

ERGED´OLHO E VEE-LO-EDES: GÊNERO E DESCONSTRUÇÃO EM TRÊS CANTIGAS DE AMIGO

Alessandro Zir¹

RESUMO: Esse ensaio considera questões de ordem de gênero que emergem no contexto da poesia medieval, mais especificamente no contexto das cantigas de amigo galego-portuguesas. Ao discutir diferentes perspectivas teóricas e analisar passagens concretas de três cantigas, o ensaio aponta para o potencial desconstrutivo que esse tipo de poesia apresenta, não obstante suas características tradicionais. Esse não é um trabalho de filologia e nem mesmo de literatura comparada, e foca aquilo que, nos textos estudados, é mais irreduzível ao seu contexto de produção imediato.

Palavras-chave: Poesia Medieval. Cantigas de Amigo. Desconstrução. Gênero.

ABSTRACT: This essay considers some gender issues that emerge in the context of medieval poetry, more specifically in the context of the Galego-Portuguese *cantigas de amigo*. By discussing different theoretical perspectives and analyzing concrete passages of three *cantigas*, the essay points out to the deconstructive potential of this poetry, no matter its undeniable traditional features. This is not a philological neither a comparative work. Poetry has something which is irreducible to the context of its production. This is our focus.

Keywords: Medieval Poetry. Cantigas de Amigo. Deconstruction. Gender.

Ainda é útil começar um ensaio como esse parafraçando a abertura de um velho prefácio, como aquele do *The Spirit of Romance*. E assim se evita muito mal-entendido. Esse “não é um trabalho de filologia. Somente com muito boa vontade poderia ser considerado um estudo de literatura comparada. Estou interessado em poesia”. Um pouco adiante, na mesma página, Ezra Pound acrescenta um comentário não menos irônico do que tortuoso: “mas considero que haja excelentes razões para que um homem deva querer estudar a poesia e nada mais que a poesia de certo período, tanto quanto sua antiguidade, fonética ou paleografia e se revelar, no final de todo o seu trabalho, incapaz de discernir uma sutileza de estilo ou a banalidade de uma expressão” (POUND, 2012, p. v). O interesse que ele tinha pela poesia medieval está naquilo que ela tem de mais vivo, e atravessa outros períodos. É desse tipo de interesse que aqui se compartilha.

Em *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva coloca a poesia ao lado de atividades como “a magia, o xamanismo, o esoterismo, o carnaval”, as quais (como a poesia) enfatizariam “os limites do discurso socialmente útil, dando testemunho daquilo que ele reprime

¹ Universidade Católica de Pelotas – E-mail: azir@dal.ca

[*refoule*]: o processo que excede o sujeito e as suas estruturas comunicativas” (KRISTEVA, 1985, p. 14). Na perspectiva dessa autora, a poesia operaria — no limite do simbólico-conceitual, daquilo que é socialmente significativo — com um espaço semiótico fugaz, estruturado por aquilo que a psicanálise tem denominado de pulsões e processos primários (KRISTEVA, 1985, p. 47-48, 57-61; 1981, p. 286-87; 1978, p. 117-18, 212-13).² Ela toma como exemplo, nesse sentido, a poesia de autores como Mallarmé e Lautréamont, sem deixar de reconhecer seu enraizamento em tradições mais antigas de canto, dança, teatro (KRISTEVA, 1985, p. 80-81, 98). Em “Crise de vers”, o próprio Mallarmé fala dos “tempos incubatórios” da poesia, que em “Magie e Catholicisme” ele explicita como “Idade Média”, “começo de mundo” que permanece “moderno” (2003, p. 253, n.1).

A poesia medieval tinha como característica, justamente, nas palavras de Paul Zumthor, “um aspecto dramático”, estando destinada a “funcionar em condições teatrais”, a “desempenhar um papel numa cena” (ZUMTHOR, 2000, p. 52).³ Em relação à poesia provençal do período, Pound — paradoxalmente, o mais técnico dos grandes poetas modernistas — fala de uma conexão íntima entre “arte” e “vida” (POUND, 2005, p. 195). E ao discorrer sobre a complexidade da tarefa em que se engaja o autêntico trovador, faz menção aos “campos Elíseos”, o que nos remete talvez inclusive a outras dimensões do sensível. O artista deixaria em seu trabalho “impressões vivas... do seu gosto, temperamento, manias... das suas reticências”, as quais sobreviveriam “nas juntas sutis do seu engenho”. Canções aparentemente obscuras e complicadas seriam, nessa perspectiva, como que verdadeiros “rituais” (POUND, 2005, p. 196-97).⁴

Assim, a poesia trovadoresca recoloca o seu produtor e o seu receptor em contato com certas relações manifestas no próprio texto, mas que dizem respeito também, por exemplo, à música, à arquitetura e, em última instância, a questões de ordem cosmológica (ZUMTHOR,

² Mais especificamente sobre tais processos, o reconhecimento do caráter “perigoso” do desejo, em sua conexão com a alegria [*jouissance*] perversa e a pulsão de morte, ver ainda Kristeva, *L’Avenir d’une revolte* (2012), p. 39-41, 44-45.

³ Com relação a tais características, baseando-se em Menendez Pidal, Kristeva fala da passagem progressiva de uma concepção do poeta como *ator* a *autor*, que se inicia já no início do séc. XII. Ver Kristeva (1978), p. 63, n. 11.

⁴ A existência de conexões entre vanguardas modernas (e pós-modernas) e poesia medieval tem sido admitida ainda por autores como Augusto de Campos. Em seu ensaio “Música Popular de Vanguarda” (1974), o poeta concretista brasileiro aplica o termo “trovadores” a compositores e letristas ligados ao movimento tropicalista, que surge na música popular brasileira na década de 1960. Caetano Veloso, um dos expoentes do movimento, reflete sobre essa comparação em *Verdade Tropical* (2012, p. 217-19).

2000, p. 50-51), e à escrita naquilo que ela teria de “sagrado” (ZUMTHOR, 2000, p. 55, 62). Por isso, a poesia trovadoresca precisaria ser pensada não em termos de uma “função emotiva”, de mera expressão de categorias subjetivas, mas, sobretudo em termos daquilo que Jakobson denomina de função propriamente “poética” (JAKOBSON, 2003, p. 209-222, 233-39). Esta função opera com eixos fundamentais de constituição da linguagem (sintagmático e paradigmático, projetando o segundo sobre o primeiro), num processo que Haroldo de Campos caracteriza como “lúdico”, e tem implicações para as próprias categorias de constituição do real (ao menos enquanto mediado pela linguagem) (CAMPOS, 2011, p. 31-35).

1 Trovadorismo e questões de gênero

Foi no século XII, no sul da França, que, valendo-se do occitano — assim como o galego-português, língua vulgar descendente do latim — trovadores nos deixaram registros de uma tradição de composição de poesias a qual levava em conta rimas e a acentuação das palavras, e não apenas diferenças quantitativas entre as sílabas, como era o caso da poesia clássica grega e latina. É assim que “nas formas das canções” de um trovador como Arnaut Daniel, Pound diz encontrar “uma excelência” que “satisfaz não apenas o ouvido moderno, voraz de rimas, mas também o ouvido exercitado na música românica e helênica, para a qual a rima parecia e parece vulgar” (POUND, 2012, p. 13). Zumthor afirma que esse processo, em sua origem, não consistia na “decupagem de um discurso segundo um padrão rítmico ou métrico”, mas na verdadeira “constituição de uma forma nova, ao mesmo tempo discurso e ritmo” (ZUMTHOR, 2000, p. 121).⁵

Nesse sentido, é interessante notar também que, mais tarde, o que abre o caminho para autores como Mallarmé (que operam antes com aliterações e grafismos do que com a métrica tradicional) são ainda características prosódicas específicas ligadas ao desenvolvimento histórico do francês, como a regularidade acentual, que o distingue de outras línguas românicas (KRISTEVA, 1985, p. 211, 217-19).

⁵ Segismundo Spina chama a atenção para a complexidade de tais transformações quando afirma que “três foram as modalidades de versificação românica desde o momento em que a métrica clássica foi sendo suplantada por uma nova sensibilidade rítmica, baseada na intensidade e na contagem silábica: a) a *versificação isossilábica* [que] caracteriza-se pela igualdade silábica... b) a *versificação amétrica*... em que a medida silábica dos versos flutua entre certos limites... c) e a *versificação acentual* ou *rítmica*, cuja irregularidade... se explica pela influência da música” (SPINA, 2003, p. 21). Além disso, como se sabe, até hoje não há uniformização do sistema de contagem silábica entre os povos românicos; ela pode ser feita até a última tônica ou até a última tônica mais uma sílaba (SAID ALI, 1999, p. 17-21).

O caráter muitas vezes esotérico da poesia medieval — que Pound atribui a uma “aversão pelo óbvio” (POUND, 2012, p. 17) — se explicaria, para Zumthor, por fatores como uma sofisticada imbricação entre ritmo e discurso:

O verso, segundo o qual... é cantado ou lido o poema medieval, introduz na cadeia discursiva suspensões, intervalos comparáveis aos brancos do poema tipográfico e, mais ainda, a essas lacunas [*trou*] que intervêm na comunicação e impedem que ela seja perfeitamente descrita ou traduzida. (ZUMTHOR, 2000, p. 121, 188)⁶

A “proliferação de figuras de som”, em certos momentos, pode se dar inclusive à custa de um “enfraquecimento do sentido inteligível”, sem que por isso essa poesia deixe de ser tradicional (ZUMTHOR, 2000, p. 174).

Em última instância, a poesia dos trovadores seria regida ainda por uma série de “tipos” que ligam certos elementos figurativos a certas escolhas lexicais e/ou a modelos sintáticos e rítmicos próprios das línguas românicas em sua constituição, dando origem àquilo que Zumthor chama de “registro” (ZUMTHOR, 2000, p. 107ff., 277-78). Aquilo que os poetas trazem de novidade apareceria dissimulado “sob aspectos bem conhecidos”. Os conteúdos se alterariam “sob a continuidade aparente das formas, ou o inverso”. E é assim que aquilo que se poderia definir, em termos modernos, como questões de gênero se introduz nesse universo medieval, tendo consequências para além dele: “que a mulher seja [chamada de] *senhor* não muda muita coisa, sem dúvida, nos costumes do período, mas, a longo prazo e através do dispositivo dessa expressão, transforma a sensibilidade europeia” (ZUMTHOR, 2000, p. 59).

Como tem sido sublinhado também por outros autores como Kathrin Rosenfield, o amor cortesão, tal como figurado nessa poesia, “põe em questão a relação de subordinação hierárquica, de dominação ou de posse, entre o homem e a mulher”. Nessa tradição que tem consequências também para o desenvolvimento de formas literárias posteriores como o romance, “o amante se oferece [à mulher] como vassalo” (ROSENFELD, 1989, p. 28; cf. 1984, p. 483-86). Em relação a esse ponto, no que diz respeito especificamente à poesia cortesã, Kristeva parece defender uma posição de maior reserva e desconfiança, e fala antes da constituição de um “pseudo-centro” ou “centro mistificador” (em torno da mulher), que acabaria por não reconhecer, ou elidir oposições sexuais e sociais. Segundo ela, o romance de autores como Antoine de la Salle (1388-1462) na verdade romperia com a poesia cortesã, ao

⁶ Sobre a questão do branco e a importância da disposição espacial no poema tipográfico, ver Pignatari (2004, p. 117-65) e Campos *et al* (2006, p. 31-42).

permitir uma reelaboração dessas oposições através de figuras mais ambíguas (KRISTEVA, 1978, p. 69-70).

Questões relativas a relações de subordinação e hierarquia entre sujeitos cujo “livre acordo” é percebido socialmente como problemático emergem, em verdade, relacionadas a diferentes processos de escrita em outros contextos históricos. É nesse sentido que Michel Foucault analisa a relação entre *erasta* e *eromeno* na cultura clássica grega (1994).⁷ No que diz respeito ao argumento desenvolvido aqui, basta-nos o reconhecimento de uma imbricação entre processos de produção textual — sobretudo os literários e poéticos — e processos de estruturação de categorias intersubjetivas (em particular as de gênero). A poesia, nesse sentido, não seria reflexo de uma realidade histórico-social previamente dada, e pode inclusive ganhar primazia sobre essa realidade e determiná-la.

2 Questões de gênero no trovadorismo galego-português

Conforme enfatiza Lênia Márcia Mongelli, em antologia recentemente publicada, o trovadorismo galego-português, que atinge seu auge no século XIII, pode ser compreendido como parte de um movimento de expansão do modelo provençal. Esse modelo teria se estendido até o norte da França (*trouvères*), à Alemanha (*Minnesingers*), Itália (onde compõem em provençal) e Península Ibérica (Mongelli, 2009, p. xxxviii-xxxix). Figuras emblemáticas como os reis D. Dinis e D. Afonso X, e nobres como D. Pedro, Conde de Barcelos, foram, além de inúmeros autores anônimos, os compositores desses cantares.

Através de processos semelhantes àqueles que haviam operado na obra de um trovador como Arnaut Daniel, “artifícios retóricos e gramaticais” teriam sido, também no contexto da poesia galego-portuguesa, “explorados à exaustão”, convergindo sempre “para o jogo, o ludismo”. Nesse sentido, as canções dos trovadores galego-portugueses permitiriam até hoje a nós, os modernos falantes da língua, “pensar a polissemia da palavra e o enorme potencial estilístico do verso” (MONGELLI, 2009, p. 24). Um dos gêneros que compõe esse *corpus*, aquele das chamadas *cantigas de amor*, se caracterizaria por uma constante tensão “entre a imagem mental ou sonhada e a realidade concreta ou tangível”. Multiplicar-se-iam nele “as antíteses, os paradoxos, os oximoros, que são o principal recurso retórico utilizado pelos

⁷ Boa parte da análise de Foucault baseia-se na pesquisa anterior de Sir Kenneth James Dover. O classicista inglês já tinha apontado, por exemplo, para semelhanças de ordem retórica na caracterização do jovem objeto de desejo na literatura grega e da mulher virtuosa na literatura vitoriana (DOVER, 1978, p. 145).

trovadores”. A dama a quem o cantar é dirigido seria “vista simultaneamente como ‘bem’ e ‘mal’”, “a polaridade que centraliza as atenções” (MONGELLI, 2009, p. 6).

Diferentemente das *cantigas de amor*, as chamadas *cantigas de amigo*, para as quais teriam confluído heranças latinas, moçárabes e occitânicas, destacam-se pela presença de um eu lírico feminino. A voz narrativa não mais apenas se dirige a uma mulher, mas efetivamente a incorpora, independente do fato da cantiga ser cantada por um trovador. De acordo com autores como Ria Lemaire-Mertens, haveria na cultura europeia medieval tradições orais legitimamente femininas, visíveis ainda em tais canções (normalmente atribuídas a trovadores masculinos). Nelas se falaria de “mulheres ativas, que assumem elas próprias a iniciativa de satisfação do seu desejo”, de “relações entre os sexos que são muito diferentes daquelas julgadas convenientes para as mulheres” (LEMAIRE-MERTENS, 1994, p. 132).⁸

A perspectiva que adotamos aqui, entretanto, não busca resgatar nas cantigas de amigo uma representatividade de gênero (feminina, pseudo-feminina, masculina, travesti) mais ou menos autêntica e correspondente a formas histórico-sociais que se supõem como previamente existentes na realidade (e refletidas no texto). Nos parece mais promissor resgatar o potencial desconstrutivo dessas cantigas, o qual é operante, justamente, no contexto de um tipo de sociedade normalmente interpretada como tradicional e fechada. Nesse sentido, buscamos fazer jus à reserva de autores como Kristeva, quando chamam atenção para o risco de perspectivas engajadas de análise que, ao se apresentarem a serviço de causas minoritárias, acabam “num novo dogmatismo, numa reivindicação identitária contra o trabalho do pensamento” (KRISTEVA, 2012, p. 110).

3 Análise de passagens

⁸ Segundo essa autora, na interpretação posterior dessas tradições de poesia oral feminina, teriam operado diversos mecanismos equivocados de “atribuição, plágio, imitação, mutilação e apropriação”, que ela tenta em certa medida, através das suas pesquisas, remediar (LEMAIRE-MERTENS, 1994, p. 144). Sobre a existência dessas tradições femininas na Península Ibérica, em relação com o processo da reconquista, ver ainda Ferreira (1998), p. 17.

Como exemplo desse potencial desconstrutivo das cantigas de amigo, examinaremos agora passagens de três delas, encontradas na antologia de Mongelli.

Nosso primeiro exemplo é do trovador João Garcia de Guilhade, autor fecundo, de cerca de cinquenta cantigas. Trata-se da cantiga *Cada que ven o meu amig' aqui*⁹ que, em termos formais, segue um modelo comum à lírica profana, com refrão, três estrofes singulares e *finda* (estrofezinha final que remata a ideia desenvolvida na cantiga). A divisão em estrofes, isto é, grupos de versos que seguem um mesmo esquema rítmico, e a presença do refrão marcam justamente a relação desse tipo de composição com a música e a dança.¹⁰

Na terceira linha da primeira estrofe, a narradora diz:

... e diz que morre por meu ben;
mays eu ben cuydo que non est assí;

Identifica-se, assim, logo no início da composição, a voz feminina, que é o que caracteriza o seu gênero como cantiga de amigo. A narradora expõe, a outras mulheres que lhe fazem companhia, a desconfiança que sente com relação às juras de amor exageradas do amigo. Como assinala Mongelli, há na passagem um jogo irônico de “*ben*” (bem) como substantivo e advérbio, que põe sob suspeita a disposição do amigo de “morrer de amor” pela narradora. Se é pelo *ben* da narradora que o amigo morreria, esse *ben* se desdobra numa desconfiança acentuada quanto ao próprio propósito (*ben cuydo que non est assí*) sugerido para a ação.

Dessa forma, a cantiga questiona aquele que é o tópico central do próprio lirismo galego-português: a morte por amor (FERREIRA, 1998, p. 14). O questionamento é reforçado pelo refrão que se repete ao final das três estrofes:

ca nunca lh' eu vejo morte prender,
ne-no ar vejo nunca ensandecer.

⁹ De número 754 do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e 357 do *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana*, a partir de agora abreviados CBN e CV. Esses dois cancionários, junto com o *Cancioneiro da Ajuda*, constituem-se nas três principais fontes em que sobrevivem até os dias atuais um número reduzido da produção total da lírica profana galego-portuguesa, estimada em cerca de 160 autores e mais de 1700 composições. Ver Massini-Cagliari (2007), p. xxi.

¹⁰ No caso da tradição ocidental, divisões por estrofes remontam pelo menos à poesia lírica grega que, diferente da poesia épica (em que a narrativa predomina sobre o ritmo), tinha uma grande variedade de estruturas. A poesia lírica moçárabe praticada no sul da península ibérica no período medieval também era marcadamente estrófica. Ver Spina (2003), p. 87-89, 91; sobre a *finda*, p. 109.

Nele, a expressão “nunca” parece aludir de forma condensada a diversas situações em que a disposição do amigo de morrer por amor teria sido já desmentida. O refrão abriga, assim, um “potencial narrativo”, como é comum em diversas tradições desse tipo de poesia (BIZZARRI, 1997). E a cantiga se encerra ainda na *finda*, subsumindo o tópico da morte por amor à insistência afirmativa da atividade de cantar, a qual ultrapassa/afirma o tópico da morte por amor em sua própria impossibilidade:

E ja mays nunca mi fará creer,
que por mí morre, ergo se morrer¹¹

Nosso segundo exemplo é de autoria de D. Dinis (que além de trovador, foi rei de Portugal de 1279 a 1325): *Chegou-mh’, amiga, recado* (CBN 590, CV 193). No que diz respeito a seus aspectos formais, é um poema de “maestria”. Tais composições — as quais se caracterizam por não fazer uso de recursos eminentemente musicais e populares como o refrão — seriam típicas, em princípio, da lírica erudita de influência provençal, isto é, das *cantigas de amor* (SPINA, 2003, p. 108-109; cf. MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 5). Mas não obstante essa semelhança, que concederia a essa cantiga inclusive um caráter híbrido, a cantiga enseja (como a que anteriormente analisamos) uma inegável inversão dos papéis tradicionais assumidos, no universo cortesão, pelas figuras masculinas e femininas.

Logo na primeira estrofe, a amiga comenta com outra:

Chegou-mh’, amiga, recado
d’ aquel que quero gram bem;
que pois que viu meu mandado,
quanto póde viir, vem;
e and’ eu leda porem,
e faço muit’ aguisado.

É o amigo que aqui aparece como idealizado (*que quero gram bem*). A amiga, por outro lado, manifesta abertamente, com relação a ele, seu desejo. O eu lírico feminino afirma-se *leda*, isto é, alegre, na medida mesma em que julga poder tomar o recado da chegada do amigo como certo (*aguisado*).

¹¹ Reproduzimos uma versão integral das três canções em anexo ao final do artigo.

A complexidade da composição evidencia-se também pelo fato de que a inversão não se dá em todos os níveis. A amiga também é idealizada, e o amigo por ela sofre (tópico das cantigas de amor). Isso aparece claramente na segunda estrofe:

*El vem por chegar coitado,
ca sofre gram mal d' amor;
e anda muit' alongado
d' aver prazer nem sabor
se nom ali u eu fôr,
u é todo seu cuidado.*

Mas igualmente nesta estrofe é conferido à amiga a primazia da ação (*se nom ali u eu fôr*) para remediar tal sofrimento. E na estrofe seguinte, antes da *finda*, a ação é apresentada como devendo de fato se cumprir:

Por quanto mal a levado,
amiga, razom farei
de lhi dar end' algum grado;
pois vem como lh' eu mandei;
e logu' el será, bem sei,
do mal garid' e cobrado.

Nosso terceiro exemplo vem de outra cantiga de D. Dinis: *Unha pastor bem talhada* (CBN 534, CV 137). É também um poema de maestria, sem refrão, com quatro estrofes singulares.¹² Segundo Mongelli, seu esquema formal (regularidade de metro e de rima nas quatro oitavas) não se repete na lírica profana galego-portuguesa.

É na última estrofe que aparece outra característica singular que aqui nos interessa particularmente analisar. Trata-se da presença exótica de um célebre papagaio:

“Se me queres dar guarida”,
diss' a pastor, “di verdade,
papagai, por caridade,
ca morte m' é esta vida”.
Diss' el: “Senhora comprida
de bem, e nom vos queixades,
ca o que vos a servida,
erged' olho e vee-lo-edes”.

¹² A cantiga é dita de estrofe singular (caso também da cantiga do nosso primeiro exemplo), quando o esquema de rima das estrofes do poema varia de uma para outra.

A figura — sobre a qual “rios de tinta” já teriam corrido (MONGELI, 2009, p. 165) — tem uma origem possivelmente oriental e mitológica, aparecendo também na literatura em língua francesa da Idade Média, como o *Roman de la Rose*.¹³ No que diz respeito à argumentação que desenvolvemos neste artigo, cabe destacar que ela não tem sexo determinado e não é humana. É ela, por outro lado, quem anuncia à amiga a chegada inesperada daquele por quem ela tanto anseia, e faz da sua vida uma morte.

A narrativa, pelo que ela tem de inusitado, teria seduzido Ungaretti, quando esse deu aulas na Universidade de São Paulo em 1935, e é assim resumida por Luciana Stegagno Picchio: “Num ambiente florido, uma jovem (uma pastora) lamenta-se pela ausência do amigo. Um papagaio que ela traz consigo conforta-a e aconselha-a a erguer os olhos porque o amado está ali, junto dela” (PICCHIO, 1979, p. 37). O papagaio não apenas anuncia como conduz o olhar da amiga (*erged’olho e vee-lo-edes*), num ato ilocutório exortativo.

Assistiríamos, assim, a uma “degradação dos segmentos narrativos a didascálias, rubricas, indicações cénicas de um texto dramático” (PICCHIO, 1979, p. 39). A nosso ver, o ato do papagaio materializa para o leitor o simulacro de uma presença-ausência *fantasmática* (do amigo, que se deveria ver). Utilizamos o termo aqui no sentido em que é entendido por Agamben em sua interpretação de processos criativos subjacentes à literatura medieval em geral e à lírica trovadoresca (2011, p. 30).¹⁴ Em si mesma, a exortação do papagaio pode ser tomada como um índice, um traço não apenas do amigo mas de uma capacidade de agenciamento do texto: abre-se um espaço — uma cena — que é prévio à polaridade de gênero, ao mesmo tempo que permite a sua manifestação e preside a ela.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **La parola e il fantasma nella cultura occidentale**. Torino: Einaudi: 2011.

BIZZARI, Hugo Oscar. La Potencialidad Narrativa del Refrán. **Revista de Poética Medieval**, 1 (1997), p. 9-34.

¹³ “*Li rossignous lors se reforce de chanter et de faire noise. Lors se deduit et lors s’anvoise li papegauz et la kalendre*” (LORRIS; MEUN, 1992, v. 74-77).

¹⁴ Em relação a obras como o *Roman de la Rose*, Agamben fala de um *fol amour* pela imagem enquanto tal, que extrapola a unidade autorreferencial da consciência (p. 73-83).

CAMPOS, Augusto de. “Música Popular de Vanguarda”. In: **O Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 283-92.

CAMPOS, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. Textos críticos e manifestos, 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DOVER, K. J. **Greek Homosexuality**. London: Duckworth, 1978.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e Prosa medievais**. Lisboa: Ulisseia, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité, tome 2: L’usage des plaisirs**. Paris: Gallimard, 1994.

JAKOBSON, Roman. **Essais de linguistique générale**. 1. Les fondations du langage. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

KRISTEVA, Julia. **L’Avenir d’une revolte**. Paris: Flammarion, 2012.

_____. **Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse**. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

_____. **La révolution du langage poétique: L’avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé**. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

LEMAIRE-MERTENS, Ria. “Voix de femmes dans les traditions orales et populaires: quelques réflexions théoriques et épistémologiques”. In: **Frontières du Littéraire: Littératures orale et populaire Brésil/France**. Limoges: Pulim, 1994.

LORRIS, Guillaume de; Meun, Jean de. **Le Roman de la Rose**. Édition d’après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur. Divagations. Um coup de dés**. Paris: Gallimard, 2003.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses**. Fontes, edições e estrutura. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **A Lição do Texto. Filologia e Literatura**. I – Idade Média. Lisboa: Edições 70, 1979.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. **Early Writings: poems and prose**. New York: Penguin Books, 2005.

_____. The Spirit of Romance. London: Forgotten Books, 2012.

ROSENFELD, Kathrin H. **A Linguagem Liberada**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. Le ‘mythe’ de Arthur: la royauté et l’idéologie. In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilizations**, 39e année, n. 3, 1984, pp. 480-494.

SAID ALI, Manoel. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.

SPINA, Segismundo. **Manual de Versificação Românica Medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Avec une préface de Michel Zink et une texte inédit de Paul Zumthor. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

Anexo

Versão integral das três cantigas analisadas, conforme a edição crítica de Lênia Márcia Mongelli (2009):

João Garcia de Guilhade

Cada que ven o meu amig’quí

Cada que ven o meu amig’ aquí,
diz-m’, ay amigas! Que perd’o [seu] sen
por mí, e diz que morre por meu ben;
mays eu ben cuydo que non est assí;
ca nunca lh’ eu vejo norte prender,
ne-no ar vejo nunca ensandecer.

El chora muyto e filha-s’ jurar
que é sandeu e quer-me fazer fis
que por mí morr’, e, poys morrer non quis,
muy ben sey eu que á ele vagar
ca nunca lh’ eu vejo norte prender,
ne-no ar vejo nunca ensandecer.

Ora vejamos o que nos dirá,
pois veer viv’ e poys sandeu non for!
Ar direy-lh’ eu: “Non morrestes d’ amor!”
Mays ben se quite de meu proyeto ja:
ca nunca lh’ eu vejo norte prender,
ne-no ar vejo nunca ensandecer.

E ja mays nunca mi fará creer
que por mí morre, ergo se morrer.
(MONGELLI, 2009, p. 107)

D. Dinis*Chegou-mh', amiga, recado*

Chegou-mh', amiga, recado
d' aquel que quero gram bem;
que pois que viu meu mandado,
quanto póde viir, vem;
e and' eu leda porem,
e faço muit' aguisado.

El vem por chegar coitado,
ca sofre gram mal d' amor;
e anda muit' alongado
d' aver prazer nem sabor
se nom ali u eu fôr,
u é todo seu cuidado.

Por quanto mal a levado,
amiga, razom farei
de lhi dar end'algum grado;
pois vem como lh' eu mandei;
e logu' el será, bem sei,
do mal garid' e cobrado.

E das coitas que lh' eu dei
des que foi meu namorado.
(MONGELLI, 2009, p. 155)

D. Dinis*Unha pastor bem talhada*

Unha pastor bem talhada
cuidava em seu amigo,
[e] estava, bem vos digo,
per quant' eu vi, mui coitada;
e diss': "oi mais nom é nada
de fiar per namorado
nunca molher namorada,
pois que mh o meu a errado".

Ela tragia na mão
um papagai mui freoso,
cantando mil saboroso,
ca entrava o verão;
e diss': "Amigo loução,
que faria per amores,
pois m' errastes tam em vão?"
E caeu antr' unhas flores.

Unha gram peça do dia
jouv' ali, que nom falava,
e a vezes acordava
e a vezes esmorecia;
e diss': "Ai Santa Maria!
que será de mim agora?"
E o papagai dizia:
"Bem, por quant' eu sei, senhora".

"Se me queres dar guarida",
diss' a pastor, "di verdade,
papagai, por caridade,
ca morte m' é esta vida".
Diss' el: "Senhora comprida
de bem, e nom vos queixades,
ca o que vos a servida,
erged' olho e vee-lo-edes".
(MONGELLI, 2009, p. 163-64)

[Recebido: 07 maio 15 – Aceito: 28 jul. 15]