

DO HAROLDO TROVADOR: UM CANTAR “D’AMOR”

Fernanda Scopel Falcão
Doutoranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Analisa o poema “D’Amor”, de Haroldo de Campos, e observa como o poeta ora segue, ora transgride os passos da tradição trovadoresca dos séculos XII-XIV (sobretudo em relação às cantigas de amor galego-portuguesas, no estilo de D. Dinis), para construir sua canção amorosa “à moderna”. Para tanto, compara, em linhas gerais, os constituintes da canção “D’amor” com os *topoi* e formas da lírica galego-portuguesa, em especial os da cantiga de amor. Verifica que Haroldo de Campos não limita a recepção dos textos medievais ao deleite e à apreciação, mas atualiza essa tradição em suas (trans)criações poéticas, efetuando uma espécie de crítica em forma de criação ou crítica pela reimaginação.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea (Haroldo de Campos); Trovadorismo (cantiga de amor); Haroldo de Campos (“D’Amor”).

Resumen: Analiza el poema “D’Amor”, de Haroldo de Campos, y observa como el poeta ora sigue ora trasgrede los pasos de la tradición trovadoresca de los siglos XII-XIV (sobre todo en relación a las cantigas de amor gallego-portuguesas, en el estilo de D. Dinis), para construir su canción de amor “a la moderna”. Para ello, son comparados, en general, los constituyentes del poema “D’Amor” con los tópicos y las formas de la lírica gallego-portuguesa, sobre todo la cantiga de amor. Toma nota de que Haroldo de Campos no limita la recepción de los textos medievales al deleite y disfrute, pero actualiza esta tradición en sus (trans)creaciones poéticas, haciendo una especie de crítica en forma de la creación o la crítica por la reinención.

Palabras-claves: Literatura brasileña contemporánea (Haroldo de Campos); Trovadorismo (cantiga de amor); Haroldo de Campos (“D’Amor”).

um ouro de provença
[...]
desse vento mistral (que doura e adensa)
provedor de palavras sol-provença
ponta de diamante rima em ença
como quem olha a contra-sol
e a contravento pensa

Haroldo de Campos

É bem conhecida a admiração que o grupo *noigandres* devota aos trovadores provençais e galego-portugueses, e os brasileiros não se limitam à apreciação e tradução dos textos medievais, mas atualizam, por vezes, tal estética em suas traduções e criações poéticas. Haroldo de Campos, por exemplo, ao verter para o português poemas chineses anteriormente traduzidos por Pound em *The classic anthology defined by Confucius*, deixou-se “inspirar pelas técnicas paralelísticas da poesia medieval portuguesa, ancorando assim a novidade do [seu próprio] esquema numa tradição sempre viva e estimulante” (CAMPOS, 1975, p. 123). É o que acontece especialmente com a “Ode 72”, rebatizada por Haroldo “cantar de amiga (*ses vezer*)” (1975, p. 127):

colhia-me ramos verdes	um dia sem vê-lo: — três janeiros!
colhia-me ramos de ouro	um dia sem vê-lo: — três outonos!
colhia-me ramos tenros	um dia e não vê-lo: — três anos inteiros!

Igualmente motivado pelo medievo, HC produziu alguns poemas seus – como “Provença: motz e.l. son”: “contra uma luz / sem falha / o olho / se esmeralda / [...]” (1985, p. 36); “Birdsong: alba” (a partir do “*e.ls letz becs dels auzels*”, de Arnaut Daniel): “pássaros no / entredia / (na entrenoite) / silabando a / manhã / pré(alba) / clara [...]” (1985, p. 49); “Tensone”: “um ouro de provença [...]” (1992, p. 106) e “À maneira provençal” – para sua esposa Carmen: “carmen castelã domina / estas torres de palavras / [...]” (1998, p. 341). Para este trabalho, escolhemos estudar um outro texto que Haroldo compôs para sua mulher: “D’amor”.

Publicado no capítulo “Cármina” do livro *Crisantempo*, “D’amor” foi composto à maneira trovadoresca e seguindo a “tradição de Guilherme de Almeida (tradução da “Balata das Damas dos Tempos Idos”, de F. Villon) e de Manuel Bandeira (“Cantar de Amor”, à maneira provençal do Rei-Trovador Dom Diniz)” (1998, p. 370). Sabemos que tanto Almeida como Bandeira buscaram fidelidade aos temas e formas originais. O primeiro tentou recuperar as características do jargão de François Villon¹ na tradução arcaica que fez para a balada². Por

¹ “Ballade des dames du temps jadis”: “Dites-moi: où, n’en quel pays / Est Flora la belle Romaine, / Archipiade, né Thaïs. / Qui fut sa cousine germaine; / Écho, parlant quand brait on mène Dessus rivière ou sur étang, / Qui beauté ot trop plus qu’humaine, / Mais où sont les neiges d’antan? // Où est la très sage Héloïis, / Pour qui fut châtré et puis moine / Piere Esbaillart à Saint-Denis? / Semblablement, où est la roine / Qui commanda que Buridan / Fût jeté en un sac en Seine? / Mais où sont les neiges d’antan? // La roine Blanche comme lis / Qui chantoit a voix de seraine, / Haramburgis qui tint le Maine, / Et Jeanne, la bonne Lorraine / Qu’Anglais brulereni a Rouen, / Ou sont-ils,ou, Vierge souveraine? / Mais ou sont les neiges d’antan? / Prince,n’enquerrez de semaine / Ou elles sont ne de cet an, / Qu’a ce refrain ne vous remaine: / Mais ou sont les neiges d’antan?” (Disponível em: <<http://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/Villon.htm>>).

² “Digades-m’ú, en q paiz / He Flora, a fremosa Romana? / Archipiades, ob Thais, / Q foy sua prima germana? / Echo, a fajar se rruydo emana / D’estagno ob rribeyras q vam, / Q beleza ouve mays q humana?... / Mas ú sam as neves d’entam! // Ú a muy acordada Heloíz / For qm, crastado, poz sotana / Pero Abelardo, en Sam Denis? / Por seo amor cuve tal damno. / Ygualmente, ú he a tirana / Q a Blindan fez, nhum curram, / Geytar oo Sena, sorte insana?... / Mas ú sam as neves d’entam! // E a rreynha Branca qual liz, / Q cantava de voz loujana, / Bertrada a grade, Alliz, Beatriz, / Haremburga, do Maine ufana, / E a boa lorena Jhoanna / Q Engreses queimarom en Ruam: / Mas ú sam as neves d’entam! // Principe, nam pareaes somana / E ano, a esguardar ú elas sam, / Ca este refram vos nam engaña”. (ALMEIDA, 1936, p. 29)

sua vez, tocado pela cantiga “Quer’eu em maneyra de proençal”³, Bandeira criou uma nova canção que deu voz galego-portuguesa à sua *coita* amorosa⁴. E, na esteira dessas (trans)criações, procurando “reimaginar um (pseudo) português medieval, recolhendo subsídios nas coletâneas de J. J. Nunes, sobretudo” (1998, p. 370), o poeta paulista elaborou o seu cantar “D’Amor” (1998, p. 339-340):

Carmen é mhia
Señor
(proençal)
Trobando sou seu
servidor
não cuida de mi nen d’al
dela só de nulha ren

Carmen é mhia
Señor
(proençal)
E Amor não precisa nen
de penhor gran razón loor
querer ben é seu sinal

Quero cantar este Amor
(meu seña)
que de Galícia há sabor
e l’olors de proençal

Nen Demo nen Deus por en
poden mais do que este Amor
(proençal)
que não ten mesura ou sen
e se põe sobre ben e mal

Carmen é mhia
Señor
não cuida de mi nen d’al
E Amor não pede loor
pretz gran razón penhor
mas sinal
sina d’Amor meu seña

³“Quer’eu em maneira de proençal / fazer agora um cantar d’amor / e querei muit’i loar mia senhor / a que prez nem fremsura nom fal, / nem bondade; e mais vos direi en: / tanto a fez Deus comprida de bem / que mais que todas las do mundo val. // Ca mia senhor quisu Deus fazer tal, / quando a fez, que a fez sabedor / de todo bem e de mui gram valor, / e com tod’est[o] é mui comunal / ali u deve; er deu-lhi bom sem / e des i nom lhi fez pouco de bem / quando nom quis que lh’outra foss’igual. // Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal, / mais pôs i prez e beldad’e loor / e falar mui bem e riir melhor / que outra molher; des i é leal / muit’; e por esto nom sei hojeu quem / possa compridamente no seu bem / falar, ca nom há, tra’lo seu bem, al.” (D. DINIS, 1995, p. 54)

⁴“Mha senhor, com’oje dia son, / Atan cuidad’e sen cor assi! / E par Deus non sei que farei i, / Ca non dormho á mui gran sazón. / Mha senhor, ai meu lum’e meu ben, / Meu coração non sei o que ten. // Noit’e dia no meu coração / Nulha ren se non a morte vi, / E pois tal coita non mereci, / Moir’ eu logo, se Deus mi perdon. / Mha senhor, ai meu lum’e meu ben, / Meu coração non sei o que ten. // Des oimais o viver m’é prison: / Grave di’aquel en que naci! / Mha señor, ai rezade por mi, / Ca perç’o sen e perç’a razón. / Mha senhor, ai meu lum’e meu ben, / Meu coração non sei o que ten.” (BANDEIRA, 1986, p. 144-145)

E porque o al não é ren
senon o bem que lhe quero eu
saber que é sabor me ven

Sabor que é saber de quen
de seu ben sabe e da Fror
cantar maior que toda ren
por gran maestria d' Amor
d' Amor d' Amor d' Amor de quen
(proençal) sobr 'ama alguen
mais do que al

Carmen é mhia
Señor
(meu señaal)
Trobando sou servidor
dela só
Haroldo Arnaut

Como o nosso mais novo trovador afirma sinestesticamente em seus versos, sua inspiração tem sabor galego e perfume provençal. Veremos, ao longo desta breve exposição, que esse texto seguiu vários passos da tradição poética dos séculos XII-XIV (sobretudo em relação às cantigas de amor peninsulares, no estilo de D. Dinis), como a presença da *senhor*, a vassalagem amorosa (“Trobando sou seu servidor”) e outros elementos; mas que também transgrediu alguns limites impostos por essa estética, como quando usa artifícios que lhe são distintos (como a espacialização das palavras, observada logo à primeira vista). Tudo isso para chegar a um produto novo, uma cantiga de amor “à moderna”, com que a partir de agora nos ocuparemos, para observarmos em que e como (e, talvez mesmo, por que) nosso “Haroldo Arnaut” se aproximou ou se afastou da tradição trovadoresca. Para tanto, compararemos, em linhas gerais, os constituintes da canção “D’amor” com os *topoi* e formas da lírica galego-portuguesa, em especial os da cantiga de amor, e, sempre que necessário, acrescentaremos informações sobre a estética provençal, da qual descende em alguns aspectos a ibérica canção trovadoresca.

Primeiramente, em relação à “reimaginação” linguística intentada por Haroldo, constatamos que o seu pseudoportuguês medieval é uma espécie de galego-português com poucas presenças do provençal (*olors, pretz*⁵), do português moderno (não, bem) e do espanhol moderno (*señor, señaal*). A recriação se utiliza de vocábulos e conceitos bastante significativos à lírica trovadoresca, como *mhia senhor* (como se chamava a amada), *razón* (motivo ou

⁵ Em galego-português, para “mérito, valor, reputação, prestígio”, usava-se sobretudo a variante *prez* em lugar do provençal *pretz*.

assunto a ser glosado), *loor* (louvor), *mesura* (discrição, comedimento), *sen*⁶ (razão, sentido, juízo), *trobando* (cantando, inventando), *servidor* (vassalo, como o trovador se colocava em relação à dama). “D’Amor” também retoma aspectos fonéticos e morfossintáticos arcaicos, como o som nasal final grafado com “n” (*nen, ben, ren, sen, poden* etc.), as frases iniciadas pela conjunção “e” (*E Amor não precisa nen, E Amor não pede loor, E porque*), o emprego da apóstrofe (*D’Amor, d’al, sobr’ama* etc.), a presença do “l” em encontros consonantais nos quais hoje se usa “r” (*fror*) e o uso do verbo “haver” no sentido de ter (“de Galícia há sabor”).

Um componente que a *canso* provençal apresentava e em que sua prima galego-portuguesa se diferencia é o uso das expressões introdutórias, na medida em que o preâmbulo desta não se destina a evocar, como o exórdio daquela, “uma ambientação paisagística e/ou uma estação do ano” (TAVANI, 2002, p. 160). Na maioria das vezes, o preâmbulo é uma simples apóstrofe à dama (*mia senhor, mia senhor fremosa* etc.), que se pode combinar ou não com uma declaração, uma enunciação ou uma exclamação; ainda há casos de declaração axiomática, exposição sintética de uma condição pessoal, até mesmo uma forma narrativa ou simples exclamações e afirmações (TAVANI, 2002, p. 160-162). É esse último modelo de introdução que encontramos em “D’Amor”: “Carmen é mhia Señor”.

Apesar desse caracterizador formal, os principais marcadores de gênero entre os galego-portugueses são, de fato, o conteúdo e o estilo de cada cantar (TAVANI, 2002, p. 136). No caso da cantiga de amor, há, quase sempre, o desenvolvimento do tema do amor não correspondido:

Estruturada, salvo raras exceções, como pedido de amor do poeta à dama ou como lamento pela sua indiferença e pela sua altiva distância, este tipo de composição lírica adopta módulos poéticos e fórmulas lexicalizadas de ascendência provençal (note-se, por enquanto, o caso da apóstrofe *mia senhor*, decalcada sobre o occitano *midons*) [...] (TAVANI, 2002, p. 157).

Esse “decalque” do *midons* provençal foi utilizado por D. Dinis, na cantiga já citada, e por Haroldo, em “D’Amor”. O brasileiro ainda aproveita o vocábulo provençal *pretz* que, como já observado em nota, originou o ibérico *prez*. Todavia, a composição brasileira não se destina a lamentar um sentimento não correspondido ou a indiferença da *senhor*, mas pretende cantar seu sentimento e louvar sua dama – dois dos quatro campos semânticos caracterizadores da cantiga de amor galego-portuguesa. O “amor do trovador pela dama” e o “elogio da dama” são, contudo, os campos semânticos secundários; os principais seriam a

⁶ Alguns termos galego-portugueses se originaram do provençal, como *sen, mesura*, que Lapa considera

“coita de amor” e a “reserva da dama” (TAVANI, 2002, p. 162). No entanto, como Haroldo compôs para sua própria esposa, Carmen, entende-se perfeitamente a escolha poética em “D’amor”, pois não há, nesse caso, uma mulher indiferente e distante, motivo da coita, do sofrimento do trovador. Ao contrário, nosso concretista elogia não uma figura abstrata, intocável e idealizada, mas uma mulher concreta, cujo amor e cujas virtudes fazem do poeta um vassalo de sua *senhor*: “Carmen é mhia / Señor / (proençal) / Trobando sou seu / servidor / não cuido de mi nen d’al / dela só de nulha ren”; e louva-se um amor realizado, feliz, considerado maior que tudo: “Nen Demo nen Deus por en / poden mais do que este Amor / (proençal) / que não ten mesura ou sen / e se põe sobre ben e mal”.

Nesses versos, percebemos, ainda, o afastamento de uma norma da *fin’amors*, da cortesia que regia as relações amorosas expostas nas cantigas. Ao afirmar que seu amor “não ten mesura ou sen”, e já que sua amada é sua esposa (e não a mulher de outrem, como no medievo), Haroldo acaba por distanciar-se do preceito de mesura.

La *mezura*, que en autores latinos (*mensura*), como Ausonio, ya tiene el sentido de “moderación”, y en San Agustín se revistió de un preciso sentido cristiano, es una virtud muy apreciada en la Edad Media [...]. En los trovadores, que en parte ya encontraron este concepto delimitado, la *mezura* supone un sentido de la justicia, de lo razonable y sensato, que implica a la par dominio de uno mismo y cierta humildad (RIQUER, 1992, p. 88-89).

De acordo com esta regra,

o amor não podia falar uma linguagem desordenada, impetuosa; tinha de conter-se em certos limites de razoável moderação. [...] A mesura é, deve ser, a virtude suprema do amador [...]. A vontade de não exceder a medida, o receio de que a amada sofra no seu *prez*, o desejo, enfim, de servir pelo prazer de servir e não pela mira do galardão (LAPA, 1973, p. 143).

A mesura impedia ainda o trovador de divulgar o nome da amada, que muitas vezes era substituído por um pseudônimo poético – o *senhal* (LAPA, 1973, p. 146). Esse elemento é, conquanto sem necessidade prática e mais por efeito poético, recuperado em “D’Amor”: apesar de já ter divulgado seu nome, nosso “Haroldo Arnaut” dá a Carmen o distintivo “Amor”: “Quero cantar este Amor / (meu señal)”. Assim, durante o poema, amada e amor se confundem, tais são as virtudes e qualidades da *senhor*; ela é, então, considerada a encarnação do amor. Com isso, percebe-se que a *descriptio puellae* adotada lembra as idealizações galego-portuguesas. A *canso* provençal, que se dirigia a uma mulher concreta, como o faz

provençalismos (1973, p. 213) e Tavani (2002, p. 157), meros decalques.

Haroldo, permitia *mesuradas* descrições corpóreas; mas, na cantiga de amor, o elogio da *senhor* geralmente circunscreve-se a qualificações morais, ou ainda estéticas e físicas de modo abstrato: a *fremusura*, o *bon parecer*, o bem falar, o siso, a *mesura*, a *doçura* (TAVANI, 2002, p. 163-164). Em “D’Amor”, além de ser equiparada ao próprio sentimento do amor, Carmen é descrita por seus atributos morais, como uma legítima *senhor*: ela não pede nada em troca de seu amor (“E Amor não precisa nen / de penhor”, “não pede loor”), querer bem “é seu sinal”, ela “se põe sobre ben e mal”. Seu mérito, seu valor pessoal é, portanto, o maior *don* oferecido ao vassalo: “pretz gran razón penhor”.

Embora o conteúdo e o estilo sejam primordiais na análise da tradição trovadoresca, já que são os indicadores de gênero, não podemos deixar de verificar em “D’Amor” aspectos formais que caracterizam toda a lírica galego-portuguesa. Estruturalmente, uma das marcas mais constantes no “visual” das cantigas é o paralelismo. Para Rodrigues Lapa, seria reflexo do caráter repetitivo não apenas formal inerente aos textos, mas se relacionaria ainda aos temas neles tratados: a súplica apaixonada e triste da cantiga de amor requereria como expressão linguística os procedimentos tautológicos, como as diversas modalidades de paralelismo encontradas no cancionero, sobretudo na parte lírico-amorosa (1981, p. 132-134). De acordo com Giuseppe Tavani, esse recurso “produz uma maior coesão formal do texto que ele fixa numa rigorosa seqüência estrutural” (2002, p. 137). O paralelismo pode caracterizar-se pela repetição literal, em lugares pré-determinados, de palavras (*dobre*, *mozdobre*) ou versos (refrão, *leixa-pren*), mas pode ainda ser estrutural, quando repete uma construção sintática e rítmica “em lugares preestabelecidos do texto, mas com material verbal diferente” (TAVANI, 2002, p. 137). Em “D’Amor”, temos o paralelismo estrutural entre o último verso da sexta estrofe e o primeiro da sétima: “saber que é sabor me vem / Sabor que é saber de quen”. Há também vários outros jogos de repetição literal: os refrães internos; a anáfora “E Amor não [...]” na segunda e na quarta estrofe; e a repetição de alguns versos inteiros: “Carmen é mhia señor” em quatro das oito estrofes, “Trobando sou seu servidor” na primeira e na última estrofe, “não cuido de mi nen d’al” na primeira e na quarta estrofe.

A *finda* é outro elemento das cantigas trovadorescas aproveitado na composição haroldiana. Mesmo que não seja imprescindível aos textos (TAVANI, 2002, p. 135), da mesma forma que o refrão não o é, a poética apensa ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional recomenda o uso de *findas*, necessárias porque complementariam os textos:

As findas som cousa que os trobadores sempre usaron de poer em acabamentoo de sas cantigas pera concludirem e acabarem melhor e<m> elas as razones que

disserom nas cantigas, chamando-lhis “fí<n>da” porque quer tanto diz<er> come acabamento de razom. [...] E taes i houve que as fezeron sem findas, pero a finda é mais comprimento (ARTE, 1999, p. 49).

Esse recurso constitui-se, geralmente, de uma *cobra* com dois a cinco versos que funciona como um remate, um acabamento conclusivo do assunto glosado, situado sempre ao final do texto – em “D’Amor”: “Carmen é mhia / Señor / (meu seña) / Trobando sou servidor / dela só / Haroldo Arnaut”.

No que tange ao aspecto métrico-rimático, a cantiga de Haroldo um tanto difere dos modelos medievais, cuja “[...] característica tipológica mais imediata e concretamente identificável reside, sem dúvida, na sua intrínseca e ampla homogeneidade formal” (TAVANI, 2002, p. 131). O tamanho das cantigas gira em torno de três ou quatro *cobras* (estrofes) – é como se organizam 1.407 de todas as 1.679 cantigas galego-portuguesas que nos chegaram. A fórmula estrófica mais frequentemente aplicada é de seis *palavras* (versos) com três rimas, muitas vezes nos esquemas abbacc ou ababcc, e a maioria dos textos é monométrica e composta em decassílabos (TAVANI, 2002, p. 132-134).

O poema “D’amor”, é claro, não apresenta essa total homogeneidade. Antes, porém, de quantificarmos seus aspectos métrico-rimáticos, precisamos fazer uma escolha: devemos contabilizar os versos tais e quais se apresentam na página, isto é, considerarmos cada linha escrita um verso, ou podemos tentar estabelecer o poema a partir de outros critérios? Se optarmos pela primeira possibilidade, o poema, com suas oito estrofes de tamanhos diferentes, teria seus quarenta e cinco versos linha a linha, todos oxítonos ou monossílabos (tônicos e átonos)⁷, com métrica variável (trissílabos, quadrissílabos, heptassílabos e octossílabos) e seis rimas diferentes (-ia, -or, -al, -en, -eu, -ó) em disposição irregular – o que se afastaria muito do que predomina na tradição trovadoresca.

Para uma análise aproximativa do modelo galego-português, uma segunda opção talvez seja mais produtiva e tenha coerência na medida em que revelará certa uniformidade formal do poema. Por essa via de leitura, “D’amor” teria trinta e nove versos ou “unidades métricas”. Os elementos entre parênteses “(proença)”, nas estrofes um, dois, quatro e sete, e “(meu seña)”, estrofes três e oito, e também o “mas seña” da quinta estrofe seriam considerados sete refrões internos, trissílabos. Além deles, teríamos outros trinta e dois versos: vinte e um heptassílabos e onze octossílabos. Para tanto, consideraríamos cada par “Carmen é mhia / Señor”, “sobr’ama alguen / mais do que al”, “Trobando sou seu / servidor” e “dela só /

⁷ Todos os versos são oxítonos ou monossílabos (tônicos e átonos), independentemente da via de leitura escolhida.

Haroldo Arnaut” como “unidades de verso”. Os versos do texto, então, seriam “dispostos” e contabilizados do seguinte modo:

- 1 Carmen é mhia / Señor
- 2 (proençal)
- 3 Trobando sou seu / servidor
- 4 não cuida de mi nen d'al
- 5 dela só de nulha ren

- 6 Carmen é mhia / Señor
- 7 (proençal)
- 8 E Amor não precisa nen
- 9 de penhor gran razón loor
- 10 querer ben é seu sinal

- 11 Quero cantar este Amor
- 12 (meu seña)
- 13 que de Galícia há sabor
- 14 e l'olors de proençal

- 15 Nen Demo nen Deus por en
- 16 poden mais do que este Amor
- 17 (proençal)
- 18 que não ten mesura ou sen
- 19 e se põe sobre ben e mal

- 20 Carmen é mhia / Señor
- 21 não cuida de mi nen d'al
- 22 E Amor não pede loor
- 23 pretz gran razón penhor
- 24 mas sinal
- 25 sina d'Amor meu seña

- 26 E porque o al não é ren
- 27 senon o bem que lhe quero eu
- 28 saber que é sabor me ven

- 29 Sabor que é saber de quen
- 30 de seu ben sabe e da Fror
- 31 cantar maior que toda ren
- 32 por gran maestria d' Amor
- 33 d' Amor d' Amor d' Amor de quen
- 34 (proençal)
- 35 sobr 'ama alguen / mais do que al

- 36 Carmen é mhia / Señor
- 37 (meu seña)
- 38 Trobando sou servidor
- 39 dela só / Haroldo Arnaut

Dessa forma, “D’Amor” (ainda que não possua monometria estrita e não contemple versos decassílabos, modelo preferido pelos trovadores e utilizado por D. Dinis em “Quer’eu em maneyra de proençal”) apresentaria certa uniformidade, ao considerarmos vinte e um versos heptassílabos, onze octossílabos e sete trissílabos; já que, se lembrarmos que o

trissílabo é um quebrado de redondilha maior ou redondilho quebrado (MOISÉS, 1999, p. 511) e se creditarmos à combinação de octossílabos com heptassílabos, ambos oxítonos, uma variação haroldiana da “lei de Mussafia”⁸, enxergaremos aí coerência e conformidade métrica.

Nessa disposição, embora o esquema de rimas permaneça irregular (ababc, abcab, abab, cabcb, abaabb, cdc, cacacbb, abab), ele não deixa de lembrar o modelo dos trovadores, pela presença em quase todo o texto (com a exceção de um caso em *-eu*) de apenas três rimas (*-al*, *-or* e *-en*) que, além de serem frequentíssimas nos cancioneros medievais, são as mesmas utilizadas por D. Dinis na cantiga já referida, que serviu de inspiração para Manuel Bandeira e igualmente deve ter motivado Haroldo.

Entretanto, se voltarmos à primeira via de leitura, que considera o que está patente na disposição original do texto estabelecido pelo autor, teremos à vista uma variedade métrico-rimático-estrófica que, embora fuja à homogeneidade das canções amorosas, lembra uma prática que, apesar de pouco efetuada pelos trovadores, teve à época o seu modelo discursivo: o *descordo*, na península, ou *descort*, para os provençais:

El *descort* (o sea “desacuerdo”) se caracteriza, como su nombre indica, por ser una composición en la que cada una de las estrofas tiene una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual, lo que va contra el rígido principio de isometría a que obedecen los demás géneros. Ello supone una gran variedad y riqueza de metros, rimas y melodias (RIQUER, 1992, p. 49).⁹

Tematicamente, como vimos, Haroldo não pretende um *descordo*. Sua *razon* (assunto, motivo) é cantar seu sentimento e louvar sua *senhor* – dois dos quatro campos sêmicos caracterizadores da cantiga de amor galego-portuguesa. Já o *descordo*, pelos seus contrastes, serve mais “para traduzir o desarrazoado da paixão” (LAPA, 1981, p. 139). Por outro lado, formalmente, ainda que HC não tivesse o objetivo de construir um *descordo*, esse modelo atenderia mais a uma recriação, pelo tom moderno que a variedade, a diferença e a não limitação a regras (aspectos caros à literatura atual) dão ao texto. Se optarmos, então, pela disposição métrico-rimática verso a verso, linha a linha, perceberemos uma discordância formal em relação aos modelos mais valorizados pelos trovadores. De qualquer forma, é preciso ter em conta que, independentemente da escolha interpretativa que façamos, acabamos verificando que, de um modo ou de outro, Haroldo dialogou com a lírica galego-portuguesa.

⁸ Uma prática predominante na lírica galego-portuguesa de equivaler octossílabos oxítonos a heptassílabos paroxítonos (MONGELLI, 2003, p. 153).

⁹ A técnica do *descordo* ainda “contemplava” o uso de línguas diferentes em cada cobra.

Ademais, essas “inconformidades formais”, somadas àquelas discordâncias temáticas que constatamos anteriormente, deslindam a postura diferenciada do autor em relação à cantiga de amor peninsular. Acreditamos ter mostrado, em linhas gerais, que a composição “D’Amor” ora se aproximou, ora se afastou dos paradigmas trovadorescos, mas sempre tendo em conta essa estética e recuperando-a com uma atitude “reimaginativa”. Destarte, nosso poeta não apenas põe a sua marca no texto e lhe dá individualidade poética, como efetua uma espécie de crítica em forma de criação ou crítica pela reimaginação. Exercitando-se na tradição medieval, recriando-a, reinventando-a, com elementos novos e até contrários ao modelo original, Haroldo vincula-se intimamente aos preceitos poundianos – seguidos de perto pelos *noigandres*. Para Pound, a crítica literária poderia ser feita por cinco principais meios¹⁰, e dois deles são empreendidos por Haroldo nesse seu “trovar”: pelo “exercício no estilo de um determinado período” (POUND, 1976, p. 85) e, a forma mais intensa, pelo estabelecimento de uma “nova composição” (p. 86).

Por conseguinte, e por fim, podemos afirmar que “D’Amor” tem múltipla “função”. Evidentemente, é um tributo de HC para sua esposa, mas – embora não tenhamos considerado desde o início essa possibilidade de leitura – poderia ser igualmente uma homenagem à própria criação poética, já que *carmen*, do latim *carmen*, -*inis*, denota: “canto, cantiga; fórmula mágica cantada; som da voz ou de um instrumento; canto das aves, gorjeio; palavras cadenciadas, verso, poesia; poema, poesia lírica; divisão de um poema, canto, livro [...]” (HOUAISS, 2001)¹¹.

Essa cantiga de amor à moderna é também o fruto do processo *transrecriativo* pelo qual Haroldo de Campos põe em exame a poesia medieval, mas não para negá-la; ao contrário: atualizando-a, marca, em seu *paideuma*, o lugar dessa tradição “sempre viva e estimulante” (CAMPOS, 1975, p. 123), que, no correr dos séculos, permanece refletida e reinventada em outras formas literárias de tão variadas tradições, culturas e sociedades – graças justamente a essa (intra)inter-relação de autores e leitores (e autores-leitores e leitores-autores) tão cara(terística) aos(dos) processos de criação e à(da) história da literatura.

¹⁰ As categorias de crítica estabelecidas por Pound são: 1) a crítica pela discussão das obras; 2) a crítica pela transposição (pela tradução); 3) a crítica pelo exercício no estilo de um determinado período; 4) a crítica pela musicalização de um poema; e 5) a crítica pela criação de uma nova composição (POUND, 1976, p. 85-86).

Referências

- ALMEIDA, Guilherme de. *Poetas de França* – edição bilíngue. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1936.
- ARTE de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa. Ed. crít. e intr. de Giuseppe Tavani, seg. de fac-sím. Lisboa: Colibri, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Sel. de Inês Oseki Dépré. São Paulo: Global, 1992.
- D. DINIS. *Do cancionero de D. Dinis*. Sel. de Lênia Márcia Mongelli. São Paulo: FTD, 1995.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Versão eletrônica.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 10. ed. rev. pelo autor. Coimbra: Coimbra, 1981.
- LAPA, Manuel Rodrigues. Vocabulário. In: _____ (Ed.). *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Galáxia, 1965. p. 659-764.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Dir. de Massaud Moisés. Cotia: Íbis, 2003.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- RIQUER, Martín de. Introducción a la lectura de los trovadores. In: _____. *Los trovadores: historia literaria y textos*. 3. ed. Barcelona: Ariel, 1992. p. 9-102.
- TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

¹¹ Conquanto nossas análises não tenham abrangido tal possibilidade de leitura, pelos limites próprios que um artigo requer, acreditamos que ela seja possível e muito proveitosa.

VILLON, François. *Poems*. Disponível em: <<http://www.poetryintranslation.com>>. Acesso em 28 fev. 2013.