por Goethe para forjar uma oposição às “literaturas nacionais”, com isso, o autor explanava a ideia de um “fundo comum” na literatura mundial, “a possibilidade de interação das literaturas entre si, corrigindo-se umas às outras” (CARVALHAL, 2006, p. 13). Inclusive, a própria semelhança e influência notada nas palavras adotadas por Goethe, "literatura comparada" e "literatura geral", reflete o contexto cosmopolita propício ao avanço do comparativismo no século XIX.

1.5 LITERATURA COMPARADA EM “ESCOLAS”

O comparativismo literário foi dominado por personalidades francesas durante muito tempo. Por isso, a denominação “escola francesa” foi amplamente utilizada para referir-se a um grupo de estudos cujo objetivo era estabelecer as relações causais entre obras e autores. Esta designação não estava necessariamente ligada a limites geográficos, e sim a princípios ideológicos comuns presentes nas produções influenciadas por esses mestres. Neste contexto, Rene Wellek³, ao se opor ao historicismo dominante presente nos estudos comparados franceses sugere uma cisão entre a suposta "escola francesa" e outra, intitulada “escola norte-americana”.

A denominação "escolas" começou justamente a ser empregada quando Rene Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos mestres

³ Rene Wellek (1903-1995) foi um crítico literário tcheco-americano considerado precursor da Literatura Comparada nos EUA. Seu trabalho está bastante ligado à Nova Crítica e ao Estruturalismo.

franceses, sugerindo uma cisão entre a suposta "escola" francesa e outra, norte-americana. (CARVALHAL, 2006, p 15).

Embora houvesse um grande esforço para reconhecer as especificidades das determinadas escolas, constatou-se que a incompatibilidade entre elas não era tão grande. Porém, movimentos posteriores como o *New Criticism*⁴, dos anos 20, nos Estados Unidos, fortaleceram o distanciamento entre estas duas perspectivas, uma das causas foi devido à flexibilidade teórica existente na “escola norte americana”.

A primeira, despojada de inflexões nacionalistas, distingue-se da francesa por seu maior ecletismo, absorvendo com facilidade noções teóricas, em particular os princípios que regeram o *new criticism* — movimento crítico que se desenvolveu a partir dos anos 30 nos Estados Unidos. Além de privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras, os comparativistas norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atuação recusada pela doutrina clássica francesa. Sem ter um programa (ou doutrina) estabelecido, os comparativistas norte-americanos tem em Rene Wellek seu porta-voz mais expressivo. As reflexões de Wellek adquiriram, muitas vezes, caráter polêmico e foram responsáveis pela cisão mencionada entre as duas orientações básicas, fortalecendo as divergências entre elas. (CARVALHAL, 2006, p 16).

E assim, os estudos comparatistas seguiram expandindo-se e amadurecendo. Na União Soviética, por exemplo, os estudiosos preocupavam-se em distinguir entre analogias tipológicas e importações culturais. Já na Alemanha, “orientou-se inicialmente para os estudos de temas, motivos e personagens literários que circulam na literatura de vários séculos ou de vários países” (CARVALHAL, 2006, p. 17), sendo assim, as investigações comparatistas alemãs apoiavam-se principalmente no legado de Goethe.

1.6 OS MANUAIS FRANCESES

Devido ao grande número de publicações na França dedicadas ao assunto da literatura comparada e as suas vertentes, os estudos franceses se tornaram uma espécie de norma, sendo difundidos em muitos países. Logo surgiram obras norteadoras que buscavam

⁴ Traduzido para o português: Nova Crítica. A Nova Crítica foi um movimento formalista da teoria literária que dominou a crítica literária americana nas décadas intermediárias do século XX. Esse movimento enfatizou a leitura atenta, particularmente da poesia, para descobrir como uma obra de literatura funcionava como um objeto estético autossuficiente e autorreferencial.

a ordenação de dados e a fixação de noções básicas. Paul Van Tieghem⁵, estudioso literário francês, em 1931, propunha o estudo de uma literatura comparada como uma análise preparatória aos trabalhos de literatura geral.

O autor define o objeto da literatura comparada como o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas. Van Tieghem distingue literatura comparada de literatura geral, considerando a primeira mais analítica e responsável por estudos binários. A literatura geral corresponderia a uma visão mais sintética, podendo abarcar o estudo de várias literaturas. (CARVALHAL, 2006, p. 18).

Como tentativa de esclarecer "os laços espirituais que unem tantos homens de uma mesma geração" (TIEGHEM, 1931, apud CARVALHAL, 2006, p. 18), os estudiosos da época atribuíam à literatura comparada um caráter complementar, sendo considerada uma disciplina subsidiária da historiografia literária e da literatura geral.

Jean-Marie Carré, notável acadêmico francês, não professava o binarismo defendido por Van Tieghem, porém se apoiava em seus princípios básicos para propor um estudo comparado. A verdade é que os estudos de Tieghem conquistaram seguidores nos mais variados países, inclusive no Brasil.

A literatura comparada é um ramo da história literária: é o estudo das relações espirituais entre as nações, *relações* de fato que existiram entre Byron e Púchkin, Goethe e Carlyle, Walter Scott e Vigny, entre as obras, as inspirações, até entre as vidas de escritores pertencentes a várias literaturas. (CARRÉ, 1956, p. 7).

Tasso Azevedo da Silveira, escritor, estudioso de literatura e também um de seus discípulos, foi responsável por publicar o manual brasileiro em meados do século XX. Tasso focava na busca de fontes e de influências, através dos casos de imitações ou empréstimos.

Em *literatura comparada* procedem-se a comparações de caráter especial e com finalidade positiva. Com a finalidade, extremamente fecunda para a história do espírito, de verificar a filiação de uma obra ou de um autor a obras e autores

⁵ Paul Van Tieghem (1871-1948) foi um estudioso literário francês, figura proeminente entre os comparatistas franceses na primeira parte do século XX, além de romanista.

estrangeiros, ou de um momento literário ou da literatura interna de um país a momentos literários ou a literaturas de outros países. (SILVEIRA, 1964, apud CARVALHAL, 2006, p. 21).

Nesse sentido, o trabalho de Tasso foi de suma importância para os estudos posteriores de Literatura Comparada, sendo bem recebido no Brasil, uma vez que foi o primeiro manual de Literatura Comparada editado em território brasileiro onde havia estudos muito importantes sobre o que aprendeu enquanto professor de Literatura Comparada na década de 40, bem como a adesão das ideias dos franceses com relação a esses estudos, mais precisamente defendidos por Van Tieghen, autor francês da obra *La Littérature Comparée*.

A proposta de Tasso se apoiava nos ideais franceses, cuja receita era pesquisar influências, buscar identidades, ou diferenças, restringindo o alcance da literatura comparada ao terreno das aproximações binárias e a constituição de "famílias literárias". Outro aspecto relevante está na figura traçada por Tasso para o perfil do comparativista: um erudito detentor de um amplo conhecimento de várias línguas e suas respectivas literaturas, acrescidos de saberes sobre relações "políticas, sociais, filosóficas, religiosas, científicas, artísticas e literárias, abrangendo as traduções e os dados de recepção da obra em um público dado" (SILVEIRA, 1964, p. 37 apud CARVALHAL, 2006, p. 21). Ou seja, para ele, a formação comparativista está atrelada à bagagem de erudição e não tanto ao puro domínio das técnicas de análise.

Porém, análises posteriores concluem que paralelo a Tasso, uma série de estudos comparativistas foram realizados no Brasil, e que mereciam uma atenção especial. João Ribeiro, crítico e estudioso da literatura no Brasil, por exemplo, propunha não apenas o jogo de confrontos característico da disciplina clássica, mas sim uma atuação crítica possivelmente vinculada à história.

Surpreende, na adesão de Tasso da Silveira aos autores franceses mencionados, o não aproveitamento das contribuições que alguns intelectuais brasileiros dispersavam em seus trabalhos de crítica literária, com forte inclinação comparativista. Se as tivesse considerado, e possível que, já na época, o manual brasileiro pudesse conter sugestões renovadoras, colhidas aqui mesmo, e não se tivesse deixado levar tanto pelo vezo sistematizador das orientações que acolheu. (CARVALHAL, 2006, p. 21).

E assim, os estudos deste campo seguiram avançando, principalmente na Europa, culminando em uma crise responsável por uma série de novas percepções acerca das atividades comparativistas.

A novidade que surge então é o postulado de um estudo apoiado na “imanência” da obra, sendo ela agora vista como um produto que deve ser estudado em si mesmo, enfatizando a análise de sua construção. Os responsáveis por acentuar este movimento foram dois representantes do grupo formalista:

R. Jakobson e I. Tynianov. Ambos propõem o abandono do "formalismo" escolástico que privilegia a catalogação dos fenômenos em detrimento da análise dos mesmos” Tynianov alerta que "um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes. (...) O que nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. (CARVALHAL, 2006, P. 47).

Esta constatação é responsável por atualizar a compreensão do comparativista em relação à função exercida por um elemento, ou parte do texto, em diferentes contextos. “Com Tynianov também fica claro que a obra literária se constrói como uma rede de "relações diferenciais" firmadas com os textos literários que a antecedem, ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não-literários” (CARVALHAL, 2006, p. 48). Seguindo este raciocínio, Tynianov fornece o pensamento base para as ideias levadas adiante por Jan Mukarovsky, estruturalista tcheco pertencente ao Círculo de Praga, que enfatiza que “a obra literária não está isolada, mas faz parte de um grande sistema de correlações” (CARVALHAL, 2006, p. 49).

O procedimento adotado por Mikhail Bakhtin, filósofo russo, ao analisar a poética de Dostoievski, rompe com as concepções "fechadas no texto" dos formalistas mais ortodoxos ao resgatar a sua ligação com a história.

Desse modo, identifica os traços fundamentais da organização do romance em Dostoievski (1929), não só interpretando-o como uma construção polifônica, onde várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico, mas também interpretando essa polifonia romanesca como um cruzamento de várias ideologias. O texto escuta as "vozes" da história e não mais as representa como uma unidade, mas como jogo de confrontações. (CARVALHAL, 2006, p. 49).

Dessa forma, há uma ideia de um “mosaico” literário. Ou seja, a possibilidade de se estabelecer relações entre a literatura e outras artes, literatura e história, assim como entre textos literários.

Esta nova concepção de Bakhtin acerca do texto literário, agora visto como um “mosaico”, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, “como ele se constrói, e como absorve o que escuta” (BAKHTIN apud CARVALHAL, 2006, p. 50). Levando-nos, enfim, a novas maneiras de ler o texto literário. Surge assim, no âmbito dos estudos comparativistas, a possibilidade de estabelecer relações entre a literatura e outras artes.

Dessa forma, começam a surgir obras de abertura, carregando em seus títulos a síntese do estado atual dessa relação. Como por exemplo, Ulrich Weisstein, em *Introducción a la literatura comparada*, onde o autor dedica-se em um capítulo a tratar da “Iluminação recíproca das artes”. Ou mais recentemente, Franz Schmitt-Von Muhlenfels, em seu texto *La literatura y otras artes* do livro de Manfred Schmeling, *Teoria y praxis de la literatura comparada (1984)*. Tais contribuições alteraram os pressupostos básicos dos estudos comparados em sua formulação, até então, mais convencional, e permitiram uma série de novas constatações acerca da literatura em sua concepção, manifestação e recepção.

1.7 INTERTEXTUALIDADE

Os estudos sobre os processos intertextuais obrigatoriamente passam por Mikhail Bakhtin⁶. O filósofo, ao tratar da linguagem, se preocupa principalmente em demonstrar o quanto ela é dialógica. Bakhtin encara a língua como uma criação coletiva, como uma construção dialógica entre o “eu” e o “outro”.

Ao ver a língua como uma constante interação entre os sujeitos, cada língua passa a ser um conjunto de linguagens e cada sujeito falante abre-se a uma multiplicidade de linguagens, tornando-se, portanto, multilíngues, já que consegue adaptar sua linguagem de acordo com a situação e com o interlocutor (auditório e horizonte sociais). (TOMAZINI, 2009, p. 20).

⁶ Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi um filósofo e crítico literário russo que trabalhou nas áreas de conhecimento da teoria literária, da ética e da filosofia da linguagem.

Sendo a linguagem um sistema não acabado, constantemente construído em um contínuo processo de vir a ser, a palavra é então vista como “uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 2016, p. 113). Esta afirmativa demonstra o caráter dialógico existente na linguagem, além de sua predisposição a se adaptar ao horizonte social que, conseqüentemente, determinará a estrutura da enunciação e o emprego das palavras em uma situação de comunicação. Dessa forma, a palavra intertextualidade é composta pelo sufixo de origem latina *inter*, dando a ideia de relação. Assim, fica claro que a intertextualidade diz respeito às relações que são estabelecidas entre os textos, visto que todo texto, em maior ou menor grau, é um intertexto, devido às relações dialógicas que estão presentes.

Essa última concepção originará, conseqüentemente, o conceito da polifonia textual, nome utilizado para representar as várias vozes postas em diálogo pelo autor em um texto literário. Embora Bakhtin em seus estudos não utilize o termo intertextualidade, seus escritos já nos direcionam para este fenômeno.

Neste viés, Julia Kristeva, filósofa e pesquisadora búlgara, apoia-se nos pressupostos teóricos de Bakhtin e Tynianov para cunhar o termo amplamente utilizado na vertente comparativista dos estudos sobre literatura hoje: intertextualidade. Em 1969, a estudiosa, em sua obra *Ensaio de semiologia*, caracteriza o processo de produtividade de um texto literário da seguinte forma:

Todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla. (KRISTEVA, 1969, p. 64).

A partir da perspectiva da autora, o processo de escrita é visto como o produto da absorção e alteração de outro texto, ou mesmo, de vários outros textos. Sendo a atividade de análise dessa produtividade um exame das possíveis relações existentes entre eles.

Esta dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção, segundo a qual a "palavra literária" não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor,

do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (KRISTEVA, 1974, p. 62).

Dessa forma, fica claro que, segundo a autora pontua, faz-se necessário reconhecer o contexto em que se manifesta a intertextualidade.

A inserção de um texto em outro acontece em variados níveis, “a citação de vozes pode ocorrer não apenas pelas formas apresentadas pela Gramática, mas também por meio de outros processos, mais precisamente, a intertextualidade” (TOMAZINI, 2009, p. 5).

Julia Kristeva, à medida em que avança em seus estudos, esforça-se para desvincular a questão da intertextualidade do estudo de fontes. Assim, a autora busca ir além, não apenas identificando os recortes de um texto em outro, ou qual o “procedimento de imitação” utilizado. Kristeva contribuiu assim para uma renovação conceitual, “principalmente porque ele abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema” (CARVALHAL, 2006, p. 52).

Laurent Jenny, professor da Universidade de Genebra, em seu ensaio *A estratégia da forma* (JENNY, 1979, p. 14 apud CARVALHAL, 2006, p. 52), explana que a intertextualidade não se manifesta de maneira indeterminada e confusa no texto literário, a relação intertextual se dá de forma organizada e geralmente é comandada por um texto centralizador, cuja função é intermediar e ressignificar as influências, que somadas e reorganizadas, compõem um novo texto. Esta nova percepção sobre as relações intertextuais desconstrói a difundida visão de dívida entre o texto e seu antecessor, abordando de maneira diferente a problemática até então insistente nas análises comparativistas.

Agora, importa não apenas identificar as relações textuais, mas sim analisá-las em profundidade, contextualizando e inclusive procurando conhecer o porquê de tais diálogos percebidos. Assim, o comparativista além de examinar os procedimentos de recuperação de outros textos efetuados pelo autor de determinada obra, também se preocupa em contextualizar, através de questões pertinentes, a intertextualidade identificada.

Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 2006, p. 53).

Estas reflexões se fazem necessárias para romper com a análise binária até então existente, “que tendiam os habituais paralelos nos estudos de fontes e influências” (CARVALHAL, 2006, p. 5). Análises restringidas ao “confronto entre dois elementos” são agora deslocadas para um campo mais amplo e rico em possibilidades.

O escritor e estudioso de literatura Affonso Romano de Sant'Anna⁷ também examinou e prolongou as considerações iniciais de Tynianov e de Bakhtin. Em sua obra *Paródia, paráfrase & Cia* (SANT'ANNA, 2003), o crítico brasileiro percebe que “ao considerarem apenas os conceitos de paródia e estilização, os dois estudiosos formalistas tinham deixado a questão em estado embrionário” (CARVALHAL, 2006, p. 52).

Sendo assim, para expandi-las a um estudo mais efetivo, acrescenta a suas análises as noções de paródia, paráfrase e apropriação. Surgem então três novos modelos responsáveis por redefinir a terminologia inicial e desconstruir a dicotomia existente entre eles, “efeito”, “desvio” e ‘aproximação’.

Dessa forma, é possível compreender que o "diálogo" entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (CARVALHAL, 2006, p 54).

Segundo Sant'Anna, a paródia é um recurso muito frequente nas obras modernas, porém os objetos parodísticos já existem desde a antiguidade clássica. Na paródia a linguagem cada vez mais recorre a si para a criação de novos textos e significados. É o “diálogo da arte com a realidade da própria linguagem” (SANT'ANNA, 2003, p. 15). Neste sentido, a paródia é quando um artista constrói um novo texto, geralmente de caráter cômico, a partir de textos alheios (intertextualidade), ou mesmo a partir de textos autorais (intratextualidade ou autotextualidade) (JENNY, 1979). Este novo texto geralmente é parecido com a obra base, porém com sentidos diferentes.

⁷Affonso Romano de Sant'Anna (1937) é brasileiro, poeta e jornalista, além de crítico literário e docente da área de literatura.

O dicionário de literatura de Brewer, por exemplo, nos dá uma definição curta e funcional: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: para- ode)”. Essa definição implica o conhecimento de que originalmente a ode era um poema para ser cantado. (SANT’ANNA, 2003, p. 12).

Quanto ao conceito de paráfrase, o ato está constantemente relacionado a uma espécie de tradução ou transcrição (SANT’ANNA, 2003). Através da paráfrase, o autor busca de alguma maneira concordar com a ideia expressa pela obra parafraseada.

No entanto o termo paráfrase tem um sentido diversificado. É importante adiantar isto. Tomemos taticamente uma definição oficial deste vocábulo: “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão”. (BECKSON, 1965 apud SANT’ANNA, 2003).

Portanto, a paráfrase será sempre uma criação, ainda que dependa explicitamente de um outro texto para existir. Configura-se assim, como “um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético” (SANT’ANNA, 2003).

E a apropriação, é o terceiro recurso de intertextualidade apresentado pelo pesquisador.

. Segundo Sant’Anna surgiu no campo das artes plásticas, “principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico” (SANT’ANNA, 2003, p. 46).

É um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. É, de alguma forma, um desvelamento, ou, para usar uma expressão psicanalítica, um desrecale e o retorno do oprimido. (SANT’ANNA, 2003, p. 48).

Sendo assim, na literatura, durante a apropriação não há a “escrita” por parte do autor, e sim a transcrição, enquanto reorganiza, questiona e contesta conceitos e ideologias de determinado texto ou contexto.

Aos poucos a “nova” noção de intertextualidade ganha espaço e se firma no campo das investigações literárias. Mas para alcançá-la, o comparativista deve romper com os

antigos preceitos e adotar uma postura crítico-analítica até então evitada nos estudos comparados. “Modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências” (CARVALHAL, 2006 p 54).

Surgem novas noções acerca da concepção de originalidade. A repetição de um texto ou mesmo um fragmento dele em outro, já não é mais vista como um ato simplesmente “copiativo”. Um texto ao incorporar outros propõe sempre uma reflexão, seja pela continuidade, mudança, ou subversão.

Por esta razão, a intertextualidade não pode ser entendida como mera citação de fontes, ela ultrapassa esta noção e eleva-se a um fator importantíssimo na construção de sentidos, na tessitura dos textos. O uso intertextual dos discursos pode ter uma infinidade de intenções, mas sempre corresponde a uma vocação crítica, lúdica e transformadora e, além disso, requer um leitor bem informado, com um repertório ou memória cultural e literária aguçada, sob risco de perder as co-relações textuais. De qualquer forma, o intertexto ultrapassa os muros da enunciação, ao entrecruzar palavras, discursos e textos pré-existentes, recuperando-os para fazer novas ligações, novos discursos, novos textos e novos sentidos - tece-se uma teia de relações e, com isso, processa-se a intertextualidade. (TOMAZINI, 2009, p. 1).

Portanto, hoje sabemos que ao ler um texto, estamos em contato direto ou indireto com outros textos e também com as mais variadas referências culturais que compõem tanto a obra quanto o leitor. As manifestações de intertextualidade são múltiplas, e para reconhecer a sua importância, uma série de termos precisaram ser compreendidos e ressignificados. O próprio ato de “imitar”, por exemplo, o qual agora percebemos que pode ser utilizado de maneira produtiva como procedimento da criação literária, conferindo novos sentidos a um texto ao inseri-lo em um novo contexto. Considerar os fenômenos que envolvem a intertextualidade em um texto, portanto, nos ajuda a compreendê-lo melhor, abrindo um rico horizonte de interpretações e possibilidades.

Dessa forma, pretendemos aqui analisar as relações intertextuais dos poemas de Florbela Espanca com as cantigas medievais galego-portuguesas. Para isso, faz-se necessária uma retomada da produção cançãoeira, a fim de melhor compreendermos suas formas, seu contexto e circulação.

2 O NASCIMENTO DO TROVADORISMO: DA CANTIGA PROVENÇAL AO TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS

2.1 A IDADE MÉDIA MUITO ALÉM DAS TREVAS

A passagem da antiguidade romana para o período medieval foi marcada por uma série de mudanças ideológicas e culturais na sociedade europeia. O período de transição do fim do império greco-romano e o início da Idade Média deu-se pela tomada do Império Romano pelos hérulos e chega ao fim quando os turco-otomanos conquistam a cidade de Constantinopla. Para compreendermos a riqueza da produção literária deste período, é preciso primeiro afastar-nos do conceito pejorativo atribuído a ele. A palavra “média” adjetiva uma época histórica compreendida como intermediária, pois para os iluministas, pensadores do movimento cultural que se desenvolveu na Europa nos séculos XVII e XVIII, este período se situava entre a Antiguidade Clássica e a Idade Moderna.

Os iluministas, geralmente, limitavam-se a uma visão histórica eurocêntrica, na qual o continente europeu era sempre o foco das análises, desconsideravam a história em outras regiões e continentes. Para os iluminados pelo Renascimento, a Idade Média era um tempo de escuridão, dominado pelo pensamento religioso e pelas sombras, ou como foi chamado por muitos: a Idade das Trevas. Além disso, os renascentistas julgavam certo declínio das artes e das ciências, se comparadas às produções que existiram na Antiguidade, e atribuíam a causa deste retorno ao primitivismo, principalmente à Igreja Católica e ao pensamento religioso.

Apesar das rotulações que acabaram deixando o período conhecido como “Anos Escuros” ou “Idade das Trevas”, essa perspectiva não positiva nasceu com os intelectuais renascentistas, que negaram o mundo feudal devido ao pensamento racional em detrimento do religioso. (VAZ e PRATES, 2016, p. 09).

De fato, uma das principais presenças percebidas na cultura europeia medieval é a ascensão da igreja enquanto força política. “O mundo antigo vai cedendo lugar ao mundo medieval à medida que a Igreja Cristã vai se afirmando como força política importante, como aspecto definidor de uma nova civilização e, sobretudo, de uma nova cultura”

(BARROS, 2009, p. 548). Nesse período, a Igreja Católica detinha o poder sobre o conhecimento, sendo responsável por educar o povo. Nesse sentido, grande parte das bibliotecas pertencia à igreja, e as obras clássicas, em sua maioria, eram consideradas pagãs. Pouquíssimas pessoas tinham acesso a uma biblioteca, o acesso a livros naquele período era muito difícil e pouca gente tinha estudo suficiente para lê-los, já que eram escritos em grego ou latim. Então, ter uma biblioteca era algo que dependia de muito dinheiro e investimento. Além disso, a Igreja até mesmo disseminou para as pessoas que tinham pouca ou nenhuma instrução, que constituíam a maioria da população medieval, a ideia de que os livros não eram bons, mas sim perigosos.

Por todos esses motivos, a religião exercia grande influência sobre a maioria dos governos da época, por vezes ela era o próprio poder. O que era dito pela igreja não podia ser de nenhuma maneira questionado, qualquer que fosse a reflexão e a tentativa de questionamento, o culpado era julgado e punido pela Santa Inquisição. Assim, os temas religiosos se tornam predominantes na cultura, a representação do sagrado adquire grande notoriedade, principalmente na literatura, na música e nas artes plásticas.

Porém, ainda assim, este período foi marcado por muitas características greco-romanas, a síntese resultada da Antiguidade Clássica e da Idade Média emergente é composta por valores greco-romanos que se firmaram como a base da cultura burguesa e do próprio cristianismo. E mais tarde, extrapolou a espacialidade europeia devido à colonização em outros continentes, influenciando todo o ocidente (BARROS, 2009).

No século XIX, a visão sobre a Idade Média começa a mudar, principalmente por consequência do movimento artístico do Romantismo, responsável por revalorizar os elementos e traços da cultura medieval. Como afirma Vaz, trabalhos históricos mostram que a Idade Média também produziu arte, cultura e tecnologia:

As universidades, bancos, o relógio mecânico, óculos, as ordens monásticas, a arte gótica, o canto gregoriano, a expansão marítima, a letra cursiva, as festas religiosas, são, entre muitas outras, contribuições que a Idade Média nos deixou. (VAZ e PRATES, 2016, p. 2).

A Idade Média representa a gestação do mundo moderno (VAZ e PRATES, 2016). Nela ocorreu o desenvolvimento de uma arquitetura própria em que prevaleceu os estilos românico e gótico, o estímulo à difusão do conhecimento através da criação de escolas e de

universidades, e até mesmo o surgimento de novas línguas e gêneros literários, como por exemplo as cantigas trovadorescas, as novelas de cavalaria, os autos e as farsas.

A definição da Idade Média como um período de trevas entre dois períodos maiores e mais intelectualmente significativos e valiosos da história não é algo verdadeiro. Nesse sentido, cabe pontuar que o período da Idade Média não foi uma época de ignorância e atraso, mas um período durante no qual floresceram na Europa importantes aspectos culturais que viriam ser a base da modernidade.

Durante esse período, o Império Romano fragmentou-se aos poucos em muitas entidades políticas menores. Por exemplo, as fronteiras geográficas para os países europeus da atualidade começaram a se formar durante a Idade Média. Ainda, é importante destacar que foi nessa época em que se anunciava a formação e ascensão das universidades, o estabelecimento do Estado de direito, inúmeros períodos de reforma eclesiástica e estabelecimento de rotas de turismo, sobretudo religiosas, como Santiago de Compostela.

Ademais, muitas obras da literatura medieval, como os *Contos da Cantuária*, *A Divina Comédia* e *A Canção de Roland*, são na contemporaneidade amplamente lidas e estudadas.

Já no que diz respeito às artes visuais, a Idade Média trouxe importante prosperidade, criando seus próprios valores estéticos. Os membros mais ricos e influentes da sociedade encomendaram catedrais, igrejas, esculturas, pinturas, têxteis e manuscritos feitos por artistas. Nesse sentido, muitas dessas comissões eram de natureza religiosa, mas artistas medievais também produziam arte secular. Poucos nomes de artistas sobrevivem, havendo uma escassez de documentos que registraram sua arte, além de uma noção de autoria que não apontava para o individual, e sim para o coletivo. No entanto, esses artistas deixaram um impressionante legado de arte e de cultura para o ocidente, sendo esse incorporado em diversas práticas culturais posteriores.

2.2 A LITERATURA

A literatura medieval foi, basicamente, composta por escritos religiosos e escritos seculares. Uma quantidade considerável da produção literária medieval é anônima. Isto não se deve somente à falta de documentos de uma determinada era, mas também a uma interpretação do papel do autor que difere consideravelmente da interpretação romântica do termo em uso nos dias de hoje. Sob este ponto de vista, os nomes dos autores parecem ter

menos importância, e desta forma, muitas obras importantes jamais foram atribuídas a um autor específico, pois circulavam popularmente.

Durante a era medieval, assim como na antiguidade clássica, a poesia estava associada à música. Os poemas não eram lidos ou declamados individualmente, e sim cantados para um público, geralmente, da corte, mas em determinadas ocasiões também de camadas populares.

. A exemplo podemos citar o Trovadorismo, que foi considerado o primeiro movimento literário em língua portuguesa, que utilizou das cantigas medievais como principal meio de expressão, considerados atualmente um dos principais registros artísticos dessa época. As cantigas, como são chamados estes gêneros da lírica medieval, eram feitas e executadas pelos trovadores, estes artistas geralmente acompanhados de instrumentos musicais, como o alaúde ou a cistre, compunham e entoavam os poemas (FERREIRA, 2010). Na lírica medieval, os trovadores eram artistas que, acompanhados de instrumentos musicais, compunham e entoavam cantigas.

Os trovadores eram os responsáveis por compor os poemas e as melodias das cantigas. A nomenclatura "trovador" aplicava-se aos autores de origem nobre, já os autores de origem plebeia eram conhecidos pelo nome de jogral, termo que contrastava com o trovador devido às posições sociais da época. Estes poetas eram geralmente homens, mas há registros de trovadoras, também nobres, e suas correspondentes nas classes inferiores, as jogralesas.

Os escritores literários sempre foram instados a cantar amor, a exaltar a união de corações que se procuram. Assim, o amor cortês na Idade Média é uma concepção de amor baseada sobretudo no desejo e na noção de cortesia, referindo-se a um conjunto de valores e boas maneiras que encontramos particularmente no meio da nobreza. Assim, no amor cortês, paixão e desespero, prazer e sofrimento são misturados, considerando que na sua grande maioria trata-se de um relacionamento secreto.

Nesse sentido, o amor cortês na Idade Média é um amor idealizado. O homem - na maioria das vezes um cavaleiro - mas sempre de baixa patente, adora uma dama possuidora de uma grande beleza e que lhe parece inacessível. Para conquistá-lo, o cavaleiro demonstra coragem, especialmente em suas lutas, na esperança de conquistar o coração da dama. Entretanto, é interessantes destacar que o amor cortês na Idade Média não envolve

apenas a coragem de um cavaleiro valente, mas inclui ainda a arte de dominar a poesia, a polidez e as boas maneiras.

O amor cortês não é vivido em casamento, mas não trata-se apenas um amor platônico. Por exemplo, quando a dama é conquistada, o amante se submete inteiramente à mulher que ama, sendo fiel a ela e devendo satisfazer seus desejos e constantemente dedicando a sua atenção.

Já no início do século XII, o amor cortês assumiu ar lírico na poesia e os trovadores do sul da França cantaram a arte de amar. Esse amor era mais um sentimento cantado do que vivido, que brilhava na emocionante evocação do amor total.

2.3 AMOR CORTÊS E A FIGURA FEMININA

O contexto de surgimento do amor cortês corresponde a um período histórico em que as mulheres eram constantemente subjugadas pela figura masculina. “A nobreza medieval fez assentar a glória de suas casas sobre a herança de seus antepassados heroicos, que se distinguiram dos demais por bravura ou por coragem, pela religiosidade ou pela generosidade” (LARANJEIRA, 2006, p. 2). As famílias acreditavam que era necessário relembrar e honrar os grandes feitos daquela linhagem, tanto dos mortos quanto dos vivos, que por sua vez ansiavam um dia também serem recordados por seus atos de coragem e bravura.

Socialmente, o papel destinado ao feminino estava atrelado aos cuidados com o lar e à função de exercer a maternidade. A mulher ocupa, assim, neste contexto cultural, a missão de preservar a honra da família. Durante a ausência do marido ou de alguma outra figura masculina da família, a dama poderia, inclusive, assumir o controle das terras e dos negócios. Mas, ainda assim, nesta sociedade carregada de valores misóginos, era comum às mulheres a obediência ao homem, pai, marido, irmão ou ao parente masculino mais próximo. Como afirma o historiador José Rivair Macedo, a mulher “solteira era identificada sempre como “filia de”, “sórora de”. Casada, passava a ser personificada como “uxor de”. Filha, irmã, esposa: os homens deveriam ser sua referência” (MACEDO, 2002, p.20).

Casadas, as mulheres exerciam funções importantes para a manutenção de suas casas. A elas cabia o cuidado com os mantimentos e das peças de vestuário. Elas deviam fiscalizar as despensas e fiscalizar o seu provimento para os períodos sem colheita, cuidavam do preparo dos fios de lã e da confecção das roupas. Além disso, as mulheres casadas, as damas deveriam servir de modelos para as

mulheres que as rodeavam: donzelas, domésticas e toda a sorte de jovens que estavam sob sua tutela. De acordo com a posição social de cada uma dessas donzelas, a dama deveria ensinar-lhes a se portar nas mais diversas situações e orientá-las na escolha dos maridos. (LARANJEIRA, 2006, p. 2).

Sabemos relativamente pouco sobre a vida das mulheres durante a Idade Média. As principais fontes escritas sobre este período são de autoria masculina. A figura feminina até então difundida naquele período era a de Eva, que associava a mulher ao pecado e outros vícios alinhados à fraqueza, como mentira e luxúria. Estes fatos reforçavam e alimentavam a cultura que enxergava a mulher como inferior ao homem. Assim, percebem-se os discursos eclesiásticos que caracterizam a inferioridade das mulheres, denominadas como responsáveis por atos de feitiços e magias, passando a serem representadas como detentoras do pecado (SILVA, 2014).

A grande maioria das mulheres – inclusive as nobres - levava consigo a herança de Eva, a pecadora. Sob a hegemonia cultural dos clérigos, que deveriam manter-se afastados das mulheres, longe de seus corpos, da luxúria que exalava de seu sexo - e que, por isso, desvalorizavam-nas, depreciavam-nas, desqualificavam-nas para aplacar seu próprio desejo - elas eram vistas como pérfidas, luxuriosas, insubordinadas, assassinas, feiticeiras. (LARANJEIRA, 2006, p. 3).

O modelo de virtude feminina difundido, principalmente pela igreja católica, a partir do século XII, era o da Virgem Maria, que se mostrava muito distante da realidade da maioria das mulheres que se via subordinada a obrigações sociais como o casamento e a maternidade para a preservação das linhagens e patrimônios. “No máximo, aplicavam-se àquelas que, integradas à hierarquia clerical, mantinham-se virgens, imaculadas, fiéis ao “esposo celeste” (LARANJEIRA, 2006, p.3)”. Ganha destaque também neste período outro modelo de conduta feminina, difundido pela Igreja, o de Maria Madalena, a pecadora que recebeu o perdão devido ao seu arrependimento.

Outro aspecto que influía diretamente na vida da mulher era o casamento, que a esta altura, já era visto como um importante contrato para promover alianças entre as casas nobres e os patrimônios familiares. As mulheres eram então personagens importantes na política de alianças familiares, pois traziam consigo heranças e riquezas provenientes de seus dotes. As damas, em um ambiente cortês, eram muitas vezes cobiçadas por representar a possibilidade de ascensão do cavaleiro à condição de sênior.

Porém, na poesia trovadoresca o feminino se converte em uma figura suserana, aquela por quem o poeta tem amor e está ligado por um laço de vassalagem, ou seja, tem o dever de servi-la. E assim, através da lírica trovadoresca começa a se construir uma nova percepção acerca da figura da mulher, que passou inclusive a ser chamada de Dama ou Senhor, em galego-português. No jogo do amor cortês, por meio do qual os pretendentes vislumbravam conquistar uma dama, as mulheres assumem o controle e têm o poder de decisão sobre as ações e os homens, como pode ser observado na cantiga “A dona que eu am’e tenho por senhor”, de Bernal de Bonaval (BONAVAL apud LOPES; FERREIRA, et al, 2011).

A dona que eu am’e tenho por senhor

A dona que eu am’e tenho por senhor
amostráde-mi-a Deus, se vos en prazer for,
se non, dáde-mi a morte.

A que tenh’eu por lume destes olhos meus
e por que choran sempr’, amostráde-mi-a, Deus,
se non, dáde-mi a morte.

Essa que vós fezestes melhor parecer
de quantas sei, ai Deus! fazéde-mi-a veer,
se non, dáde-mi a morte.

Ai Deus, que mi-a fezestes mais ca min amar,
mostráde-mi-a u possa con ela falar,
se non, dáde-mi a morte.
(BONAVAL apud LOPES; FERREIRA, et al, 2011).

Ao ler com atenção essa cantiga é possível observar que a dama é para o trovador o objeto real do seu desejo. Porém, trata-se de um amor impossível de se concretizar, devido à distância entre as posições sociais que ambos ocupam. A mulher representada na cantiga, claramente, pertence à corte, já que os termos “mia senhor” ou “mia dona” eram tratamentos utilizados para se referir a figuras da alta nobreza, já o trovador aparenta ser apenas um fidalgo qualquer. Dessa forma, o amor cortês expresso nas cantigas está bastante ligado a uma possibilidade de ascensão social do trovador ao valorizar sua suserana.

Dramaticamente o trovador suplica a Deus pedindo que lhe permita ver a sua amada senhora, e que lhe conceda pelo menos a oportunidade de falar com ela. Este fato reflete bem a posição social elevada ocupada pela dama, pois até mesmo o acesso a ela é difícil. Por fim, completa dizendo a Deus que se isso não for possível, que ele lhe dê então a morte. Toda a narrativa da cantiga se inscreve na falta, característica do amor

cortês, um amor que jamais será concretizado. Os versos demonstram a extrema devoção do trovador à figura amada. Por trás de todo o sofrimento é possível notar que o eu-lírico converte a sua amada em uma divindade e se comporta como um servo.

2.4 OS TROVADORES PROVENÇAIS

Segundo Otto Marua Carpeaux (2008), determinar o surgimento do lirismo medieval é uma questão problemática para a história da literatura. Sabe-se que sobre a sua origem há muitas menções sobre influências de Ovídio, provenientes da poesia latina medieval, e influências sobretudo da Teologia que estuda e reflete sobre a Santíssima Virgem Maria, sendo exteriorizado em culto à figura feminina. Por fim, são apontadas também influências árabes no lirismo medieval. De qualquer forma, sendo influenciadas por liturgias cristãs, pagãs, árabes ou mesmo clássicas, as canções populares deram o suporte necessário aos trovadores para a formação de seu lirismo.

São os cossantes e canções encadeadas, em língua galega, canções de amor, baladas, serranilhas, cantigas de romaria, composições de sabor popular, pois, embora sejam obras de poetas aristocráticos, não se dedignaram estes de imitar com muita elegância a poesia do povo; a este fato devemos a conservação daquele lirismo primitivo no meio trovadoresco dos cancioneiros. Existem poesias desta espécie, simples e delicadas, de Nuno Fernandes Torneol, João Zorro, Pero Meogo, Martim Codax, Airas Nunes e outros. A poesia dos trovadores galego-portugueses deve a sua feição especial a essa influência popular. (CARPEAUX, 2008, p. 201).

As primeiras cantigas registradas estão associadas à arte dos trovadores provençais, movimento artístico que se iniciou na região de Provença, aproximadamente no início do século XII, e que rapidamente se estendeu pela Europa cristã. Os trovadores provençais compunham e cantavam em occitânico, a língua correspondente ao território que se uniu pela primeira vez durante a dominação romana, quando recebeu o nome de Diocese Vienense, e posteriormente Sete Províncias e Aquitânia, sendo este último nome popularizado na Idade Média.

Surge então, em meados do século XII, o que poderia ser considerada a primeira manifestação lírica europeia, que serviu de base e inspiração para todo o lirismo desenvolvido nos séculos seguintes (FELDKIRCHER, 2006). O movimento trovadoresco inaugurou o século de ouro da literatura medieval na região provençal, mais tarde correspondente a boa parte da França e Europa.

No início do século XII, Guilherme, 7º conde de Poitiers e 9º duque da Aquitânia, um dos maiores senhores da Europa da época, dá início a um dos movimentos literários e culturais mais importantes e fecundos da cultura europeia, a chamada poesia provençal. Escrevendo (e cantando) em “língua vulgar” (a língua do “vulgo”) e já não em latim, prática corrente das elites culturais até a data, Guilhem de Peiteus constrói igualmente os alicerces sobre os quais se vai edificar não só a poesia trovadoresca medieval, que da Provença se alarga a inúmeros países europeus, mas toda a poesia ocidental posterior. (LOPES, 2012, p. 11).

Esse movimento, também conhecido como renascimento medieval, foi responsável por promover uma verdadeira efervescência cultural na época, ali nasceu a canção de gesta, a primeira poesia lírica, o primeiro torneio cavaleiresco, o primeiro vitral, o primeiro drama litúrgico e a primeira carta de liberdade de uma comuna.

Nesse período destacaram-se alguns trovadores como Joseph Bédier, Turolde com a obra *Chanson de Roland* e Guilherme IX, duque da Aquitânia. Porém os dois hemisférios franceses assumiram posturas poéticas distintas, ao norte o destaque é dado ao épico, ao guerreiro e ao herói, tendo como tema as lutas; e ao sul apresenta-se o sentimento, a cortesia, a exaltação da figura feminina como temas centrais. Mesmo que na realidade social a mulher exaltada na lírica trovadoresca do sul não fosse aquela que estava em casa e criava os filhos e prestava serviços ao seu senhor. A “escravidão amorosa” declarada pelos poetas não correspondia à realidade social no sul da França. (FELDKIRCHER, 2006, p. 4).

O trovador cantava em seus poemas a história de sua renúncia pessoal para viver e servir a uma mulher. A exemplo podemos citar a cantiga “*Quando vejo a cotovia mover*”, de Bernart de Ventadorn, expressivo trovador que viveu na região de Provença entre os anos de 1150 e 1180.

Das donas me desespero,
 não mais nelas me fiarei!
 Que assim como as soía defender
 assim as desabonarei;
 pois vejo que nenhuma me auxilia
 junto daquela que me confunde e destrói,
 de todas duvido, de todas desconfio,
 pois sei bem que todas iguais são.

Nisso faz bem o papel de mulher
 a minha dona, o que condeno assaz:
 pois não quer o que se deve querer
 e o que lhe é vedado faz.
 Caído sou em sua impiedade
 e agi tal como o louco na ponte!
 E não sei porque me vou curvado

se não por querer subir alto monte.
(VENTADORN apud LOPES, 2013, p.2).

Há também estudos recentes, como o texto de Karin Feldkircher, “*A lírica trovadoresca galego-portuguesa e suas características nas cantigas de d. Dinis*”, que mostram que essa adoração nem sempre partia da realidade, apenas estava associado a um cenário social de servidão. Na maioria dos casos, a figura feminina louvada no poema é pertencente à alta corte, comprometida ou já casada com o senhor de determinado reino.

A hipótese é de que essas cantigas foram criadas a pedido das próprias mulheres que, solitárias e sentindo a falta de atenção de seus maridos, os senhores, recebiam “mimos” encomendados em forma de poemas, por homens que sendo subalternos criavam um eu lírico enamorado pelas damas, cantando e louvando a sua beleza (FELDKIRCHER, 2006). E tanto o servo quanto a figura feminina, pertencente a esse grande senhor, ao menor sinal de adultério, poderiam ser condenados e sofrer severas punições, inclusive a morte. Porém, não podemos descartar a hipótese de que é possível sim que um servo trovador possa ter cultivado um amor verdadeiro por alguma dessas figuras femininas encontradas nas cantigas. No decorrer do século XII, essa tendência lírica se espalhou influenciando toda a Europa romana e anglo-germânica. O amor se tornou o grande tema da composição lírica.

Existem algumas explicações históricas para justificar a influência do lirismo provençal nas terras ocidentais da Península Ibérica. Segundo Vidotte, em “*Caminhos físicos, imaginários e simbólicos: O culto a São Tiago e a peregrinação à Compostela na Idade Média*”, era comum a circulação de franceses nas terras da península ibérica.

O livro V do Códex Calixtinus ilustra bem esse momento. O chamado Liber Peregrinationis é um Guia do Peregrino escrito por Aymeric Picaud, que buscava fornecer diversos tipos de informações e conselhos àqueles que se dirigiam à Santiago de Compostela. A obra se divide em onze capítulos, cujos títulos merecem ser arrolados para oferecer uma noção geral do Guia:

- I. De los caminos de Santiago
- II. De las jornadas del camino de Santiago
- III. De los nombres de los que repasaron el camino de Santiago
- IV. De los tres buenos edificios del mundo
- V. De los hombres que repararon el camino de Santiago
- VI. De las aguas amargas y dulces de este camino
- VII. De las cualidades de las tierras y gentes de este camino
- VIII. De las visitas a los cuerpos de santos en este camino y del martirio de san Eutropio
- IX. De la calidad de la ciudad y de la Iglesia de Santiago
- X. De la distribución de las limonas del altar de Santiago

XI. Del digno recibimiento a los peregrinos de Santiago

De início, o autor descreve os quatro caminhos franceses que conduzem até a Puente de la Reina, onde os diversos itinerários convergiam e os peregrinos vindos de direções distintas passavam a seguir um mesmo caminho. (VIDOTTE e RUI, 2011, p. 258).

Assim, podemos perceber que a circulação religiosa da época, principalmente a peregrinação a Santiago de Compostela por parte dos franceses a partir século do XII, ajudou a constituir a cultura ibérica. Junto com os viajantes vieram influências, inclusive, na arte. Criava-se assim todo um ambiente cultural propício ao nascimento das cantigas galego-portuguesas.

2.5 AS CANTIGAS GALEGO-PORTUGUESAS

O galego-português é um idioma que posteriormente originou as línguas galaico-portuguesas, como por exemplo, o português e o galego. Este idioma ganhou grande destaque por ter sido amplamente utilizado como língua própria da poesia trovadoresca, em grande parte da Península Ibérica, sendo utilizada nos reinos de Portugal, Galiza, Leão, Castela e até mesmo outras localidades europeias.

Até o rei castelhano Afonso X, também chamado de O sábio, escreveu as suas *Cantigas de Santa Maria*⁸ em galego-português. As cantigas trovadorescas galego-portuguesas são consideradas um dos patrimônios mais importantes produzidos na Idade Média na região da Península Ibérica.

Tendo em conta a geografia política peninsular da época, que se caracterizava pela existência de entidades políticas diversas, muitas vezes com fronteiras voláteis e frequentemente em luta entre si, a área geográfica e cultural onde se desenvolve a arte trovadoresca galego-portuguesa (ou seja, em língua galego-portuguesa) corresponde, latamente, aos reinos de Leão e Galiza, ao reino de Portugal, e ao reino de Castela (a partir de 1230 unificado com Leão). (LOPES; FERREIRA, et al, 2011).

Basicamente, essas cantigas podem ser divididas em dois grupos: líricas e satíricas. O primeiro grupo é composto por Cantigas de Amor e de Amigo, e o segundo por Cantigas de Escárnio e Maldizer (FERREIRA, 2010). As cantigas situam-se em um período de

⁸ As Cantigas de Santa Maria são compostas por quatrocentas vinte e sete composições em galego-português, que no século XIII era a língua fundamental da lírica culta em Castela.

aproximadamente duzentos anos, entre os séculos XII e XIV. E foram também importantes durante o processo de construção das nacionalidades ibéricas, período em que se vivia a chamada reconquista cristã, que foi a retomada por parte dos cristãos das terras ocupadas pelos muçulmanos, expandindo assim os reinos de Portugal e Castela, precursores dos países Portugal e Espanha.

2.6 OS GÊNEROS

A poesia trovadoresca se manifestava em três gêneros principais: as Cantigas de Amor, as Cantigas de Amigo e as Cantigas de Escárnio e Maldizer. Uma distinção básica entre estes gêneros são as vozes dos eu líricos dos poemas: segundo a “*Arte de trovar*”, texto de autor anônimo, existente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, na cantiga de amigo a voz lírica é feminina, e na cantiga de amor a voz do eu poético é masculina (FELDKIRCHER, 2006). . Porém, bem mais do que a distinção latente entre essas vozes emissoras da cantiga e seus grupos, existem muitas outras características que podem ser ressaltadas como veremos a seguir. As cantigas de escárnio e maldizer não são o foco do trabalho, porém, elas serão brevemente explanadas a título de conhecimento.

2.6.1 Cantigas de Amor

Este subgênero foi profundamente influenciado pela arte trovadoresca provençal, nascida na região correspondente hoje ao sul da França, entre os séculos XI e XIII. As cantigas de amor cantam o “amor cortês”, uma característica que na lírica galego-portuguesa se mostra ainda mais presente que na sua origem provençal.

Nas cantigas de amor, a figura masculina, em primeira pessoa, “canta à amada e expressa amor que a ela dedica” (FELDKIRCHER, 2006, p. 10). Ou seja, o eu-poético declara seu amor a uma dama. O ambiente descrito na cantiga de amor, geralmente, remete ao palácio. Ou seja, o poeta canta para uma nobre, é por este motivo que ele se dirige a ela como senhora, mostrando a servidão amorosa dentro dos mais puros padrões de vassalagem da época.

Pode-se observar também outras características herdadas da poesia trovadoresca provençal nestas cantigas, um exemplo é a confiança à donzela, que retrata a fidelidade incondicional dedicada a ela, e a convicção do amor como um sentimento nobre

(FELDKIRCHER, 2006). Entretanto, a lírica galego-portuguesa inova em outras características, pois não se manteve idêntica aos padrões estrangeiros. Como explica Esther de Lemos, referência em literatura portuguesa, no seu texto *“Literatura Medieval. A Poesia”*, a diferença marcante está na tonalidade afetiva.

Na canso de amor provençal, o sentimento dominante é o jubilo de amor, uma espécie de êxtase da alma e dos sentidos que transporta o poeta ao cantar a sua amada, mesmo quando tudo é adverso à realização do amor, a primavera, a alvorada, o canto das aves enamoradas não são, na poesia provençal, meros motivos ornamentais, mas antes figuras, expressões concretas desse estado de deslumbramento e arrebatamento que dá o tom dominante. Na cantiga de amor galego-portuguesa esta luminosidade radiosa apagou-se. A palavra-chave já não é de jubilo – é coita, a pena de amor, a mágoa incurável incessante repetida e lamentada. (LEMOS, 1990, p. 13).

O poeta passa a inserir na canção lamentações, mágoas, imagens de morte, aspectos que o distanciam de toda a medida imposta pela disciplina da escola cortês. Em muitos textos, queixa-se, inclusive, com Deus que o permite sofrer tanto.

Como podemos perceber nos versos do trovador Paio Soares, na *“Cantiga da Ribeirinha”*, considerada a mais antiga composição poética documentada em língua portuguesa, no trovadorismo ocidental ibérico o sofrimento expresso nas canções de amor era ainda maior, ou seja, mais doloroso.

No mundo non me sei pareiha,
Mentre me for como me vai,
Ca já moiro por vós – e ai!
Mia senhor branca e vermelha,
Queredes que vos retraia
Quando vos eu vi em saia!
Mau dia me levantei,
Que vos enton non vi fea!
E, mia senhor, dês aquel di’, ai!
Me foi a mim mui mal,
E vós, filha de don Paai
Moniz, e bem vos semelha
D’haver eu por vós guarvaia,
Pois, eu, mia senhor, d’alfaia
Nunca de vós houve nen hei
Valia d’ua Correa.

Reproduzido em português atual:

No mundo ninguém se assemelha a mim
Enquanto a vida continuar como vai,
Porque morro por vós e - ai! -
Minha senhora alva e de pele rosadas,

Quereis que vos retrate
 Quando eu vos vi sem manto.
 Maldito seja o dia em que me levantei
 E então não vos vi feia!

E minha senhora, desde aquele dia, ai!
 Tudo me ocorreu muito mal!
 E a vós, filha de Dom Paio
 Moniz, parece-vos bem
 Que me presenteis com uma guarvaia,
 Pois eu, minha senhora, como presente,
 Nunca de vós recebera algo,
 Mesmo que de ínfimo valor.
 (SOARES apud FREITAS, 1904, p. 120).

Também podemos observar no texto outros detalhes que fogem à escola cortês provençal, por exemplo: nesta cantiga, o trovador canta um momento específico da intimidade da dama, “Quando vos eu vi em saia!”, ou seja, o momento em que ele avista a Ribeirinha sem o seu manto. Outro fato observado é que o poeta identifica a sua dama, a “Ribeirinha” a que se refere um dos nomes da cantiga é a Maria Pais Ribeiro, amante de D. Sancho I, rei de Portugal entre 1185 e 1211, quebrando assim o caráter de confidência existente nas cantigas provençais, em que a identidade da dama é preservada.

2.6.2 Cantigas de Amigo

Neste gênero o eu-poético, a voz do poema, é feminino, no entanto, sua autoria é atribuída a homens. Esta é a principal característica que diferencia as cantigas de amigo das cantigas de amor, em que o eu-lírico é masculino. Outro fator distinto nas cantigas de amigo, se comparadas às de amor, é o cenário. Agora o ambiente descrito não corresponde mais à corte, e sim à zona rural. Um ambiente mais simples, comum ao cotidiano da mulher camponesa daquela época, as vozes destas cantigas. Assim, mais especificamente as cantigas de amigo retratam, de forma geral, o saudosismo de uma relação interrompida entre um homem e uma mulher.

Lembrando que neste caso o trovador assume o papel da mulher, e narra a partir da perspectiva da donzela os dissabores de sua vida amorosa. No texto, geralmente, a voz do eu lírico se dirige a uma figura próxima, como a sua mãe, as suas irmãs ou conhecidas, e as conta de forma bem humilde e triste o desespero de amar e ter sido abandonada. Outro interlocutor do eu lírico também percebido nestas composições é a própria natureza. É normal neste tipo de cantiga que a mulher conte para árvores, riachos e pássaros sobre o seu

amor idealizado e impossibilitado. A exemplo, podemos citar um dos fragmentos de uma canção do rei D. Dinis, um importante trovador da época:

Ai flores, ai flores do verde pinho
se sabedes novas do meu amigo,
ai deus, e u é?

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

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo,
ai deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que me há jurado
ai deus, e u é?
(MOISÉS apud. LOPES; FERREIRA, et al, 2011).

Do ponto de vista formal, notamos nas cantigas de amigo a presença de recursos para facilitar a memorização, como refrão, estribilho, paralelismo e até mesmo reiterações e recursos musicais. A mulher retratada nas cantigas de amigo remete a uma pessoa jovem, ainda imatura nas questões do amor, e por isso o vive de forma exagerada, lamentando todo o tempo pela ausência do homem amado, sendo o seu único consolo a possibilidade de um novo encontro.

Como se pode observar, trata-se de um texto escrito em galego-português (por isso, não pense que é mal escrito!). Mesmo com as dificuldades próprias da linguagem arcaica, compreendemos facilmente que se trata de uma voz feminina questionando onde está seu amado. Esse lamento feminino faz parte da tradição trovadoresca. Além dessa súplica por informações, observamos que o eu lírico feminino dialoga com a natureza. Temos, assim, no espaço do campo, uma mulher, temente a Deus, perguntando por onde anda seu amado. Esteticamente, observa-se a musicalidade conseguida com a repetição de versos (paralelismo) e com rimas. A voz feminina e a musicalidade são, portanto, dois aspectos pelos quais começamos a perceber as marcas de uma forma de trovadorismo. (GOMES e RAMALHO, 2009 p. 34).

Outra característica que difere a cantiga de amigo das cantigas de amor é a ausência do amor cortês e da vassalagem amorosa. Isso ocorre porque a mulher narrada pela cantiga de amigo é uma pessoa simples, do povo, sem títulos de nobreza. Frequentemente são mulheres que choravam a ida dos seus amados ou maridos para batalhas e guerras.

2.6.3 Cantigas de escárnio e maldizer

Estas cantigas constituem a vertente satírica galego-portuguesa. Possuem como tema alguns dos aspectos sociais da época, geralmente, de cunho moral e pessoal. O trovadorismo ibérico aperfeiçoou o estilo provençal, criando assim uma nova maneira de trovar, através da cantiga de escárnio e maldizer, com textos que, em resumo, não se encaixam nos subgêneros líricos e que foram classificados como satíricos.

Estas composições satíricas buscavam criticar ou ridicularizar alguém. Sendo as características das cantigas de escárnio composta por críticas mais cômicas e debochadas, direcionadas a alguém cujo autor não identificava, mas que realmente existia, geralmente uma figura conhecida em determinado contexto social. Já as cantigas de maldizer eram diretas e com uma linguagem mais agressiva, explícita e até mesmo erótica. Estes textos apresentam grande interesse histórico, pois relatam os costumes e vícios da época. Veja um exemplo de cantiga de escárnio, obra do trovador João Garcia de Guilhade⁹, que desenvolveu a sua arte poética em meados do século XIII:

Ai, dona fea, foste-vos queixar
que vos nunca louv[o] em meu cantar;
mais ora quero fazer um cantar
em que vos loarei toda via;
e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia!...
(GOMES e RAMALHO, 2009, p. 43)

Nas cantigas de escárnio o autor faz sátiras de maneira indireta, para falar mal de alguém utilizava trocadilhos, duplo sentido, ironia e ambiguidades. Esse processo de construção ficou conhecido como equívoco.

Nesse poema, podemos observar marcas da cantiga de escárnio: sem nomear, o eu-lírico caracteriza como feia, velha e louca a “musa” de seu poema. Ironicamente, ele consente a tal dama receber um canto lírico, todavia, esse canto está repleto de ironia, pois o “louvor” nada mais é que uma “exaltação” dos defeitos dessa mulher. Dentro da concepção trovadoresca, a mulher, para ser merecedora da corte, deveria ter atributos como juventude, beleza, placidez, virgindade, inocência. Assim, uma mulher velha e feia passa a ser louca se deseja ser objeto de contemplação amorosa e musa de um poema. (GOMES e RAMALHO, 2009, p. 43).

⁹ João Garcia de Guilhade (s. XIII) é considerado um dos mais importantes trovadores do galego-português.

Este tipo de cantiga utilizava-se também de recursos de oratória para aprimorar a sua expressão, vozes e expressões verbais indicavam e reforçavam as críticas existentes no texto.

2.7 AS CANTIGAS NA POSTERIDADE

As cantigas trovadorescas foram fundamentais na constituição da literatura ocidental. Suas formas deram origem a muitas outras expressões líricas, principalmente nas de língua portuguesa. O Trovadorismo deixou heranças no período barroco, romântico e moderno, e por isso inspirou e ainda inspira grandes autores da literatura em língua portuguesa.

No Brasil, podemos citar o grande escritor Gregório de Matos¹⁰, pertencente ao movimento literário barroco, que em seu poema “*Definição do amor*” recorre a traços das cantigas de escárnio para reescrever a definição camoniana de amor. Há também o poeta modernista Manuel Bandeira, que utilizou os elementos medievais e escreveu cantigas de amor e de amigo. E na atualidade podemos citar o poeta e cantor Elomar Figueira Neto, que em composições como “*Cantiga de Amigo*”, busca um intenso diálogo com a tradição lírica portuguesa. Há também grandes referências a este período da lírica portuguesa na própria literatura portuguesa, como é o caso da poetisa Florbela Espanca, que por meio de seus poemas dialoga profundamente com os gêneros cantigas de amigo e de amor, porém dando-lhes nova roupagem (XAVIER, 2015), conforme verificaremos a seguir.

¹⁰ Gregório de Matos foi advogado e poeta, além de ser considerado um dos maiores poetas do barroco em Portugal e no Brasil, Matos foi também um ilustre poeta satírico da literatura em língua portuguesa durante o período colonial.

3. ANÁLISE DA PRESENÇA DA LÍRICA MEDIEVAL NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

3.1 A POETA FLORBELA: UMA BREVE BIOGRAFIA

EU

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa ténue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber porquê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver
E que nunca na vida me encontrou! (ESPANCA, 2001, p. 55).

O poema intitulado *Eu* faz parte do *Livro de Mágoas* (1919). É recorrente na poesia de Florbela temáticas relacionadas ao sofrimento, à solidão e ao desencanto acompanhadas por um imenso desejo de que seja possível alcançar a felicidade. A linguagem empregada nos poemas de Espanca está sobretudo baseada nas suas frustrações e anseios pessoais segundo as suas experiências subjetivas.

No *Livro de Mágoas*, fica evidente que o poema “Eu” é uma autobiografia da própria autora considerando a sua história de vida. Nesse sentido, esse escrito apresenta a dor e a necessidade de ser compreendida, sentimento esse que Florbela carregada consigo.

No primeiro quarteto, há a figura de uma mulher perdida e que quer a ela mesma de alguma forma, buscando a sua própria identidade. O eu-lírico encontra-se sem um rumo na vida, mas, em contrapartida, está mais próxima do sonho e da sorte. Nessa parte, cabe destaque à palavra *Sonho*, que é escrita com letra maiúscula, grifada dessa forma para dar mais força à palavra - exaltando o seu simbolismo que representa.

Na composição do poema, percebe-se ainda a inserção de adjetivos que revelam a parte da identidade do eu-lírico: crucificada e dolorida, utilizadas principalmente para

remeter à impossibilidade de escapar da realidade, da dor e da angústia que sente sobre ela mesma.

Já no segundo quarteto, utiliza-se palavras que fazem alusão à escuridão e ao impreciso: desilusão, sombra, névoa e luto. Nesse sentido, esses elementos revelam o seu sentimento de angústia e desespero presentes no seu interior frente à impossibilidade de definir-se.

Por fim, nas duas últimas estrofes do poema *Eu*, há uma evidência muito forte que revela o interior do eu-lírico e o que se passa no interior de sua alma. Nesse sentido, expressa sua insignificância perante as outras pessoas, passando despercebida, pois o que é percebido sobre ela é apenas a externalização de sua tristeza. Espanca em seus poemas deixa muito perceptível que não se auto define, uma vez que ainda não se encontrou. Mas, se é impossível definir a mulher Florbela em palavras, o que podemos dizer da escritora?

Florbela Espanca foi uma poeta portuguesa nascida na Vila Viçosa, Alentejo, em 08 de dezembro de 1894. Ela estudou em Évora, onde concluiu o curso no liceu no ano de 1917. Posteriormente ela foi para Lisboa com o intuito de se dedicar aos estudos na área de Direito. Florbela Espanca é considerada uma das maiores poetisas da língua portuguesa. Sua célebre obra está dividida entre a prosa e a poesia, não estando limitada a qualquer movimento literário. Sua poesia marca um caráter confessional e sentimental, muitas vezes expressa em sonetos (por influência de Luís de Camões e Antero de Quental) ou em quadras (por influência da tradição oral).

Florbela Espanca teve uma vida bastante atribulada. As tragédias vivenciadas por ela, como por exemplo, os casamentos rompidos, as desilusões amorosas e a morte do irmão em 1927, influenciaram profundamente não só a vida, mas também a sua obra. Ao completar 36 anos de idade no ano de 1930, Florbela teve um agravamento na sua saúde, mais precisamente sobre os seus problemas psicológicos, resultando conseqüentemente em um suicídio. Entretanto, a causa real da sua morte foi ocultada, sendo apresentada oficialmente como um edema pulmonar.

Seu primeiro casamento se deu em 1913, quando ela contava apenas 19 anos, com o colega de Liceu Alberto de Jesus Silva Moutinho. Em 1921, divorcia-se de Moutinho em 30 de abril e, em 29 de junho do mesmo ano, casa-se com Antonio José Marques Guimarães, alferes de artilharia da Guarda Republicana. Em 1925, porém, divorcia-se de Guimarães em 23 de junho, casando-se, em 15 de outubro deste mesmo ano, com o médico Mário Pereira Lage, com quem permaneceria até sua morte precoce, em 1930. (OLIVEIRA, 2013, p. 12)

O trabalho produzido por Florbela Espanca possui um valor considerável na história da literatura portuguesa e na literatura do século XX, pois ela apresentou uma voz feminina que estava muito à frente do seu tempo com relação à temática da sua obra, apresentando um conhecimento profundo sobre o gênero feminino, do seu próprio corpo e dos sentidos. Os encantos e desencantos envolvendo a temática amorosa eram temas recorrentes na poesia. No entanto, era mal visto uma mulher produzir poesia, sobretudo com eu-lírico feminino falando abertamente de relações amorosas com um outro masculino.

Em um contexto histórico, é possível afirmar que Florbela faz parte de um importante universo de expressão do feminino por vias literárias em Portugal. Nesse sentido, insere-se numa tradição de outras figuras femininas que se dedicavam à escrita desde os séculos anteriores, como rainhas, damas da corte e freiras. Com maior acesso ao conhecimento e à cultura letrada, essas mulheres configuraram uma importante apropriação da escrita como espaço de manifestação do feminino.

Nesse ambiente relegado ao lar e aos conventos, muitas delas dominavam a leitura e a escrita, o que possibilitou muitas dessas autoras a escrever no papel as suas ideias e os seus pensamentos, resultando em cartas, poemas, traduções, novelas, etc. Entretanto, os nomes de muitas dessas autoras que criaram uma infinidade de produções entre os séculos XVI e XVIII continuam, em sua grande maioria, relegados ao esquecimento na história da literatura portuguesa. Assim, é importante destacar que a escrita de Florbela também compreende uma cultura da escrita feminina portuguesa.

Florbela Espanca conseguiu na sua época um reconhecimento que muitos dos escritores, e sobretudo escritoras, não conseguiram no seu tempo. Nesse sentido, a escritora ganhou atenção em nível internacional, tendo uma grande repercussão da sua obra na Itália, fato que foi possível através de um amigo de Florbela, que se encarregou de traduzir de maneira fidedigna seus poemas.

Nesse capítulo, serão analisados cinco poemas escritos por Florbela Espanca, sendo eles: *Triste passeio*, *Carta para longe*, *Passeio ao Campo*, *Amiga* e *Súplica*. Essas análises têm como objetivo verificar em que medida se esses poemas se aproximam das cantigas trovadorescas. O método para escolha dos poemas seguiu o critério de seleção dos textos florbelianos que julgamos serem mais representativos do diálogo que buscamos analisar.

3.2 TRISTE PASSEIO

Vou pela estrada, sozinha.

Não me acompanha ninguém.

- Num atalho, em voz mansinha:
"Como está ele? Está bem?"

É a toutinegra curiosa;

Há em mim um doce enleio...
Nisto pergunta uma rosa:
"Então ele? Inda não veio?"

Sinto-me triste, doente...

E nem me deixam esquecer-lo!...
Nisto o sol impertinente:

"Sou um fio do seu cabelo..."

Ainda bem. É noitinha.
Enfim já posso pensar!

Ai, já me deixam sozinha!
De repente, oiço o luar:

"Que imensa mágoa me invade,
Que dor o meu peito sente!
Tenho uma enorme saudade!
De ver o teu doce ausente!"

Volto a casa. Que tristeza!
Inda é maior minha dor...
Vem depressa. A natureza
Só fala de ti, amor! (ESPANCA, 2001, p. 84).

O poema intitulado como *Triste Passeio*, faz parte do manuscrito *Trocando Olhares* (1916). Esse poema, em especial, retrata temas como amor, angústia e saudade de uma mulher que caminha sozinha pela estrada e começa a pensar sobre como está o seu amado, revelando dor e saudade diante dessa ausência.

Inicialmente, a poesia escrita por Florbela Espanca era composta predominantemente de quadra em redondilha maior. Dessa forma, os versos que possuem cinco sílabas poéticas são conhecidos como redondilhas menores, já os que possuem sete sílabas são chamados de redondilhas maiores. Nesse sentido, de acordo com Noronha:

Evidencia-se, nesse seu primeiro manuscrito, a predileção pelas quadras em redondilha maior. É significativa a influência da cultura anônima e oral sobre suas primeiras criações poéticas. Nesse projeto inicial, o Trocando olhares, havia cerca de 52 poemets em redondilhas, organizados em três conjuntos que a autora denominou *As quadras deles*. Percebe-se que seus textos do início fazem ecoar uma certa composição típica do Alentejo, tradição provinda da oralidade, que ela assume nas trovas de caráter lírico-amoroso. (NORONHA, 2001, p.72).

Tanto Noronha (2001), como Dal Farra (1999), afirmam que a poesia de Florbela Espanca, em sua fase inicial é composta por marcas da oralidade, mais precisamente de Alentejo, região de Portugal de origem da poetisa. Ainda, há em sua poesia trovas lírico-amorosas. Segundo o autor, Florbela compunha seus poemas como algo muito próximo das cantigas de amigo, entretanto, no que diz respeito às cantigas de amor, ela as modifica, transformando o discurso prioritariamente masculino (a vassalagem amorosa) para apresentar os sentimentos da mulher que está apaixonada, quebrando o padrão que a sociedade conhece do gênero masculino/atividade e do feminino/passividade.

As cantigas de amigo medievais são compostas por um eu lírico feminino em que há um enorme sentimento de saudade devido à falta do ser amado. O espaço do campo é algo recorrente na cantiga de amigo medieval. Levando em conta esses aspectos, *Triste passeio* é uma produção que retoma a tradição das cantigas de amigo.

Primeiramente, há nesse poema a representação de uma mulher que caminha sozinha pela estrada, em seguida, uma voz a questiona como está “ele”. Nesse sentido, o emprego do pronome pessoal ele é utilizado para referir-se ao ser amado que a mulher sente falta: “Vou pela estrada, sozinha. Não me acompanha ninguém. - Num atalho, em voz mansinha: "Como está ele? Está bem?" É a toutinegra curiosa;” (ESPANCA, 2001, p.84).

Nesse verso da poesia, há um dos elementos que são utilizados nas cantigas de amigo medievais: o eu-lírico feminino que sofre com a ausência do ser amado quando é questionada o motivo da mulher estar andando sozinha pela estrada. Outro elemento importante a se destacar é o diálogo do eu-lírico com a toutinegra, uma espécie de ave muito comum nesta parte da Europa. Assim, a influência pagã das cantigas de amigo encontra eco em poemas de Florbela que tratam os elementos da natureza como interlocutores do saudosismo feminino.

Adiante, no próximo trecho, a mulher novamente é questionada pelo motivo de o seu amado não vir, revelando o estado de espírito do eu-lírico representado pela mulher que

não está feliz: “Há em mim um doce enleio... Nisto pergunta uma rosa: "Então ele? Inda não veio?" Sinto-me triste, doente... E nem me deixam esquecê-lo!... Nisto o sol impertinente: Sou um fio do seu cabelo..." (ESPANCA, 2001, p. 84).

Mais uma vez, os elementos da natureza, como a rosa e o sol, fazem-se presentes e assumem vozes que interpelam o eu-lírico, expondo seu sofrimento diante da falta.

No próximo trecho, fica subentendido que o eu-lírico feminino passa muito tempo pensando no ser amado, tanto que anoitece. Há um certo alívio de finalmente poder pensar no ser amado e de estar sozinha. Entretanto, ainda demonstra o sofrimento de não poder ver o amado, confidenciando uma imensa saudade que está diretamente relacionada com essa ausência: “Ainda bem. É noitinha. Enfim já posso pensar! Ai, já me deixam sozinha! De repente, oiço o luar: "Que imensa mágoa me invade, Que dor o meu peito sente! Tenho uma enorme saudade! De ver o teu doce ausente!" (ESPANCA, 2001, p. 84).

Assim como no trecho anterior, essa passagem é composta dos mesmos elementos que estão presentes nas cantigas de amigo medievais: o pensamento melancólico sobre o ser amado ausente, o elemento da natureza representado pelo luar, que é o confidente da sua dor amorosa. Além disso, é representada uma saudade imensa pela ausência do ser amado.

Por fim, o último trecho reforça novamente o que foi analisado nas passagens anteriores sobre o sofrimento de uma mulher apaixonada, diante da ausência e de sua interlocução com elementos da natureza. “Volto a casa. Que tristeza! Inda é maior minha dor... Vem depressa. A natureza Só fala de ti, amor!” (ESPANCA, 2001, p. 84).

Diante de tudo que foi exposto, fica evidente que o poema *Triste passeio* é bastante próxima das cantigas de amigo medievais. O tema dessa poesia gira em torno do amor, da saudade, da tristeza e possui elementos da natureza como a toutinegra, a rosa, o sol e o luar. Da mesma forma, essas são características que estão presentes também nas cantigas de amigo, que retratavam um sentimento de amor entre amiga e o amigo, mas que por algum motivo estão separados, provocando saudades e expressando seus sentimentos através da canção. Florbela Espanca regressa à lírica medieval, trazendo para a sua poesia uma visão diferenciada para as cantigas de amigo. Nesse sentido, essas cantigas eram compostas por trovadores através do olhar masculino, já na poesia de Florbela Espanca há uma recriação feita por uma mulher a partir da sua própria vivência como um ser do sexo feminino.

Num universo estritamente feminino, longe inclusive da figura paterna, a Cantiga de Amigo se desenvolve com o desabafo amoroso de uma donzela, ora a uma amiga ou irmã; ora à sua mãe, que nem sempre é conivente com ela; ora ao próprio namorado ou amante, numa espécie de debate amoroso; algumas vezes, o desabafo é dirigido às ondas do mar ou ao rio. (CALADO, 2000, p. 25).

Segundo Xavier (2015, p. 281), o poema intitulado como *Triste passeio* “retoma a cantiga de amigo com todas as suas características do ambiente campesino. O amado está ausente e os elementos da natureza, por meio das metonímias, é que querem saber das notícias conversando com a amada”. No entanto, a grande alteração no intertexto promovido diz respeito à própria autoria e ao novo contexto de recepção. Nesse sentido, o eu-lírico feminino anunciando por um autor masculino parece não trazer maiores inquietações às parcelas conservadoras da sociedade. Ao se anunciar poeticamente como uma espécie de trovadora moderna, contudo, Florbela perturba a visão de mundo masculina. É importante ressaltar quem no início do século XX, Portugal apresenta uma série de restrições à figura da mulher enquanto escritora ou mesmo como sujeito de uma relação amorosa.

Para Maria de Fátima Pinto (2017), a leitura era estimulada para as mulheres neste período. No entanto, os livros vistos com bons olhos para o público feminino eram constituídos de instruções morais para a vida doméstica. Os ambientes de leitura femininos, ainda, deveriam ser domésticos, e não espaços públicos como bibliotecas e gabinetes. Outro aspecto a ser observado é que as mulheres, conforme o “Código de Seabra”, ainda vigente nos primeiros anos do século XX, só poderiam publicar textos escritos com o consentimento de seus maridos (PIMENTEL, 2020). Daí a importância de uma poetiza que evoca a tradição literária das cantigas de amigo para si, reivindicando a condição de sujeito da escrita amorosa, conforme expresso em *Triste passeio*.

3.3 CARTA PARA LONGE

O tempo vai um encanto,
A Primavera 'stá linda,
Voltaram as andorinhas...
E tu não voltaste ainda!...

Porque me fazes sofrer?
Porque te demoras tanto?
A Primavera 'stá linda...

O tempo vai um encanto...

Tu não sabes, meu amor,

Que, quem 'spera, desespera?
O tempo está um encanto...

E, vai linda a Primavera...

Há imensas andorinhas;
Cobrem a terra e o céu!
Elas voltaram aos ninhos...
Volta também para o teu!...

Adeus. Saudades do sol,
Da madressilva e da hera;
Respeitosos cumprimentos
Do tempo e da Primavera.

Mil beijos da tua q'rida,
Que é tua por toda a vida. (ESPANCA, 2001, p. 42)

O poema de Florbela Espanca intitulado como *Carta para longe*, presente na coletânea de poemas do *Livro D'Ele* (1915-1917), tem como foco principal a espera de uma figura feminina pelo ser amado que está ausente. Já no título, fica evidente que se trata de um diálogo entre uma figura feminina e o ser amado, mas ambos estão distantes. Esse afastamento entre o eu lírico e a segunda pessoa que recebe a mensagem é um dos elementos presentes nas cantigas de amigo medievais, que revelam uma melancolia diante da ausência do amado.

Ainda, além da ausência causada pela distância entre duas pessoas, o título da poesia “carta” está relacionado diretamente aos fragmentos de palavras que são escritos e endereçados para um destinatário. Ademais, é interessante observar que o uso da segunda pessoa no poema está relacionado com a presença de uma comunicação entre duas pessoas, apresentando um caráter romântico, levando em conta que o gênero carta tem uma estrita relação com a escrita feminina, pois esse meio era tradicionalmente usado como uma forma de expressão mais íntima que foi acessível às mulheres nos séculos anteriores. Ademais, o gênero carta estabelece uma intertextualidade com Bakhtin, que caracteriza como sendo um gênero primário do discurso e que estabelece uma relação dialógica social da linguagem e do sujeito.

Nos primeiros trechos do poema, há uma menção a um elemento da natureza, mais especificamente sobre uma estação do ano, a primavera. O luar é romântico e não medieval, dessa forma sendo relevante as variantes das cantigas de Amigo.

A seguir, há ainda um segundo elemento da natureza que são as andorinhas. O eu-lírico observa que essas aves voltaram, mas o amado ainda permanece distante, não retornando para perto dela. Essa ausência longa é um acontecimento muito forte, fazendo a jovem sofrer muito, tanto que questiona qual motivo dessa longa demora: “O tempo vai um encanto, A Primavera 'stá linda, Voltaram as andorinhas... E tu não voltaste ainda!...” (ESPANCA, 2001, p. 42).

Entretanto, ainda assim, apesar de toda a saudade e do sofrimento, o eu-lírico continua vendo uma beleza na primavera. Há uma sequência de repetição nos trechos “A Primavera ‘stá linda” e “o tempo vai um encanto”. Nesse poema, a questão da passagem do tempo, marcado sobretudo pela espera do amado, desencadeia um enorme sofrimento: “Porque me fazes sofrer? Porque te demoras tanto? A Primavera 'stá linda... O tempo vai um encanto... Tu nao sabes, meu amor, Que, quem 'spera, desespera? O tempo está um encanto...” (ESPANCA, 2001, p. 42).

Assim como no poema *Triste Passeio*, essas passagens do poema *Carta para longe* revelam uma produção que possui uma estrita relação com as cantigas de amigo medievais. Nesse sentido, os elementos da natureza como o tempo, a primavera e as andorinhas que marcam esse poema, estão presentes também nas cantigas de amigo que tinham como espaço retratado um cenário aberto e natural, muitas vezes tendo a natureza como sendo uma confidente da sua dor e do sofrimento por alguém. Neste poema, no entanto, esses elementos não chegam a ser interlocutores que dialogam com o sujeito-lírico, ficando apenas como elementos confidentes. É importante destacar que a natureza nesse poema dá-se através da escrita, ou seja, da palavra, ficando ainda mais evidente a relação entre discurso e sentimento. Nesse sentido, Florbela estabelece um discurso/texto novo, permitindo ressignificar os sentimentos.

Da mesma forma, a temática da saudade e da dor diante da distância do amado causam um sentimento de desespero, também por vezes presente na cantiga de amigo medieval. Nesse poema, a moça não dialoga com algum familiar, amigo ou até mesmo com a natureza que é algo recorrente em muitas cantigas. Nesse poema em específico, a comunicação é feita como o amado, em alusão ao título do poema “Carta para longe”.

Reside neste aspecto outra diferença na abordagem intertextual de Florbela. Se a mulher medieval (no imaginário autoral masculino) restringia-se a lamentar com confidentes femininas ou naturais, agora toma para si o direito de falar ao amado, culpando-o inclusive pelo seu sofrimento.

Nos versos em que a moça questiona o motivo do seu sofrimento e a demora, o eu-lírico demonstra todo seu sofrimento com essa longa espera do seu amado. Ainda, esse poema apresenta uma ideia de tempo para o leitor situar como essa espera está sendo demorada. É citada pelo eu-lírico em vários momentos a estação da primavera, demonstrando que a carta foi escrita nesse período. Nesse sentido, cabe destacar a menção à primavera na cantiga de amigo, que consegue trazer vida diante desse espaço campestre.

Na sequência, quando o eu-lírico exprime que “vai linda a primavera”, isso induz o leitor a subentender que é o fim da primavera e que ela está acabando. A menção às andorinhas que são citadas com frequência nas cantigas de amigo medievais, faz alusão ao nascer de um novo dia, o que aumenta o desejo para o regresso do amado, pois mais um dia é findado. É possível observar desde as primeiras estrofes do poema o sofrimento da moça que vê o retorno das andorinhas, mas isso não acontece da mesma forma com relação ao regresso do amado. “E, vai linda a Primavera... Há imensas andorinhas; Cobrem a terra e o céu! Elas voltaram aos ninhos... Volta também para o teu!...” (ESPANCA, 2001, p. 42).

No trecho seguinte, é possível perceber, com relação ao tempo, que as estações estão mudando, visto a chegada do inverno. O eu-lírico tem saudades do sol, da madressilva e da hera, plantas que aparecem na estação do ano denominada primavera. Ainda, a menção à “madressilva” remete ao trovadorismo, uma planta repleta de flores que está presente no cenário dos encontros de dois amantes, geralmente em um jardim: “Adeus. Saudades do sol, Da madressilva e da hera; Respeitosos cumprimentos Do tempo e da Primavera. Mil beijos da tua q'rida, Que é tua por toda a vida.” (ESPANCA, 2001, p. 42).

Pode-se observar que uma das características que mais marcam o poema e que estão relacionadas às cantigas de amigo são os elementos da natureza, que não se reduzem apenas à composição do cenário poético, mas confidenciam o estado de espírito do sujeito-lírico, bem como assinalam sua angústia com a passagem do tempo. É interessante destacar o fato de uma mulher escrever seu sentimento e não um homem, como acontecia no. Entretanto, em ambos os momentos há uma separação entre o autor e o eu-lírico.

Outros elementos importantes no diálogo com as cantigas são as formas musicais, marcadas por quadras ao longo das estrofes, dísticos em tom de finalização, metro em redondilhas maiores, reiteraões de formas flexionadas de uma ou mais palavras e paralelismos entre estrofes.

3.4 PASSEIO AO CAMPO

Meu amor! Meu amante! Meu amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina,
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
- Vamos correr e rir por entre o trigo! –

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras... (ESPANCA, 2001, p. 85).

O poema escrito por Florbela Espanca intitulado como *Passeio ao campo* é um poema que possui um eu-lírico feminino, tendo como interlocutor uma figura de um ser amado, sendo ele convidado para um passeio no campo, assim como é referido no título. Ao longo do poema, fica evidente que nessa caminhada há um interesse por parte da jovem de ter um contato mais íntimo com o homem amado que acompanha a moça pelo passeio no campo.

Na primeira estrofe do poema, há uma menção do eu-lírico feminino, aparentando ser uma pessoa jovem, uma menina, como é mencionado no poema, que possui toda a energia que é própria dessa idade. A seguir, há no poema uma ação realizada com o intuito de seduzir o amado, havendo um convite para que se possa aproveitar o dia, bem como sugere que esse tempo será proveitoso se for na companhia do amado ao ser mencionado: “bebe-a comigo” e “bebe-a dentro de mim”.

Já na segunda quadra, há uma menção a uma compleição física favorável da mulher que o acompanha, descrevendo ela mesma como uma cintura “esbelta e fina”, uma pele

bronzeada “pele doirada” e mãos esteticamente agradáveis “frágeis mãos de madona florentina”, em uma tentativa de fazer com que o amado se interesse por ela e assim ter sucesso na sua investida de sedução. A menção a esses aspectos demonstram tentar convencer o amado para “correr e rir por entre o trigo”.

Na passagem seguinte, é mencionada a natureza. Nesse sentido, a descrição com relação aos montes, aos trigos e as águas é feita de uma maneira que representou um cenário muito agradável e abundante, sendo visto como um reforço para o convite que já tinha sido feito para o amado sobre “correr e rir por entre o trigo”. O cenário campestre, mais uma vez, revela-se local harmônico para a realização amorosa. É importa mencionar, ainda, que não há a expressão de qualquer sentimento de culpa em relação a esse desejo amoroso. Se a filosofia medieval cristã, sobretudo em São Tomás de Aquino e Santo Agostinho, atribuiu o sentimento de culpa aos desejos do corpo, as cantigas de amigo, em seu caráter popular e de influência pagã, traziam o desejo feminino de modo pueril e natural. Do mesmo modo ocorre em *Passeio ao campo*, onde passear e encontrar o homem amado são atividades correlacionadas em naturalidade.

No final do poema, fica evidenciado o desejo que a jovem sugere pelo amado nas estrofes anteriores, no sentido carnal. Isso pode ser visto, por exemplo, quando é mencionado o fim da tarde e a sugestão de “num astro só as nossas duas sombras”, uma figura de linguagem que pode ser interpretada como um momento propício para que os dois se unam e tenham um encontro erótico. Mais uma vez, chama-se a atenção para o fato de uma mulher assumir a autoria de tais poemas, no início do século XX, em um Portugal que embora passe pelas transformações republicanas ainda mantém-se bastante ligado à moralidade, ao catolicismo e ao provincianismo.

Nos dois poemas anteriores, percebe-se que o poema “Passeio ao campo” também se aproxima da poesia trovadoresca cantiga de amigo. De acordo com Xavier (2015), as cantigas de amigo têm em comum com as cantigas de amor a característica de possuir como tema o amor, mas nas cantigas de amigo é a figura feminina que expressa os seus sentimentos para o amado. Nesse sentido, essa poesia de Florbela Espanca possui como figura central uma mulher que tenta seduzir o amado.

Ainda, outra característica desse poema que também está presente na cantiga de amigo é o fato do espaço onde se desdobra a poesia ocorrer na natureza, como fica perceptível quando são mencionados o trigo, os montes e as águas.

As cantigas de amigo inspiram-se na vida dos campos, tomando como cenário as flores, os rios, as fontes, as árvores . O trovador escreve o poema do ponto de vista feminino, dando expressão aos sentimentos da mulher, que é a personagem principal , que vai encontrar com o namorado junto à fonte, que vai à romaria e lá espera encontrar o amigo, que vai lavar as roupas ou os cabelos. Há , portanto, uma ação do eu lírico não apenas o desabafo intimista, como se o eu masculino (do trovador) se identificasse com o eu feminino (da “personagem”) e, utilizando essa máscara, o eu lírico masculino se traveste do eu lírico feminino protegendo-se assim da emoção. Essa ação se desenrola com diálogos ou monólogos, em um cenário muito simples, paisagisticamente primitivo e natural. (XAVIER, 2015, p. 284).

Por fim, percebe-se que esse poema apresenta há uma visão romântica e que Florbela Espanca rompe com a visão na qual o homem é que procura conquistar a amante. Já o nome do poema, *Passeio ao campo*, remete ao cenário das poesias de amigo, a estrutura ao renascimento, ao sentimento romântico e a figura da mulher como centro estabelece uma relação com o modernismo. Já a intertextualidade apresentada no poema, dá-se tanto pelo cenário quanto pela estrutura, sentimento e linguagem.

3.5 AMIGA

Deixa-me ser a tua amiga, Amor,
A tua amiga só, já que não queres
Que pelo teu amor seja a melhor
A mais triste de todas as mulheres.

Que só, de ti, me venha magoa e dor
O que me importa a mim? O que quiseses
É sempre um sonho bom!
Seja o que for, Bendito sejas tu por mo dizeres!

Beijá-me as mãos, Amor, devagarinho...
Como se os dois nascessemos irmãos,
Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho...

Beija-mas bem!... Que fantasia louca
Guardar assim, fechados, nestas mãos,
Os beijos que sonhei pra minha boca!... (ESPANCA, 2001, p. 57).

O poema de Florbela Espanca intitulado como *Amiga* foi publicado no *Livro de Mágoas* (1919). Esse foi o primeiro livro de poesia de Florbela que foi publicado e o primeiro a conter poemas em forma de soneto, havendo uma unidade temática que o diferenciava da poesia de *Trocando Olhares* (1916). É interessante destacar a maturidade

poética contida nesse livro, sendo influenciado de certa forma pelas mudanças ocorridas na vida da escritora. Nesse período, no ano 1917, Florbela terminou o 7º ano no Liceu de Évora como estudante externa e, três meses depois, em outubro, ela mudou-se para Lisboa, matriculando-se como estudante de Direito. Isso lhe possibilitou entrar em contato com vários aspirantes a poetas, seus contemporâneos na universidade, que, em maior ou menor grau, tiveram alguma influência sobre a poesia que ela estava escrevendo na época.

Esse poema revela uma visão de amor como uma renúncia, onde há o aparecimento de obstáculos para que o amor de fato se concretize, implicando para o eu-lírico uma modificação na maneira de experimentar essa relação afetiva. Fica evidente que o eu-lírico nunca questiona sobre a provável chance de perda do amado.

Já no título do poema, *Amiga*, percebe-se que essa palavra apresenta uma diferença de sentido, não sendo relacionado a uma amizade, sendo mais próxima do amor. Ainda, a questão de o soneto remeter ao renascimento dá um aspecto racional ao sentimento, considerando a medida/métrica do poema se relaciona com a desmedida do sentimento.

O poema demonstra um eu-lírico que tenta racionalizar a não aceitação do Outro e tem que se contentar com a amizade ou com o sentimento de irmã. O nome do poema renova o sentido de amiga, pois neste poema amiga é aquela que não é amante, que está perto, mas não consegue consumir o ato, não tem saudade.

Nesse poema, particularmente na primeira estrofe, fica claro que o amor, mesmo que não seja correspondido, é uma força vital para o eu-lírico, que, diante dos obstáculos que impedem da concretização desse amor, escolhe a renúncia que possibilita ser algo seguro, mesmo que nessas circunstâncias. Dessa forma, fica claro que é expresso através do eu-lírico feminino uma renúncia ao amor como sendo uma experiência carnal, para dessa forma tornar-se algo mais próximo da confiança. Nesse sentido, o poema passa a ideia de um amor intenso e repleto de sentimentos que levam aos sofrimento.

Analisando o poema a partir dos aspectos mencionados, percebe-se que há uma estreita relação com as cantigas de amor. Essas cantigas apresentam o ser amado como sendo uma figura idealizada e distante, sem de fato ser um amor concreto. Além disso, no que diz respeito à forma, são poemas mais rebuscados, uma vez que visavam ao público palaciano. Sabemos que o soneto, utilizado por Florbela neste caso, é uma forma poética que se consolida no Renascimento italiano, não compondo, portanto, a lírica medieval. No

entanto, é uma forma poética bastante valorizada socialmente, tal qual eram as formas utilizadas nas cantigas de amor.

Apesar de cantar o amor pelo aspecto do sofrimento e pela renúncia, por meio de formas líricas elevadas, está presente em *Amiga* o erotismo manifestado por uma figura feminina.

Creio que a minha poesia continua a incomodar, não por ser poesia erótica, mas por ser poesia erótica de uma mulher, que continua a fazer uma abordagem da sexualidade que perturba; e perturba sobretudo os homens, porque não diz aquilo que se convencionou a mulher dizer e até mesmo sentir. Pior do que isso, porque aborda sem o tradicional comedimento ou “recato feminino” o corpo da mulher e a sua ardência, o seu fogo, o seu desejo. Desejo esse de fruição absoluta. (apud MARTINS, 2007, p. 6).

Esse poema possibilita a visão de como a autora constrói nos seus poemas o sentimento erótico, sensual e amoroso, havendo nesse sentido uma intertextualidade no que se refere às cantigas de amigo medievais, que também continham esses elementos. Outro aspecto comum às cantigas de amigo é mais uma vez a presença de elementos da natureza por meio do canto das aves e do sol.

Dessa forma, seria impossível reduzir *Amiga* a um diálogo especificamente com a tradição cançãoeira de amigo ou de amor. Características de ambas cantigas mostram-se presentes neste poema, que utiliza do imaginário medieval em pleno século XX para alçar a liberdade feminina no aspecto amoroso.

3.6 SÚPLICA

Olha pra mim, amor, olha pra mim;
Meus olhos andam doidos por te olhar!
Cega-me com o brilho de teus olhos
Que cega ando eu há muito por te amar.

O meu colo é arminho imaculado
Duma brancura casta que entontece;
Tua linda cabeça loira e bela
Deita em meu colo, deita e adormece!

Tenho um manto real de negras trevas
Feito de fios brilhantes d’astros belos
Pisa o manto real de negras trevas
Faz alcatifa, oh faz, de meus cabelos!

Os meus braços são brancos como o linho
 Quando os cerro de leve, docemente...
 Oh! deixa-me prender-te e enlear-te
 Nessa cadeia assim eternamente!...

Vem para mim, amor... Ai não desprezes
 A minha adoração de escrava louca!
 Só te peço que deixes exalar
 Meu último suspiro na tua boca!... (ESPANCA, 2001, p. 74).

O poema de Florbela Espanca intitulado como *Súplica* foi publicado no livro *Trocando Olhares* (1916). O título do poema remete a ideia de que há um problema que causa sofrimento, dessa forma a escrita torna-se imbuída de apelo, sendo interpretada como um pedido de intercessão para curar essa dor.

Na primeira passagem do poema, há uma referência a temática amorosa, sobretudo com o tom de súplica que menciona a necessidade de ser vista pelo amado. Nesse sentido, o olhar revela-se como uma forma de seduzir e despertar desejos com relação ao outro. Outro elemento que faz-se presente na menção do olhar é o pedido de implorar o olhar do amado: “Olha pra mim, amor, olha pra mim; Meus olhos andam doidos por te olhar”. O desejo pelo olhar do amado é tão intenso que o eu-lírico que o simples ato de lançar um olhar é algo que brilha com profundidade, podendo até deixar cega: “Cega-me com o brilho de teus olhos Que cega ando eu há muito por te amar.”

O eu-lírico expressa um desejo pelo objeto amado, que é inacessível, estando dessa forma relacionado ao amor cortês. A jovem tem vontade de deitar o amado em seu colo, envolvê-lo em seus braços, entretanto, esse desejo fica apenas no seu pensamento. Há uma admiração pelo objeto amado, tanto que o eu-lírico tece elogios como “Tua linda cabeça loira e bela”.

No final do poema, está presente mais uma evidencia de que se trata de um amor que não é correspondido, sendo apenas um amor muito intenso mas platônico,: “Vem para mim, amor... Ai não desprezes”. Na passagem seguinte a jovem fica totalmente a serviço do amado, mais uma vez reforçando a intensidade desse sentimento: “A minha adoração de escrava louca!”. A seguir, é evidenciado o desejo erótico pelo amado, que deixa subentendido que precisa de um beijo, mesmo que seja no seu último momento de vida: “Só te peço que deixes exalar Meu último suspiro na tua boca!...”

Esse poema estabelece uma proximidade com relação as cantigas de amor, sobretudo no sentido de ser um amor impossível e não correspondido, o sofrimento pelo

objeto amado e a disponibilidade com que a pessoa se coloca em servir o amado. “Entre os trovadores, mantém-se grande distância entre a dama e aquele que a corteja, o objeto amado é frequentemente inacessível: até a palavra parece audaciosa demais.” (LE GOFF, 2002, p. 50).

Nesse poema, é importante evidenciar que na segunda quadra remete a imagem de um filho no colo da mãe, ou da própria imagem de Maria: Vide a pintura “no colo da mãe de Jesus”. Já o manto negro, na segunda quadra, em contraposição à brancura do eu-lírico, na terceira quadra, remete a relação entre a morte e o amor que fica expresso no último verso: “Meu último suspiro na tua boca”. Essa relação remete a imagem romântica na qual a morte é uma forma de libertação.

Percebe-se que a coita amorosa em Florbela Espanca não é como uma forma ascensão como no Trovadorismo, mas uma forma de experiência estética na qual a poeta busca o amor como um horizonte que nunca se toca, mas é o que faz ela continuar. Podemos dizer que em Florbela Espanca, o amor é uma busca horizontal, enquanto nas cantigas de amor trovadoresca é vertical. Assim, há uma liberdade e não uma subjugação amorosa no poema de Florbela Espanca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do trabalho possibilitou um estudo mais aprofundado acerca das cantigas medievais, bem como as recorrências históricas que fazem parte desse período e sua utilização por Florbela Espanca no início do século XX. Em especial as cantigas de amor e as cantigas de amigo são dois gêneros que estão muito presentes na sua poesia. Nesse sentido, após a análise dos cinco poemas, *Triste passeio*, *Carta para longe*, *Passeio ao Campo*, *Amiga* e *Súplica*, ficou mais evidente que há uma intertextualidade no que se refere às cantigas medievais, mais precisamente com relação à temática do amor em que uma jovem sofre com a falta do ser amado. Ainda, há nas suas composições cenários que remetem à natureza, dando a ideia de um espaço ao ar livre, campesino, bem como a ausência de culpa em relação ao desejo amoroso, a preferência por formas populares como quadras, redondilhas e paralelismos, elementos esses típicos das cantigas de amigo; o amor idealizado, o sofrimento exacerbado, a renúncia amorosa e a utilização de formas poéticas rebuscadas, elementos típicos das cantigas de amor.

No entanto, como refletiu Julia Kristeva (1974) a respeito da intertextualidade, os textos literários não são formados somente por absorção, mas por transformação das vozes literárias outras. Assim, interessa não apenas a semelhança, mas a diferença nesse diálogo. Apesar de as cantigas medievais terem sido escritas em um período que antecede a escrita de Florbela Espanca, a poetisa consegue trazer alguns dos elementos que estão presentes nessas cantigas, dando-lhes uma roupagem diferente, agora escrita por uma mulher que expressa seus sentimentos, angústias e sofrimentos por meio da poesia no início do século XX.

Portugal nesse período vive a transição entre o regime monárquico e os valores republicanos, tendo a República sido instaurada em 1910. O Código Civil de Seabra, de 1867, ordenamento jurídico que vigorou em Portugal e no Brasil, ainda vigente nos primeiros anos do século XX, afirmava que as mulheres só poderiam publicar textos escritos com o consentimento de seus maridos. Já o Código Penal de 1886 estabelecia que o adultério fosse considerado crime. Por fim, na chamada Lei do Divórcio e da Família, de 1910, a mulher portuguesa vivencia alguns avanços e outros retrocessos, considerando que o divórcio era reconhecido legalmente. Até esse período, a mulher não possuía direito ao divórcio, exceto em caso de adultério com escândalo público. A partir de então, os direitos ao divórcio passam a ser os mesmos para ambos os sexos - embora não o fosse o tratamento

moral dado pela sociedade. O direito ao voto, no entanto, continuou restrito aos homens na república. Assim, a mulher continuava sendo vista somente como objeto do matrimônio.

No Estado Novo, instaurado a partir de 1933, na sequência do golpe de 1928, o papel da mulher enquanto responsável pelas tarefas domésticas viria a se intensificar. Nas palavras do ditador António de Oliveira Salazar (apud PIMENTEL, 2020, n.p), “a mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável de uma obra de reconstrução moral”, “sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não era inferior à do homem”. Para ele, apesar do verniz de igualdade, os papéis de gênero estavam bem delineados: “o homem a lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, no interior da casa”.

Dessa forma, em seu intertexto, Florbela Espanca recorre à tradição lírica da Idade Média, tão cara à historiografia literária lusa, uma vez que é tida como formadora da lírica nacional, para subverter o confinamento feminino de seu tempo (outro intertexto importante nesse aspecto é o de Mariana Alcoforado). É na taxada Idade das Trevas que a poeta vai buscar os elementos de sua liberdade, buscando em um tempo enunciando como médio aquilo que seria a modernidade da condição feminina.

Importante refletir, ao evidenciarmos esse diálogo com a tradição medieval, os tipos de intertextualidade conforme o crítico literário brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna (2003). Para ele, os intertextos apresentam-se sob as formas de paródia, paráfrase e apropriação. Conforme expusemos, o primeiro se caracteriza por uma maior fidelidade formal ao texto utilizado e um discurso mais satírico. O segundo, pela manutenção do discurso e breves alterações formais. O último, por sim, pelo gesto devorador, apropriando-se de elementos do texto utilizado para modifica-los na composição de algo próprio, sem haver a dependência dessa obra para a leitura.

Os poemas florbelianos recorrem a diversos elementos da lírica medieval. No entanto, não há o ímpeto destrutivo ou o senso satírico da paródia. Da mesma forma, não há a manutenção discursiva da paráfrase. Os elementos das cantigas de amor e de amigo são tomados para serem subvertidos do ponto de vista do sujeito que escreve. Se as mulheres foram reduzidas a objetos da imaginação masculina dos trovadores na lírica medieval (sejam elas musas descritas ou eu-líricos saudosos), Florbela Espanca as torna sujeitos desejanter na lírica moderna. Por esse motivo, acreditamos que embora bastante diferente

dos poemas dadaístas utilizados como exemplo por Sant'Anna, a intertextualidade da poesia de Florbela Espanca com o cancionero medieval trata-se de um caso de apropriação.

Essa apropriação, que coloca a mulher na condição daquela que escreve, que canta eroticamente o corpo masculino, que deseja sexualmente, que não sente culpa, que ama, que não se limita a um ser amado, sendo livre em suas escolhas, foi fundamental à apropriação da literatura pelas mulheres portuguesas na sequência do século XX em nomes como Sophia de Melo Breyner Andresen, Agustina Bessa-Luís, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velha da Costa, Lídia Jorge, Ana Luísa Amaral, Adília Lopes, entre outras.

Por fim, concluímos que esse trabalho buscou elucidar algumas relações intertextuais entre a lírica medieval e a poesia de Florbela Espanca. Acabamos por encontrar essa relação com aspectos das cantigas de amor e de amigo, apropriados pela poeta para ressignificar a mulher na poesia portuguesa. No entanto, temos conhecimento das falhas e da incompletude deste trabalho. Nesse sentido, esperamos que ele possa suscitar futuras pesquisas que aprofundem a importância do ideal trovadoresco na obra florbeliana, uma vez que se trata de um universo bastante amplo e ainda pouco compreendido.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: [s.n.], 2016.
- BARROS, J. D. **Passagens de Antiguidade Romana ao Ocidente Medieval: leituras historiográficas de um período limítrofe**. História, São Paulo, p. 547 - 573, 2009.
- BOTOSO, A. RODRIGUES, J. R. **A Representação feminina em poemas de Florbela Espanca, Maria Teresa Horta e Sophia De Mello Breyner Andresen**. Revista InterteXto, 2017. Disponível em <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/viewFile/1896/2325>. Acesso em 10 jan. 2020.
- CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **Chico Buarque: um moderno trovador**. João Pessoa: Ideia, 2000.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. 4 v
- CARRÉ, J. L. **A literatura comparada**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956.
- CARVALHAL, T. M. F. **Literatura Comparada**. 4ª. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CHARAUDEAU, P. **A teoria dos Sujeitos da Linguagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.
- DAL FARRA, M. Lúcia. **Estudo Introdutório, Organização e Notas**. In: ESPANCA, F. Poemas de Florbela Espanca. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ESPANCA, Florbela. **Poesia Completa**. Ed. Dom Quixote, 2001.
- FÁBRIO, P. **Identidades Imagiárias: um estudo comparado do livro a máquina de fazer espanhóis, de valter hugo mãe, e o filme Terra estrangeira, de Walter Salles e Daniela Thomas**. São Paulo : [s.n.], 2015.
- FELDKIRCHER, K. **A Lírica trovadoresca galego-portuguesa e suas características nas cantigas de D. Dinis**. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.
- FERREIRA, N. P. **Amor cortês: uma invenção dos trovadores para cantar a mulher**, Rio de Janeiro, n. 13, 2010.

FREITAS, H. R. D. **As duas primeiras cantigas do período trovadoresco**. Cancioneiro da Ajuda, ABRAFIL LLP, 1904.

GOMES, M. S.; RAMALHO, C. B. **Aula 2 - Cantigas trovadorescas. Literatura Portuguesa I**, São Cristóvão, p. 31 - 49, 2009.

JENNY, L. **A estratégia da forma**. Coimbra: Intertextualidades, 1979.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C.. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. v.1. São Paulo: Edusc, 2002.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semianálise**. São Paulo : Perspectiva S.A., 1974.

LACERDA, G. B. D. **Augusto Comte e o “Positivismo” redescobertos**. ociologia Política, Curitiba, p. 319-343, Outubro 2009.

LARANJEIRA, A. G. **Representações da mulher no tratado de amor cortês de André Capelão**. ANAIS do III Encontro Estadual de História: Poder, Cultura e Diversidade, Caetité , v. III, p. 1 - 8 , 2006.

LEMOS, E. D. **A literatura medieval. A poesia**. In: História e antologia da literatura portuguesa séculos XIII e XIV, Lisboa, p. 39 - 50, 1990.

LOPES, G. V. **Algumas notas sobre a base de dados Cantigas Medievais Galego-Portuguesas**. Medievalistas, Lisboa, n. 12, p. 1 - 51, Março 2012.

LOPES, G; F, M et al. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas** [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcs.unl.pt> Acesso em: 14 Nov 2018.

MARTINS, F. **O corpo aceso da poesia de Maria Teresa Horta**. In: HORTA, Maria Teresa. Palavras secretas. São Paulo: Escrituras, 2007.

NASCIMENTO, M. V. O. **A escrita autobiográfica: letra e memória feminina em Florbela Espanca**. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 493-500, out./dez. 2013.

NORONHA, L. M. R. **Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática**. São Paulo: Annablume, 2001.

OLIVEIRA, Ana Madalena Fontoura de. **A interdição do desejo: a poesia erótica feminina e as questões políticas em Portugal no século XX**. Idioma, Rio de Janeiro, n. 24, 1. Sem., 2013, p. 6-9.

PIMENTEL, I. **A situação das mulheres no Século XX português.** Disponível em: <https://jugular.blogs.sapo.pt/1472030.html>. Acesso em: 11 Fevereiro 2020.

PINTO, M. F. M. M. **As mulheres e a leitura pública em Portugal no início do século XX: um olhar sobre a presença feminina nas bibliotecas.** Faces de Eva. Estudos sobre a mulher. n. 38. Lisboa. dez/2017.

PINTO, P. M. **Observando a “Adoração dos Pastores”: uma história das religiões numa cena bíblica.** Plus Ultra, 2017. Disponível em: <http://oplusultra.blogspot.com/2017/12/observando-adoracao-dos-pastores-uma.html>. Acesso em: 12 Janeiro 2019.

SANT’ANNA, A. R. D. **Paródia, Paráfrase & Cia.** 7^a. ed. São Paulo : Ática , 2003.

SILVA, A. C. D. **Histórias das mulheres na idade média: abordagens e representações na literatura hagiográfica (Século XIII).** Congresso internaciona de História, Jataí , p. 1 - 15, 2014.

SOARES, M. C. **Amor, Erotismo e Paixão em Florbela Espanca.** Signótica. Goiânia, v.28, n. 1, p. 175-198, jan./jun. 2016.

TOMAZINI, S. A. D. C. **Breve reflexão sobre o fenômeno da intertextualidade.** Espéculo. Revista de estudios literarios, Madri, 2009. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/interef.html>. Acesso em: 25 Maio 2018.

VAZ, O. A. ; PRATES, E. G. D. C. A influência da Idade Média em nossos dias: cultura, representações e festividades. **Revista Eletrônica de Divulgação Científica da Faculdade Don Domênico** , junho 2016. 1 – 10.

VIDOTTE, A.; RUI, J. Caminhos físicos, imaginário e simbólicos: O culto a São Thiago e a peregrinação à Compostela na Idade Média. **Viagens, Viajantes e Deslocamentos.** , p. 143 - 162, Junho 2011.

XAVIER, I. G. **Florbela Espanca e o diálogo com a tradição lírica.** [s.l.]: Universidade Federal de Sergipe - UFS, 2015. p. 281-291.