

UNIVERSIDADE DE ÉVORA  
Departamento de Linguística e Literaturas

Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos  
*A Enunciação Feminina do Amor, da Ausência e da Saudade*

Orientador:  
Professor Doutor António Cândido Franco  
Co-Orientadora:  
Professora Doutora Ana Luísa Vilela

Helena Filipa Lourenço  
Julho de de 2008

*A Enunciação Feminina do Amor, da Ausência e da Saudade*

Helena Filipa Lourenço



168062

Orientador:

Professor Doutor António Cândido Franco

Co-Orientadora:

Professora Doutora Ana Luísa Vilela

## A Enunciação Feminina do Amor da Ausência e da Saudade

O presente trabalho constitui um estudo diacrónico sobre a representação da enunciação feminina e os temas do Amor, da Ausência e da Saudade nas literaturas peninsulares.

Este estudo começa por descrever o retrato da figura ausente no lirismo galego-português, seguindo-se depois as ressonâncias da Matéria da Bretanha na literatura portuguesa e de língua castelhana passando pela novela sentimental renascentista até às novelas romântica e contemporânea.

A representação do discurso feminino versará ainda sobre o tema português da Saudade enquanto criação poética.

## The Feminine Speech of Love, Absence and *Saudade*

The following work is a diachronic study about the representation of the feminine speech in the iberian literatures with special focus in Love, Absence and *Saudade* subjects.

The study begins with the portrait of the absent figure in the galician-portuguese poetry, followed by the british romances of chivalry into the portuguese and spanish literatures. After, it will develop the evolution of the renaissance sentimental novel through the romantic and modern texts.

The representation of the feminine speech will also cross the *Saudade*'s portuguese theme as a poetic creation.

*Para a Carla*

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO	4
I CAPÍTULO	
A PERSONAGEM AUSENTE NO LIRISMO TROVADORESCO PENINSULAR	10
1. Breve contextualização Histórico-Literária	11
2. A osmose cultural: repercussões na poesia peninsular	13
3. Leitura das Cantigas de Amigo “Non poss’eu, meu amigo” de D. Dinis e “Foiss’o meu amigo a cas d’ el-Rei” de João Aires de Santiago	18
4. Para um estudo da Mulher através da poesia trovadoresca peninsular	26
II CAPÍTULO	
DO AMOR E DA SOLEDAD NO <i>AMADÍS DE GAULA</i>	29
1. O <i>Amadís de Gaula</i> como continuação do ideal amoroso presente na lírica galego-portuguesa	30
2. As temáticas da <i>soledad</i> castelhana e do amor	37
3. Ressonâncias da novela de cavalaria no teatro: as tragicomédias de Gil Vicente	43
3.1. A aventura vicentina do amor	46
4. O fim da Época Medieval	49
III CAPÍTULO	
PARA UMA PSICOLOGIA FEMININA DO AMOR: <i>HYSTORIA DE MENINA E MOÇA</i> DE BERNARDIM RIBEIRO	53
1. Percursos de um Bernardim: da poesia do <i>Cancioneiro Geral</i> à <i>Hystoria de Menina e Moça</i>	54
2. A sensibilidade da Mulher e o intimismo subjectivo	56
3. A solidão e o sofrimento como paradigmas do amor e da saudade	65
4. Bernardim e o Neoplatonismo Renascentista	68
IV CAPÍTULO	
A SAUDADE DE D. FRANCISCO MANUEL DE MELO E A LENDA AMOROSA DO DESCOBRIMENTO DA MADEIRA	73
1. D. Francisco Manuel de Melo: vida e textos	74
2. Ana de Arfet ou a expressão feminina da Saudade	77
3. O Amor e a Ausência como pais da Saudade portuguesa	81
V CAPÍTULO	
A “RELIGIÃO DO AMOR” EM CAMILO CASTELO BRANCO	87
1. A força regeneradora do Amor	88
2. O discurso sobre a ausência	95
3. A morte como possibilidade única da consumação amorosa	99
VI CAPÍTULO	
DESVARIOS DE AMOR NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA: <i>CÓMICOS E DOIDA DE AMOR</i> DE ANTERO DE FIGUEIREDO	104
1. Da aporia do Amor	105
2. A feminilidade da saudade e da ausência	112
3. A tragédia do Amor	115
CONCLUSÃO	119
BIBLIOGRAFIA	125

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui a dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos ministrado na Universidade de Évora e visa descrever, sob uma perspectiva enunciativa feminina, a evolução das temáticas do Amor, da Ausência e da Saudade nas literaturas peninsulares, dando continuidade ao trabalho iniciado durante os dois semestres curriculares.

Privilegiou-se o campo literário, enquanto expressão cultural, com o objectivo de se determinar uma evolução no tempo, isto é, de se fazer um estudo diacrónico acerca dos temas em análise. Com efeito, não se trata de entender o Amor, a Ausência e a Saudade como fenómenos do domínio psicológico ou sociológico, mas sim como representações literárias, dado que a literatura é uma fonte importante do conhecimento humano. Ainda assim, não queremos com isto dizer que não possam surgir considerações de ordem sociológica ou psicológica, bem como de outros domínios, no decorrer das páginas que se seguem até porque, no século XX, verificou-se uma forte publicação de estudos de cariz psicológico e sociológico acerca dos temas do amor e da sexualidade como forma de romper com os tabus impostos nas sociedades ocidentais.

Escrever sobre o Amor constitui sempre novidade e nunca cai em desuso, motivo que o torna, talvez, o tema mais tratado e trabalhado a nível das literaturas ocidentais.

Desde a Antiguidade Clássica que a Literatura expõe dois distintos pontos de vista o sensual e o espiritual. A temática amorosa literária privilegia quase sempre o absoluto do amor, a eleição de um único ser, a exclusividade do amante para com o ser amado. Na verdade, este campo privilegiado de expressão artística tem vindo a realizar, ao longo dos tempos, uma leitura do que é o amor, leitura essa que nem sempre vai ao encontro das realidades sociais e culturais.

O Amor não pode, por isso, ser dissociado da poesia, enquanto canto dos sentimentos e descoberta do outro. Através do Amor, o ser humano tem a possibilidade de exprimir a busca da felicidade, a fuga à morte, a liberdade e a necessidade de partilhar sentimentos. Por isso mesmo, o Amor é como a vida: um caminho a percorrer e a descobrir, que se constrói pela representação da falta, da ausência. Mesmo os mais descrentes, os desapaixonados, tiveram que trilhar esse caminho. Fazendo parte da esfera social, o amor não é eterno nem imutável, é um fenómeno dinâmico e em contínua evolução, orientado pela cultura.

É também desde a Antiguidade Clássica que o Amor é entendido como a única fuga possível à morte. O jovem Eros é inimigo do horrendo Tanatos, ainda que esse ódio perpetue a união de ambos, e encontra ainda em Himeneua um outro pólo oposto, uma outra força à qual não pretende subjugar-se. Nas suas *Histoires d'Amour*, Júlia Kristeva lembra Platão e o ideário herdado de Sócrates, defendendo a actualidade da noção de que Eros é essencialmente o desejo de algo que o

homem não possui, e fala do amor como um demónio criador. Pelo amor, o homem existe para, através e em direcção ao outro, por isso não devemos separá-lo do desejo e do prazer.

No entanto, mesmo desafiando a morte, o Amor encerra em si mesmo a tragicidade; vive de obstáculos e provações a suportar e a enfrentar. Podemos afirmar que sem obstáculos e provações não teria sido possível despertar, no século XIX, a concepção romântica do amor.

A universalidade do Amor reside na sua linguagem paradoxal: não tem limites nem fronteiras, contudo existe um sem número de obstáculos; ninguém gosta da prisão, da privação da liberdade, mesmo assim o amante sente-se feliz estando preso ao ser amado. Por estes motivos, o amor é um hino ao ser amado e faz-se acompanhar da ideia de sacrifício: sacrifico-me e sacrifico quem amo. Só assim se pode compreender as razões que fazem o Amor andar entrelaçado ao desejo, à paixão desenfreada, ao sofrimento e à Saudade.

Quem amou sente saudades de um tempo perdido, dos momentos de felicidade, de aflição e de dor. Quem ama sente saudades do amado ausente, quem vier a amar desejará sempre a presença do outro, do reflexo de si próprio. À Saudade associam-se o sentir, o agir, o conhecer-se, a lembrança e o desejo, o passado e o futuro de onde se provém e ao qual se aspira regressar. Enquanto expressão da essência do ser e processo dinâmico, leva a uma independência perante a morte, o tempo e o espaço, sendo a mais bela união entre Lembrança e Desejo, pois é filha do Amor e da Ausência, daí que apresente uma natureza particularmente feminina.

Partindo de uma perspectiva generalizada do Amor, da Ausência e da Saudade, a dissertação que se segue visa, portanto, um entendimento cronologicamente delimitado da *deixis* feminina.

Em primeiro lugar, far-se-á uma leitura da personagem ausente na lírica trovadoresca peninsular, nomeadamente nas Cantigas de Amigo. É do conhecimento geral que a cantiga de amigo constituiu, em território ibérico e a nível das literaturas europeias, a grande novidade em relação à poesia e aos costumes provençais. Vários motivos salientam esta novidade, sendo o principal a presença de um sujeito de enunciação feminino num profundo lamento devido à ausência do amigo (geralmente ao serviço do rei ou na guerra).

A poesia trovadoresca é, assim, a primeira grande manifestação literária a exaltar o amor infeliz e doloroso, apresentando como que uma sacralização desse sentimento, dado que *tudo* assenta na excepcionalidade e na idealização daquele que ama para com o ser amado.

Denis de Rougemont, na obra *O Amor e o Ocidente*, considerou que a idealização amorosa, muito frequente nos códigos cortesões do amor, encontra-se bem fundamentada nas esferas do adultério e das relações ilegítimas, questões que não serão ocultadas neste trabalho.

Paralelamente a estes assuntos, surgem ainda na poesia medieval galego-portuguesa as primeiras referências (implícitas e explícitas) à “soidade”. Ainda sem uma conceptualização consistente, a primeira manifestação da Saudade ocorre nestes cantares. Trata-se de uma Saudade

embrionária, na qual o desejo se sobrepõe à lembrança. Por este motivo, a terminologia linguística adoptada salientará sempre os arcaísmos deste vocábulo.

É preciso aguardar até à *Epanáfora Amorosa* de D. Francisco Manuel de Melo para que o vocábulo apareça na acepção moderna, despreendido das formas primitivas.

Depois da poesia, estudar-se-ão as ressonâncias da Matéria da Bretanha nas literaturas portuguesa e espanhola. Salientar-se-á, para este efeito, a obra *Amadís de Gaula*, texto que não tem conseguido reunir consenso entre críticos no que diz respeito à sua verdadeira autoria (do lado de Portugal, defende-se a tese lusa; do lado vizinho, a castelhana).

Não obstante estes confrontos, torna-se imperativo destacar a figura do jovem Amadis como exemplo do perfeito cavaleiro: aquele que ama apenas uma donzela, que vence monstros e que luta em nome do rei. Amadis representa ainda o amador tímido, de condição social inferior à sua amada, a bela Oriana, filha do rei pelo qual luta. Recupera-se de novo o mito de Tristão e Isolda, mas numa nova vertente: o cavaleiro não trai a confiança do rei ao amar a sua jovem mulher, exigências quicá dos ventos católicos que povoavam a Ibéria.

A originalidade do romance consiste na consumação sexual deste amor pueril antes do casamento, fazendo de Oriana uma mulher que foge aos parâmetros das figuras femininas medievais. Numa sociedade parca em afectos, na qual o casamento é um poderosíssimo jogo, não só comercial como também de interesses políticos, a literatura narra histórias de amores físicos consumados, ainda que emaranhados em obstáculos, traições, sofrimentos e ausências prolongadas. Deve-se também acentuar a importância da *Soledad* patente na obra, nobre sentimento de raízes portuguesas incipiente no espírito castelhano da época.

Amores infelizes, lamentos saudosos, sempre colocados num tom feminino. Eis que chegamos à *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro. Bernardim soube, como poucos autores, expressar a sensibilidade feminina. A partir da voz de uma jovem enamorada – “Menina e moça me levaram da casa de meus pais...” – narra episódios de amores infelizes, de timidez amorosa, do gosto e da busca pela solidão, como que antecipando o espírito do Romantismo.

Para além do tratamento do amor infeliz aos olhos da mulher, o autor lançará novos indícios para a configuração da Saudade portuguesa. Associando-a à solidão profunda daquele que ama, Bernardim expõe, não só nesta narrativa como também um pouco por toda a sua obra, a dimensão do desejo, da angústia que acompanha a alma sempre em transformação do ser humano.

Os séculos que se seguem ficaram conhecidos, no caso português, como os do declínio da expansão marítima e da razão exacerbada, sendo por isso considerados como pouco produtivos do ponto de vista literário, algo que pode ser discutível, se tivermos em conta os belíssimos textos do Padre António Vieira. No entanto, não esqueçamos que Espanha viveu, durante o século XVII, um período áureo nos campos cultural e artístico. D. Francisco Manuel de Melo foi um homem desse

tempo e foi também um ser dividido entre duas culturas: a lusa e a castelhana. Neste sentido, a *Epanáfora Amorosa* surge como elo de ligação entre Renascimento e Romantismo, ou seja, estabelece a ponte entre Bernardim e Camilo.

Na verdade, o autor apresenta alguns dos tópicos que, um século mais tarde, encontraremos na novela camiliana: a oposição parental, as desigualdades sociais, a prisão de quem ama e o amor consumado para além da morte. À semelhança dos textos literários mencionados anteriormente, também é importante a longa reflexão do autor em torno da Saudade. Com efeito, trata-se, como já aqui mencionámos, da primeira referência concreta ao vocábulo como hoje o conhecemos.

Atesta o autor que a Saudade é o princípio que move a alma humana e para confirmar as suas palavras representa na personagem feminina Ana de Arfet esse mesmo princípio, o qual tem, por vezes, um preço muito alto: a própria vida. Por tudo isto, algumas questões referentes à obra continuam a gerar uma multiplicidade de leituras. Parafraseando António Botelho, por que razão a descoberta da ilha da Madeira ou, melhor dizendo, a descoberta do Amor foi realizada por dois ingleses? E por que motivo a respectiva redescoberta coube ao povo português, povo mensageiro da saudade?

Referiu-se anteriormente que Camilo Castelo Branco utilizou alguns dos temas patentes na *Epanáfora*, mas Camilo soube ir mais longe: afirmou o direito ao amor e santificou-o, sem nunca deixar de expressar um sentimento de admiração pela mulher. Na narrativa camiliana, o amor consigna-se à Mulher de qualquer estatuto social. Desta forma, é difícil expressar maior admiração ou pela pureza infantil, mas obstinada, de Teresa de Albuquerque, ou pela nobre simplicidade de Mariana.

No século XX, um autor menos conhecido do panorama literário português, Antero de Figueiredo, apresentou em *Cómicos* uma mulher para a qual o amor jamais poderia constituir um obstáculo à sua liberdade: Regina. Para alguns críticos, esta obra é uma espécie de “amor de perdição” de João por Regina. Todavia, uma grande diferença se apresenta em relação ao texto camiliano: a frequente alusão ao amor sensual, carnal.

Pouco tempo depois, Antero de Figueiredo reforçou a ideia literária de que o casamento é incompatível com o amor e expôs o modo como uma sociedade patriarcal podia condenar o adultério feminino e ignorar o masculino. Gabriela, a *Doida de Amor*, continua a representar a moral social como um dos maiores obstáculos ao amor, por isso a morte ser-lhe-á o eterno descanso, o destino trágico de tantos desvarios de amor.

Os oito séculos literários compreendidos entre as Cantigas de Amigo e as obras de Antero de Figueiredo permitem ilustrar as variantes do discurso feminino do Amor, da Ausência e da Saudade e realizar uma plausível leitura diacrónica das incessantes reinvenções literárias em torno deste discurso.

Poderíamos inclusive viajar até às grandes narrativas bíblicas para perceber que um só fio condutor parece povoar a mentalidade ocidental, basta tão-somente reler os versos do “Cântico dos Cânticos”. Neste belo poema, o casal de apaixonados vive da ausência que cada um sente do outro, da separação que não os afasta, mas que os une, ou seja, narra-se a intensidade do pacto amoroso celebrado entre os amantes. Paralelamente a estas questões, o poema introduz o tema do amor sensual e da força do desejo, oferecendo uma nova experiência à subjectividade ocidental: a palavra de uma lei inscrita no desejo. Ainda que o amor esteja sob o poder do esposo, o “Cântico dos Cânticos” faz a afirmação da mulher, havendo autores que defendem um sujeito de enunciação feminina. Roland Barthes reconhece que historicamente o discurso da ausência é sempre colocado na voz da Mulher, dado que é ela que espera lealmente o Homem que partiu, tendo todo o tempo do mundo para elaborar a ficção de um discurso interior.

Do amor cristão nascem os grandes mitos amorosos do mundo ocidental: Tristão e Isolda, símbolos do casal proibido, da dicotomia amor-morte, do desafio à lei; Romeu e Julieta, ou o triunfo do amor sobre o ódio; e D. Juan, o eterno, mas incrédulo sedutor.

Estas personagens tornarão o discurso do amor anterior à modernidade, um discurso que combina sentimento de posse física com idealização e também desejo com interdito. Amamos o que nos faz falta, o que não temos, e fazemos do amor um demónio criador.

Devido ao vastíssimo *corpus* literário em estudo, tomaram-se as seguintes opções metodológicas:

- Selecção de duas Cantigas de Amigo: “Non poss’eu, meu amigo” de D. Dinis e “Foiss’o meu amigo a cas d’ el-Rei” de João Aires de Santiago;
- Selecção de passagens significativas referentes ao *Amadís de Gaula* de Garcí Rodriguez de Montalvo dedicadas às temáticas do amor e da saudade;
- Breves referências comparativas à recriação vicentina do *Amadís de Gaula*;
- Leitura dos excertos mais marcantes da *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro enquanto expressões de uma psicologia do amor;
- Estudo da representatividade da saudade na personagem Ana de Arfet da *Epanáfora Amorosa* de D. Francisco Manuel de Melo, bem como da longa divagação do autor em torno deste conceito;
- Tratamento da “religião do amor” na obra *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco;
- Menções concisas aos textos de Antero de Figueiredo *Cómicos* e *Doida de Amor* como leitura conclusiva do estudo da tradição amorosa nas culturas peninsulares.

No que diz respeito ao recurso corrente de citações dos textos, seguiram-se sempre as edições escolhidas para esta abordagem. Este factor faz com que algumas das edições apresentem a

língua portuguesa na sua forma moderna, outras um português ainda em evolução que tivemos o cuidado de seguir fielmente.

Reflectindo sobre o vazio intelectual da sociedade consumista e funcional contemporânea, Filomena Belo salientou que estudos desta natureza parecem não ter grande utilidade, embora tenha assinalado que reflectir sobre os mesmos é como que abrir uma janela no vazio de uma sociedade fortemente materialista.

Na verdade, compreender toda a fenomenologia inerente a estas questões intemporais levamos a perceber o fio condutor da cultura portuguesa no espaço da diversidade cultural peninsular e europeia. Regressando às origens e às mutações sociais, políticas e artísticas que acompanham a evolução dos tempos, podemos entrever a riqueza do espírito português, da sua vocação mitológica para a Saudade e para a construção de uma literatura sob o signo do Amor.

## I CAPÍTULO

### A PERSONAGEM AUSENTE NO LIRISMO TROVADORESICO PENINSULAR

## 1. Breve contextualização Histórico-Literária

Há um grande número de autores<sup>1</sup> a defender o nascimento do Amor ocidental no século XII. Não quer isto dizer que não se tenha amado antes desta data. Contudo, um dos grandes marcos da Idade Média foi, sem dúvida, o “amor cortês” celebrado pelos provençais.

A época medieval europeia ficou marcada por inúmeras guerras e diversas conquistas de identidades nacionais, o que levou à estratificação da sociedade em três grandes ordens: a nobreza (os senhores feudais, os cavaleiros, os condes, duques e viscondes), o clero (membros da Igreja Católica) e os servos (camponeses e artesãos). Tratava-se, portanto, de uma sociedade hierarquizada, na qual o servo devia vassalagem ao seu suserano.

A Igreja Católica dominava, quase por completo, o panorama cultural. Não só era detentora de grande poder económico, como também da educação dos mais nobres, produzindo por isso uma certa uniformidade no pensar. A par com as universidades, que conhecem grande incremento a partir dos séculos XIII e XIV, os mosteiros (Lorvão, Santa Cruz de Coimbra, Alcobaça) são os pólos irradiadores de cultura, uma vez que aí se assiste ao árduo trabalho dos copistas em trabalhar as grandes obras de referência do pensamento antigo e medieval.

Todas estas condicionantes levam a que irrompa o amor cortês e surja a poesia, género literário, por excelência, ligado ao canto, à música e à oralidade, móbil perfeito para a exposição de sentimentos.

Oriundo da Provença, o lirismo francês viajou até à Península Ibérica. No que diz respeito aos contactos frequentes, não são de menosprezar a posição de Santiago de Compostela, as Cruzadas e o comércio. Santiago de Compostela, um dos três grandes centros da cristandade medieval, seria ainda uma das artérias principais dos movimentos artísticos e culturais peninsulares, uma vez que, ao mesmo tempo em que aí afluíam povos peninsulares, chegavam também povos estrangeiros.

Neste contexto, ganha especial relevância o papel dos jograis, através dos quais “vinham achar-se em comunicação as culturas mais diversas no tempo e no espaço. As fronteiras da guerra ou da religião não conseguiam impedir esta comunicação.”<sup>2</sup> Por estas razões, muitos foram os poetas ibéricos a glosar o amor infeliz dos cantares provençais, a subverter as regras sociais e a

---

<sup>1</sup> Cita-se, a título de exemplo, as posições de Denis de Rougemont e de Octavio Paz. Denis de Rougemont na obra *O Amor e o Ocidente* fala do renascimento de Eros no princípio do século XII com o advento do “amor cortês”, p. 64. No livro *A chama dupla: Amor e Erotismo*, Octavio Paz considera que o século XII vê nascer o amor cortês e, por conseguinte, o amor no ocidente. De acordo com o autor: “(...) nessa época surgem o que seriam depois as grandes criações da nossa civilização, entre as quais duas das mais notáveis: a poesia lírica e a ideia do amor como forma de vida.”, Lisboa, Assírio e Alvim, 1995, p. 57.

<sup>2</sup> António José Saraiva, *A Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Gradiva, 1991, p. 67.

prestar culto a uma mulher casada. Quer isto dizer que, nas suas origens, o Amor ocidental parece ser adúltero, reactivo aos preceitos da Igreja Católica e tentando evidenciar a afirmação da mulher.

Dizemos *tenta evidenciar* e não *evidencia*, uma vez que Georges Duby, referindo-se ao modelo cortês, atestou uma pseudo subversão da realidade social, quiçá num posicionamento mais eclético: “São jovens e cavaleiros todas as personagens heróicas cujas proezas os autores de romance celebram, e as figuras femininas que os rodeiam não estão lá senão para valorizar mais esses homens, para realçar as suas qualidades viris. Jovens e cavaleiros são-nos também todos os que dizem «Eu» nas canções, e se por vezes o discurso é apresentado como o de uma mulher, tudo leva a crer que no século XII, na maioria dos casos, ele tinha sido elaborado por um homem, para agradar àqueles que o ouviam, se aplicou em exprimir sentimentos e atitudes que se costumavam atribuir aos parceiros do outro sexo. Estes poemas não mostram a mulher. Mostram a imagem que os homens faziam dela.”<sup>3</sup>

Não esqueçamos que a mulher medieval tinha como principais papéis o de esposa e o de mãe. O casamento nunca era fruto de uma escolha, mas sim de um compromisso comercial. Se não estivesse sob o tecto do matrimónio e da reprodução, a mulher ou era a virgem pura ou a viúva desgostosa.

Num estudo intitulado “A Mulher e a família”, Christiane Klapisch-Zuber defendeu a seguinte posição: “A autoridade é a palavra-chave que domina a visão masculina das relações entre os cônjuges e que foi a única a ser-nos directamente transmitida. O homem, primeiro ser da criação, a imagem de Deus mais semelhante ao original, a natureza mais perfeita e mais forte, deve dominar a mulher. Estes temas, insistentemente repetidos, encontram aplicação no mundo fechado da vida familiar e, ao mesmo tempo que justificavam a subordinação da mulher, justificam igualmente a divisão das tarefas que daí deriva. O homem tem uma autoridade «natural» sobre a mulher.”<sup>4</sup>

Deste feita, a promoção da mulher na literatura medieval acaba por ter um limite social, uma vez que afecta mais a fidalga do que a camponesa, e também um limite cultural menos claro que coexiste, em alguns contextos, com atitudes antifemininas ferozes e depreciativas.<sup>5</sup>

A complexa sociedade medieval leva, por isso, a concomitantes interpretações e a distintas realidades, algumas ainda sob a mácula do obscurantismo. Manuel Rodrigues Lapa referiu-se ao drama da cultura desta era na qual coexistiam duas tendências antagónicas: “a exaltação da personalidade e proibição das demasias (*mesura*), amor platónico e voluptuosidade goliardesca, delírio ascético e racionalismo burguês.”<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Georges Duby, “O modelo cortês”, in: *História das Mulheres no Ocidente*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, sd.

<sup>4</sup> Christiane Klapisch-Zuber, “A Mulher e a família”, in: Jacques Le Goff (dir.), *O Homem Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 205.

<sup>5</sup> Vd. Carlos Barros, *Donas e xograres, señores e reis, na Galícia Medieval*, Vigo, Ed. Xerais, 1998, pp. 32-43.

<sup>6</sup> Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa – Época Medieval*, 10.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1981, p. 26.

Estas duas tendências estariam na origem da grande novidade literária do mundo medieval peninsular: a Cantiga de Amigo, sendo por isso a lírica trovadoresca um factor unificador da diversidade peninsular, dado que exemplifica as grandes questões culturais com que se debate a Península Ibérica dos séculos XII e XIII.

A originalidade deste tipo de cantiga reside na enunciação feminina do poema, na livre expressão e consumação do amor para lá dos limites da sociedade feudal, questões que só podem ser compreendidas se se tiver em conta uma sociedade peninsular de natureza multicultural.

## 2. A osmose cultural: repercussões na poesia peninsular

Várias são também as teses<sup>7</sup> apontadas para a explicação do aparecimento do lirismo trovadoresco galego-português, sendo as mais conhecidas as teses arábica, folclórica, médio-latinista e litúrgica.

Em 1948, Samuel Stern acendeu o debate em torno da problemática das origens da lírica peninsular ao descobrir as *moaxafas* (poemas masculinos), composições poéticas escritas em árabe que apresentavam um refrão – a *kharja* – escrito em moçárabe, no qual uma voz de mulher lamentava a ausência do seu *habibi*<sup>8</sup>.

No que nos diz respeito, a descoberta de Stern tem uma especial relevância, uma vez que pode explicar até que ponto foram importantes os contributos da poesia árabe na poesia medieval galego-portuguesa. Um dos mais acérrimos defensores da repercussão do lirismo muçulmano foi Ramón Menéndez Pidal. Menéndez Pidal viu nas *moaxafas* a presença do *zéjel*, isto é, de uma forma estrófica que seria posterior aos poemas divulgados por Stern. O *zéjel* estava escrito num dialecto andaluz, próprio da mescla dos povos peninsulares, e seria como que uma substituição da forma primordial da lírica clássica arábica por uma de natureza mais popular.

Quer isto dizer que estes curtos versos assimilariam duas culturas: a muçulmana e a românica. Parafraseando o autor, esta variedade estrófica seria, por um lado, árabe, porque estava escrita num dialecto árabe, mantinha a mesma rima ao longo das estrofes e falava de amor ou de

---

<sup>7</sup> Vd. M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa – Época Medieval*, 10.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1981, pp. 31-108.

Também do mesmo autor, *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1982. Inclui um estudo mais aprofundado de ideias anteriores, embora continue a apresentar um evidente cepticismo para com a tese arábica.

Juan Luís Alborg trata da importância do achado de Stern e cita todos os apoiantes da tese arábica em “El descubrimiento de las “jarchas” romances” presente no primeiro volume da *Historia de la Literatura Española*, publicada em Madrid pela Editorial Gredos em 1970 (data da 2.<sup>a</sup> ed.).

<sup>8</sup> De acordo com o Prof. Manuel Rodrigues Lapa, “A *moaxafa*, de que mais tarde saiu o *zéjel*, era uma composição em verso curto, que, na sua forma mais simples, tinha o seguinte esquema métrico: *aa bbbaaccaa*, etc. O remate da poesia é que se chamava *carja*, que significa propriamente “remate, saída”. Composta de 2, 3 e 4 versos, era redigida em árabe vulgar ou em dialecto moçárabe. (...) A maior parte delas introduzem efectivamente uma rapariguinha, que toda se desentranha em suspiros, queixas ou saudades do namorado.”, in: *Lições de Literatura Portuguesa Medieval*, pp. 48-49.

encontros amorosos. Por outro lado, apresentaria uma matriz românica dado que continha refrão e mostrava uma temática por vezes dissemelhante. Era ainda frequente a ausência de temas caracterizadores da vivência deste povo: a vida nómada, o camelo, a tenda, a tribo.

A combinação destes aspectos fez com que Pidal defendesse a seguinte hipótese: “Reconociendo que la coincidencia del sistema árabe y el románico, extendida a lo esencial y a lo particular, revela parentesco entre los dos; atendiendo a la supremacia de la cultura árabe en los siglos X al XIII, y a la mayor antigüedad que en todos los casos tienen los ejemplos arábico-españoles, la explicación más natural de esa relación de parentesco es suponer que la poesía románica imitó a la árabe, como afirma la teoría arábico-andaluza.”<sup>9</sup> O autor supôs ainda que a cultura moçárabe teria tido algum relevo na lírica occitânica, algo bastante criticado por inúmeros autores.

A defesa de que a poesia peninsular teria, nas suas mais profundas raízes, moldes da poesia árabe nunca conseguiu reunir consenso entre críticos. Entre as posições favoráveis à presença do moçarabismo andaluzo na lírica trovadoresca destacam-se igualmente os nomes de Dámaso Alonso e García Gómez, entre outros.

Ainda que estes aspectos continuem longe de uma conclusão, é do conhecimento geral que durante a Idade Média é praticamente impensável separar mundo islâmico de mundo cristão. Sabe-se que não só árabes como também judeus conheceram, traduziram e interpretaram obras da antiguidade clássica muito antes dos povos ocidentais, isto é, a cultura oriental amalgamou-se de tal forma com as correntes civilizacionais do Ocidente que configurou a Hispânia medieval, e essa fusão deve-se, em grande parte, à debilidade dos estados de outros povos colonizadores.

Assim sendo, entre os povos peninsulares existia uma convivência não só pacífica como também de conflito, que deixa transparecer a força de uma poderosíssima sociedade multi-étnica.

A presença muçulmana em território ibérico viria a influenciar diversos aspectos do quotidiano, como sejam a economia, o comércio, a agricultura e a administração na região sul da península. Aí se formaram magníficos pólos comerciais, nomeadamente Córdoba, Granada, Sevilha, Lisboa, Mértola e Silves, o que fez com que a cidade hispano-muçulmana correspondesse a condições de vida e a uma mentalidade muito díspar da posterior cidade hispano-cristã.

Na verdade, a cultura árabe impôs uma clara divisão entre o Norte (cristão, guerreiro, rural e religioso) e o Sul (exuberante, cosmopolita, moçárabe) peninsulares. Por um lado, nos territórios do norte da Península Ibérica encontramos ostentosos palácios, uma forte concentração de mosteiros aos quais afluíam monges e clérigos franceses, como por exemplo os clunicenses, um ambiente de romarias e festas populares; por outro lado, deparamo-nos com um sul mercantil, dedicado, entre

---

<sup>9</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Poesía Árabe y Poesía Europea [con outros estudios de literatura medieval]*, 6.<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 52.

outras actividades, ao fabrico de tecidos, ao trabalho do ferro e dos couros, à produção agrícola e ao desenvolvimento de novos processos de irrigação, onde chegavam homens e mulheres de todas as raças, línguas e religiões.

Esta clara distinção norte-sul leva à presença de uma moral sexual menos opressiva na zona sul que na zona norte, que poderá explicar porque se desenvolveu, de forma mais precoce, a poesia popular.

É a partir desta conjuntura sócio-económica que se vão desenvolver as matérias essenciais ao ser humano: a filosofia, a medicina, o direito, a astronomia, a teologia e a história. Neste contexto, deparamo-nos com a radiante cultura andaluza, de espírito enciclopédico, em que se destacam os nomes sonantes de Averróis e Maimónides; o primeiro árabe, o segundo judeu.

A influência árabe e posteriormente moçárabe estão assim bem enraizadas nas práticas artesanais, nos conhecimentos gerais e na leitura objectiva que fazem do mundo, características próprias da civilização mediterrânica.

Mas o povo muçulmano não cultivou apenas as ciências. Foi um magnânime criador de poesia. Chegaram até nós composições poéticas de cariz temático muito simples e espontâneo. Numas encontramos referências a cenas da vida diária, noutras as grandes questões do amor.

Veja-se, a título de exemplo, os versos de Ibne Darrague Alcacetali, a quem Ibne Hazm atribuiria o estatuto de maior poeta andaluzo:

Quando a minha amiga se aproximou para o adeus  
Quando os seus soluços e os seus suspiros me haviam arrebatado toda  
Suplicou-me que ficasse em nome do nosso amor, da nossa paixão.<sup>10</sup>  
[coragem]

Também Ibne Sara, o *Santareno*, fala de um amor casto, contido e tímido no poema “Amor *Udri*”:

Quantas vezes a minha amante me visitou pela noite negra  
Com o seu cabelo e ficou junto de mim até à aurora  
Resplandecente como o seu rosto.  
(...)  
Tive-a como comensal enquanto o amor udri  
Era o nosso terceiro companheiro.<sup>11</sup>

Encontramos ainda em Ibne Almilhe, poeta de Silves, tópicos do amor homossexual, a que Ibne Hazm também fará referência em *El Collar de la Paloma*:

Encontrei-me com aquele que me tornou lânguido  
Com o seu amor e saudei-o de palavra.

Mas ele que há algum tempo se afastava de mim

<sup>10</sup> Os versos citados foram recolhidos na 2ª edição da obra *Portugal na Espanha Árabe*, vol. I, de António Borges Coelho, publicada em 1989, em Lisboa, pela Caminho, e podem ser consultados na página 229.

<sup>11</sup> António Borges Coelho explica que *udri* significa “casto” e provém do nome da tribo árabe *Banu Udri*, Op. Cit., p. 245.

E se mostrava altaneiro,  
Permitiu-me generosamente que o beijasse.<sup>12</sup>

Ibne Hazm de Córdoba seria a figura chave da cultura hispano-muçulmana, não só como homem do direito e das ciências, como também enquanto poeta. A obra, *El Collar de la Paloma*, belíssimo tratado sobre o amor (humano e divino) e os amantes, revela a temática amorosa nas suas mais diversificadas acepções: correspondido, não correspondido, sofrido, consumado, desejado, casto, sensual, por vezes homossexual.

À temática amorosa associou a beleza, a formosura, algo que pode ser entendido como eco do *Banquete* de Platão e de outros filósofos do período clássico.

A originalidade da obra e o contributo para a discussão em torno da tese arábica residem, de acordo com García Gómez, nos seguintes aspectos: “(...) el autor del «Collar de la Paloma» aporta con este libro a la polémica una pieza esencial: nada menos que un tratado teórico y autobiográfico, escrito a comienzos del siglo XI, sobre el amor, concebido de la más refinada, espiritual y platónica manera, y un delicioso ramillete de historias y poesías eróticas, en que los amantes, rodeados del corro habitual y común a árabes y provenzales – consejeros, alcahuetes, delatores, custodios, espías, maldicientes –, hablan alto y por los codos de sus alambicados sentimientos.”<sup>13</sup>

Com efeito, o poeta hispano-muçulmano procede ao levantamento dos fundamentos do amor, acidentes e qualidades que lhe são inerentes. Escreve, entre outros assuntos, sobre os sinais do amor (com especial relevo para o olhar), a surpresa e ansiedade, a paixão à primeira vista, a submissão, o amigo desejável, a união amorosa, a traição, a ruptura, a ausência e a morte.

No que diz respeito ao tema da separação, entende Ibne Hazm que “Viene después la separación ocasionada por el viaje y el alejamiento del hogar, cuando no se sabe de cierto si ha de haber retorno, ni si volverá a haber encuentro. Esta es una situación dolorosísima, una cuita terrible, un golpe tremendo y una cruel enfermedad. El sobresalto mayor nace quando el ausente es el amado, y de esto es de lo que han hablado tanto los poetas.”<sup>14</sup>

Quanto ao tema da morte, diz o poeta que este é fruto das coitas de amor, da angústia exacerbada: “Aumentan de tal suerte en ocasiones las cuitas de amor, flaquea tanto la naturaleza del amante y tanto crece la angustia, que pueden ser causa de muerte y de dejar el mundo.”<sup>15</sup>

Depreende-se nas palavras de Ibne Hazm que já anteriormente se havia celebrado na poesia os temas da ausência do objecto amado e do morrer de amores, ou seja, os mesmos da lírica dos

---

<sup>12</sup> Idem, p. 249.

<sup>13</sup> Ibn Hazm de Córdoba, *El Collar de la Paloma*, 6.ª ed., [versão de Emilio García Gómez], Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 77.

<sup>14</sup> Idem, p. 229.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 274.

cantares de amigo. No entanto, devemos ter em conta que o texto que nos chega mais não é do que uma adaptação feita no século XX, o que pode implicar sempre uma leitura díspar.

Não serão certamente estas as considerações mais apropriadas para resolver o problema da tese arábica. Contudo, revelam como que uma atenção particular para com a temática amorosa do período medieval, e o tratamento literário que lhe concedem faz aumentar a probabilidade da influência árabe na lírica galego-portuguesa.

Retomando a problemática das *kharjas*, há a evidenciar o tema nuclear, ou seja, o que os leitores da cantiga de amigo têm reconhecido ao longo dos tempos: o da jovem que lamenta a separação ou ausência do amigo. António José Saraiva sintetizou de que forma o lirismo muçulmano se repercute e se afasta do lirismo galego-português: “Certas características das carjas aproximam-nas das cantigas de amigo:

1. São canções de mulher, em forma de monólogo;
2. São canções de amor e queixa, muitas delas de despedida e de ausência;
3. A moça que canta dirige-se à mãe e às amigas;
4. A palavra *amigo* ocupa uma posição de relevo, sob a forma árabe de *habib*. (...)

A par das semelhanças de conteúdo, há também entre as carjas e as cantigas de amigo certas diferenças: as cantigas galego-portuguesas são vagas e hieráticas, embora queixosas. Não encontramos nelas um beijo, uma descrição do corpo, e só alusões muito eufemísticas e indirectas ao enlace social. Nas carjas, pelo contrário, encontramos beijos, descrições dos lábios, do pescoço, alusões aos colares e apelos bem precisos à união carnal.”<sup>16</sup>

Por outras palavras, as *kharjas* são uns escassos, mas importantes versos, que apresentam uma enunciação feminina e que lembram alguns dos tópicos correntes do cantar de amigo (a “soidade”, o lamento amoroso), ainda que com algumas diferenças pontuais.

A sua descoberta revolucionaria o entendimento da literatura peninsular medieval, pois supunha uma tradição lírica da primeira metade do século XI, ou seja, a lírica occitânica não seria a primeira revelação literária neolatina em língua vulgar e o *Poema do Mio Cid* e as mais antigas manifestações do lirismo galaico-português perderiam o seu estatuto de primeiros textos também em língua vulgar na Península Ibérica. Para além destas questões, a importância atribuída à mulher na poesia peninsular vem fomentar a suposição de que esta provém de uma tradição poética românica e cristã, oral e muito antiga.

---

<sup>16</sup> António José Saraiva, Op. Cit., pp. 190-191.

Uma outra ocorrência bastante curiosa que se verifica na cultura muçulmana é a presença de três expressões muito próximas da palavra “saudade”: a *suad*, a *suada* e a *suaidá*. Estes termos têm uma conotação de imensa tristeza e significam o sangue negro, pisado dentro do coração.<sup>17</sup>

Isabel Allegro Magalhães posicionou-se, de forma sucinta, na problemática das influências moçárabes, salientando que a figura feminina muçulmana se dedica em exclusivo ao “habib”, ao passo que a figura feminina galego-portuguesa trabalha e canta ao mesmo tempo. Se, por um lado, as primeiras são sedutoras sábias, as segundas, por outro lado, são ingénuas adolescentes que inocentemente começam a trilhar os caminhos do amor.

Atentando no facto destas composições poéticas se centrarem na figura da mulher, embora de autoria masculina, considera ainda que: “[as mulheres] são ainda o filtro através do qual se olha a vida”, uma vez que “todas elas fixam e estilizam um tempo das mulheres que é juntamente estático e místico, mesmo na sua mais profana incarnação.”<sup>18</sup>

Podemos, assim, afirmar que a cultura muçulmana influencia as criações poéticas da península, mas não lhe concede certos elementos que determinam a originalidade do lirismo trovadoresco galego-português. São eles: a espontaneidade do discurso, a afectividade, a emotividade, a autenticidade, a simplicidade e a despreensão.

### 3. Leitura das Cantigas de Amigo “Non poss’eu, meu amigo” de D. Dinis e “Foiss’o meu amigo a cas d’ el-Rei” de João Aires de Santiago

Tendo como ponto de partida a breve contextualização anteriormente realizada, bem como a influência da poesia árabe no lirismo galego-português, segue-se uma leitura de duas cantigas de amigo e respectivos contributos para a representação literária da personagem ausente.

A primeira, “Non poss’eu, meu amigo” (B 578, V 181), pertence ao conjunto de composições poéticas escritas por el-rei D. Dinis – o Trovador –, neto de Afonso X (o *Sábio*), e um dos mais importantes poetas da Idade Média portuguesa pelo forte incremento que consentiu à lírica trovadoresca.

De entre o conjunto vasto dos seus poemas, escolheu-se a cantiga “Non poss’eu, meu amigo”, devido não só à evidente representação feminina do sujeito poético, como também à presença de um dos arcaísmos do vocábulo “saudade”, a “soidade”.

---

<sup>17</sup> Vd. João Ribeiro “Curiosidades Verbais”, cit. in *Introdução à Saudade* de Dalila Pereira da Costa e Pinharanda Gomes, Porto, Lello e Irmãos Editores, 1976, pp. 15-16 e ainda Maurizio Costanza, “Arabeschi etimologici sulla saudade”, in: *Oriente Moderno*, n.º 7-12, Roma, Instituto Per L’Oriente, 1995, pp. 213-220.

<sup>18</sup> Isabel Allegro Magalhães, *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, IN-CM, 1987, p. 108.

Karl Vossler notou que “soidade” é a forma mais antiga da “saudade”, tendo mais tarde evoluído para “suidade” e para o adjectivo “suidoso”, vocábulos que permanecerão na língua portuguesa até ao final do século XVI.<sup>19</sup>

Quer isto dizer que a ausência surge, na génese da literatura portuguesa, associada a uma forma primitiva da saudade, neste preciso caso, com o significado de “solidão”. Segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos: “os trovadores ainda não conglobavam sempre clara e definitivamente os sentimentos todos que hoje constituem a *saudade* nesse mesmo e só nesse vocábulo.”<sup>20</sup>

Referindo-se ao estado de solidão, estes poetas viriam a transformar e a inspirar o discurso sobre o amor e a ausência, impregnando o sentimento amoroso de um sentido nostálgico, melancólico.

Assim sendo, desde o período arcaico do vocábulo “saudade” que existe uma grande diversidade de significados, sendo que a primeira reflexão de que há conhecimento acerca da “suidade” foi realizada por D. Duarte no *Leal Conselheiro* por volta de 1430, em pleno século XV, um pouco depois da poesia trovadoresca.

D. Duarte foi o primeiro autor a defender a “suidade” como um sentimento que não se relaciona apenas com o desejo, uma vez que é fruto da ausência de dois seres que se amam ou estimam. Mais do que oferecer apenas sofrimento, a “suidade” possibilitaria uma experiência de prazer.

Na poesia medieval peninsular, a “soidade”, enquanto expressão de um sofrimento, atestaria tão-somente a ideia de sofrimento proveniente da distância dos seres apaixonados, como se pode verificar na cantiga abaixo transcrita:

Non poss'eu, meu amigo,  
con vossa soidade  
viver, ben vo-lo digo;  
e por este morade,  
*amigo, u mi possades*  
*falar e me vejades.*

Non poss'u vos non vejo  
viver, ben o creede,  
tam muito vos desejo;  
e por esto vivede,  
*amigo, u mi possades*  
*falar e me vejades.*

Naci em forte ponto;  
e, amigo, partide  
o meu gram mal sem conto,  
e por esto guaride,  
*amigo, u mi possades*  
*falar e mi vejades.*

Guarrei, ben o creades,

<sup>19</sup> Karl Vossler, *La Soledad en la Poesia Española*, Madrid, Visor Libros, 2000.

<sup>20</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *A Saudade Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996, p. 35.

senhor, u me mandades.<sup>21</sup>

A “soidade”<sup>22</sup> como isolamento (do latim *solitātem*-) aponta para o afastamento do amigo, para a dor e sofrimento do sujeito poético, em profundo desespero por não poder estar com quem ama: “Non poss’u vos non vejo/ viver, ben o creede,/ tam muito vos desejo”.

Esse desespero causa-lhe desejo (e só se deseja o que não se possui), daí que o coração da donzela esteja angustiado por não ver e não falar com o ser amado. Ela deseja voltar a vê-lo, deseja falar-lhe e deseja, sobretudo, que a dolorosa ausência interposta termine. A ausência do amigo é de tal forma penosa, difícil de suportar que o sujeito poético repete, por duas vezes e em posição anafórica, o “non poss”.

Todavia, essa falta parece não ter fim e mais não lhe resta que maldizer a vida e o dia em que nasceu: “Naci em forte ponto”.

Outro aspecto a realçar é a ansiedade desesperada em que se encontra a donzela, fruto da inquietação do espírito, como se pode verificar nos versos que constituem o refrão: “amigo, u mi possades/ falar e mi vejades.”

Note-se ainda que a composição poética se constrói em torno do “eu”, ou seja, da expressão total de um sentimento em primeira pessoa, como se pode verificar através do pronome pessoal com função de sujeito e de complemento (“eu”, “me”) e do pronome possessivo (“meu”).

A “soidade” é, assim, uma manifestação autêntica e espontânea da consciência portuguesa, pois, inclusive na mais antiga cantiga de amigo de que há conhecimento, “Ai eu, coitada, como vivo” (B 398), da autoria do rei D. Sancho I, se exprime este sentimento para com o amigo que se encontrava na Guarda, cidade fronteiriça, ao serviço do rei.

A ausência irrompe, assim, do abandono. “Eu, meu querido amigo, estou aqui só e abandonada, esperando-te dia sobre dia, noite sobre noite, num profundo sofrimento. Tu partiste e eu fiquei”, parecem dizer as donzelas das cantigas de amigo.

Roland Barthes, na obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, defendeu justamente esta posição: “A ausência apaixonada dirige-se apenas num sentido e não pode exprimir-se senão a partir de quem fica - e não de quem parte: o *eu*, sempre presente, não se constitui senão em face de *ti*, sempre ausente.”<sup>23</sup>

Quer isto dizer que o desejo se sobrepõe à ausência do outro, uma vez que as lembranças femininas surgem como que impostas por uma força negativa; daí que se verifique não só a

---

<sup>21</sup> *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, vol. I, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literárias Ramón Piñeiro, 1996, p. 201.

<sup>22</sup> Segundo Carolina Michaëlis “*Soedade* designava um lugar ermo; o estado da pessoa que está *só* ou *solitária* sem companhia, quer no meio do mundo, quer apartada do mundo. Mas também significava isolamento, em abstracto.”, Op. Cit., p. 53.

<sup>23</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 52.

sublimação do prazer, como também da dor. A “soidade” é, como vimos, solidão, é pensamento solitário de falta. Vossler salientou que “vossa soidade” não quer aqui dizer “vossa saudade”, mas sim “nostalgia de vos, nascida de vuestra ausência.”<sup>24</sup>

Esta mesma ideia encontra-se presente na cantiga de amor “Que soidade de mha senhor ei”, na qual D. Dinis (B 526, V 119) sobrevaloriza a coita de amor e o evidente distanciamento entre o sujeito poético e a sua amada:

Que soidade de mha senhor ei,  
quando me nembra d’ela qual a vi,  
e que me nembra que ben a oí,  
falar; e, por quanto bem d’ela sei,  
*rogu’ eu a Deus, que end’a o poder,*  
*Que mh a leixe, se lhi prouguer, veer*<sup>25</sup>

A mulher, admirada de longe, torna-se símbolo de ídolo inacessível. A ausência entre trovador e dama leva ao nascimento de um amor adoração, de uma paixão que jamais ousará realizar-se.

Ainda nesta cantiga, a qual não se cita na íntegra, destacam-se a superlativação do sofrimento, a expressão comedida do amor, dado que o sentimento não apresenta hipóteses de ser vivido a um nível físico, a vontade espiritual de união e a forte presença do tema da “morte de amor”: “se a nom vir, nom me posso guardar / d’ensandecer ou morrer com pesar”.

Tema frequente da cantiga de amor, a “coita” ou “cuita” mostrava como à paixão obsessiva, infeliz e não correspondida se associavam com regular frequência várias formas do verbo “morrer” e do substantivo “morte”.

D. Dinis serve-se, portanto, de uma gradação do sofrimento ao longo das coplas para retratar o desespero do trovador provocado pela ausência da “senhor”, seguindo a mesma orientação temática que se encontra patente na cantiga de amigo “Non poss’eu, meu amigo”.

Contudo, o rei trovador soube demarcar uma posição um pouco ambígua acerca da temática amorosa. Uma das suas mais famosas cantigas, “Quer’ eu em maneira de proença” (B 520, V 123), dá-nos conta do tema do amor enquanto expressão sofrida de afecto e também enquanto convenção literária.

João Aires de Santiago, um outro trovador galego-português, viria a glosar a mesma idealização do desejo e da lembrança passada; à semelhança de D. Dinis, é ele um dos mais importantes poetas da lírica trovadoresca galaico-portuguesa. De acordo com o *Dicionário de Literatura Medieval Galega Portuguesa*, “Johan Airas revela-se antes de mais como um poeta do

---

<sup>24</sup> Karl Vossler, Op. Cit., p.13.

<sup>25</sup> *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, p. 223.

amor, que sabe assumir com igual mestria e natureza as máscaras dos dois locutores masculino e feminino, típicas dos dois géneros (cantiga de amor e cantiga de amigo).<sup>26</sup>

Como se observou anteriormente, a cantiga de João Aires repete a mesma temática presente na de D. Dinis. Todavia, algumas diferenças pontuais se colocam entre os dois poetas: não se encontra em “Foiss’o meu amigo a cas d’ el-Rei” (B 1044, V 634) uma referência explícita à “soidade”. Efectivamente, trata-se de um poema construído sob o signo deste sentimento; dele se fala sem que apareça a palavra e dessa forma se constrói o discurso da ausência.

Para além disso, a enunciadora não apresenta uma postura discreta, uma vez que não hesita em revelar espontaneamente os seus sentimentos e dores a um grupo de donzelas amigas:

Foiss’ o meu amigo a cas d’ el-Rei,  
e, amigas, com grand’amor que lh’ey,  
quand’él veer, ja eu morta serey.  
mays nom lhi digam que morir [í] assí,  
*cá, sse ssouber com’eu por él morrí,*  
*será muy pouca sa vida dés í.*

Por nulha ren non me posso guardar  
que non morra ced’eu con gran pesar;  
e, amigas, quand’él aquí chegar,  
non sabha per vós qual mort’eu prendí,  
*ca, sse souber com’eu por el morrí,*  
*será muy pouca sa vida dés í.*

Eu murrerey cedo, se Deus quiser,  
e, amigas, quand’el aquí veer,  
desmesúra dirá quen lhi disser  
qual mort’eu filhei, dés que o non ví,  
*cá, sse souber com’eu por él morrí,*  
*será muy pouca sa vida dés í.<sup>27</sup>*

Na verdade, o sujeito de enunciação insiste no tema da morte provocado pelo apartamento do amigo que se encontra ao serviço do rei e desabafa as suas dores àquelas que a rodeiam e lhe servem de confidentes. Também aqui a morte é expressão hiperbólica da angústia amorosa.

Considera que nada pode evitar esse fim: “Por nulha ren nom me posso guardar/ que non morra ced’eu con gran pesar”, e interpela as suas confidentes para que não contem ao amado o sucedido, consciente da imensa dor que provocará: “desmesúra dirá quen lhi disser/ qual mort’eu filhei, dés que o non ví.”

Doloroso desabafo da menina sobre a separação e afastamento do amigo, o poema intensifica o “morrer de saudades”<sup>28</sup> – duplo morrer, pois a pura donzela crê que também o amado

<sup>26</sup> Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994, p. 342.

<sup>27</sup> *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, p. 386.

<sup>28</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos explicou porque se associa a saudade ao “morrer de amor” e o respectivo valor na literatura portuguesa: “A saudade e o *morrer de amor* (outra face do mesmo prisma de terna afectividade e da mesma resignação apaixonada) são realmente as sensações que vibram nas melhores obras da literatura portuguesa, naquelas que lhe dão nome e renome.”, *Op. Cit.*, p. 33.

perecerá assim que souber do destino trágico que a ausência provocou na donzela: “será muy pouca sa vida dés í”, repete o refrão da cantiga.

Dito de outra forma: ela espera e desespera pelo amado *em vida, na e para além da* morte de ambos. Há nestas palavras o mesmo destino trágico de Isolda e de Inês, a quem D. Pedro mandaria lapidar no túmulo “Aqui espero o fim do mundo”. O que o lirismo trovadoresco peninsular parece dizer é o seguinte: todos são tocados pelo Amor, todos sofrem as dores dessa “ferida que dói e não se sente” imortalizada posteriormente por Camões, mas nem a morte nem a ausência conseguem pôr termo a essa força tão humana, mas de feição sobre-humana.

Assim sendo, o sentir a falta do ser amado não só desperta como também intensifica a paixão, a dor de quem se deseja mas não se encontra presente.

Estas cantigas, longe de retratarem um amor feliz e consumado, evidenciam um amor pessimista e irrealizável, que pode levar à loucura e em última instância à morte.

Partindo de uma leitura comparativa das cantigas seleccionadas para este estudo, poderíamos sintetizar alguns pontos de contacto, nomeadamente o acréscimo da intensidade emotiva como uma nova forma de celebrar e cantar o amor; a sensação de uma memória viva que actua no momento da emoção (que insiste em predominar); o clima obsessivo, no qual amar e sofrer comungam, isto porque nada do que possa ser dito ou vivido interessa, tudo se torna supérfluo e inútil.

Trata-se, portanto, de uma expressão da vivência afectiva, leal e sincera, enquanto emoção estético-literária.

Ambos os textos se constroem de forma a salientar o clímax emotivo, daí a pouca variedade semântica no desenvolvimento das coplas. Apresentam também determinadas palavras e expressões de sentido menos assimilável ou com uma variedade de significados. Assim sendo, o verso “Guarrei, bem o creades” do dístico final da cantiga de amigo de D. Dinis pode ser entendido como “Viverei, podeis crer” e os versos “Por nulha ren non me posso guardar” e “Desmesura dirá quem lhe disser” das segunda e terceira coplas da cantiga de João Aires de Santiago parecem significar respectivamente “Por nenhuma razão posso evitar” e “mal fará quem lhe disser”.

Para que esta expressão se realizasse na perfeição, há um conjunto de recursos estilísticos a salientar, tais como o predomínio das formas de primeira, segunda e terceiras pessoas do singular, de verbos relacionados com a elocução, como por exemplo, “falar” e “dizer” (ainda que ocorra a ausência de diálogos), e a voz dupla (voz do trovador que se confunde com a da amiga).

A temática do Amor presente neste tipo de composições poéticas apresenta-se, então, segundo uma dimensão de natureza cósmica, ilimitada, submersa na Saudade embrionária, e faz-se coincidir com o tema frequente da Morte.



“Coincidência que é afinal o termo lógico deste sentimento cósmico que, fundindo o amor no Ser, se confunde no limite com o Não-Ser. Já aquela simpatia de tipo místico mediante a qual os poetas dos Cancioneiros conseguem identificar-se com o sentimento feminino do amor nos sugere este processo que anulando o Sujeito no Objecto nega tanto o objecto como o Sujeito.”<sup>29</sup>

Um outro ponto a salientar é o imponente jogo de contrastes em que se inscreve a temática do amor: o querer-não querer e o viver-morrer, tão insistentemente repetidos nos versos destes cantares.

Relendo de novo os textos em análise, um outro conteúdo domina o modo como se encontram construídos: a inexistência de traços físicos e psicológicos caracterizadores da personagem ausente. Com efeito, não existe qualquer referência a um corpo material, a uma cor de cabelo ou de olhos, a um traço próprio do objecto amado, a uma qualidade ou a um defeito; isso faz com que nunca se saiba *como é* ou *age* o escolhido da doce apaixonada.

A ausência de traços físicos, nas cantigas em estudo, pode testemunhar a dimensão do amor ao nível do espírito e não da matéria. O corpo era lugar de tentações e de vibrações incontrolláveis, servia para habitáculo das particularidades da alma e, antes do final do século XIII, o corpo era tentador, como o era a figura feminina, suscitava desejo por outro e por si próprio, daí que existisse uma forte tendência em rezear o corpo.

Tratando-se de cantares subjectivos, concentrados apenas na tensão individual do sujeito poético, não existem nestas composições poéticas quaisquer descrições de lugares e/ou de pessoas, todavia ocorre a descrição de um estado de alma. Parece-nos que tal facto atribui a estas composições uma dimensão puramente espiritual do objecto amado, traduzível pelos valores do Amor e da Saudade. Fala-se de ambos não do ponto de vista da matéria, mas sob o signo da espiritualidade, da aspiração ao Belo de que nos falava Platão.

Realiza-se como que a expressão emocional de um ser dilacerado, desconhecendo-se o corpo que a provoca, o que confere a esta poesia uma certa teatralidade. António José Saraiva, num texto dedicado a Manuel Rodrigues Lapa, “A poesia dos cancioneiros não é lírica, mas dramática”<sup>30</sup>, explicou a imensa carga dramática presente nos solilóquios dos cantares de amigo. Mais tarde, partindo desta mesma tese, arrematou o seguinte: “Há nos cancioneiros (...) monólogos exclamativos, de pouca substância semântica e de frases repetidas que pelo seu pequeno grau de invenção é possível encontrar já feitas e estereotipadas, que pertencem à linguagem de toda a gente,

---

<sup>29</sup> António José Saraiva, *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, vol. I, Lisboa, Estúdios Cor, 1966, p. 19.

<sup>30</sup> O texto foi posteriormente incluído na obra *Em torno da Idade Média*, publicada em Lisboa, pela F.C.S.H-U.N.L e organizada por Helder Godinho. Pode também ser consultado na obra do autor *Poesia e Drama. Estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*, Lisboa, Público/Gradiva, 1996.

embora nem sempre estejam precedidas da forma narrativa inicial, indicando a personagem que monologa e a acção de dizer.”<sup>31</sup>

O discurso do Amor, da Ausência e da “soidade” das Cantigas de Amigo constrói-se pela ausência do corpo, da matéria terrestre. A mulher canta as suas dores sem nunca mencionar a beleza física do objecto amado; não ama esse ser por ser atraente, inteligente, ter olhos verdes ou castanhos. Sofre. Ama. Se a comunhão da alma se torna impossível de consumir em vida, aspira à morte, uma vez que só esta lhe concede a imortalidade e a intemporalidade daquilo que tem dentro do seu coração.

Apenas os poetas nos poderiam descrever como seriam os apaixonados das donzelas presentes nestes e em tantos outros poemas. O porquê da inexistência de descrições físicas ou psicológicas nestes textos jamais o poderemos saber. Será que tal não acontecia porque, escrevendo através da pseudo enunciação feminina, sobrevalorizavam e mostravam a “autoridade natural” que exerciam sobre a mulher, como Georges Duby e Christiane Zuber observaram? Será que o fizeram com o intuito de defender o amor espiritual como o amor a alcançar, ou seja, um amor que não fosse imposto pela violência, pela obrigação, pela violação, um sentimento mais livre e puro do que as regras sociais e religiosas da época? Qual das posições será a mais credível?

Ao historiador, talvez seja a primeira. Mas também aí permanece alguma controvérsia, uma vez que, em alguns períodos da Idade Média, a mulher teve um papel muito activo e preponderante na sociedade, sobretudo, quando o marido se encontrava ausente nas Cruzadas.

Ao letrado, a segunda será a mais verosímil, pois vai ao encontro das palavras eternas dos poetas. No entanto, ainda procura a resposta a questões que lhe parecem perturbar o natural entendimento do lirismo medieval; nomeadamente, qual o verdadeiro significado do amor trovadoresco enquanto paradigma dos meios feudais dos séculos XII-XIII e compreensão da realidade amorosa? De que forma a utilização da palavra “amor” se desprende ou associa a uma natural conotação erótica, sexual?

Ao atribuímos um imenso papel à figura feminina, bem como ao procurar um correcto discernimento da sua condição na sociedade do século XII, verificamos que dois modelos antagónicos se parecem colocar no cerne deste debate. Por um lado, a Igreja promulga o casamento como um dos sete sacramentos fundamentais do catolicismo. Por outro lado, desenvolve-se o amor cortês, manifestação literária oposta aos preceitos religiosos.

---

<sup>31</sup> António José Saraiva, *A Cultura em Portugal*, p. 186.

#### 4. Para um estudo da Mulher através da poesia trovadoresca peninsular

A Idade Média foi um período marcado por factores sociais, políticos e culturais, que, no caso peninsular, esteve condicionado pelo diálogo das culturas que aí viviam.

Por este motivo, incrementou-se uma actividade económica mercantil muito forte, movida pelos contactos com outras cidades, pelo movimento da Reconquista e também pelo grande centro de peregrinação, Santiago de Compostela.

Este conjunto de situações fez com que a literatura apresentasse manifestações artísticas que espelhassem estas realidades culturais. Não é por mero acaso que nas cantigas de amigo a donzela lamenta a ausência do amado (ao mar, às amigas, à mãe) e faz a narração deste lamento em cenários rurais ou domésticos.

A Cantiga de Amigo é um género que está relacionado com a realidade sócio-cultural e económica da Península Ibérica e retrata o amor associado à solidão ou “soidade”, à morte como possibilidade máxima de realização amorosa. Trata-se da expressão mais verosímil de uma poesia autóctone, de origem popular e com carácter tradicional, um pouco anterior à chegada das primeiras manifestações provençais.

Devido a uma estrutura formal assente no paralelismo e nos refrões que predominam em quase todas as cantigas desta natureza, verifica-se a musicalidade e consequente oralidade que lhe eram inerentes. Não esqueçamos que a forma corrente da comunicação era a oralidade (só mais tarde se verificou a fixação da escrita na literatura). Assim, estas cantigas destinavam-se ao canto, unindo poesia e música.

Por oposição à Cantiga de Amor, na qual a mulher se afasta compulsivamente do trovador, a Cantiga de Amigo expõe a disponibilidade da mulher à aproximação do amado ausente, daí o sofrimento que brota no seu coração quando este não está presente e é tão somente uma doce lembrança.

A amiga, só ou acompanhada, mostra atitudes e sentimentos provenientes da relação amorosa. Com efeito, a presença e a ausência do amigo não são ditadas pela vontade da menina, uma vez que esta não se encontra afastada do amigo por vontade própria.

Já sem o compromisso da vassalagem, associa o sofrimento amoroso à figura da mulher, pois a coita está associada ao elemento feminino e não ao masculino. Contudo, apenas no sentido da ficção literária se poderá falar numa subversão dos códigos sociais. Existe como que o prenúncio de algo que se haveria de alterar na poesia trovadoresca face aos obstáculos de natureza social e familiar, porque a cantiga de amigo parece libertar o amor do feudalismo vassálico.

O que é verdadeiramente artístico e belo nestes poemas é a recriação de emoções femininas, da paixão amorosa sob o sentir da mulher. Os poetas cantam, sob a máscara da expressão feminina,

os sentimentos que julgam ser-lhes dirigidos ou os que aspiram alcançar; sentem femininamente o amor, pois só a mulher parece expressar o abandono e a espera vã do ser amado num grito mudo.

Numa sociedade marcada pela figura masculina, figura essa dos feitos guerreiros e da arte de bem caçar, cabia à mulher revelar sentimentos nobres e sinceros, sem quaisquer constrangimentos e sem quaisquer referências pontuais ao ser amado.

A Cantiga de Amigo mostra como o amor, enquanto expressão de afecto, é um fenómeno sujeito às evoluções históricas, às influências culturais e sociais e que por isso não se manifesta de forma igual em todas as épocas, nações e classes sociais.

António Resende de Oliveira defende que a sublime ligação entre a donzela que lamenta a ausência do seu amigo e a dimensão cósmica dos sentimentos não pode ser entendida se não se tiver em conta o papel dos jograis. A marginalização a que estavam expostos, devida a questões de linhagem, e o afastamento das mulheres amadas permitiram-lhes “recolocar de novo o amor no centro das relações entre o homem e a mulher.”<sup>32</sup>

Com efeito, um dos principais propósitos do amor trovadoresco parece ser o de atenuar a tensão que se verificava nas várias camadas sociais da nobreza feudal, e isso parece justificar a razão pela qual tudo aquilo que conhecemos acerca do estatuto da mulher medieval nos ter chegado somente pela mão do homem.

Por esta razão, a literatura medieva não foi uniforme e constante ao longo deste seu primeiro grande momento, devido ao aperfeiçoamento constante da produção literária, bem como às evoluções de ordem social e política do seu tempo. Para além destes aspectos, não se circunscreveu a um só reino, uma vez que a unidade linguística que a caracterizava era o galego-português, cultivado pelos poetas portugueses, galegos, aragoneses e castelhanos.

Note-se que o galego-português, língua derivada do latim vulgar, de uso popular e de transmissão exclusivamente oral, transformou-se numa língua literária que adoptou as formas convencionais que vinham da Provença.

Este aspecto não deixa de ser paradoxal, uma vez que a escrita depende da transmissão oral para se fixar, isto é, a poesia vem de uma tradição oral que se fixa na escrita para ser cantada.

A verdadeira beleza da lírica medieval é que nela se encontram concentradas a originalidade e sinceridade primitivas, imersas numa experiência abundante de vida sentimental. Só um romance como *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro poderia recuperar esta “suave sentimentalidade”.

Se as cantigas de amor parecem adivinhar o nascimento do amor romântico, platónico, onde predomina uma tristeza louca, uma absoluta fidelidade apaixonada, o tormento de amor, a entrega

---

<sup>32</sup> António Resende de Oliveira, “Amores Trovadorescos”, in: *O Amor na Idade Média - Participação no Ciclo de Conferências da “Associação de Professores de Filosofia”*, org. de Mário Santiago de Carvalho e Marisa das Neves Henriques, Santa Maria da Feira, Fundação Eng. António de Almeida, Junho de 2005.

incondicional e, em última instância, a morte de amor por uma mulher, as cantigas de amigo galego-portuguesas, através da protagonista, salientam ainda mais estes valores de amor desinteressado e incondicional.

Note-se que este tipo de textos parece combinar a vertente sensual do amor com a vertente espiritual. Com efeito, a erótica latina parece também povoar as cantigas de amigo, devido a uma visão clara acerca da natureza e efeitos do amor.

A leitura de Ovídio e sua *Arte de Amar* deveria ter alguma importância para os trovadores e até deveria incutir a atracção pelos jogos de sedução que povoam o imaginário destes poetas.

O lirismo trovadoresco deve ao erotismo dos textos latinos, pagãos e sensualistas o seu lado mais libertino. E deve à leitura de Platão (conhecido através da cultura árabe) a espiritualidade do amor, ou seja, a busca do bem, da beleza e da alegria, mesmo que essa busca tivesse inúmeros sacrifícios e muita tristeza. A “joi” dos trovadores seria sempre a alegria da tristeza, concepção estoíco-cristã baseada na ideia de sacrifício, que se repercutiria nas literaturas do Ocidente.

Para o trovador, o amor de um homem por uma mulher significava prostrar-se de joelhos e suplicar, com o mesmo fervor com que um peregrino suplica à Virgem Maria.

O entendimento da poesia medieval peninsular da figura da mulher continuará a ser um matinal estudo de neblina crepuscular, por isso se torna tão difícil chegar a conclusões definitivas.

No dizer de Teresa Amado, “creio que temos todos alguma consciência de que cada um não pode senão falar da *sua* Idade Média.”<sup>33</sup>

Faça-se uso da imaginação e entender-se-á o significado mais genuíno das Cantigas de Amigo.

---

<sup>33</sup> Teresa Amado, “O som do sentido”, in: *Os sentidos. O sentido. Homenageando Jacinto do Prado Coelho*, org. de Ana Hatherly e Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p. 130.

## II CAPÍTULO

### DO AMOR E DA *SOLEDA*D NO *AMADÍS DE GAULA*

## 1. O *Amadís de Gaula* como continuação do ideal amoroso presente na lírica galego-portuguesa

Quando, em 1325, faleceu el-rei D. Dinis, o lirismo trovadoresco emudeceu e ainda hoje se desconhecem as causas deste esmorecimento. Crê-se que por esta altura foram promulgadas leis de forte censura moral, que consideravam crimes gravíssimos os jogos de sedução e o adultério.

Ao canto sucedeu a escrita e a prosa passou a ter um papel mais importante, embora estivesse consignada à historiografia e/ou à literatura religiosa.

A novelística da Idade Média construir-se-á não em torno destes assuntos, mas sim seguindo os grandes mitos de amor clássicos: Tristão e Isolda, Eneias e Dido, Helena e Páris.

Menéndez Pidal, na obra *Flor Nueva de Romances Viejos*, presenteia os seus leitores com o “Romance de don Tristón de Leonís e de la Reyna Iseo que tanto amor se guardaron”. Pensa o autor que este romance figuraria no reportório das damas da corte dos Reis Católicos. Falamos, portanto, de um período pré-renascentista e pós-medieval, onde já se fazia sentir a imensa ressonância dessa magnífica história de amor, que jamais deixaria de povoar o pensamento ocidental.

Retomando o ponto inicial, na corte, com a chegada de Afonso IV ao trono de Portugal, deu-se um súbito florescimento económico (acompanhado de um crescente nível cultural), movido, em grande parte, pelos contactos marítimos com o exterior. Para além disso, a nobreza feudal viveu uma mudança radical: abdicou da rudeza primitiva para adoptar uma postura mais refinada.

Criaram-se, portanto, condições favoráveis à introdução de novos géneros literários em território peninsular. Em Espanha, uma das filhas de Henrique III e Leonor de Poitou, de seu nome Leonor, parece ter sido um elemento fundamental para a recepção da Matéria da Bretanha no seu país. Também o casamento de Afonso VIII com Leonor de Inglaterra, em 1170, pode ser associado a este acolhimento, dado que um manuscrito de *Historia Regum Britanniae* (obra profética da fundação da Grã-Bretanha), do clérigo Geoffrey Monmouth, teria chegado à Hispânia.

Outras figuras que parece terem sido fulcrais para a chegada da matéria arturiana em solo ibérico são o rei Afonso X e o seu bisneto D. Pedro, conde de Barcelos. O primeiro dava provas de um conhecimento deste assunto num poema publicado no *Cancioneiro* de Lisboa e noutras composições poéticas.

Tradição familiar ou simples importação devido a novos contactos com outras culturas e mundos desconhecidos, o certo é que a Matéria da Bretanha, isto é, o conjunto de lendas bretãs escritas em torno da figura do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, impôs novas temáticas e determinou um ciclo literário próximo ao que trabalhámos no capítulo anterior.

Escrita no norte de França e no sul de Inglaterra, a Matéria da Bretanha viria a repercutir-se um pouco por toda a Europa: Holanda, Itália e Alemanha são alguns dos países que cultivaram esta literatura.

Quer isto dizer que não foi somente na poesia que a influência francesa e o amor cortês se fizeram sentir, dado que o aparecimento do ciclo cavaleiresco em prosa mostra a passagem de uma cultura oral para uma cultura escrita, ainda que os romances de cavalaria, não sendo obras exclusivas de um determinado autor, sejam textos elaborados por diversos poetas e prosadores em épocas diferentes.

Costuma-se dividir este tipo de romance em três grandes ciclos: o ciclo greco-latino ou clássico (centrado na narração de algumas lendas míticas, nomeadamente “O Romance de Tróia” e a lenda da fundação de Lisboa por Ulisses); o ciclo carolíngio de origem francesa (ciclo da famosa “Chanson de Roland”) e o ciclo bretão ou arturiano (novelas sentimentais que dão continuidade ao ideal cavaleiresco do amor, nas quais o herói oscila entre o varonil, heróico e o sensual, sublimado).

O ciclo bretão tornou-se conhecido na Península Ibérica em 1170, ou seja, cerca de trinta anos depois da fundação de Portugal, sendo o ciclo do *post-vulgata* o mais conhecido. Não devem ainda ser esquecidos os romances de Chrétien de Troyes, isto porque foram pioneiros na recriação do mundo bretão em língua vulgar, unindo temas distintos como o amor, a cavalaria e a religião.<sup>34</sup>

Do ponto de vista da relação entre história e literatura, o tema da cavalaria designa a expressão idealista que é proposta ao cavaleiro no momento da sua investidura.<sup>35</sup> Cavaleiros eram todos os que tinham o privilégio de envergar uma armadura, numa cerimónia solene de entrega de armas, e de lutar contra os mais horrendos obstáculos e perigos em nome da paz e da honra.

Torna-se, muitas vezes, difícil separar a realidade histórica da cavalaria da ficção literária que se formou em torno deste estrato. O bom cavaleiro deveria ganhar inúmeros duelos, seria detentor de um sentimento fraternal para com os companheiros e seria, sobretudo, um apaixonado solitário e sofredor. O cavaleiro deveria, assim, mover-se entre o amor e o heroísmo.

Nos finais do século XIV, assistir-se-ia, em território português, a um renascimento do ideal cavaleiresco bretão. Sabe-se, por exemplo, que as duas grandes paixões de D. Nuno Álvares Pereira eram os romances de cavalaria e a caça.

---

<sup>34</sup> O universo do rei Artur na obra de Chrétien de Troyes foi soberbamente resumido nas palavras de Michel Zink acerca desta figura na obra *Dictionnaire des Mythes Littéraires*: “Tous ces romans suivent un schéma analogue, appelé à s’imposer bien vite à l’ensemble de la production romanesque: un jeune chevalier se révèle à lui-même comme aux autres et découvre le sens de son destin, le plus souvent au fil d’une errance emblématique de son cheminement intérieur, et à travers l’expérience de l’aventure et de l’amour.”, p.185.

<sup>35</sup> Existe uma obra de Ramon Llull, *Libro de la Orden de Caballeria*, que apresenta a forma como a cavalaria surgiu em finais do século VIII no reinado de Carlos Magno, sendo os séculos XI e XII apontados como o período áureo. Llull mostra ainda o poder da Igreja na ordem, descreve os cerimoniais da entrega de armas e todos os procedimentos levados a cabo pelos jovens cavaleiros, normalmente entre os doze e os treze anos (o jejum no dia anterior à cerimónia, a confissão, entre outros). Vd. Ramon Llull, *Obras Literarias*, ed. de Miguel Batlori e Miguel Caldentey, Madrid, 1948.

O *Amadís de Gaula*, cuja data da primeira publicação é o ano de 1508, embora se defenda que a obra tenha sido escrita no último quartel do século XIII, é filho desta simbiose temática e cultural e inaugura em território peninsular um novo ciclo, sem romper em definitivo com tópicos correntes da lírica trovadoresca.

Com efeito, a obra recupera muitos dos traços próprios do amor cortês patentes nas cantigas de amor, nomeadamente a dificuldade em se afirmar, a constante proibição, os diversos obstáculos e provações.

Com este modelo de amor reacende-se a discussão em torno do verdadeiro estatuto da mulher na sociedade medieval, isto porque perpassam, em quase todos os textos medievais, opiniões contraditórias quanto à figura e ao papel do sexo feminino.

A mulher tem nos romances cavaleirescos um papel secundário, uma vez que a literatura de cavalaria foi composta por homens e destinava-se aos homens.

Atente-se no seguinte tópico: homens de guerra, como Tristão e agora Amadís, que nas suas infâncias tinham sido brutalmente arrancados às mães, isto é, ao primeiro contacto com a feminilidade, depois desse afastamento viam no feminino um terreno de nostalgia e estranheza.

Por esta razão, a figura de Isolda viria a ocupar um papel de relevo no romance medievo, uma vez que, retratando as sempre difíceis e tempestuosas relações entre homem e mulher, faria nascer o conceito de amor louco, o “amour fou”, do desejo, dessa força misteriosa, desse impulso torrencial, forte e rebelde que empurra ambos a se tornarem um só.

Assim, a figura de Isolda colocou Homem e Mulher num mesmo plano de igualdade perante o desejo, então negado às mulheres. Esta figura é, pois, o exemplo da feminilidade não apenas de uma Dama, mas sim de uma Rainha.<sup>36</sup>

Uma das questões que continua por responder acerca do *Amadís* é o problema da autoria, em grande parte porque se desconhece o texto original.

No “Prólogo” da obra, Montalvo esclarece os leitores acerca do seu papel, não se assumindo como autor, mas sim ao que hoje denominaríamos por revisor linguístico e tradutor:

corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer que por aquellos que la lengua sabían;<sup>37</sup>

Algumas teses defendem a autoria lusa, ao passo que outras garantem a autoria castelhana. Umas e outras são infrutíferas, levando a que esta discussão esteja longe de chegar a um fim.

---

<sup>36</sup> Considera George Duby em *As Damas do Séc. XX*, I vol., Lisboa, Teorema, sd., p. 116, o seguinte: “Ela encarna o perigo que vem das mulheres, esse mal, esse fermento de pecado de que todas as filhas de Eva inevitavelmente são portadoras, a parte maldita da feminilidade”, isto é, a sexualidade, a procriação.

<sup>37</sup> Cita-se pela edição do *Amadís de Gaula* de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987-1988, pp. 224-225.

Indiscutivelmente escrito em solo ibérico, três argumentos são utilizados para defender a origem portuguesa da obra:

1.º) Em 1460, o cronista Gomes Eanes de Zurara, na *Crónica de D. Pedro de Meneses*, menciona o nome de Vasco de Lobeira como o verdadeiro autor do *Amadís*;

2.º) No século XVI, António Ferreira, nos *Poemas Lusitanos*, concebe dois magníficos sonetos referentes ao episódio de Briolanja e atribui também a autoria da obra a Vasco de Lobeira;

3.º) O *lais* dedicado a Leonoreta presente no *Amadís* encontra-se no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* da autoria do trovador das cortes de D. Afonso III e D. Dinis, João de Lobeira, que supostamente teria iniciado a novela, escrevendo os dois primeiros livros. Mais tarde, seria Vasco Lobeira, seu descendente, a completá-los, acrescentando um novo volume. Deve-se a esta transmissão geracional a atribuição feita por Zurara.

De Espanha chegam também três fortes argumentos que justificariam a autoria castelhana do *Amadís*:

1.º) A primeira edição do romance data de 1508, em Saragoça, por Rodríguez Montalvo, que não só a corrigiu como também lhe acrescentou um quarto e quinto volumes;

2.º) Os mais antigos dados referentes ao texto são de autores castelhanos, como por exemplo, os do Cancellier Ayala, por volta de 1380, no *Rimado del Palacio*;

3.º) No século XIV, Pedro Ferruz, poeta do *Cancionero de Baena*, alude à obra. Estas referências estender-se-ão ao século XV.

Um dos mais acérrimos defensores de que o *Amadís de Gaula* seria uma obra de autoria portuguesa foi Teófilo Braga. Carolina de Michaëlis referencia-o no prefácio da obra *Romance de Amadís* de Afonso Lopes Vieira, para posteriormente concluir: “se o Amadís deixou de pertencer a Portugal, continuou, ainda assim, a ser português pelo lirismo tão bem revelado na combinação preciosa entre a alma suave e a valentia heróica.”<sup>38</sup>

Não obstante a multiplicidade de argumentos (alguns dos quais insuficientes para resolver o enigma criado em torno da origem da obra), “nenhuma prova apareceu até hoje capaz de dirimir a polémica entre os que defendem a tese da autoria portuguesa e os que defendem a da autoria

---

<sup>38</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Prefácio ao *Romance de Amadís* de Afonso Lopes Vieira, 5ª ed., Lisboa, 1998, p. 25.

castelhana. (...) Em qualquer caso, o *Amadís* é uma obra peninsular, contemporânea ainda da primeira fase da poesia de corte medieval, e mais representativa do que a *Demanda do Graal* da galantaria palaciana peninsular idealizada nas cantigas de amor.”<sup>39</sup>

Afonso Lopes Vieira, na recriação e adaptação da obra, esboçaria a sua opinião acerca desta problemática, referindo-se ao amor de Amadís como o “português amor”:

Senhores ouvide o Romance de Amadís, o Namorado. Escreveu-o um velho trovador português, mas depois um castelhano, trocando-lhe a língua e o jeito, da nossa terra o levou. Porém as mais nobres mentes de Espanha já por nosso o dão.  
Em Portugal tem a segunda pátria o espírito heróico e amoroso da Távola Redonda.  
E o conto é o do amor mais fino e fiel, de português amor, rendido como ele é só.<sup>40</sup>

Não deixa de ser interessante verificar o ponto de vista marcadamente lírico de alguém que, no primeiro quartel do século XX, ainda nutria um gosto particular por uma obra tão intensa e enigmática, recriada por vários autores ao longo do tempo. Gil Vicente foi um dos autores a recuperar a temática do *Amadís de Gaula* e a colocá-la ao serviço da mentalidade renascentista numa belíssima tragicomédia. Verifica-se ainda a predilecção pelo *Amadís de Gaula* em Lope de Vega e Pérez de Montálban e, para além destes autores, são relativamente numerosas as referências ao jovem cavaleiro entre os poetas castelhanos da segunda metade do século XIV e da primeira metade do século XV. Citam-no, por exemplo, Pêro López de Ayala no *Rimado de Palácio* e vários poetas do *Cancionero de Baena* (Pedro Ferrús, Alfonso Alvarez de Villasandino e Francisco Imperial). Mais tarde, Cervantes afirmará (ironicamente ou não) no *Quijote* tratar-se do melhor romance de cavalaria de sempre.

A repercussão da obra foi de tamanha dimensão que, desde a data da primeira edição em Saragoça (1508) até 1586 em Sevilha, foram reproduzidas cerca de 19 edições em castelhano e dois anos após a publicação dos quatro volumes iniciais do texto, Montalvo acrescentaria um quinto volume denominado *Las Sergas de Esplandián*.

A propósito da imensa popularidade que o *Amadís de Gaula* gozou em Espanha, nos séculos XVI e XVII, Laura Gallego<sup>41</sup> levantou uma questão pertinente: porque alcançou esta obra e os demais romances de cavalaria tamanho sucesso se apenas vinte por cento da população se encontrava alfabetizada?<sup>42</sup>

A resposta parece ser a transmissão por via oral, a recriação de personagens e episódios mais significativos, assim como a leitura em voz alta e colectiva que se fazia para o público em geral.

---

<sup>39</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora, 2001, pp. 97-98.

<sup>40</sup> Afonso Lopes Vieira, *Romance de Amadís*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Ulmeiro, 1998, p. 33.

<sup>41</sup> Laura Gallego, “La difusión oral del *Amadís de Gaula*”, in: *Tirant*, n.º 2, 1999 (boletim da Universidade de Valência sobre a ficção cavaleiresca, disponível no sítio <http://parnaseo.uv.es>).

<sup>42</sup> Vd. ainda Daniel Eisenberg “Who read the romances of chivalry?”, in: *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 89-118. O autor apresenta o mesmo ponto de vista salientado por Laura Gallego e sugere que a leitura destes romances seria feita pela alta nobreza e alguns membros da burguesia.

A mesma autora salienta ainda um outro aspecto fundamental para a compreensão do romance: desde o momento da criação propriamente dita até à fixação do texto realizada por Montalvo ocorreram inúmeras recriações literárias da obra, isto é, muitos foram os leitores-autores que transformaram, a seu gosto, o *Amadís de Gaula*. Sabemos hoje que uma das primeiras referências ao jovem cavaleiro surge no século XIV no *De Regime Principium* de García de Castrogeriz.

Assim sendo, supõe-se que as alterações do texto foram em maior número antes da publicação de Garci Rodríguez de Montalvo. Por exemplo, o desfecho do episódio amoroso entre Amadís e Briolanja conheceu algumas variações anteriores à edição do Regedor e uma das mais conhecidas foi sugerida pelo infante D. Afonso de Portugal, que se deixou seduzir pela comiseração que Briolanja lhe despertava. De acordo com esta figura histórica, Amadís não deveria ignorar Briolanja, deveria sim aceitá-la e amá-la.

Partindo de uma reinterpretação de diversas fontes literárias e folclóricas e de um discurso ideológico subjacente à caracterização das personagens, o *Amadís de Gaula* começa com a narração dos amores interditos do rei Périon com Elisena. Desta ligação proibida nasce o protagonista: o ínclito cavaleiro Amadís, lançado às águas marítimas, de forma a esconder o crime cometido pelos pais. Ainda criança torna-se pajem de Oriana, a jovem a quem entregará o seu coração.

Feito cavaleiro, cedo se torna no mais temível e invencível de todos. Amadís é o protótipo do cavaleiro-amante que busca incessantemente a perfeição, não só dos actos como também dos sentimentos.

Esta personagem mostra um lado cortês semelhante ao ideal de amor da poesia trovadoresca, manifestado no serviço amoroso a Oriana e ainda na forma apaixonada e sublimada com que esse serviço é prestado. Todavia, não deixa de ser pertinente salientar o seu lado mais sensual, associado a uma forte carga erótica que não se desprende dos conceitos de honra e sinceridade.

O *Amadís* descreve o amor com uma finalidade a alcançar, com um objectivo bem definido e sugerido, mais próximo da cantiga de amor do que da cantiga de amigo, e com algumas raízes na bravura dessa figura legendária que povoou o imaginário colectivo de toda a Idade Média: o rei Artur.

A dimensão literária da obra está ainda ligada às tradições, temas e motivos do sobrenatural (crenças populares, bruxarias, pequenos milagres, sonhos premonitórios) que se iam enraizando na religião cristã. Por exemplo, aquando da sua penitência na Penha Pobre, Amadís sonha, de uma forma muito precisa, com o que acontecerá posteriormente e salienta inclusive as personagens intervenientes para o desenlace do seu isolamento:

y en aquel dormir soñava que estava encerrado en una cámara que ninguna vista tenía, y no hallando por do salir, quexábasele el corazón; y pareçiale que su cormana Mabilia y la Donzella de Denamarcha a él venían, y ante ellas stava un rayo de sol que quitava la escuridad y alumbrava la

cámara, y que ellas le tomavan por las manos y dezían: “Señor, salid a este gran palacio”; y semejávale que havia gran gozo, y saliendo veía a su señora Oriana, cercada alderredor de una gran llama de fuego, y él, que dava grandes bozes, diciendo: Santa María, acórrela!, y passava por medio del fuego, que no sentía ninguna cosa, y tomándola entre sus braços la ponía en una huerta, la más verde y hermosa que nunca viera.<sup>43</sup>

Andalod explicará o significado desse sonho referindo-se à chama de amor e consequente estado de sofrimento em que o cavaleiro se encontra. Mais surpreendente ainda é a explicação sensualista e de grande conotação erótica que nos fornece acerca do campo verde, clara alusão à relação sexual.

Durante o período medieval existiam mecanismos que apontam para a convivência, mais ou menos tolerada, de cultos, práticas e símbolos pagãos, de que se foi apropriando a civilização ocidental com o objectivo de conciliar as tensões individuais e colectivas às quais a religião não conseguia dar resposta. Assim sendo, um dos motores indispensáveis ao desenvolvimento da intriga romanesca é a matéria de cariz sobrenatural que, no seguimento das lendas troianas e arturianas, permite a narração das “cosas admirables fuera de la orden de natura”.

Este aspecto pode ser interpretado como a projecção de um espelho idealizado da época de Montalvo, uma vez que encorajava as ambições de um império que se presentia memorável. Dado que quase tudo na narrativa é digno de surpresa, de admiração, Juan Manuel Cacho Blecua definiu-a como “una continuada maravilla”.

Ainda que intricado nos demais aspectos sócio-políticos, o *Amadís de Gaula* é um texto verdadeiramente mágico, sobretudo nas abordagens que apresenta para com os temas do amor e da *soledad*. Por esta razão, Carolina Michaëlis de Vasconcelos defendeu que o tema nuclear da obra seria o “amor-adoração”: “Amor-adoração à portuguesa, de modo algum mole e derretido, antes obstinado como expansão incoercível das forças de carácter, que o verdadeiro cavaleiro que ama, conscientemente submete às leis da Ordem.”<sup>44</sup>

Funcionando como um microcosmos dentro da vastíssima produção literária do ciclo bretão, o *Amadís* concentrava as principais tensões ideológicas, estéticas e narrativas da novela de cavalaria, o que fez com que se tornasse num verdadeiro “fenómeno de massas”, pois fazia coincidir o fantástico, o sobrenatural com o destino individual das personagens.

Quer isto dizer que propunha vários modelos de heroísmo: o dos cavaleiros andantes (leais guerreiros e amadores) e o das donzelas (mulheres apaixonadas e cientes do seu poder feminino). Estes modelos eram quase sempre impossíveis ao alcance humano, mesmo que ao esforço (individual e/ou colectivo) das personagens estivesse inerente a ideia de recompensa. No seu

---

<sup>43</sup> *Amadís de Gaula*, p. 708.

<sup>44</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Op. Cit., p. 29.

conjunto, o triunfo do amor representava-se por dois grandes ideais sociais: a virtude e a ordem estabelecida socialmente.

## 2. As temáticas da *soledad* castelhana e do amor

Tema central da obra, o amor não é apenas espiritual, é físico e anterior ao casamento. Encontramos no texto a breve narração de uma relação física consumada antes do matrimónio. De acordo com Jorge de Sena, “o *Amadís de Gaula* (...) não representa necessariamente um “realismo” que seria lusitano no erotismo franco e na realização sexual (...), mas antes as raízes laicas do cavaleirismo que não forçosamente aceitaria as convenções do amor cortês, sem deixar de aderir a ideias de castidade ou, sobretudo, de reflectir realidades medievais do casamento como união de amantes segundo o direito natural.”<sup>45</sup>

Sendo a valentia e a generosidade os principais móbeis para conquistar Oriana, Amadís representa uma concepção ideológica criada em torno do código da honra, código que continuará a figurar na representação do discurso feminino, consoante se poderá observar na obra de Camilo Castelo Branco.

Neste contexto, vale a pena compreender a densidade psicológica da personagem Oriana e do seu papel na economia narrativa da obra em estudo, uma vez que esta parece sentir a mesma ansiedade amorosa de Amadís, o mesmo desejo de união, daí a entrega tão natural e espontânea, ainda que anterior ao casamento.

Mas Oriana não hesitará em repudiar Amadís julgando-o traidor dos seus sentimentos e anseios, pois deixa-se conduzir pela paixão exacerbada que nutre pelo cavaleiro e não pela razão. Em torno desta inexistente traição (a Sem-Par acreditou que foi enganada pelo Donzel do Mar e Briolanja), criou-se um dos mais belos momentos de todo o texto e um dos episódios nucleares: o isolamento de Amadís na Penha Pobre.

O jovem cavaleiro, a quem o ermitão Andalod denominou Beltenebros<sup>46</sup>, inicia uma longa penitência para que um dia Oriana o perdoe e volte a amar.

Acerca do amor alheio ao casamento como instituição privilegiada da moral cristã, escreve também António José Saraiva o seguinte: “o amor nada tem a ver com o casamento, as ligações dos casais enamorados do Amadís são alheias ao estatuto matrimonial: o casamento do rei Perion com Elisena vem a ocorrer na fase avançada da estória, muito depois do nascimento de Amadís. Quanto a este, casa com Oriana muito depois de se ter dado o respectivo ajuntamento carnal, mas esse

<sup>45</sup> Jorge de Sena, *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 47.

<sup>46</sup> “– Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayáis nombre Beltenebros.”, *Amadís de Gaula*, p. 709.

casamento é mantido secreto, de modo que os esposos, durante quase toda a narrativa, são considerados amantes.”<sup>47</sup>

Esta entrega sexual das personagens femininas da obra tem, pois, um significado matrimonial radicado no segredo. Contudo, ainda que a entrega secreta preserve a honra da mulher, por ela e perante Deus, não a salva da sociedade astuta e julgadora.

A discrepância entre as leis da sociedade e as leis de Deus tornam a honra feminina numa dupla vivência: a honra pública, a que vive segundo as condutas sociais, e a honra privada, a que vive íntima e secretamente com o seu amado.

De acordo com James Donald Fogelquist, “En la sociedad del *Amadís*, al igual que en la sociedad cristiana del Medioevo, una promesa mutua de fidelidad entre hombre y mujer constituye ante Dios un matrimonio válido. Por lo tanto tras la concesión de un juramento de este tipo, la mujer no pierde su honra ni para sí ni ante Dios al unirse carnalmente con su amante.”<sup>48</sup>

Associado ao conceito de honra encontramos os conceitos de honestidade e de sinceridade. Parece existir da parte do cavaleiro e da amada uma forte preocupação para com certos valores de índole moral e social, valores esses que vão repetindo ao longo do texto.

O casamento é, portanto, a solução mais viável aos amores clandestinos e proibidos. Cessam as aventuras para dar lugar à constituição familiar e conseqüente paz a que qualquer casal aspira.

Para os leitores do século XV, os amores de Amadís e Oriana representavam uma das numerosas variações que um mesmo padrão vinha revelando ao longo da história literária: a defesa da mulher com a mesma subtileza da época clássica e com a mesma intensidade dos cantares de amigo e de amor trovadorescos.

Na leitura que se faz ao mundo sentimental do *Amadís*, enquanto continuação do modelo bretão, deve-se ter em conta os fundamentos do amor cortês, o *fin amor* dos provençais, o amor delicado, mas excessivo, assente na ideia de serviço. Embora a obra de Montalvo represente a continuação do ideal da Matéria da Bretanha, a primeira versão conhecida do texto foi concluída quando a ficção literária criada em torno de Artur e dos seus cavaleiros tinha desaparecido. Por este motivo, esta figura mítica da literatura “n’est plus que le garant de valeurs chevaleresques menacées et déjà désuètes que l’on justifie en les projetant dans le passé.”<sup>49</sup>

Assim, ocorre como que uma evolução e transformação dos códigos de amor cortesões e da Matéria da Bretanha. O amor prende-se aos conceitos de lealdade, de fidelidade inocente, pueril e ingénua. Desde a sua adolescência Amadís é leal aos seus sentimentos por Oriana e prova dessa fidelidade é o facto de em circunstância alguma questionar essa mesma lealdade e perfeição

---

<sup>47</sup> António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, vol. I, Lisboa, Público/Gradiva, 1996, p. 46.

<sup>48</sup> James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Ediciones José Parrúa Turanzos, 1982, p. 83.

<sup>49</sup> Michel Zink, Op. Cit., p. 188.

amorosa da Sem-Par. Às palavras de Gandalín, “puede ser que Oriana os tiene errado” responde Amadís “Oriana, mi señora, nunca erro en cosa ninguna.”<sup>50</sup>

A consumação desta absoluta fidelidade culminará com a celebração do matrimónio, fazendo com que a paixão que os une subsista na linguagem sagrada do amor.

Desta feita, o *Amadís de Gaula* supera a tradição trovadoresca ao conceder desenvolvimento às relações humanas, ao torná-las dinâmicas sem se afastar do mito cortês do heroísmo, isto é, a superação de inúmeros obstáculos, o culto e serviço a uma mulher de perfeição inalcançável.

Este dinamismo é oriundo da proximidade ao texto de Tristão e Isolda, mas com uma variação: a figura do rei traído é agora retratada na figura do rei-pai, isto é, daquele a quem cabe o direito de escolher o marido indicado para a filha, daquele que aplica a justiça ao reino. É ainda esta figura que pode condenar à morte toda a mulher que, fora do casamento, mantenha relações sexuais. Considera James Donald Fogelquist que “por esta razón, en la obra de Montalvo, el amor del protagonista, aunque ilícito, deja de ser un amor adúltero en el sentido estricto de la palabra.”<sup>51</sup>

Veja-se que no texto em estudo o significado de “adultério” remete para toda a relação ilegítima mantida entre homem e mulher punível pelas leis reais<sup>52</sup>, conceito que faz com que a honra da mulher funcione como reflexo de um mesmo valor social – a família –, valor que não parece encontrar semelhante destaque nos textos ingleses e franceses.

Especula-se que numa das recompilações levadas a cabo se tenha ignorado o suicídio de Oriana no final do terceiro livro. Este final trágico teria que ver com o amor obsessivo da jovem por Amadís quando soube que Espandian, seu filho, o tinha assassinado.<sup>53</sup>

Destruindo este episódio, Montalvo pôde dar seguimento à narração dos feitos heróicos e sobrenaturais do modelo de cavaleiro fiel e suprimir tudo o que fosse próximo aos desenlaces trágicos de Tristão e Isolda ou Ulisses e Penélope.

Mais uma vez, a explicação para este aspecto é fundamentada por James Donald Fogelquist: “Montalvo armoniza el espíritu de su obra con el nuevo dinamismo de la Castilla victoriosa de los Reyes Católicos de fines del siglo XV. El triunfo de los amantes está perfectamente de acuerdo, así,

---

<sup>50</sup> *Amadís de Gaula*, p. 703.

<sup>51</sup> James Donald Fogelquist, *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>52</sup> As leis reais que condenavam à morte toda a mulher que tivesse relações íntimas fora do casamento não existiam literalmente nos códigos legais castelhanos medievos. Segundo James Donald Fogelquist “se trataba, más bien, de una invención literaria que reflejaba hondas preocupaciones culturales que tenían que ver con la honra femenina y la integridad de la familia.”, *Idem*, p. 105.

<sup>53</sup> A. D. Deyermond apresenta os argumentos da tese de Maria Rosa Lida de Malkiel, a propósito do suicídio de Oriana, na página 286 do primeiro volume da *Historia de la literatura española* publicada em Barcelona pela Ariel e com data da 20ª edição de 2003: “Hasta un descubrimiento reciente, el *Amadís* primitivo se conocía sólo a través de las referencias de otros escritores, y se creía que Montalvo había ampliado el original, añadiendo el personaje de Esplandián, hijo de Amadís y Oriana. María Rosa Lida de Malkiel sugirió, no obstante, que Esplandián existía ya en la versión primitiva, y que esta versión terminaba trágicamente, matando Esplandián a su propio padre a quien no había reconocido, y suicidándose Oriana al saber lo que pasó. Esta teoría fue confirmada pocos años después por el hallazgo de un fragmento manuscrito del libro III, copiado hacia 1420, que contiene ya a Esplandián.”

com el optimismo intelectual que la victoria final sobre Granada produjo en el refundidor y los cronistas de fines del siglo XV.”<sup>54</sup>

Numa clara alusão a Galaaz, filho de Lancelote, Esplandian não mata o pai, mas torna-se no exemplo de cavaleiro ideal, protótipo bélico do reinado então vigente que dava mostras de superar todos os períodos de crise. Por isso, não devem causar nenhuma estranheza estas alusões dissimuladas às figuras dos Reis Católicos, uma vez que logo no “Prólogo” da primeira edição lhes são feitas inúmeras referências.

Quer isto dizer que este tipo de produção literária não se colocou à margem das realidades políticas, éticas e religiosas da vida peninsular do século XVI.<sup>55</sup>

Toda a estrutura narrativa da obra, bem como as personagens e suas diversas proezas, são condicionadas pelo amor, mostrando uma conexão entre este conceito e o de aventura que já se encontrava presente na *Historia Regum Britanniae*.

Assim sendo, a temática do amor serve não só de estímulo à actividade exterior do cavaleiro, como também de recompensa, e concentra uma forte emoção erótica, sensual dentro das convenções complexas e estereotipadas do amor cortês na tardia Idade Média. Desta emoção advêm dois dos princípios mais significativos da obra: o conflito e a tensão amorosa, nos quais ganha novamente especial relevo a formosa Oriana.

Por oposição à “senhor” superior e inacessível dos cantares de amor, Oriana oferece o seu amor de forma espontânea e livre, sem pudores. Amadís encontra nela o objecto de inspiração para a realização da sua heroicidade, a força motivadora para superar adversidades e mostrar a sua autenticidade. Paralelamente a este papel, Oriana é a mais perigosa das aventuras para o cavaleiro. Pelo amor, Amadís deve resistir a todas as tentações que surgem ao longo do seu percurso como cavaleiro e que podem colocar em perigo a lealdade para com a jovem infanta.

Além de inesperado, arrebatado, carnal, o amor é ainda sofrimento e causa de longas ausências e separações entre os amantes, como se pode também verificar no episódio da Penha Pobre, no qual o protagonista, revelando-se poeta, confirma a enorme dedicação amorosa que tem por Oriana e aspira à morte.

Note-se que não se conhecem quaisquer traços físicos nestas personagens, à semelhança do que acontecia no lirismo trovadoresco. Amadís é esforçado, valente, leal, belo (daí o nome Beltenebros, numa alusão à sua beleza e ao profundo estado de desgosto em que se encontrava) ao

---

<sup>54</sup> James Donald Fogelquist, Op. Cit., p. 96.

<sup>55</sup> Maria Carmen Marín Pina, num artigo intitulado “Ideologia del poder y espíritu de cruzada en los libros de caballerías del reinado fernandino”, da obra *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, publicada em Saragoça pela Institución Fernando el Católico (1996), expõe a ideia de que muitos romances de cavalaria publicados neste período defendiam as ideias políticas, sociais e culturais do Rei Católico, não só a nível nacional, como também a nível internacional.

passo que Oriana é extremamente formosa. Quer isto dizer que as características físicas que lhes atribuímos resultam da idealização projectada através dos seus actos, das suas proezas e atitudes.

O tratamento do tema do amor no texto de Montalvo tem ainda que ver com o espaço e o tempo da narrativa. Com efeito, muitos dos encontros amorosos entre o Donzel do Mar e a Sem-Par têm lugar durante a Primavera e realizam-se quase sempre em contacto com a natureza que os convida a exaltar a sua paixão. Este aspecto encontra-se bem patente no capítulo XXXV do primeiro livro, quando Oriana entrega a sua virgindade ao cavaleiro:

Y desviando de la carrera se fueron al valle, donde hallaron un pequeño arroyo de agua y yerva verde muy fresca (...) assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo.<sup>56</sup>

Por esta razão, Blecua denominou o espaço do *Amadís* com sendo “primaveril”, eco do mundo natural, do paraíso perdido, sendo a época privilegiada a “estação de amores”. Com efeito, as aventuras de Amadís situam-se num tempo maravilhoso, que diz respeito ao passado, e fazem com que se atribua maior relevância ao tema do amor do que aos feitos guerreiros.

Associado ao tema do amor encontra-se a *soledad*, quer significando “solidão” quer “desejo amoroso”, isto é, significados muito próximos da “suidade” ou “soydade” presentes no lirismo galaico-português. De acordo com Carolina Michaëlis, “soledad em castelhano teve e tem, de facto e de direito, todas as acepções da antiga *suidade* e da *solidão* moderna: sítio ermo; falta de companhia; carência de uma pessoa que carinhosamente nos sirva de amparo e alívio.”<sup>57</sup>

Karl Vossler defende que a *soledad*, o abandono e a ausência têm efectivamente um valor sentimental, daí que traduzam a queixa, a tristeza e a nostalgia. Este autor reconhece o étimo latino *solitatem*, *solitas*, defendendo que se trata de um neologismo ibérico: “Así, pues, nos parece el vocabolo español *soledad* un neologismo erudito, nacido por influencia de la lírica galaico-portuguesa de la Edad Media.”<sup>58</sup>

À semelhança do que encontramos na poesia de D. Dinis e de João Aires de Santiago, *soledad* é nostalgia do ser amado, sentimento de abandono, de busca profunda do eterno através do amor.

Com efeito, a *soledad* surge, no *Amadís*, como carência, solidão, sofrimento, advindo da separação amorosa e do desejo. Desde o início da narrativa, a ideia de coita de amor aparece associada à *soledad*, à ausência do ser amado, como se verifica nos excertos seguintes:

Pero antes fabló con él Darioleta, diziéndole la gran cuita y soledad en que su amiga dexava (...)  
Assí que Elisena quedó con mucha soledad y co gran dolor de su amigo.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> *Amadís de Gaula*, pp. 573-574.

<sup>57</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Op. Cit., p. 57.

<sup>58</sup> Karl Vossler, Op. Cit., p. 13.

<sup>59</sup> *Amadís de Gaula*, p. 242.

A mesma ideia encontra-se também no capítulo seguinte, aquando do apartamento dos amantes:

Partindo el rey Perión de la Pequeña Bretaña, como ya se vos contó, de mucha congoxa era su ánimo muy atormentado, así por la grand soledad que de su amiga sentía, que la mucho de corazón amava, como por el sueño que ya oíste, que en tal sazón sobreviniera.<sup>60</sup>

Veja-se que Elisena e Perion, pais de Amadís, são os primeiros a despertar para a *soledad*, ou seja, para a solidão proveniente da separação amorosa.

De forma semelhança ao que encontramos nos cantares de amigo, nem sempre as referências à *soledad* são explícitas. Veja-se, a título de exemplo, a alegria experimentada por Oriana ao receber notícias de Amadís, sossegando-a e despertando no seu íntimo velhas recordações:

Ella tomó la carta, mas assí le tremían las manos con la grande alegría, que la carta se le cayó, y desde que el corazón se le fue más assossegando, abrió la carta y falló el anillo que ella con Gandalín a Amadís embiara cuando con Dardán se combatió en Vindilisora, el cual muy bien conosció y besóle muchas vezes, y dixo:

— Bendita sea la hora en que fueste fecho, que con tanto gozo y plazer de una mano a otra te has mudado.<sup>61</sup>

O amor aumenta quando os dois amantes se encontram separados, desfeitos por uma traição que Amadís não cometeu. Esquecido na Penha Pobre, a ausência cresce dentro do coração angustiado e a *soledad* torna-se como que uma privação, uma carência inigualável. O jovem cavaleiro não parece demonstrar uma vocação como a do ermitão, mas sim um profundo desespero interior. Considera Manuel Rodrigues Lapa que “a sua soledade como ermitão é uma violência ao seu amor mundano, ao seu profundo e inconsciente amor da vida. Às razões do ermitão Andalode, que são a própria voz da religião católica, opõe Amadís as razões do seu amor, da sua religião. São duas atitudes irredutíveis.”<sup>62</sup>

Também Vossler defende a seguinte ideia: “La retirada sentimental del amante incomprendido a la soledad no es, fundamentalmente, más que la configuración novelesca de un lugar común de los trovadores, que el rendido servidor ofrece arrepentido a su dama.”<sup>63</sup>

Este autor considera ainda que a *soledad* mais não é que uma atitude do espírito, de comunhão com a natureza intrínseca do homem, ou seja, “la afirmación de la negación de los estados sociables y estilos de vida social”<sup>64</sup>, uma noite mística.

Com efeito, a *soledad* de Amadís, isto é, a solidão profunda de quem ama um ser ausente, mas vivo através da memória feliz que se tem dele, encontramos-la, posteriormente, trabalhada por Bernardim Ribeiro, sempre com o mesmo tom dorido e sob o signo da tragédia.

---

<sup>60</sup> *Amadís de Gaula*, pp. 248-249.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 771.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>63</sup> Karl Vossler, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 31.

Bernardim, autor de que falaremos no capítulo seguinte, segue toda uma tradição que lhe é anterior, embora represente uma nova forma de entender e conceber a saudade. Ainda assim, os pastores das suas éclogas “encarnam a dor e a soledad de Beltenebros; vivem o desterro interior do luto amoroso e as suas falas são a espantosa dramatização deste estado de alma, que se lamenta a mulher ausente, mas sempre com a lembrança e o desejo nela.”<sup>65</sup>

Em suma, na obra são representados diferentes modelos do comportamento amoroso, desde o amor enquanto prazer físico, secreto e omissivo, até ao amor puro e sublimado sob o signo da *soledad*, do desejo e da lembrança.

A recepção do *Amadís* foi, como já aqui se observou, tão intensa que acabou por condicionar a mentalidade afectiva do final da Época Medieval, uma vez que apresenta o tema do amor nas suas mais variadas acepções (pueril, ingénuo, proibido, saudoso, matrimonial, adúltero). O leitor da obra parecia ser convidado a escolher o caminho que mais lhe aprazia, ainda que a publicação de Montalvo fosse rica em posições de cariz moral.

Muitos foram os navegadores portugueses e espanhóis que se inspiraram no modelo de conduta e nas proezas do jovem Amadís. Mesmo assim, nos séculos XVI e XVII, a leitura dos romances de cavalaria viria a encontrar alguns obstáculos da parte do clero, sobretudo porque causava algum impacto no comportamento social e moral da sociedade.

Contudo, as posições da religião não fizeram com que se perdesse o interesse por estes textos. Julga-se que, no ano de 1533, Gil Vicente representou em Évora a tragicomédia *Amadís de Gaula*, na qual recuperou muitos dos traços característicos da lírica e da prosa medievais, para glosar o episódio da Penha Pobre.

### 3. Ressonâncias da novela de cavalaria no teatro: as tragicomédias de Gil Vicente

Quando Mestre Gil representa a tragicomédia *Amadís de Gaula* já a sua produção teatral está bem avançada. Trata-se da segunda tragicomédia impressa no livro terceiro da *Copilaçam* de 1562 e foi a segunda vez que o autor encontrou num romance de cavalaria elementos para uma peça de teatro.

Alguns anos antes, o dramaturgo havia brindado os espectadores da corte com *Dom Duardos*, recuperando algumas personagens do romance de cavalaria. Partindo do *Primaléon* castelhano, Gil Vicente explora os amores de Dom Duardos, príncipe de Inglaterra, com Flérida, filha do imperador Palmeirim de Constantinopla.

---

<sup>65</sup> António Cândido Franco, *O essencial sobre Bernardim Ribeiro*, Lisboa, IN-CM, 2007, p. 32.

A peça viria a conhecer um estrondoso sucesso. Ainda hoje, permanecem vivos os seguintes versos:

En el mes era de abril  
de mayo antes un día  
cuando lírios y rosas  
muestran más su alegría  
en la noche más serena  
Que el cielo hazer podía (...).<sup>66</sup>

O dramaturgo sabia que o seu teatro era apreciado por vários públicos, desde o povo até à corte. O próprio D. João III era um conhecedor inato das novelas de cavalaria e um espectador desejoso do teatro vicentino. Na corte, as representações levadas ao palco por Gil Vicente eram motivo de festa. “Festa realizada então nessa corte e tempo, o século XVI, em todo o seu sentido de sagrado e na sua mais alta forma de beleza e alegria como jamais atingido na história portuguesa.”<sup>67</sup>

As peças comprovam que Mestre Gil tinha bons conhecimentos de castelhano, por isso, a leitura da obra de Montalvo não lhe deve ter causado quaisquer transtornos, só aguçou ainda mais o interesse pelo romance de cavalaria, texto de leitura bastante acessível naquela época.

Para além do castelhano, Gil Vicente dominava ainda o saiaçuês, dialecto leonês muito utilizado por Juan del Enzima e Lucas Fernández.

Nos séculos XV e XVI, verificou-se em Portugal um uso quase generalizado da língua espanhola pelos poetas portugueses, nomeadamente por Luís de Camões, Pêro Andrade de Caminha, André Falcão de Resende, Garcia de Resende, entre outros, o que proporcionava um imenso bilinguismo cultural, que pode ser explicado pelas alianças matrimoniais entre os países peninsulares.

Quer *Dom Duardos* quer *Amadis de Gaula* originam um marco no percurso dramático do autor<sup>68</sup>, uma vez que Mestre Gil foi capaz de, na fase da *inventio*, levar a cabo “uma criteriosa e cuidada selecção da matéria diegética, de modo a simplificar a acção e a pôr em relevo os significados que pretendia atribuir ao seu próprio texto, confiado às intervenções do diálogo dramático.”<sup>69</sup> A *dispositio* facilitaria, numa fase seguinte, esta coerente arrumação de ideias e sequências narrativas.

Mesmo assim, deve ser destacado o “engenho vicentino em adequar uma estrutura já existente e muito mais conhecida do público à função de transmitir directamente, pela oralidade,

<sup>66</sup> Gil Vicente, *Tragédia de Dom Duardos*, in: *Copilaçam de todolas obras*, II vol., edição de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM, 1983, p. 74.

<sup>67</sup> Dalila Pereira da Costa, *Gil Vicente e a sua época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, p. 143.

<sup>68</sup> Paul Teyssier em *Gil Vicente – o autor e a obra* fala numa “renovação da arte de Gil Vicente”, 2ª ed., Lisboa, ICLP, 1985, p.87.

<sup>69</sup> Aníbal Pinto de Castro, “As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria”, in: *Gil Vicente 500 anos depois*, Actas do Congresso Internacional realizado pelo centro de estudos de teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. I, Lisboa, IN-CM, 2003, pp. 19-20.

novos valores semânticos”<sup>70</sup>, isto é, o magnífico poder de síntese pertencente ao dramaturgo quando colocou o discurso narrativo muito próximo ao texto dramático.

Repare-se que Gil Vicente centrou toda a sequência narrativa do segundo livro de Montalvo, desde a chegada de Amadís à corte de Lisuarte, passando pela consequente transformação de vida do jovem cavaleiro em Beltenebrós (variação de BelTenebros do texto em prosa) até à recuperação do seu antigo estatuto social (quando finalmente se desfaz o mal-entendido criado entre si e Oriana), isto é, condensou em poucos versos cerca de oito capítulos da versão castelhana.

Não deve ser motivo de estranheza a recuperação de um dos episódios mais notáveis do *Amadís de Gaula* – o isolamento e posterior mudança de identidade do protagonista sob acusação de infidelidade por Oriana –, dado que as encenações de episódios sentimentais estavam em grande voga na corte. Na audácia e perspicácia caracterizadoras do seu espírito, Gil Vicente glosa esta parte do romance, não descurando o ideal cavaleiresco, a temática da saudade amorosa (a “soledad” ibérica) e o erotismo do texto original.

Note-se que em vez dos mil e um perigos a superar pelos cavaleiros, em vez das proezas e façanhas por eles realizadas em mares tormentosos e terras longínquas, encontramos nesta tragicomédia apenas uma grande aventura: a do amor.

A intriga cavaleiresca apresenta-se quase como um “jeu d’amour et du hasard”, muito similar àquela que se esconde nas páginas da *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, de forma a manifestar novas realidades sociais e novos paradigmas da temática amorosa.

A peça serve-se da mística do amor cortês, na qual a recordação da amada permitia conduzir o cavaleiro à vitória em combate; contudo, distingue-se desse mesmo código pela nomeação concreta da amada, algo que não se verifica nas cantigas de amor.

Mais do que uma narração de feitos cavaleirescos, encontramos a expressão de sentimentos e de estados de alma, ou seja, um “idealismo amoroso”, muito apreciado pela sociedade de quinhentos, oriundo da combinação “de uma audácia e heroicidade a toda a prova, em perigos e guerras, e, na paz, de mesura discreta, suave melancolia e sentimentalidade meiga, qualidades que estavam em contraste abençoado com a bárbara rudeza de costumes, documentada em numerosas façanhas registadas nos *Livros de Linhagens*.”<sup>71</sup> Este aspecto permite explicar a utilização frequente de monólogos como meio de expressar sentimentos e não de vangloriar proezas cavaleirescas.

---

<sup>70</sup> Idem, p. 20.

<sup>71</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Op. Cit., pp.17-18.

### 3.1. A aventura vicentina do amor

A temática do amor foi presença constante nas peças vicentinas. No *Auto das Fadas* (1527?), Gil Vicente colocava na boca de um Frade um longo discurso acerca do amor, muito próximo do tema virgiliano *Amor vincit omnia* (“o amor tudo vence”), e destacava o papel quase sobrenatural que cabia à mulher.

De acordo com esta personagem, três seriam os motivos que justificavam o poder feminino: o olhar, a gentileza e as ilusões transmitidas pelas suas palavras. Através deles, resultava o sofrimento do amador que lhe prestava serviço; este não deveria sequer hesitar perante inúmeros perigos e inclusive perante a morte. Todo aquele que amava em silêncio sofreria a dobrar, não só porque não confessava os seus sentimentos, como também porque os ocultava. À semelhança do que acontecia com esta personagem, nem mesmo o inferno permitiria suportar as dores provocadas pelo amor.

A mulher tinha, no teatro de Gil Vicente, a função primordial de desencadear o amor e de estimular a dor provocada por esse sentimento, ou seja, sendo a paixão um sentimento não correspondido, tendia-se a glorificar o sofrimento, como acontece na *Tragicomédia Amadís de Gaula*, em que Oriana tem como papel despertar pela sedução o amor e assumir-se soberana perante os caminhos desse sentimento.

Como já se observou, a novela de cavalaria foi motivo de inspiração para o dramaturgo, dado que, apresentando nas suas peças a figura do cavaleiro como aquele que arrisca a vida em feitos gloriosos, que luta com o propósito de alcançar a eterna glória e o doce amor da sua dama, Mestre Gil colocava ao serviço da política expansionista de quinhentos todos os que combatiam por Deus e pelo monarca.

Através da recriação do texto de Montalvo, Gil Vicente delimitava claramente as funções do cavaleiro: a guerra e o serviço ao rei, dois tópicos recorrentes da concepção cavaleiresca medieval.

Amadís, verdadeiro modelo da cavalaria, era a “flor dos esforzados”, demonstrando que lutava porque era leal e honrado:

Las armas al caballero,  
al fuerte ser venturoso,  
mucha honra al esforçado.<sup>72</sup>

Servindo-se da temática amorosa, próxima aos paradigmas do amor-cortês, Gil Vicente mostra um Amadís em sofrimento, mas dedicado ao seu amor (nem a indiferença nem a indignação de Oriana o demovem dos seus sentimentos). Na verdade, só através dos feitos guerreiros o

---

<sup>72</sup> Gil Vicente, *Tragicomédia de Amadís*, in: *Copilaçam de todolas obras*, II vol., p. 77.

cavaleiro podia aspirar ao amor da mulher amada. Sofrer, ser franco e firme no amor e no serviço que prestava à dama que amava seriam condições essenciais ao bom cavaleiro.

À semelhança do que acontecia no texto de Montalvo, é a Oriana, a “hermosura soberana”, que Amadis presta serviço, sem lhe interessar a fama e a glória das suas proezas, e numa situação de perigo será ela quem invocará para se proteger.

À figura feminina cabia a turbulência de emoções, o ciúme e a inquietação amorosa que permitiriam definir o verdadeiro amor como um afecto impetuoso e irracional.

Por esta razão, a Oriana do texto vicentino faz lembrar a donzela que desabafa à confidente as dores de amor e que lamenta a ausência do amigo:

El Donzel del Mar, hermana,  
contino bivió conmigo,  
si amores trae consigo,  
en su seso está Oriana,  
que yo quiérole como amigo  
y no áss. Mas cierto es  
que muchas veces me hallo  
tocada de no sé qué es,  
pero es dolor que callo.<sup>73</sup>

Mabília expõe posteriormente as virtudes de Oriana (a bondade, a prudência, a honestidade e a timidez) e os motivos que levam a uma postura recatada, mas altiva no amor intenso e puro que sente por Amadís.

Existe um romance anónimo, anterior ao texto de Montalvo, que concentra também a acção do episódio da Penha Pobre, realça a importância de Mabília e apresenta os mesmos tópicos do discurso amoroso.

Não sabemos se o dramaturgo o leu, no entanto, parece ter alguma importância para a compreensão do tema do amor no teatro vicentino, daí que se o apresente na íntegra:

Después que el esforçado  
amadis que fue de gaula  
por mandato de su señora  
la hermosa oriana  
partio de la peña pobre  
do la donzella le hallara  
vino se a miraflores  
donde oriana estaua  
puesta en muy grande cuyta  
por aquel que tanto amaua  
tan lastimada de passiones  
que la vida le faltara  
si no fuera por mabilia  
que mucho la consolava  
quando se vieron los dos  
los dos que tanto se amavan  
no ay lengua que contasse  
de la gloria que gozavan  
abraçados por gran rato

---

<sup>73</sup> Idem, p. 83.

que ninguno de balava  
trasportados del dulçor  
que su vista les causava  
como aquellos que el amor  
por yqual los soguzgava  
en cabo uno en si tornava  
y con muy grande alegria  
el vno al otro hablava  
contando las graves penas  
quel ausencia les causava  
mas si congoxas passaron  
en el prazer se les tornara.<sup>74</sup>

Encontramos, pois, a mesma ideia de formosura e lealdade dos protagonistas, a ideia de sofrimento causada pela separação, os longos desabafos de Oriana a Mabília, figura que lhe chama a atenção para a forma como fala com Amadís e porque razão insiste em ser altiva e severa.

Estes aspectos fazem com que predominem na peça inúmeras imagens que traduzem a intensidade da paixão, nomeadamente o “morrer de amor”, o “mal de amor” já conhecidos do lirismo trovadoresco. Por exemplo, insiste-se muito na metáfora da chama que arde, no amor como ferida da alma e tormento, daí as sábias palavras de Mabília:

Amistad que da dolor  
es amor tan de verdad,  
que no puede ser mayor.<sup>75</sup>

Verifica-se ainda nesta peça vicentina a ausência de traços físicos na descrição do par amoroso, repetindo-se um dos tópicos da poesia trovadoresca também recuperado por Montalvo: a beleza de Oriana é, para o jovem cavaleiro, um verdadeiro purgatório e um paraíso para a sua dor de amar.

Em Gil Vicente o que interessa ao amor não é a condição social, mas sim o sentimento verdadeiro, por isso Dom Duardos finge ser de condição social inferior para conquistar a amada e também por este motivo Amadís, julgando-se socialmente inferior à jovem princesa, dedica-lhe todo o seu amor desde tenra idade, algo que conhecemos pelas palavras da jovem donzela presentes nos seguintes versos:

porque el amor verdadero  
el más firme es el primero,  
y dende su mocedad  
siempre fue mi cavallero.<sup>76</sup>

e não hesita isolar-se espiritualmente na Penha Pobre quando Oriana o acusa de traição.

Com efeito, a Sem-Par vai acreditar nas mensagens do anão e, consumida pelo ciúme, interrogar-se-á sobre a verdadeira lealdade que o cavaleiro lhe havia jurado. Quanto a esta figura,

---

<sup>74</sup> Laura Gallego, “La difusión oral del Amadís de Gaula”, in: *Tirant n° 2*, 1999, disponível para consulta no sítio <http://parnaseo.uv.es>.

<sup>75</sup> Gil Vicente, *Tragicomédia de Amadís*, p. 84.

<sup>76</sup> Idem, p. 96.

que não se encontra na recriação de Montalvo, devemos salientar que a sua presença tem como motivo quebrar o idílio amoroso entre Amadís e Oriana.

Para além desta dissemelhança, também a denominação Beltenebros apresenta uma variação: ao passo que na novela é o ermitão que nomeia Amadís, na tragicomédia de Gil Vicente o cavaleiro nomeia-se a si próprio.

Seguindo o mesmo estilo dos trovadores, “o cavaleiro, à maneira provençal, «servia» a sua dama, dirigindo-lhe todos os pensamentos e actos, pagando-lhe o «serviço» com sofrimento. O seu «cuidado» reflectia-se na sua tristeza e os suspiros e gemidos demonstravam o seu padecer e a sua dor.”<sup>77</sup>

Destacamos, por esta razão, o amor de natureza divina, ideal, dos afectos sentidos, longe da realidade e das situações quotidianas. Amadís diz-se dividido em duas partes: a espiritual, que entrega a Oriana, e a material, que entrega ao seu destino.

De acordo com o Professor António José Saraiva, “Os heróis deste teatro romanescos, aqueles que dão o título às obras ou que constituem o assunto de cada uma, são estranhamente desprovidos de qualquer realidade.”<sup>78</sup>

No que diz respeito à temática da saudade, há claramente no teatro vicentino a tentativa de passagem do período medieval para o renascentista, isto é, entre a antiga e moderna forma de sentir a “soidade” e a “soledad”, na qual ganha especial relevo o motivo dos ciúmes de Oriana e as dúvidas que a consomem quando Amadís está ausente. Daí as expressões:

porque nunca ausencia vi  
que el amor turasse allá.  
Exemplo es verdadero  
que ausencia aparta amor.  
Oh, traidor cavallero!  
Cavallero traidor!  
Quién supiera esto primero!<sup>79</sup>

#### 4. O fim da Época Medieval

Ao longo de todo o período medieval, a cultura literária apresentou-se quase sempre em profunda mutação.

Vários foram os acontecimentos que proporcionaram essa constante transformação, sendo os seguintes os mais relevantes:

- a) A influência francesa que surge no final do século XI e que contribuiu para o desenvolvimento de uma cultura aristocrática mais rica e diversificada;

<sup>77</sup> Maria Leonor García da Cruz, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990, p. 229.

<sup>78</sup> António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, 4ª ed., Lisboa, Gradiva, 1992, p. 120.

<sup>79</sup> Gil Vicente, *Tragicomédia de Amadís*, p. 97.

- b) A renovação levada a cabo pelos contactos estabelecidos com as populações árabe e moçárabe, nomeadamente quando, em meados do século XII, as populações do Norte deixaram os meios rurais em busca de melhores condições de vida nas cidades cosmopolitas do Sul;
- c) O alargamento da corte régia e a formação das cortes senhoriais que diversificam e aumentam a produção cultural;
- d) Os diferentes momentos da Reconquista Cristã;
- e) A evolução dos mosteiros e o trabalho levado a cabo pelas ordens religiosas;
- f) A recepção dos romances de cavalaria oriundos do Norte da França, no século XIII.

A riqueza cultural da Idade Média peninsular pode ainda ser interpretada através de factores de ordem demográfica, uma vez que durante os séculos XIII e XIV se assiste a um crescimento da população e a um elevado número de gente mais jovem.

Paralelamente a este forte crescimento natural, este período acabou por assimilar dois aspectos culturais interessantes. Por um lado, a cultura palaciana dos cantares trovadorescos e dos romances de cavalaria, caracterizada por uma visão mais mundana da vida, da natureza, dos sentimentos e, por outro lado, a religiosa, na qual tudo se centrava na figura suprema de Deus. Com o decorrer dos tempos, estas duas tendências acabariam por se fundir na mentalidade medieval.

As inúmeras transformações sociais, o início da aventura marítima e o aparecimento da burguesia dão indícios de que uma nova atitude começava a espreitar a ambição do homem e duas novas formas de encarar o mundo, vindas de Itália, davam os primeiros passos em território peninsular: o Renascimento e o Humanismo.

Com o Renascimento assiste-se ao renascer das letras, da cultura e da arte da Antiguidade Clássica.

O interesse pela Antiguidade parece surgir em Portugal ainda antes da primeira metade do século XV. Mateus Pisano e Estêvão de Nápoles, dois importantes intelectuais italianos, estiveram em território português entre 1430 e 1440.

Nos finais do mesmo século salienta-se a presença de Cataldo Áquila Sículo, professor de um filho ilegítimo de D. João II, D. Jorge.

Movidos pela prosperidade económica, muitos foram os jovens portugueses que deixaram o nosso país para estudar nos principais centros intelectuais europeus (Paris, Lovaina, Oxford, Salamanca, entre outras cidades).

De 1525 a 1550 verifica-se uma renovação disciplinar no ensino e afluem ao nosso país, a convite do rei, professores estrangeiros como Nicolau Clenardo e George Buchanan.

Assim sendo, os grandes vultos do Humanismo português reportam-se à segunda metade de quinhentos, embora desde o início desse século muitos se tenham deixado seduzir pelos ventos que vinham de Itália.

Podemos afirmar que a expansão ultramarina foi o verdadeiro motivo da entrada do Humanismo em Portugal, isto porque todas as potências europeias tinham os olhos no país e no seu intenso desenvolvimento económico e mercantil.

As correntes renascentistas e humanistas mostrariam uma crença centrada no homem, na intelectualidade humana, que não deveria desprezar nenhum conhecimento ou doutrina, à semelhança dos sábios greco-romanos da época clássica. Se o homem medieval parecia aceitar a ordem estabelecida no universo, a lei de Deus, o renascentista considerou-se ele próprio o centro do mundo. Por outras palavras, o Humanismo nasceu como uma reacção negativa para com o ensino da Teologia nas escolas e nos colégios, e iniciou um confronto entre a escolástica teológica medieval por oposição aos estudos humanísticos.

No caso peninsular, existe um conjunto de factores que permite explicar a recepção destes ideais, nomeadamente, as descobertas a nível científico e técnico, o desenvolvimento do texto impresso e as descobertas marítimas.

Em termos literários, foram três os conceitos genéricos deste período: a poética, a imitação e a retórica. No caso da poesia, o grande repertório dos poemas designava-se petrarquismo, determinante para o tema do amor.

Petrarca continua a celebrar o amor e a mulher amada, tal como tinham feito anteriormente os trovadores e os *stillnovistas*, e canoniza a *imitatio vitae*, ou seja, a ideia da poesia associada à narração de uma história sentimental. Com efeito, escreve acerca do nascimento do amor, do percurso desse amor, da morte da amada e dos acontecimentos posteriores a essa morte.

Assiste-se ao nascimento da representação do desejo interior na poesia, isto é, à representação literária da mulher amada enquanto representação do desejo.

Deste modo, começam a surgir nas composições poéticas as primeiras descrições do corpo. Note-se que na poesia trovadoresca essa descrição escasseava, sendo os olhos a única referência física atribuída à mulher.

Assim, o corpo passa a ser objecto de beleza e de amor e instaura-se uma nova maneira de representar a subjectividade. Se os trovadores discursavam sobre a alma, a mente, a liberdade e outras abstracções do seu íntimo, os poetas renascentistas procuram falar de si mesmos através de si próprios.

Contudo, não podemos falar numa ruptura definitiva para com os temas e formas literárias do período medieval. Com efeito, ainda que desperte a chamada *medida nova*, ou seja, os versos de 10 sílabas acentuados ora na 6ª e 10ª sílabas ora na 4ª, 8ª e 10ª sílabas, e reapareçam as formas

poéticas da antiguidade clássica, muitos foram os poetas que continuaram a cultivar a medida velha, isto é, o verso de cinco e sete sílabas.

Por exemplo, Gil Vicente ilustra nas suas peças a passagem da Idade Média literária para a época renascentista. Se, anterior à sua vasta produção teatral, o teatro se resumia a representações litúrgicas e a curtas representações burlescas, a partir das suas peças escreveu-se uma nova página no teatro nacional e ibérico.

Embora tenha vivido na gloriosa sociedade de quinhentos e no esplendor da recepção às novas formas literárias, não esqueceu o popular e o tradicional medievais. Perpassam no seu teatro o apreço pela natureza, que serve de confidente aos amores, desamores, alegrias e tristezas de variadíssimas personagens, a predilecção pelo lirismo trovadoresco peninsular, embora submersos numa visão arguta e crítica da sociedade em que se encontra circunscrito.

Por esta razão, Gil Vicente é, pois, um homem dividido entre duas eras: a medieval e a renascentista. À semelhança desta figura, um outro autor se encontra neste período de transição: Bernardim Ribeiro, do qual nos ocuparemos no capítulo que se segue.

### III CAPÍTULO

PARA UMA PSICOLOGIA FEMININA DO AMOR: *HYSTORIA DE MENINA E  
MOÇA* DE BERNARDIM RIBEIRO

## 1. Percursos de um Bernardim: da poesia do *Cancioneiro Geral* à *Hystoria de Menina e Moça*

Sobre a vivência biográfica de Bernardim Ribeiro conhecemos muito pouco. Supõe-se que tenha nascido na vila do Torrão, no Alentejo, e que tenha sido frequentador da corte, uma vez que no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende aparecem referências a um Bernardim Ribeiro.

O *Cancioneiro Geral* funcionou como um repositório da poesia palaciana portuguesa produzida entre o reinado de D. Afonso V e o momento da data da sua publicação, 1516, e teve como principal finalidade proporcionar momentos de convívio e lazer na corte.

Note-se que a poesia do *Cancioneiro* se encontra entre o período medieval e o Renascimento, dando continuidade a grande parte dos *topoi* da Idade Média, mas com alguma novidade.

Na verdade, a mulher continua a estar no centro da criação poética; continua a ser o motivo inspirador, fonte de sofrimento (escassas vezes de prazer), a quem se presta serviço amoroso respeitado, venerado, e mais não se deseja do que a sua felicidade, ainda que seja causa de dor e motivo de morte. Quer isto dizer que se preserva a impossibilidade do amor, o morrer de amor por uma mulher idealizada, a lamentação pela ausência da pessoa amada, com uma variação: já não se trata de uma mulher casada, mas sim da jovem solteira.

O tema principal do *Cancioneiro* continua a ser o tema do amor, enquanto testemunho do tempo, da sociedade em transformação, dos interesses, dos feitos e das conquistas do Portugal de então, e a análise aos estados ou afectos da alma.

Existia a ideia de que a ordem do mundo deveria obedecer à ordem do amor, daí que os paradigmas deste sentimento continuassem a ser a oposição vida-morte, o fogo do amor como metáfora do crescimento do sofrimento, sendo o coração como centro sagrado do amor. Verifica-se ainda a permanência de uma raiz saudosista, assente no amor triste, sofrido e não confessado, que se concentra na dor de um olhar, como nos versos de João Roiz de Castelo Branco:

Senhora partem tã tristes  
meus olhos por vós, meu bẽ (...)  
tam tristes, tam saudosos,  
tam doentes da partyda,  
tam cansados, tam chorosos,  
da morte mais desejosos  
çem myl vezes que da vida.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Cita-se pela edição levada a cabo por Cristina Almeida Ribeiro do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1993, p. 216.

Esta poesia, estando pois entre dois marcos temporais, propõe a análise psicológica dos sentimentos, da compreensão do *pathos*, isto é, da paixão enquanto sofrimento, de forma análoga ao que acontece na *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro.

São conhecidas duas versões da *Hystoria de Menina e Moça*: a de Ferrara, datada do ano de 1554, composta na oficina de Samuel Usque, judeu português emigrado e autor da *Consolaçam às Tribulações de Israel*, com trinta e um capítulos na primeira parte e dezassete na segunda, e a de Évora (*Livro das Saudades*) editada por André de Burgos em 1557, uma versão mais longa (cerca de cinquenta e oito capítulos), que se julga ser a continuação da edição de Ferrara, embora redigida por um escritor desconhecido. Contudo, trata-se de duas interpretações distintas, que se afastam em determinadas passagens e se aproximam noutras, sendo que a edição de Ferrara permaneceu no obscurantismo durante muito tempo. Assim sendo, podemos afirmar que, para uma leitura do texto bernardiniano, existem duas tradições textuais distintas: a de Ferrara e a de Évora, edição discutível e de estilo inferior.

Sabe-se hoje que a Saudade moderna de D. Francisco Manuel de Mello e da sua *Epanáfora Amorosa* importa um contributo importante do livro de Usque, nomeadamente o sentido religioso, isto é, da saudade de Deus, muito pouco referenciada até então. Com efeito, *Consolaçam às Tribulações de Israel* é uma obra criptojudáica, que se manifesta no contexto das perseguições e resistência do povo judaico.

Não é possível compreender a literatura portuguesa do século XVI sem se ter em conta os índices de livros proibidos, uma vez que nunca a censura teve tanto poder como neste período.

A obra de Usque seria de uma importância crucial, dado que, pela primeira vez, a saudade surge com uma significação mais complexa; tudo vive a saudade e tudo está separado de Deus, sendo este sentimento uma condição natural da vivência humana.

Bernardim Ribeiro, autor da novela sentimental com rasgos saudosistas<sup>81</sup>, recuperou na prosa da *Hystoria de Menina e Moça* o gosto popular pelas histórias da cavalaria e pelo lirismo sofrido da poesia trovadoresca peninsular, insistindo por isso no tema da separação amorosa, no desejo, no exílio do ser humano e na vivência sem rumo. Daí que o seu texto deva ser lido como uma criptomensagem, pois o que parece ameno, pode representar o inverso. Bernardim parece possuir ainda excelentes conhecimentos dos textos de Bocaccio, nomeadamente da *Elegia di Madonna Fiammeta*, das histórias trágicas da campanha IV do *Decâmeron*, através das leituras que possivelmente fez de Rodriguez de La Cámara e Diego de San Pedro, cujo *Tractado de Arnalte y Lucenda* apresenta alguns pontos comuns ao início da *Hystoria de Menina e Moça*.

---

<sup>81</sup> Acerca do problema crítico da *Menina e Moça*, Vd. esquematização elaborada por António Bragança em Lições de Literatura Portuguesa, vol. I, 12ª ed., Porto, Livraria Infante, 1977, pp. 408-409. Vd. também as considerações de António Salgado Júnior em “Menina e Moça” e o Romance Sentimental do Renascimento, Aveiro, Gráfica Aveirense, Separata da Revista *Labor*, 1940.

Quer isto dizer que a obra bernardiniana soube combinar os sabores italianos do período renascentista com toda a tradição literária anterior, sobretudo no que diz respeito à representação da tristeza, temática por excelência renascentista, muito ao gosto de Dante e Petrarca, poetas do amor, do enamoramento, da dor e da angústia, todos eles conceitos contraditórios à doutrina cristã.

*A Hystoria de Menina e Moça* mostra o amor como força dominadora que desfaz corações e que exige submissão. As personagens, nomeadamente Binmarder (sugestiva personagem autobiográfica como se deixa adivinhar pelo anagrama (*Binmarder* igual a *Bernardim*), são vítimas de um destino que as chama para os caminhos do amor, mas que lhes nega abruptamente a felicidade de serem amadas. E são as mulheres as que mais sofrem com o amor infeliz.

Bernardim penetra de forma sagaz na extraordinária sensibilidade da alma humana, em concreto na alma portuguesa, de feição nostálgica e saudosista, que se deixa embalar numa melancolia amorosa e fatalista, conceito com origens na Idade Média.

Também a dor presente na narrativa cavaleiresca tinha, como vimos, um carácter excepcional e espiritual de quem ama e de quem se sabe votado ao amor, sendo, por isso, o destino do par amoroso consagrado ao sofrimento, sempre que se deixava emaranhar nas teias do amor.

Toda a estrutura da obra se encontra norteadada em torno e pelo amor da mulher. Através das várias histórias de aventuras e desventuras de um vasto conjunto de personagens, contemplamos a fenomenal leitura da psicologia feminina, leitura que se depreende nas confidências de mulher, na expressão da afectividade e sensibilidade dos enamoramentos, nos sofrimentos, na capacidade de espera, de submissão, e na facilidade com que se suportam as feridas e as mudanças inconstantes, cada vez mais dolorosas.

## 2. A sensibilidade da Mulher e o intimismo subjectivo

Desde o começo (e inclusive no título) que a *Hystoria de Menina e Moça* se assume como um texto marcadamente feminino. Com efeito, os capítulos iniciais da obra representam o longo monólogo interior, ritmado à maneira das cantigas de amigo, de uma “menina e moça” que lamenta a pungente separação amorosa e a mudança sempre inconstante do tempo:

Meu amigo verdadeiro quem me vos levou tam longe que vos comigo e eu com vosco soos suhiamos passar nossos nojos grandes y tã pequenos para hos de despois. El vos conta eu tudo, como vos vos fostes tudo se tornou tristeza nã parece ainda se nam que estaua espreitando jaa q vos fosseis. (iii)<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Todas as citações referentes à obra em estudo encontram-se na edição de *História de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554, levada a cabo por José Vitorino de Pina Martins, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. iii.

Este solilóquio da jovem parece significar o gosto pelo sofrimento, pela solidão, pela ausência que se intromete entre o presente real e o passado perdido, sem qualquer aspiração pelo futuro incerto. Numa palavra, trata-se da narração do seu próprio destino:

Viui alli tanto tempoquãto foy neseçario para nam poder viuer em outra parte. muyto contente fuy en aquela terra mas cuytada de mi que em breue espacio se mudou tudo y para longo tempo sebuscava.<sup>83</sup>  
(ii)

Uma leitura atenta ao primeiro capítulo da novela deixa adivinhar algumas características autobiográficas relativas à personagem principal, como se pode verificar nas expressões que se seguem, em que predominam o uso de formas (nominais e verbais) referentes à primeira pessoa do singular:

MENINA y moça me leuarã de casa de minha may para muyto longe (...) Escolhi para meu cõtêtamêto (se em tristezas e cuydados ay algum) virme viuer a este monte onde o luguar y amingoa da conuersaçam da gente fosse como ja pera meu cuydado cumpria. (ii)<sup>84</sup>

A menina parece, pois, sentir prazer em querer sofrer, amando a solidão e as trevas da noite e desejando no íntimo a chegada precoce da morte.

Contudo, embora se assuma inicialmente como um romance autobiográfico (longo monólogo da menina que sugere a consequente narração da sua história nas páginas seguintes), logo se muda este tom pessoal para se exporem as coisas que “viu” e “ouviu”<sup>85</sup>, talvez motivadas pelo encontro entre a jovem e a dona.

António Salgado Júnior atentou na dificuldade em se estabelecer um certo grau de intimidade entre ambas, algo comum no universo feminino. Com efeito, a Menina parece furtar-se às confidências pormenorizadas, ao passo que a Dona, mulher madura e perspicaz, estimula a curiosidade da jovem:

Outra cosa senhora vos quisera eu agora preguntar, mas fique para depois que pera tudo auera tempo, ainda que pois a hystoria dizeis que he de tristezas nam poderaa durar tã pouco como o dia. (ix)<sup>86</sup>

Mas as histórias que a Dona do Tempo narra à Menina e Moça mais não são do que o reflexo da própria história e angústia da jovem mulher.

Um outro aspecto a salientar decorrente deste capítulo é a clara delimitação do assunto do texto, isto é, dos temas da mudança (felicidade e infelicidade amorosas; alegria e tristeza; bem e mal), da natureza como refúgio dos momentos menos felizes, da solidão e do sofrimento de amor,

---

<sup>83</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. ii.

<sup>84</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>85</sup> “De algum modo o livro que escreve antecede o livro que se propõe escrever, e esta conjugação dos factos com o pensamento íntimo da autora é uma das singularidades da *Menina e Moça*.”, in: João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das origens ao século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p. 93.

<sup>86</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. ix.

da angústia, da “soidade”<sup>87</sup>, do desgosto, do desconcerto interior e da auto-comiseração, uma vez que:

Que o pesar (onde ha este bem) ainda que nam aproueita para velle nos doermos aproueita logo para se soffrer melhor. (x)<sup>88</sup>

Assim, *Hystoria de Menina e Moça* é uma novela intimista de carácter sentimental e de tendência feminista, por motivos de ordem variada. Com efeito, as narradoras são mulheres e, como elas, apenas as personagens do sexo feminino parecem saber amar, isto porque são as mulheres que mais parecem sofrer ao longo da obra, dado que servem de expoente máximo à expressão de sentimentos íntimos e dos demais estados de alma. A mulher aí sofre por si e pelo homem, sendo por isso vítima de um duplo sofrimento, de uma dor repetida. Para este efeito, atente-se nas palavras da Dona acerca do sofrimento de Aónia e de Binmarder:

da magoa delle nam vos quero eu cõtar (era homem poderia com ella) mas da cuitada de Aonia a que as boas palauras da Ama nam aproveitarom mais que para se guardar della, vos cotarei. (xvii)<sup>89</sup>

Privilegiando o sofrimento das mulheres, o tratamento do tema do amor parece seguir a tradição da Antiguidade Cristã, nomeadamente de doutrinas espiritualistas e heréticas, como o Catarismo, doutrina considerada por Denis de Rougemont, em *O Amor e o Ocidente*, essencial para se compreender o amor cortês, ao qual acresce também a noção de que este sofrimento tão intenso mais não será de que a representação do amor do Homem a Deus.

Por isso, há autores que apresentam uma visão dissemelhante no que diz respeito à expressão do sofrimento da mulher, como Isabel Margato, que defendeu a tese de uma pseudovisão feminina sobre as “reduplicações” de uma vida separada do ser amado. Diz esta autora: “Essa maneira especial de apresentar em várias histórias de amor a reduplicação da história de uma coloca em público não a visão feminina em relação ao amor, mas o que um homem acredita pertencer ao espaço do sentimento feminino.”<sup>90</sup>

Com efeito, apesar da fala da Dona, é Binmarder quem mais lamenta a ausência de Aónia, quem mais anseia pela solidão e vagueia nas lembranças passadas. É também Lamentor que se torna um exilado da sua própria terra e que morre espiritualmente com a morte de Belisa. Ainda no par amoroso Arima e Avalor, é ele quem fica privado de expor os seus verdadeiros sentimentos.

Diz ainda a mesma autora: “Atribuir a ela [mulher] o papel de sujeito amador em detrimento da sensibilidade masculina seria bastante forte numa sociedade onde o espaço da mulher era tão limitado.”<sup>91</sup>

<sup>87</sup> “(...) a grande soidade deste valle e de toda a terra por a qui derredor me fez ousar vir assi (...)”, *Hystoria de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. viii.

<sup>88</sup> Idem, p. x.

<sup>89</sup> Ibidem, p. xvii.

<sup>90</sup> Isabel Margato, *As Saudades da Menina e Moça*, Lisboa, IN-CM, 1988, p. 87.

<sup>91</sup> Idem, p. 90.

Margaret L. King referiu a pluralidade de rostos que o homem renascentista pode ter: príncipe, guerreiro, artista, humanista, mercador, eclesiástico, sábio, aventureiro. Quanto à mulher, que quase não tem rosto, é mãe, filha ou viúva, virgem ou prostituta, santa ou bruxa, ou seja, é Maria, Eva ou Amazona.<sup>92</sup>

A mulher renascentista tinha como profissão ser mãe, função que por vezes tinha desfechos trágicos: abandono de crianças, baixa esperança média de vida e morte durante o parto. No que diz respeito ao casamento, este era decisão dos pais, e assentava, sobretudo, em objectivos de carácter material que pressupunham a obediência da mulher ao marido.

A *Hystoria de Menina e Moça* poderia ser a voz da Mulher porque a mulher vivia na solidão doméstica, alimentando-se de sentimentos, de esperanças, de recordações. Para Bernardim, “a mulher amada não está num trono de suserana, mas bem perto, como doce e sofredora companheira que o homem estreita num abraço aconchegado, que sofre com o sofrimento dele, se alegra com os seus triunfos”<sup>93</sup>, algo que permite explicar o facto das mulheres apresentarem na novela bernardiniana um papel estático (o de esposas e de mães) em contraste com as façanhas cavaleirescas e heróicas dos homens.

Sendo o amor o único sentido da vida, a ele se associa uma forte conotação negativa e daí as recorrentes insistências aos vocábulos *dor*, *desassossego*, *sofrimento* e *morte*. A morte, tema recorrente da poesia trovadoresca, ao qual se associa a temática amorosa, torna-se tão ou mais enigmática que o amor, como afirma o Cavaleiro da Ponte, posteriormente assassinado por Lamentor:

Senhor caualeiro (disse) pa a morte nã ay ahi vingança (xviii)<sup>94</sup>

Na *Hystoria de Menina e Moça*, a representação do tema apresenta algumas variações ao longo do texto. Com efeito, surge ora como único destino possível ao amor de Binmarder e Aónia, relembrando a mesma toada da cantiga de João Aires de Santiago, ora tornando o amor algo de impossível na vida terrena, como se verifica no par amoroso Avalor e Arima.

Notemos ainda que este tema representa como que a condenação espiritual do amor entre Belisa e Lamentor e acompanha o enamoramento de Binmarder e Aónia. Um amor que nasça de um momento de luto e de pesar traz consigo o presságio da fatalidade, pois que no início apresenta já o seu desfecho irremediável.

Fernando Gil, referindo-se à caracterização negativa do amor na obra de Bernardim, defende o seguinte: “o amor não vive em terra de razão, é sem lei, sem culpas nem desculpas; desvairo, sem

<sup>92</sup> Margaret L. King, “A Mulher Renascentista”, in: *O Homem Renascentista*, dir. de Eugenio Garin, Lisboa, Editorial Presença, 1991.

<sup>93</sup> António José Saraiva, *Poesia e Drama. Estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*, Público/Gradiva, sd., p. 120.

<sup>94</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. xviii.

razão e sem causa, não quer desvios, conduz a crenças porventura ilusórias, quiçá a uma transgressão que não se deixa proferir. É ainda prenúncio de morte.”<sup>95</sup>

Não obstante esta presença, o trágico em Bernardim Ribeiro não é a morte; é antes a separação dos que se amam, fruto do desterro espiritual que sentem *em* vida e *na* morte.

Pelo exposto, o amor é força, atracção incompreensível e inevitável, não só dos sentidos, como também da alma, e conduz, na grande maioria dos casos, ao exílio interior, ao engano e à impossibilidade. Por isso, todas as estórias da *Hystoria de Menina e Moça* apresentam um desfecho infeliz. Belisa morre, Aónia, motivada pela obrigação do casamento, deixa Binmarder, e Arima só num outro patamar, que não o da vida terrena, poderá consumir o seu amor com Avalor. Até a Ama vive um desgosto amoroso; amou um mercador que a levou de sua terra e que a abandonou, sendo depois recolhida pela mãe de Aónia.

Da mesma forma que a poesia trovadoresca se insurgia contra a instituição matrimonial, também esta novela parece atestar a incompatibilidade que existe em se conjugar amor e casamento, dilema em que se encontra a personagem principal. Se para os poetas provençais e posteriormente para os poetas pré e renascentistas o casamento continuava a ser um “simples acidente da vida material”<sup>96</sup>, em Bernardim o casamento era a grande adversidade do amor e o grande motivo da não consumação amorosa entre Aónia e Binmarder.

Nenhuma personagem parece saber controlar os destinos do amor, como também o cocheiro de Platão tinha dificuldade em conduzir os seus dois corcéis. O homem pode tentar fugir, pode ser vencido pela dor, pelo sofrimento, mas não pode de maneira alguma escapar aos caminhos do amor.<sup>97</sup>

Assim sendo, na *Hystoria de Menina e Moça*, o amor surge sob a força poderosíssima do desejo, com a qual não se pode nem se deve lutar, sendo por esta razão uma fatalidade a que ninguém fica indiferente, como nenhum ser humano fica perante o seu destino. Aquando dos primeiros encontros com Binmarder, Aónia sente logo um imenso desejo.

Fala-se, portanto, da experiência humana do amor sob a psicologia feminina, de acordo com dois momentos essenciais ao ciclo vital da mulher – o amor por um homem e o amor por um filho – representados no texto pelas vivências da Menina e Moça e da Dona: “Ambas vivem duma memória que gravita em torno dum amor, uma pelo amigo, outra pelo filho. Amores femininos de

---

<sup>95</sup> Fernando Gil e Hélder Macedo, *Viagem do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo de Letras, 1998, pp. 280-281.

<sup>96</sup> Designação de António José Saraiva na obra *Poesia e Drama. Estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*, p. 121.

<sup>97</sup> Relembre-se o seguinte excerto de *Fedro* a propósito do cocheiro dos dois corcéis, magnífica metáfora do amor: “Finalmente, após estas tentativas, quando se aproximam, o mau corcel precipita-se para a frente, levanta a cauda, morde o freio e puxa-o para o seu objectivo de maneira despuorada. Neste interim, o cocheiro, ainda mais impressionado do que anteriormente, logo tenta fugir, e, com maior esforço e violência, puxa o cavalo mau para trás, fazendo pressão no freio, provocando-lhe dores e feridas, de onde escorre sangue. Obrigando-o a ir a terra, obriga-o ao sofrimento.” In: Platão, *Fedro*, 6ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 2000, pp. 75-76.

dois momentos diferentes da vida: mais uma vez se unem pela complementaridade.”<sup>98</sup> e “Ambas são tipos ao mesmo tempo ensimesmados e atentos à realidade exterior que sempre analisam.”<sup>99</sup>

Quer isto dizer que a psicologia feminina presente na obra assenta sobretudo nas atitudes contemplativa e reflexiva, às quais crescem ainda as expressões próprias do universo feminino, sendo a linguagem o meio mais apropriado à expressão da emoção, como se pode verificar nos diálogos de Aónia e Inês e nas palavras da Menina e da Dona.

Há ainda um outro aspecto inerente ao tema do amor, a sua dualidade: ou é “forçado” e imposto pela condição nobre ou provém da “força do amor”, do enamoramento, do despertar de emoções, muito semelhante ao de Tristão e Isolda.

Cabe ao homem esta dicotomia do amor, assim se justificando a afirmação da Dona do Tempo Antigo relativamente a Aquelísia, quando se refere à dicotomia entre a obrigação amorosa e a paixão. Segundo ainda as palavras desta personagem, para conquistar a mulher do seu coração o homem necessitava da glória das proezas cavaleirescas, enquanto a mulher deveria tratá-lo com frivolidade e distanciamento, isto é, deveria seduzi-lo com o seu desprezo, bem ao gosto das novelas de cavalaria.

Este factor levou João Gaspar Simões a considerar o seguinte: “Eis descoberta pela mulher uma arte de amar até então privilégio dos homens. (...) A mulher principiava a descobrir o jogo do homem no amor, analisando, lúcida, as suas próprias fraquezas.”<sup>100</sup>

Assim, na inconstância do desejo e no despertar dos sentimentos ganha especial relevo o olhar. Numa primeira abordagem a Binmarder, Aónia diz-lhe algo descabido, mas o “pastor da flauta” interpreta essas palavras através do contacto visual estabelecido entre ambos como um sinal de que o seu amor é correspondido.

A temática da importância do olhar como móbil gerador de sentimento parece ressuscitar da *Écloga I*, onde Pérsio, à semelhança dos antigos trovadores, se apaixona pelos olhos de Maria. Desde esse momento tudo mudará na sua vida: passa a sofrer pelo amor que o consome e cega, negligencia o seu trabalho de pastor, ensandece. Como Binmarder, o derradeiro golpe será o casamento da sua amada com outro homem (um outro pastor) e o conseqüente afastamento para uma outra localidade.

Jean Rousset, na obra *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* caracteriza a troca de olhares como um processo rápido e repentino que se traduz numa paralisia momentânea dos intervenientes, isto é, uma “éloquence muette”, canonizada na literatura.

A busca do desconhecido, do prazer proibido, dos encontros furtivos e dos inúmeros jogos de amor, fazem Aónia consumir-se no calor da paixão. A Ama acautela-a dos perigos do amor

<sup>98</sup> Teresa Amado, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Comunicação, 1994, p. 43.

<sup>99</sup> António Salgado Júnior, *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>100</sup> João Gaspar Simões, *Op. Cit.*, p. 96.

(manda encerrar todas as frestas das janelas da casa) e faz recordar a mãe das Cantigas de Amigo que sensibiliza a donzela ingénua e pueril.

Bernardim soube ir mais longe no retrato da sensibilidade feminina e do intimismo subjectivo que a caracteriza, isto porque, transpondo as dores das donzelas e das donas para os “amigos” (os homens), anteviu o Romantismo e o romance densamente psicológico.

Com efeito, as personagens masculinas, nomeadamente Binmarder e Avalor, são vítimas de uma avassaladora paixão. Binmarder, bem ao jeito de Amadis<sup>101</sup>, troca a posição de cavaleiro pela de pastor, não como forma de isolamento, mas com o objectivo de estar o mais próximo possível do seu lado. Avalor abandona a dama a quem prestava serviço para se dedicar em exclusivo a Arima, a “mais divina que humana”.

Considera Hélder Macedo que as transformações que o amor de uma mulher provoca no homem são como que uma mudança espiritual, isto porque, segundo este autor “a mulher é entendida por Bernardim como mais próxima da divindade do que o homem.”<sup>102</sup>

No século XIX, Camilo Castelo Branco construirá a economia narrativa do *Amor de Perdição* em torno de um triângulo amoroso, de forte conotação psicológica, entre Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Mariana. Em Bernardim sente-se já o prenúncio desta tríade com Binmarder (Narbindel), Aónia e Aquelísia (Cruélcia na edição de Évora).

Exceptuando pequenas variantes, podemos afirmar que, e apenas na edição de Évora, Binmarder se comporta do mesmo modo que Simão, pois mata Orfileno, marido de Aónia, como também o fará a personagem de Camilo ao sentir a ameaça do casamento entre Teresa e Baltasar Coutinho. Cruélcia, ao ter conhecimento de que Binmarder morreu, suicida-se e sentimos aqui a mesma atitude desesperada de Mariana quando Simão falece em alto mar. A única diferença parece ser o destino de Aónia (morta pelo marido) e o facto de existir uma união matrimonial a se interpor entre dois dos amantes. No entanto, tenhamos em conta que o conjunto de peripécias mencionadas não surge na edição de Ferrara, a versão mais fiável da obra bernardiniana em estudo.

A grande diferença que *Menina e Moça* parece acentuar entre o universo feminino e o universo masculino é a apreciação da mudança pelo homem, conceito que a mulher rejeita em definitivo, porque:

soo as molheres sã tristes: que as tristezas quando virom que os homês andauam de hum cabo para outro, y como as mais cousas com as cõtinuas mudanças hora se espalham hora se perdem, y as muitas ocupações lhe tolhiam o mais do tẽpo, tornaronse as coitadas das molheres, ou por aborreceram as mudanças, ou por que ellas nam tinham para onde lhes fugir. (x)<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> “Curiosa justificação para o nome que adopta: Binmarder. A pronuniação do B por V e do R por M “pareceu-lhe mistério” e “porque ele era aquele que também se fora a arder”, segundo a narradora, “quis chamar-se assim dali avante.” Nenhum autor de *Amadis*, *Palmeirins* ou *Clarimundos* se teria lembrado de justificar a mutação do nome dos seus cavaleiros por um *fait-divers* tão lógico e trivial.”, João Gaspar Simões, Op. Cit., p. 97.

<sup>102</sup> Hélder Macedo, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1999, p. 46.

<sup>103</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. x.

Segundo Hélder Macedo, “Fica assim estabelecida, por associação imagética, a superior firmeza da mulher e a oposta mutabilidade do homem, qualidades que vão ser reiteradas, através de todo o livro, em recorrentes modulações que situam no mesmo plano de significação o que parece ser metafórico e o que talvez seja apenas designativo.”<sup>104</sup>

Bernardim Ribeiro, como já aqui se observou, não rompe em definitivo com os paradigmas literários anteriores, embora apresente como originalidade o poder instintivo das mulheres, isto é, o tal “sexto sentido” corrente nos nossos dias. Ainda assim, todo o universo masculino aí se encontra, de alguma forma, omnipresente.

Fernando Gil concluiu que o amor “não é da ordem moral, da responsabilidade, da psicologia amorosa *stricto sensu*, da racionalidade, é antes desejo, inocência sem culpa e sem regra”<sup>105</sup>, ou seja, é “excessivo” e “subversivo”. Vive-se, sofre-se, morre-se por amor, lamenta-se a ausência do amor, com a mesma intensidade com que o rouxinol canta<sup>106</sup> (e metamorfoseia a natureza em seu redor) o afastamento do seu par até ao seu derradeiro momento:

ante os meus olhos sobre aquelle ramo que a cobre se veo poor hũ Roysinol docemête cantando, de quando em quando parecia que lhe respondia outro be laa muito longe, estado elle assi no mayor canto, caio morto sobre aquella agua que ho leouu tam asinha q ho nam podiEu hir tomar. Tamanha magoa me creceo disto me acordei de outras minhas de que tambem grandes desastres causa foram: y levarõme dôde me tambem nam podia jaa tornar. (viii)<sup>107</sup>

Note-se que, à semelhança da tradição literária anterior, em particular da lírica medieval e do romance de cavalaria peninsular, a *Hystoria de Menina e Moça* se encontra destituída de elementos caracterizadores, ou seja, a sua caracterização não pode ser feita através de referências textuais aos aspectos físicos, exceptuando a formosura. As características desta personagem são assim as comuns ao universo feminino, tais como a sensibilidade, a fragilidade e a emotividade.

Contudo, esta ausência de um retrato parece advir do facto da jovem mulher ser a narradora da obra, pois encontramos no texto a descrição da Dona do Tempo Antigo e algumas referências pontuais a Aónia. Quer isto dizer que as mulheres, para além de uma alma (jovem e/ou corrompida pelo tempo, pura e atormentada), ganham um corpo, uma forma física.

Um outro assunto que ganha também papel de relevo no tratamento da sensibilidade feminina é o pranto. Eugenio Asensio<sup>108</sup> notou que na *Hystoria de Menina e Moça* se encontram descritos três prantos: dois de mulher (proferidos pela irmã do Cavaleiro da Ponte e por Aónia, aquando do falecimento dos respectivos familiares) e um masculino (Lamentor depois da morte de

<sup>104</sup> Fernando Gil e Hélder Macedo, Op. Cit., p. 339.

<sup>105</sup> Idem, p. 277.

<sup>106</sup> Existe um poema recolhido no *Cancioneiro de Baena* (1860), atribuído a um poeta provavelmente da Vila de Sandim, em que as dores de amor de um rouxinol são pretexto para o sujeito poético narrar os sofrimentos amorosos e o conseqüente isolamento numa montanha. O poema “Entre Doiro e Minho estando” pode ser consultado na obra *A Saudade Portuguesa* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, pp.107-109.

<sup>107</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. viii.

<sup>108</sup> Eugenio Asensio, *Bernardim Ribeiro y los problemas de “Menina e Moça”*, Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

Belisa). Bernardim renovou esta forma de expressar a dor pela perda de um ente querido, uma vez que destacou a dor no feminino.

Com efeito, as narrativas do século XV aludiam ao pranto dos pais perante a perda dos filhos; com Bernardim Ribeiro o pranto passou a ser o da irmã e do esposo. Diz-nos Eugenio Asensio que “cada dolor posee una modulaci3n diferente, aunque coincidan en la intensidad trágica.”<sup>109</sup>

Além destes t3picos, torna-se ainda importante salientar o facto do tema nuclear da *Hystoria de Menina e Moça* já ter sido trabalhado por Bernardim no romance “Ao longo da Ribeira”, na “Écloga II” e na “Sextina”. Trata-se da ausência da mulher amada, da passagem de um tempo de foro psicol3gico profundamente feminino, isto é, do tempo da realidade presente, na qual as transformações da natureza parecem acompanhar as transformações do estado de alma do poeta:

soo Bimarder nã pode repousar tendo no seu coraçam aquem elle nam doya, y quãdo a todos a escura craridade das estrellas amoestaua sono delle o tinham desterrado os seus cuydados, antes com os olhos postos pera aquella parte donde viera segundo parecia, com o corpo soo, a senhora Aonia ausente ele via chorar. (xxxiii)<sup>110</sup>

Com efeito, na sua lírica, parte da descriç3o de uma paisagem idílica, de um tempo passado de encontros felizes, próximo à estaç3o da Primavera que convida às recordações de um grande amor no mais íntimo recôndito da dor que teima em despontar como reflexo da ausência desse amor, para que tudo se torne desejo, lembrança, fantasia. Por este motivo, os rios e os ribeiros são símbolos de paradigmas antitéticos: vida-morte, materialidade-espiritualidade, sentimentos-realidades quotidianas. Às “águas” destas composições poéticas associamos também a ideia das lágrimas do sujeito lírico, isto é, encontramos uma exteriorizaç3o da dor através da comparaç3o às águas do rio. Rio e sujeito de enunciaç3o são, assim, uma mesma realidade.

Quer isto dizer que Bernardim Ribeiro conta e reconta a história do amor ausente, da mulher amada, do intimismo subjectivo, da morte, enquanto realidades psicol3gicas inerentes à condiç3o humana; narra o amor e tudo o que conduz à ausência desse amor, levando a que o reencontro nessa ausência seja não só lembrança do passado aspirando à morte, mas também a imortalidade do Homem.

A ausência da mulher amada é o grande móbil de reflex3o para Bernardim, uma vez que “o amor é apresentado como um súbito desencadear da paix3o, cuja consequência imediata não é o contacto com a pessoa amada mas antes a sua desapareç3o e a sua ausência na qual (ou na dor que a ausência provoca) a alma do amante fica “sepultada”.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Idem, p. 56.

<sup>110</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reproduç3o facsimilada, p. xxxiii.

<sup>111</sup> Cita-se um dos t3picos apontados por Hélder Macedo numa síntese elaborada para a compreens3o global do significado da obra de Bernardim, in: *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, p. 43.

Sendo o amor o tema principal da obra de Bernardim Ribeiro, notemos que ele visa mostrar a transformação do “Eu”, a energia que essa transformação traz consigo, isto é, a dimensão psicológica que lhe está inerente. O amor é, como muito bem notou António José Saraiva, uma revelação.

O autor distingue um conjunto de elementos inerentes ao amor que podem ser organizados segundo esta ordem: a Fatalidade, a Dor, a Morte e o Impossível. Todo o amor principia com o presságio de Fatalidade, de Impossibilidade.

O amor nunca se torna em felicidade plena, pois há sempre um obstáculo que surge aos amantes (um casamento precoce e preparado por familiares, um adultério, um amor não correspondido). Por isso existe o sentimento de que é impossível aspirar à felicidade suprema absoluta, uma vez que tudo se esconde sob as máscaras da dor e do sacrifício.

O amor é fatalidade e tristeza porque assim o destino o determinou; é um sentir agridoce. “Na raiz deste conceito trágico do amor está a ideia de que o Amor plenamente realizado, a posse mútua e total dos dois amantes, é uma aspiração impossível, é o próprio Impossível.”<sup>112</sup>

Sentimentalidade intrínseca, análise subjectiva da tristeza, da saudade, da mudança, da fatalidade, da piedade feminina, o amor é, em Bernardim Ribeiro, sentimento que se oferece e energia que se força.

### 3. A solidão e o sofrimento como paradigmas do amor e da saudade

Deduz-se, nas palavras iniciais da *Menina e Moça*, a Saudade, a que António José Saraiva atribuiu a designação de “ projecção do Desejo na Distância”:

Escolhi para meu cõtêtamêto (se em tristezas e cuydados ay algum) virme viuer a este monte onde o lugar y amingoa da conuersaçam da gente fosse como já pera meu cuydado cumpria. poz que grande erro fora depois de tantos nojos quãtos eu com estes meus olhos vy aumentarme ainda a esperar do mundo odescanso que elle nam deu a ninguém. (ii)<sup>113</sup>

Assim, a busca de lugares ermos pela *Menina e Moça* sugere o gosto pela solidão, o momento ideal para a recordação de alguém que se perdeu, alguém insubstituível, ou seja, proporciona a experiência da “saudade”: “Ausente, alguém que se ama está sempre “longe” e é nessa distância que cresce e se estende a memória do passado feliz, de modo que desejar o ausente é também desejar a distância, o longe.”<sup>114</sup>

Na edição de Ferrara a “soidade” alterna com uma outra forma arcaica, as “soydades”, e com uma forma adjectivada, “saudoso”, ao passo que a edição de Évora moderniza as “saudades”.

<sup>112</sup> António José Saraiva, *Poesia e Drama. Estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*, p. 117.

<sup>113</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. ii.

<sup>114</sup> Teresa Amado, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, p. 37.

A Saudade em Bernardim está, pois, em evolução semântica e gráfica, como se encontrava toda a língua portuguesa do século XVI.

À semelhança do que acontecia nos capítulos anteriores, pode-se atribuir uma dupla significação a este conceito: solidão e tristeza profunda, causadas pela ausência do ser amado. Reconhece-se mais uma vez o étimo latino *solitudo* (algo que alguns autores consideraram tratar-se de uma falsa latinização, dado que a evolução normal seria de *au* para *oi*) e a possível contaminação da palavra árabe *saudá* (tristeza profunda).

Teresa Amado, seguindo a mesma linha de leitura de Helder Macedo, sugere ainda que associado ao tema da “saudade” amorosa enquanto solidão, se encontra o tema do exílio: “Esta envolvente presença da “saudade” – solidão e exílio – não é apenas produzida por, e não afecta apenas, o nível vocabular do texto de Bernardim, mas o próprio mecanismo sintáctico, o ritmo inacabado sempre em projecção para o passado (no tempo) e para a frente (no discurso), para mais longe.”<sup>115</sup> Com efeito, na novela à “soidade” associa-se a ideia de solidão motivada pelo longe, pela distância:

determinei hirme pera ho pee deste mote q de aruoredos grandes y verdes eruas y deleitosas sombras cheo he, por onde hum pequeno ribeiro de agoa de todo año, que nas noutes caladas ho rogido delle faz no mais alto deste monte hum saudoso tom que muitas vezes me tolheo ho sono a mi onde eu vou muitas vezes deixar as minhas lágrimas onde tãbem muitas enfindas as torno a beber. (v)<sup>116</sup>

De acordo com António José Saraiva, “o tom do ribeiro é saudoso e o correr das águas faz saudade, porque suspendem a alma do Poeta e a levam, embalada para a distância.”<sup>117</sup>

A saudade é, pois, na novela bernardiniana a busca do longe (do passado) inacessível, do desterro interior que já encontrávamos no *Amadís de Gaula*. Lamenta-se o ser ausente com a saudade e as recordações vividas no coração:

a grande soidade deste valle e de toda a terra por a qui derredor me fez ousar vir assi: molher fermosa bem vedes que o nã sou jaa, e pois que nam tenho armas para offender. (viii)<sup>118</sup>

Salienta-se ainda a associação da beleza feminina a um dos tópicos recorrentes da tradição literária do ocidente: a comunhão do amor com a guerra, isto porque a mulher seduz e o homem rende-se perdidamente a essa arma de sedução. Trata-se de uma das mais conhecidas metáforas, trabalhada pelos poetas e prosadores medievais, estendendo-se a todas as épocas da história da civilização ocidental.<sup>119</sup>

António Cândido Franco defende que a saudade de Bernardim é como que a dramatização do amor solitário, incipiente no lirismo trovadoresco, que surgia como um estado intercalar,

---

<sup>115</sup> Idem, p. 38.

<sup>116</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. v.

<sup>117</sup> António José Saraiva, *Poesia e Drama. Estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*, p. 117.

<sup>118</sup> *Historia de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. viii.

<sup>119</sup> Vd. para este efeito Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*.

doloroso, mas iluminador. Esta solidão corresponde à permanência do amor e do alargamento do desejo.<sup>120</sup>

A mulher aspira compassivamente à “soidade”, ao indefinido, ao vago, fruto da perda da presença do ser amado; quer as *Éclogas*, quer a *Hystoria de Menina e Moça* bernardinianas, mais não são do que a primeira grande dramatização da saudade portuguesa, ou seja, essa constante memória do Homem.

A Saudade aparece motivada pela dor da perda, do sentir que a união não é possível, e do desejo desassossegado e sofrido em vencer esse obstáculo. Por isso, o amor cresce motivado pelas dificuldades dos que se amam, daí que seja, como vimos, um amor de ordem psíquica, muito além do amor de natureza física.

Eis porque a Saudade é, na obra de Bernardim Ribeiro, uma miscelânea da tristeza e da alegria, do amor e da morte: “mais do que o luto do amor e do desejo, a saudade é o luto da dor e da solidão, quer dizer, um luto amadurecido, que não reduziu ao grau zero do esquecimento o amor e a alegria.”<sup>121</sup>

Deste modo, a Saudade, como dramatização do luto amoroso, apresenta uma dupla significação. Por um lado, remete para a descrição do ambiente circundante da Menina e Moça, por outro lado, descreve os estados de alma e os estados do amor erótico das personagens.

Por esta razão, a Saudade provoca no Homem a noção de que existe um *fatum* ao qual não se pode fugir, um destino que é de luto, mas que também é de renovação. Esta projecção de sentimentos faz-se sentir na representação da terra, que em Bernardim acaba por ter uma dupla significação: sendo símbolo de fertilidade é também símbolo do mal e do engano, algo que é muito corrente nas teorias gnósticas.

É à terra que, enquanto pátria e sítio de exílio, se associa a culpa; a terra encarna a representação da morte física, porque aí jazem os mortos e os corações dos entes queridos, e da força devastadora do tempo.

Parafraçando António Cândido Franco, a Saudade em Bernardim é desejo erótico e associa-se à solidão, porque aqueles que amam ou foram abandonados ou traídos. Trata-se de um desejo solitário que não encontra realização física, mas que exerce uma fortíssima tensão psicológica, uma vez que há a esperança do reencontro, essa ténue luz ao fundo do túnel da psique humana.

A Saudade é, assim, um estado intercalar entre a alegria de um passado feliz e a tristeza de um futuro de ausências pressentidas do ser que se ama, sendo, por isso, uma dramatização do amor, algo que se vinha adivinhando desde o lirismo peninsular, ainda que imbuído em considerações de natureza didáctica, filosófica e religiosa.

---

<sup>120</sup> António Cândido Franco, *O essencial sobre Bernardim Ribeiro*, 2007.

<sup>121</sup> Idem, p. 37.

Se, por exemplo, em Samuel Usque a saudade surgia representada como uma vontade religiosa, que tinha como objectivo romper com a separação de Deus e o exílio do Homem, em Bernardim a saudade é erotização psíquica do outro que se encontra ausente.

Veremos, pois, como Bernardim segue os preceitos de Platão e de Leão Hebreu neste seu romance, dado que a transformação do amor dos sentidos em amor espiritual está presente nesta nova concepção de Saudade renascentista.

#### 4. Bernardim e o Neoplatonismo Renascentista

Partindo da leitura de Leão Hebreu, *Judah Abravanel*, e seus *Dialoghi d'Amore (Diálogos de Amor)*, Bernardim Ribeiro apresenta na *Hystoria de Menina e Moça* o desejo amoroso, enquanto carência da pessoa amada, através de uma intencionalidade discursiva sem pretensões feministas, veículo de expressão e entendimento do que é o amor.

Sobre Leão Hebreu, tal como Bernardim, muito pouco se sabe. Trata-se de um judeu, filho de Isaac Abrabanel que, em 1483, fugiu de Portugal. À falta de documentação e factos biográficos, alguns autores consideraram que os *Diálogos* teriam sido escritos por Bernardim, hipótese ainda muito discutível.

Hebreu era filho de uma época em que o tema do amor ganhava especial relevância, uma vez que tudo estava em mudança; vivia-se ansiosamente tentando perceber o porquê das coisas e do mundo; os letrados perdiam a liberdade de expressar livremente as suas ideias políticas e religiosas.

Os *Diálogos* viriam a conhecer uma enorme repercussão no lirismo europeu renascentista, dado que Leão Hebreu tentou conjugar a filosofia grega com a tradição judaica, fazendo uma análise psicológica do amor e do enamoramento, na qual se destacam o cariz erótico, o idealismo platónico e o ténue desejo carnal; não condena o sexo, mas sim a materialidade que lhe é inerente.

Com efeito, no primeiro diálogo da sua obra (*Do Amor e do Desejo*), afirma o autor que “o amor é qualquer coisa que em si contém todas as coisas desejadas, ainda que se não possuam.”<sup>122</sup> Este sentimento de carência, de desejo por algo que não se possui (ou já se possuiu e aspira-se a uma nova posse), acompanha todas as personagens da novela bernardiniana; deseja-se quem se encontra ausente e este desejo solitário e tão erótico não encontra satisfação na sexualidade.

Através da representação do menino nu, cego, com asas e detentor de um arco com flechas, Leão Hebreu separa amor verdadeiro de razão, uma vez que o amor com bastante facilidade penetra na alma humana, é repentino, e a ele se associa a ideia de sofrimento. As feridas que o amor

---

<sup>122</sup> Leão Hebreu, *Diálogos de Amor*, apresentação de João Vila-Chã, S. J., Lisboa, IN-CM, 2001, p.65.

desperta no coração são difíceis de tratar e custosas de curar, “nem sequer se pode sarar por ausência do objecto amado na morte irreparável.”<sup>123</sup>

Notemos que a ferida de Lamentor aquando da morte da mulher amada segue este mesmo princípio:

Lamentor que isto nam pode ver caio doutro cabo como morto e assi esteue hum grãde pedaço neste mesmo tempo ouiu a dõna honrrada chorar hũa criança. (xxii)<sup>124</sup>

Assim sendo, o amor representado por Cupido “cresce sempre e é desenfreado, como o são os garotos; pintam-no despido, porque se não pode encobrir nem dissimular; cego, porque não é capaz de enxergar nenhuma razão que o contradiga, já que o cega a paixão; pintam-no alado por ser muito veloz, pois o amante voa com o pensamento, está sempre com a pessoa amada e vive nela; as setas são as armas com que trespassa o coração dos amantes, abrindo chagas estreitas, profundas e incuráveis, que, as mais das vezes, são causadas pelos correspondentes raios dos olhos dos amantes, bem parecidos com setas.”<sup>125</sup>

Um outro aspecto a salientar acerca da teoria que expõe o amor como desejo de união com o ser amado, é a dimensão espiritual do amor “porque o amor não só obriga os inferiores a amar os superiores, mas também leva os superiores a amar os inferiores”<sup>126</sup>, como na *Hystoria de Menina e Moça* se amam Avalor e Arima, verdadeira personificação do amor espiritual, da mulher angelical, bem ao gosto dos poetas do *Dolce Stil Nuovo* e de Petrarca.

Também para Fílon a beleza de Sofia é mais divina do que humana, desperta-lhe desejo, levando-o a considerar que a presença dela funciona como um antídoto porque lhe conserva a vida, dado que não o livra da “venenosidade e do sofrimento”. Por este motivo conclui Fílon que “é próprio dos amantes e das coisas amadas que na mente do amante o amado se torne e seja considerado divino.”<sup>127</sup>

Também anteriormente havíamos visto a importância do olhar no desencadear de uma grande paixão. O amor de Binmarder por Aónia nasce devido a um momento de contemplação, impregnado não só de grande realismo, como também de fantasia.

Fílon parece defender a teoria de que pouco valem as palavras quando os olhares se cruzam, um pouco à semelhança da velha máxima *um olhar vale por mil palavras*: “Pouca força têm as palavras, porque não podem fazer aquilo que somente os raios dos olhos costumam fazer com um só olhar, isto é, acender o amor mútuo e a recíproca afeição.”<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> Idem, p. 106.

<sup>124</sup> *Hystoria de Menina e Moça*, Reprodução facsimilada, p. xxii.

<sup>125</sup> Leão Hebreu, Op. Cit., p. 183.

<sup>126</sup> Idem, p. 189.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 415.

<sup>128</sup> Ibidem, p. 211.

O jovem filósofo defende ainda que o amor e o desejo são uma e a mesma coisa, e considera que ambos são um “movimento da alma” quer para a “coisa amada” quer para a “coisa desejada”. Desejando as coisas que faltam, ou seja, desejando o ser amado como desejam a Menina e Moça, Belisa, Aónia, Arima e como desejam Lamentor, Binmarder e Avalor, anseia-se aquilo que falta no presente ou no futuro e recorda-se as alegrias de um passado feliz.

Fílon cita, para este efeito, Platão: “Enfim, o amor, assim como o desejo, deve ter em mira coisas que de certo modo faltam; por isso Platão define o amor como apetite de coisa boa, para a possuir, e possui-la sempre, porque no “sempre” se inclui a falta permanente.”<sup>129</sup>

Começam aqui algumas das incursões na filosofia platónica e aristotélica. Com efeito, o jovem orador dos diálogos (a forma de exposição privilegiada de Platão), refuta certos aspectos do pensamento platónico, nomeadamente o facto do Amor ser considerado um grande demónio. De acordo com Fílon, o amor é um mediador entre os homens e os deuses, logo não poderia ser entendido como uma força antagónica às divindades.

Um outro ponto em que Fílon parece discordar de Platão é na defesa de que o amor seria desejo de Beleza, algo que Aristóteles definiria como Bom. Como tal, defenderia a seguinte posição: “Enfim, o amor humano (de que sobretudo falamos) é propriamente desejo de coisa boa, como diz Aristóteles.”<sup>130</sup>

Também no Terceiro Diálogo (*Sobre a Origem do Amor*), expõe a teoria de o serviço amoroso do ser que ama para com o ser amado assentar na reverência e na obediência. Por esta razão, o amado é considerado um Deus para o amante e o amor será a busca no outro da perfeição que lhe falta: “quem conhece e deseja o que lhe falta não está completamente privado disso, visto que o conhecimento é um ser potencial daquilo que falta, e assim é o amor e o desejo.”<sup>131</sup> Por outras palavras, o Amor é a busca da imortalidade da alma.

Fílon fará ainda uma nova leitura do mito de Andrógino, afirmando que Platão fez uma má interpretação das escrituras hebraicas. Considera o jovem apaixonado de Sofia que “o amor humano nasceu da cisão do homem e foram seus progenitores os seus dois meios, o macho e a fêmea, com vista à sua reintegração.”<sup>132</sup>

Considera ainda que o Amor “não é de todo imortal nem é mortal, mas num mesmo dia tão depressa morre e tão depressa vive, uma vez renasce, outra vez some-se, e assim o faz amiudamente em virtude da mistura da natureza do pai e da mãe; perde o que adquire, e o que perde recupera-o,

---

<sup>129</sup> Ibidem, p. 213.

<sup>130</sup> Ibidem, p. 268.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 308.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 325.

motivo pelo qual nunca é mendigo e nunca é rico”<sup>133</sup>, isto depois de atentar na palavra de Diotima a propósito do amor ser filho de Pénia e Poros.

Por este motivo conclui, “todo o amor particular nasce da participação daquela suma Beleza e do conhecimento dela, no indivíduo a quem falta e deseja unir-se a ela: tanto é maior o amor, quanto mais copiosa é a participação da suma Beleza ou do conhecimento dela a quem lhe falta; e tanto mais excelente é o amante, quanto maior é a beleza que se ama, porque as coisas grandemente belas fazem muito belos os seus amadores.”<sup>134</sup>

Assim, a verdadeira finalidade do amor, mediante a interpretação renascentista, será o deleite da coisa amada, bela e boa. Atendendo aos princípios religiosos, verifica-se a defesa de que os deleites são necessários quer à vida humana, quer à descendência. Contudo, este amor de deleite, sequioso de união, deve ser contido e moderado, jamais excessivo e luxuriante.

O jovem parece querer dizer que o amor sensual, o dos sentidos, é aperfeiçoado pelo amor espiritual, amor que combina desejo e solidão. Como tal, segue o pensamento platónico e recupera as três categorias do amor: divino (sublime e relativo à sabedoria, ao conhecimento da eternidade), humano (relacionado com as virtudes morais do homem) e bestial (excessivo nas deleitações carnavais, sôfrego e ávido).

Fílon, referindo-se à frustração amorosa, reconhece que “nem todo aquele que atende a determinado fim o alcança, e tanto mais no caso de o conseguimento efectivo daquele fim ter que vir de mão alheia, como é a deleitação do amante.”<sup>135</sup> Ele próprio sofre com a desatenção de Sofia e sabe que o desejo de união (física e espiritual) comedida provém do repentino palpitar do coração: “Para mim é suficiente dizer-te a causa por que te amo, sem buscar aquela que te induz a não amar-me; pois eu não sei outra coisa senão que o meu amor por ti é tão grande que não deixa para ti parte alguma com a qual tu possas amar-me.”<sup>136</sup>

O neoplatonismo renascentista mostra que o homem entendia o corpo como o desterro e a prisão da alma, que exilada na vida terrena aspirava à libertação. Sendo assim, a vida terrestre seria degredo e ausência do corpo preso à alma. Os poetas renascentistas consideravam o amor verdadeiro, absoluto e total irrealizável através da união física, e construíram uma filosofia própria acerca do amor, radicada na bestialidade carnal, na luxúria e na beleza espiritual.

Bernardim Ribeiro apresenta uma visão também ela dual sobre o amor baseada na dicotomia alma-corpo. Se, por um lado, se anseia pela consumação física, consumação do corpo, por outro lado, essa ânsia mais não se torna do que num desejo por consumir. A não realização física, que conduziria também à união do espírito, torna-se fonte de desespero e de saudade. Por outras

---

<sup>133</sup> Ibidem, p. 341.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 385.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 413.

<sup>136</sup> Ibidem, p. 414.

palavras, na obra bernardiniana o corpo e as suas vontades não se encontram separados das vontades da alma: “O seu amor não separava o corpo da alma; procurava a alma nos frémios do corpo, como se ela aí estivesse embebida, latente, circulante: procurava o sonho no fundo de um beijo.”<sup>137</sup>

Bernardim aspirava não ao Deus-criador, mas sim à Terra-mãe. Por esta razão, notamos na obra bernardiniana o apreço pela beleza das formas da natureza e da vida, o regresso à natureza, a busca incessante e insatisfeita pelo amor, no qual a paixão pela amada inacessível conduz à espiritualidade do sentimento.

As mulheres representadas na *Hystoria de Menina e Moça* lembram a Sofia dos *Diálogos de Amor*, uma vez que simbolizam a sabedoria, isto porque a tristeza, mais associada ao feminino do que ao masculino, permite um conhecimento do desconhecido. Esta questão nem sempre esclarece a razão pela qual um autor escreve sob a máscara de uma voz feminina.

Na Península Ibérica, tratava-se de uma tradição árabe e judaica que se encontra bem presente na lírica galego-portuguesa, mas que, durante o período renascentista, viveu momentos muito trágicos. Daí as temáticas do desterro, do exílio associado quase sempre ao judaísmo. A ideia espiritual da Terra como exílio, como mal, tem na sua natureza a perda de identidade; ora esta perda de identidade é justamente aquela que leva um ser que ama a perder-se na identidade do ser amado, ou seja, o amor é entendido como uma virtude, como uma busca do conhecimento do desconhecido, resultando daqui a má sorte e o sofrimento dos que amam.

Estas mesmas questões, ainda que com algumas variantes díspares, encontram-se na história de Roberto Machim e Ana de Arfet da *Epanáfora Amorosa* de D. Francisco Manuel de Melo, par de enamorados que foge de Inglaterra para aportarem numa ilha deserta (a ilha da Madeira), onde ambos viriam a falecer e a ser enterrados, lado a lado, como Pedro e Inês.

Com este texto, Melo inicia um novo marco na compreensão da temática da Saudade portuguesa enquanto mito poético, sendo que as formas arcaicas do vocábulo desaparecem em absoluto, dando lugar à palavra tal como hoje a conhecemos. Para além desta modernização, o autor fará uma bela e apurada reflexão sobre a origem e características deste sentir subjectivo próprio da alma lusa.

---

<sup>137</sup> António José Saraiva, *Poesia e Drama. Estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*, p. 123.

#### IV CAPÍTULO

### A SAUDADE DE D. FRANCISCO MANUEL DE MELO E A LENDA AMOROSA DO DESCOBRIMENTO DA MADEIRA

## 1. D. Francisco Manuel de Melo: vida e textos

D. Francisco Manuel de Melo é talvez o autor “mais ibérico” em estudo, isto porque viveu dividido entre dois países, Portugal e Espanha, duas línguas, a portuguesa e a castelhana, duas culturas, algo que lhe trouxe muitos dissabores (por um lado, os portugueses desconfiavam dele por ter servido o exército espanhol de Filipe IV de Espanha, por outro lado, os espanhóis desconfiavam deste nobre homem por ser português).

Nascido em Lisboa corria o ano de 1608, filho de pai português e de mãe espanhola (até no sangue lhe corria a dualidade das suas vivências), D. Francisco Manuel de Melo notabilizou-se em diversos campos, tendo sido historiador, poeta, militar e diplomata. Os tempos que passou na corte madrilena permitiram-lhe que travasse amizade com Quevedo, conhecimento esse que parece ser discutível, uma vez que, pensa-se, terá ocorrido apenas um contacto directo com este autor, sendo posteriormente mantido através de correspondência.

Para além de Madrid, centro político e cultural da Península Ibérica e capital do Império Espanhol, viajou pela Catalunha (daí a magnífica obra *Historia de los Movimientos, Separación y Guerra de Cataluña, ex libris* do barroco peninsular), esteve em Londres, Paris, Parma, Pisa, Haia, Flandres e, por força das circunstâncias (período da sua prisão), no Brasil, onde escreveria *Descrição do Brazil: Paraíso de Mulatos, Purgatório de Brancos e Inferno de Negros*.

Ainda hoje, largos séculos decorridos, se encontram por esclarecer os motivos da sua inconsistente condenação ao degredo perpétuo pelo assassinato de Francisco Cardoso, motivada pela desconfiança do Rei D. João IV e dos seus conselheiros.

Homem marcado pelas infelicidades e contrariedades da vida, D. Francisco Manuel de Melo experienciou na escrita uma visão muitas vezes depurada da realidade, algo que levou por certo Edgar Prestage a considerá-lo “clássico por educação e romântico por temperamento.”<sup>138</sup>

Escrevendo dentro do espírito e formas do Barroco, apresenta grande sensibilidade ao tema da mudança, cultivado por Bernardim e por Camões, dando continuidade à representação do sofrimento na primeira pessoa e à dimensão espiritual dessa representação. Veja-se, por exemplo, o poema “Cântico da Babilónia” que se inspira na célebre redondilha camoniana “Babel e Sião”.

Uma das mais conhecidas obras de Melo seria *A Carta de Guia de Casados*, editada pela primeira vez em 1651. Trata-se de um texto de carácter moral, escrito a um amigo em vias de se casar, que segue o mesmo *leit motif* de outros textos peninsulares barrocos.

De acordo com Maria de Lurdes Correia Fernandes, *A Carta de Guia de Casados* segue a mesma linha de pensamento dos finais do século XV, cultivada por diversos humanistas, tendo sido

---

<sup>138</sup> Edgar Prestage, *D. Francisco Manuel de Melo*, trad. de António Álvaro Dória, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1933, p. 90.

um tema de grande importância no século XVI e inícios do século XVII. Num tom irónico, mas didáctico, expõe as dificuldades do casamento e sugere as respectivas soluções, algo que se torna numa visão harmoniosa do casal, em que a autoridade do marido impõe os comportamentos adequados à vida quotidiana da mulher. Parte, portanto, da perspectiva masculina, pois trata-se de guiar o casado, não *a casada*, defendendo o “casamento da razão” em detrimento do “casamento por paixão”, posição que assumirá nas linhas da *Epanáfora Amorosa*.

Do extenso conjunto da sua obra, apenas destacaremos as *Epanáforas de Vária História Portuguesa* (1660), retratos da compreensão histórica e do mundo quotidiano de D. Francisco Manuel de Melo, escritos entre 1649 e 1659. Joel Serrão destacou, na introdução e apêndice documental que realizou para uma das edições das *Epanáforas*, que três são os temas destes textos: a restauração aquém e além-mar, o domínio marítimo pelas esquadras hispânicas e o início da colonização portuguesa.<sup>139</sup>

Pela nossa parte, importa sobretudo realizar uma leitura da “relação” em que a história se confunde com a poesia e a angústia se entrelaça com o destino fatalista.

A *Epanáfora Amorosa* foi o único texto que se situou num tempo anterior ao do autor, tendo por base a famosa *Relação de Francisco Alcoforado* e a lenda do descobrimento da ilha da Madeira. Questionou-se muito a existência deste documento, até que, no século XIX, na Biblioteca Municipal de Madrid, foi descoberta uma *Relação* na qual se pôde ler *Qual foy o azo com que se descobrio a ilha da Madeyra, escrito por my, Francisco Alcoforado, escudeyro do senhor Infante D. Henrique, que fuy a tudo presente, e foy desta guisa*. Descobriu-se ainda que este manuscrito fora escrito no século XVII e a partir daqui passou-se a perceber que Melo não mentia quando se referia ao texto de Alcoforado como a sua “jóia preciosa”.

No século XX, Jean Fontvieille afirmou existir na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa um outro manuscrito da *Relação* datado do século XVI, reacendendo a polémica sobre qual o texto utilizado por Melo.

A lenda de Machim conheceu uma enorme popularidade (oral e escrita) dentro e fora de Portugal, sendo conhecidas três versões: a de Francisco Alcoforado, a de Gaspar Frutuoso e a de Jerónimo Dias Leite.

Gaspar Frutuoso serviu-se de um texto de Aires Ferreira sobre o descobrimento da Ilha da Madeira, transmitido por Jerónimo Dias de Leite. Este último havia escrito a obra *Descobrimto da Ilha da Madeira e discurso da vida e feitos dos capitães da dita Ilha*. Todavia, o texto de Aires nunca foi encontrado e, por qualquer motivo, atribuiu-se-lhe o relato que seria de Alcoforado, daí a confusão existente acerca da veracidade da *Relação*.

---

<sup>139</sup> Vd. D. Francisco Manuel de Melo, *Epanáforas de Vária História Portuguesa*, introd. e apêndice documental por Joel Serrão, Lisboa, IN-CM, 1977.

Posteriormente, Manuel Tomás utilizaria a prosa de Dias Leite e Gaspar Frutuoso para compor a *Insulana*, poema de dez cantos dedicado a João Gonçalves da Câmara, conde de Vila Nova.

Porém, a lenda de Roberto Machim teria ainda outras formas de se tornar conhecida. Prova disso é o *Manuscrito Valentim Fernandes*, célebre *Manuscrito de Munique*, no qual o autor narra a chegada de Machim à ilha da Madeira, numa sequência narrativa denominada “Das ylhas do mar oceano”. Este relato surgiria depois, um pouco mais sucinto, no texto de António Galvão, *Tratado dos Descobrimentos Antigos e Modernos*, de 1563.

Devem ser também mencionados os textos de Diogo Gomes, Zurara e Cadamosto a propósito do descobrimento oficial da ilha da Madeira. Ainda assim, é o manuscrito de Valentim que apresenta, segundo António Gonçalves Rodrigues, embrionária a acção novelesca em torno de Machim e Arfê, embora seja na *Insulana* de Manuel Tomás que o mito ganha forma, isto porque o lamento da morte de Ana é aí versado com a mesma intensidade sofrida do soneto camoniano “Alma minha gentil”.

Devido a esta multiplicidade de documentos, posições e inexistência de factos históricos concretos, catalogou-se de lenda a existência de Machim. “E porque a lenda é sempre resultante do real, nada de admirar que Machim tenha sido a personagem central de um desses desembarques na Madeira.”<sup>140</sup>

As versões de António Galvão e D. Francisco Manuel de Melo seriam sempre conflituosas e existem algumas diferenças que devem ser mencionadas. Na verdade, no texto de Galvão e posteriormente no texto de Fernandes, Machim abandona a ilha depois da morte da amada, cai nas mãos dos Mouros, é enviado a Castela, local em que narra o achado realizado – descobrimento da ilha da Madeira. No texto de Melo, Roberto Machim morre de dor, de desespero na ilha e é sepultado ao lado de Ana de Arfê. São os companheiros da viagem que relatam, no cativo, as circunstâncias da viagem ao piloto sevilhano João de Moraes.

Considera Gonçalves Rodrigues que “D. Francisco Manuel de Melo soube interpretar magnificamente a emoção quási religiosa dos descobridores ao pisarem a terra virgem, e recrear a atmosfera no espírito do leitor por meio de descrições da natureza bem raras na sua obra.”<sup>141</sup>

Pela primeira vez, e num texto literário, a Saudade se situa entre uma visão histórica e mitológica e se apresenta na sua acepção moderna. Com efeito, a *Epanáfora Amorosa* de D. Francisco Manuel de Melo consagra cerca de duas páginas dedicadas a este sentimento que o autor considera típico da génese lusitana e “fruto das viagens dilatadas”. E Melo, para além disto, romantiza e populariza, um pouco por toda a Europa, e em especial na Inglaterra, a morte de

---

<sup>140</sup> José Manuel de Castro, ed. crítica da *Epanáfora Amorosa*, Braga, 1975(?), p. 107.

<sup>141</sup> António Gonçalves Rodrigues, *D. Francisco Manuel de Melo e o Descobrimento da Madeira (lenda de Machim)*, Lisboa, Tipografia Fernandes, 1935, p. 45.

Roberto Machim e Ana de Arfet. Autores como Walter, Byron, Bowles e James Bird (*Machim – or the discovery of Madeira*, 1821), fizeram deste episódio uma exaltação romântica da vida simples, longe da sociedade libertina e hipócrita, regido pelas leis do amor sublime:

Pure was the bliss that in their young hearts glowed,  
And pure the rapture which is warmth bestowed; –  
To know one destiny - to love - to share  
One peaceful solitude - was bliss – was joy,  
Which nought but guilt could weaken or destroy!  
(...)  
Far from their own, native land, they slept;  
No pitying kindred o'er their relics wept; –  
MADEIRA's earth enshired the hapless pair;  
The first who lived, who loved, who perished there!<sup>142</sup>

Serão estes os aspectos a salientar nos pontos seguintes, bem como o pesar solitário de quem vinha “fugindo da justiça, ou da injustiça do povoado”, dando vida a mais um mito poético, pois que da narração de um facto histórico nascia um belíssimo episódio amoroso.

## 2. Ana de Arfet ou a expressão feminina da Saudade

Terá a viagem de Roberto Machim e conseqüente descobrimento da Madeira acontecido de facto ou será apenas pura lenda? A *Relação* de Francisco Alcoforado, escudeiro do Infante D. Henrique, atribuiu o primeiro descobrimento da ilha a Machim, depois da sua fuga de Bristol com Ana de Arfet, ainda no século XIV, e o posterior reconhecimento do território insular pelos portugueses.

Vimos como muitos historiadores defenderam o texto de Alcoforado como uma criação do século XVII, dada a inexistência de documentos que comprovassem a veracidade da sua tese e identidade dos protagonistas.

Do ponto de vista literário-cultural, a *Epanáfora Amorosa* tem muito que ver com a narrativa novelesca e combina, por um lado, o apreço pelas histórias de amor e de (des)aventuras desde o período galaico-português até Bernardim. Por outro lado, como muito bem notou José Manuel de Castro, mostra o sentimento de solidão, desengano, instabilidade, melancolia e a “inexorável força do destino” seiscentistas, sem deixar de antever alguns pormenores pré-românticos, como a correlação natureza-estados de alma bem ao gosto de Rousseau ou de Chateaubriand.

Refira-se que o par amoroso (Roberto Machim e Ana de Arfet) já havia sido referenciado pelos historiadores António Galvão e Gaspar Frutuoso, respectivamente em *Tratados dos diversos e desvairados caminhos e Saudades da Terra*.

---

<sup>142</sup> Cita-se pela edição de António Gonçalves Rodrigues, pp. 52-53.

Ainda de acordo com José Manuel de Castro, o texto de Melo encontra-se dividido em dois grandes momentos: o descobrimento lendário pelo enamorado casal inglês e o descobrimento realizado por João Gonçalves Zarco. O primeiro momento é o que merece uma particular atenção da nossa parte, isto porque Roberto e Ana relembram a dolorosa condição da vida humana, enquanto seres melancólicos, martirizados pelo sofrimento, pela angústia e pelas sempre trágicas contrariedades do amor. Como já salientámos, a lenda de Machim situa-se entre o final do século XIV e o início do século XV e versa a história que se segue.

Na cidade de Bristol, em Inglaterra, Roberto, jovem nobre de segunda linhagem, apaixonou-se por uma dama da corte, Ana de Arfet, que, apesar de corresponder a esse amor, se vê obrigada pelos pais a casar com um nobre da sua condição.

Roberto sofre o peso de um julgamento e conseqüente condenação à cadeia, devido não só ao amor que o consome, como também à sua condição mais baixa. Notemos, pois, as contrariedades iniciais deste amor: a condição social inferior e a oposição parental.

Roberto não desiste dessa paixão e rapta Ana, acto consentido pela jovem, nas vésperas do seu casamento. O destino dos apaixonados seria França, então em guerra com Inglaterra (Guerra dos Cem Anos).

D. Francisco Manuel de Melo deixa antever, nos momentos anteriores à fuga de Ana, a tragédia com que o casal enamorado se debaterá toda a vida:

Recolheu as mais preciosas jóias de seus contadores, em grande preço estimadas, de que em si mesmo fez tesouro; entre as quais foi memorável um Crucifixo de subido valor pela obra, que era exquisita, e pela matéria, que era ouro e diamantes. Este lhes foi depois a mais fiel companhia que Ana e Roberto acharam em as tragédias futuras.<sup>143</sup>

Paralelamente, parece ainda condenar os caprichos do desejo humano e do amor:

(...) começaram a conhecer como o Amor é o mais ruim dos pilotos (...) porque o cumprimento, ainda de nossos desejos, nunca pára, senão em o castigo dele.<sup>144</sup>

A temática amorosa em D. Francisco Manuel de Melo segue os mesmos parâmetros de toda uma tradição literária medieval e renascentista, pois continua a ser mais de natureza espiritual, desprovida do gozo carnal. Daí que o rapto de Ana por Roberto possa ser entendido como uma fuga às imperfeições do matrimónio, leia-se realização sexual da jovem, em que predominam as “modestas carícias”, porque Roberto:

(...) aspirava sempre a ser amador mais alto, subindo a mais alto fim a glória de seus pensamentos; porque sendo o desengano noite do dia dos amores, jamais era possível declinar ao aborrecimento aquele a quem nunca os interesses haviam amenhecido.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Citamos pela edição de José Manuel de Castro, *Epanáfora Amorosa Descobrimento da Ilha da Madeira Ano 1420*, Braga, 1975 (?), p. 39.

<sup>144</sup> Idem, p. 41.

<sup>145</sup> Ibidem.

No meio da viagem, eis que o jovem casal e respectiva tripulação se deparam com uma nova adversidade à felicidade amorosa: uma tempestade assola a navegação e fá-los perder o rumo do seu destino. Depois de navegarem à deriva por um período de tempo, avistam uma “grande mancha verde” e, motivados pelo desespero e amargura, resolvem aportar na mesma, proporcionando ao escritor uma longa exposição acerca da saudade.

Na *Epanáfora Amorosa*, o tema da saudade surge como nostalgia da terra perdida, exílio da terra que nos viu nascer e também como uma “dor de satisfação” do presente ausente. Entendia Ana que as águas do mar e as nuvens do céu empurradas pelos ventos lhe despertavam a saudade, e lhe mostravam a imensa ingratidão que a sua pátria tinha pela sua brusca partida:

Tudo enfim era lástimas, sem ver outra cousa que um mar e um céu desusado: de que no coração de Ana se começavam a alevantar grandes afectos de saudade.<sup>146</sup>

Em Roberto, pelo contrário, a contemplação das águas despertava-lhe um enorme receio e um profundo temor. Ana de Arfet é, por isso, a expressão feminina da Saudade, não do temor que habita no coração de Roberto, mas sim de um sentimento mais nobre, sofrido e doloroso. Ela sente essa “paixão da alma” como a dolorosa recordação da terra que se encontra além, da terra ausente pelas léguas que a separam, mas viva dentro do seu ser. Tudo é incerto nesta angústia doce do coração, pois que de algo tão puro e inocente se trata.

À Saudade liga-se o Amor “fino, casto e puro”, força mais poderosa do que a razão:

(...) o Amor nunca foi homem de justiça. Fique embora para a Razão o deixar padecer a cada um o fruto de seus erros, que o Amor não pode achar razão para que padeça quem se ama, ainda que padeça menos do que merece.<sup>147</sup>

Segue-se uma longa descrição da natureza virgem da ilha e da visão da gigantesca árvore, à qual Ana e Roberto consagram um altar com o crucifixo pessoal da jovem mulher.

O amanhecer traz consigo mais uma intempérie que leva à perda do navio entre os mares e ventos revoltosos.

Ana presente no íntimo do seu ser a desgraça derradeira de que não pode escapar, a morte:

Contudo não tomou este golpe, despercebido o leal coração de Ana; porque fidelíssimo conselheiro, desde o primeiro passo de seu caminho, ou de seu descaminho, lhe prometia um fim lamentável;<sup>148</sup>

Com efeito, três dias depois, já bastante debilitada, Ana falece e assiste-se a um momento de exacerbado dramatismo, o longo monólogo de Machim, em que a dor e a revolta se combinam para maldizer o amor, e em que a personagem se deixa dizimar pelo cansaço da dor e da saudade:

Então abraçado com os pés da defunta dama, se entregou todo a um terrível desmaio. As lágrimas dos circunstantes multiplicavam a confusão e a saudade;<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>148</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 51.

Posterior a esta cena, temos o discurso proferido pelo ancião, “mais experimentado nos sucessos de amor e do tempo”, figura peculiar que relembra a Dama do Tempo Antigo de Bernardim. Trata-se de um discurso de pendor moralista, em que o amor surge como arrependimento, dor e sofrimento, numa visão extremamente pessimista, como se verifica no vocabulário utilizado (“fadigas”, “lágrimas”, “crueldade”) e na insistência do verbo “prometer” (ideia de que o amor não cumpre as suas promessas). Na verdade, o ancião defende não o amor irracional, intempestivo, cego e louco de paixão, mas sim o doce e ingénuo amor-amizade.

Parece-nos que a voz do ancião seria a própria voz do autor da *Epanáfora*, afirmando que os amores proibidos são desnecessários e causa de infelicidade. Esta posição não deve causar estranheza e até pode ser considerada uma herança da educação religiosa de Melo.

Para além disso, deduz-se ainda nas palavras deste velho homem uma certa condenação à situação difícil em que Roberto colocou os que com eles partiram de Londres:

Amaste, foste amado, atreves-te e achas-te quem por ti se expusesse ao último perigo.<sup>150</sup>

Apesar deste discurso de pendor moralista, Roberto, o “saudoso amante”, não consegue superar a perda de Ana, única mulher que amou, por quem lutou e se deixou perder até e para além da morte:

(...) foi aberto um igual sepulcro a Roberto, que fora para Ana a sepultura, e com semelhante inscrição de sua morte, o deixaram, de tantos trabalhos, repousar em paz para sempre.<sup>151</sup>

Finda aqui o primeiro momento da *Epanáfora Amorosa*. De salientar que os restantes membros desta aventura amorosa foram posteriormente resgatados por um barco de mouros e deportados como escravos no Norte de África.

No que nos diz respeito, importa relevar que Eros apresenta, neste texto de D. Francisco Manuel de Melo, a concepção do desejo amoroso, das alegrias sofridas em que uma certa pulsão erótica se combina com o afecto humano.

À semelhança dos textos em estudo anteriores, ocorre como que uma propensão para a infelicidade amorosa e daí a apologia da mulher, a transfiguração da saudade e a condenação do amor. O Eros literário que temos vindo a abordar concilia um certo misticismo islâmico com a cabala judaica, uma corrente platónica e neoplatónica. Por isso, transcende a razão e conduz à abnegação do próprio. Veremos em Camilo como esta negação assumirá contornos ainda mais penosos no triângulo amoroso entre Simão, Teresa e Mariana.

---

<sup>150</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 56.

### 3. O Amor e a Ausência como pais da Saudade portuguesa

Ao longo deste trabalho temos vindo a observar as reflexões da “soidade”, “suidade” e “soledad” como sentimento intrínseco ao amor, e, como já evidenciámos, há uma nítida evolução do vocábulo e respectiva significação no conjunto dos textos literários que escolhemos para esta abordagem.

Deste modo, segue-se uma (re)interpretação desta temática tendo na sua base a leitura de alguns dos mais notáveis ensaístas e historiadores da Saudade portuguesa, sem descurar a linha de leitura da *Epanáfora Amorosa* de Francisco Manuel de Melo.

Notemos, assim, que a saudade, enquanto sentimento da expressão de sentimentos, diz respeito à subjectividade do ser, sendo, por esse motivo, um desejo insatisfeito; é, como salientou Pinharanda Gomes, uma presença que se faz ausência e uma ausência que se torna presente, porque só na ausência do ser se sabe o que é o ser ausente.

António Braz Teixeira considera que a saudade é o conhecimento que o ser humano alcança de si próprio, isto é, a “suidade” é o saber de si mesmo, ainda que não seja possível saber da saudade sem se tomar conhecimento do outro, do ser amado.

No pensamento de D. Francisco Manuel de Melo verifica-se que à saudade surge associado o “apetite de união”. António José Saraiva notou que sendo a Saudade a principal característica do amor na literatura portuguesa, do *amour-passion* ausente, impossível de consumação e autodestrutivo, nela confluem simultaneamente dois tempos, presente e passado, isto é, não querer experienciar o presente e não encarar o passado como pretérito.<sup>152</sup>

Acrescenta ainda o autor que a saudade se caracteriza por uma certa “sensualidade insatisfeita”, por uma certa espiritualidade “impura”, sendo, por isso, mais que “mera sexualidade”. Já D. Duarte havia sugerido que a saudade não é um sentimento puramente espiritual, uma vez que contém muito de sensual.

À saudade associa-se a solidão do ser humano, isto é, a solidão contemplativa, a nostalgia. Daí que o sentimento saudoso venha acompanhado das seguintes componentes: renúncia, nolongade, sensação de isolamento, desejo de bens ausentes e anteriormente vividos, tristeza.<sup>153</sup>

Assim sendo, o saudoso vive o seu próprio mundo emocionalmente, tornando-se evasivo, desprendido da sua vivência presente, expressando algo que existe ou que outrora existiu, independentemente do seu próprio ser.

Verificamos que na saudade se deseja uma ausência presente no nosso íntimo e é este desejo que faz do sentimento saudoso um sentimento que não se desprende em completo do amor. Diz-nos

<sup>152</sup> António José Saraiva, *Para a história da Cultura em Portugal*, vol. I, Lisboa, Gradiva, 1996, p. 84.

<sup>153</sup> Joaquim de Carvalho, “Problemas da Saudade”, in: *Filosofia da Saudade*, selec. e org. de Afonso Botelho e António Braz Teixeira, Lisboa, IN-CM, 1986, pp. 218-227.

Afonso Botelho que “enquanto sentimento, a saudade recorda o amor instântaneo que, por ela, se renova.”<sup>154</sup>

D. Francisco Manuel de Melo sugere que a saudade é um estado de alma típico da nação lusa:

E pois parece que lhes toca mais aos Portugueses que a outra nação do mundo o dar-lhe conta desta generosa paixão, a quem somente nós sabemos o nome, chamando-lhe Saudade, quero eu agora chamar sobre mi esta notícia.<sup>155</sup>

Sendo esta “generosa paixão” algo muito próprio dos portugueses, o autor aponta as duas causas que explicam esta genuidade:

Amor e Ausência são os pais da saudade; e como nosso natural é, entre as mais nações, conhecido por amoroso, e nossas dilatadas viagens ocasionam as maiores ausências, de aí vem que, donde se acha muito amor e ausência larga, as saudades sejam mais certas, e esta foi sem falta a razão por que entre nós habitassem, como em seu natural centro.<sup>156</sup>

As razões que Melo enumera para esta vocação sentimental prendem-se sobretudo com o retrato apaixonado do povo português e sua predestinação mítica como viajante. Como é do conhecimento público, o período das descobertas proporcionou este encontro das gentes que partiam com a ausência e o amor, por um lado, da terra que deixavam (sabendo que poderiam nunca mais voltar), por outro lado, dos familiares e entes queridos que ficavam nos locais de embarque.

Nesta sua longa reflexão em torno da temática da saudade, há uma dúvida que parece assombrar Melo: poderá o ser humano sentir saudade sem necessariamente sentir amor?

(...) não temos todavia averiguado se compete às injúrias ou aos benefícios que do amor recebem os humanos: ou se, sem amor, também se podem experimentar saudades.<sup>157</sup>

Partindo da sempre paradoxal relação entre o ódio e o amor, o autor encontra uma possível justificação, sendo peremptório em afirmar:

(...) contudo, nós vemos que, muitas vezes, a saudade se contrai com cousas que antes da saudade não amávamos.<sup>158</sup>

A partir deste momento, Melo inicia uma das mais belas definições acerca da saudade: “mimosa paixão da alma”, “suave fumo do fogo do Amor” que provoca “indistinta dor da satisfação”, por isso mesmo “é um mal de que se gosta e um bem que se padece.”<sup>159</sup>

Desta feita, também D. Francisco Manuel de Melo reconhece que a saudade tem sempre uma dimensão de sofrimento, de dor humana, que tanto pode ser provocada pelo amor, como pela ausência. Mas, o amor e o desejo podem extinguir-se, já a dor...

<sup>154</sup> Afonso Botelho, “Sentimento e Pressentimento da Saudade”, in: *Filosofia da Saudade*, p. 287.

<sup>155</sup> *Epanáfora Amorosa*, ed. de José Manuel de Castro, p. 42

<sup>156</sup> Idem.

<sup>157</sup> Ibidem.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>159</sup> Vd. p. 43.

(...) quanto é maior a pena, é maior a saudade, e nunca se passa ao maior mal, antes rompe pelos males; conforme sucede aos rios impetuosos conservarem o sabor de suas águas muito espaço depois de misturar-se com as ondas do mar, mais opulento.<sup>160</sup>

Note-se que a definição de Saudade é construída através de linguagem antitética, e o “suave fumo do fogo do amor”, metáfora corrente para designar o calor do coração, o tremor da presença ou lembrança do ser amado, relembra os dois primeiros versos de um famosíssimo soneto camoniano: “Amor é um fogo que arde sem se ver, / é ferida que dói e não se sente.”

A linguagem utilizada por Melo segue o estilo poético dos grandes místicos do século XVI, nomeadamente o que foi cultivado por Santa Teresa de Jesus e São João da Cruz, onde a experiência mística de união com Deus só se consegue expressar pela linguagem subjectiva. Conhecedor desta literatura, o autor recorre a inúmeras antíteses para definir esse sentimento tão grandioso, pois que é difícil exprimir por palavras o que é a saudade.

Considerando a saudade “legítimo argumento da imortalidade do nosso espírito”<sup>161</sup>, D. Francisco Manuel de Melo tende a afirmar que este sentimento, enquanto desejo de união, é desejo de natureza divina, de comunhão com Deus e o Indefinido.

No século XIX, “o século dos temas saudosistas”<sup>162</sup>, Almeida Garrett recorrerá a este mesmo recurso estilístico no Canto Primeiro do poema *Camões*, como podemos observar nos versos que se seguem:

Saudade! gosto amargo de infelizes,  
Delicioso pungir de acerbo espinho,  
Que me estás repassando o íntimo peito  
Com dor que os seios d’alma dilacera,  
— Mas dor que tem prazeres; — Saudade!  
Mavioso nome que tão meigo soas  
Nos lusitanos lábios, não sabido  
Das orgulhosas bocas dos Sicambros  
Destas alheias terras — Oh Saudade!  
Mágico númen que transportas a alma  
Do amigo ausente ao solitário amigo,  
Do vago amante à amada inconsolável,  
E até ao triste, ao infeliz proscrito  
— Dos entes o misérrimo na terra —  
Ao regaço da pátria em sonhos levas,<sup>163</sup>

Melo conclui a sua reflexão afirmando:

Sendo esta tal a mais subida das saudades humanas: como se disséssemos um desejo vivo, ãa remenicência forçosa, com que apeteçemos espiritualmente o que não havemos visto jamais, nem ainda ouvido; e temporalmente, o que está de nós remoto e incerto.<sup>164</sup>

<sup>160</sup> Idem, p. 43.

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> Joaquim de Carvalho, “Problemática da Saudade”, Op. Cit., p. 218.

<sup>163</sup> Cita-se pela edição levada a cabo por Teresa Sousa de Almeida, *Camões*, de Almeida Garrett, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, pp. 55-56.

<sup>164</sup> *Epanáfora Amorosa*, Op. Cit., p. 43.

Tal como a paixão e o amor, a saudade tem uma dimensão supra-racional, dado que se encontra para além do discernimento objectivo, e supra-afectiva, pois alcança um nível que nem mesmo o amor espiritual consegue superar.

Afonso Botelho considera que “o segredo da saudade está no coração”<sup>165</sup>, nessa combinação interior de dois tempos e de duas causas: prazer (alegria, desejo de regressar a um tempo passado) e tristeza (lembrança melancólica do passado).

Notemos que nesta definição de saudade há que evidenciar a noção de desejo, desejo sofrido, dorido. Com efeito, e percorrendo ainda a linha de pensamento deste autor, o nascimento da saudade proveniente da relação entre dois seres é também o nascimento da dor, ou seja, do desejo cuja realização futura é dificultada por um passado que se lembra. Por esta razão, “A saudade é antes de tudo solidão, apartamento de pessoas, de seres vivos que se prenderam.”<sup>166</sup>

Também Carolina de Michaëlis reconhecia esta dimensão da saudade associada à solidão e consequentemente à ausência, ao isolamento, ao abandono, à falta, à carência, à tristeza e à melancolia, sendo assim um “sentimento doce-amargo”. Atenta a autora que, a partir da fusão da “soidade” com “*saudade-salutate saudar saúde saudações*”, são reconhecidos os seguintes sentidos: “lembrança dolorosa de um bem que está ausente, ou de que estamos ausentes, e desejo e esperança de tornar a gozar dele [;] expressão desse afecto dirigido a pessoas ausentes.”<sup>167</sup> Esta recordação desejada tanto pode ser pela pátria, pelo lar, pela família, pelos amigos, pelo homem ou pela mulher que se ama.

Há ainda um outro sentimento fundamental associado à saudade: o remorso. Seja qual for a circunstância em que a saudade irrompe no coração, sentimo-nos sempre invadidos pela dúvida avassaladora do que seria se tivéssemos aproveitado e gozado todos os momentos que no presente são meras lembranças e vãs recordações. É esta variedade polissémica em torno da saudade que a torna tão distinta no íntimo de cada ser.

Se, por um lado, o amor parece ser a única forma possível do Homem enfrentar a morte, a ausência e a saudade ajudam nesta tarefa utópica, uma vez que reinventam o nosso desejo, a nossa forma de estar e de sentir o mundo, a vida, o ser amado, um ente querido que partiu, a terra que nos viu nascer. Jamais sentiremos saudade “do aqui e agora”, mas lembraremos sempre o outrora feliz com uma ansiedade desmedida e uma dor alegre.

Uma outra questão não menos interessante é a pluralização da saudade, visto que utilizamos frequentemente expressões como “Morro de saudades de tal pessoa”, “Tenho saudades da minha infância”, “Sinto saudades daqueles tempos”. Julgamos que este fenómeno tem também uma explicação pouco clara, sendo a forma mais corrente de entendê-lo a etimológica, na qual se

---

<sup>165</sup> Afonso Botelho, “D. Duarte e a fenomenologia da saudade”, in: *Filosofia da Saudade*, p. 608.

<sup>166</sup> Idem, p. 692.

<sup>167</sup> Carolina de Michaëlis, Op. Cit., p. 55.

reconhece o plural latino e feminino “solitates”. Porque se incorre então nesta pluralização? Será o meio de hiperbolizar o inexplicável? Haverá alguma relação directa entre esta sobrevalorização da saudade com a dificuldade do ser humano em explicar o amor? Enquanto realidade do foro psicológico, será reflexo das múltiplas dores de amor do Homem? E o que se entende por “saudosos”, adjectivo muito utilizado, por exemplo, na poesia e prosa de Bernardim Ribeiro e no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende?

No capítulo anterior, havíamos visto como, até finais do século XVI, as formas “suidade” e “suidoso” surgiam nos textos de diversos autores, evoluindo para “saudade” e “saudosos”. Na sua reflexão linguística a propósito de “saudade” e de “saudosos”, Carolina de Michaëlis defende que “Saudade e saudosos, primitivamente portuguesas, foram subindo, pouco a pouco, da boca de semi-cultos, às camadas sociais superiores, dos verdadeiramente letrados.”<sup>168</sup>

Em qualquer reflexão que façamos sobre esta temática, verificamos sempre que o Amor abraça a Ausência para dar vida à Saudade e/ou às Saudades. Se imaginássemos um quadro descritivo, o amor seria um jovem pai e a ausência uma jovem mãe de um ser belo, profundo e misterioso: a saudade. Talvez, por isso, D. Francisco Manuel de Melo tenha afirmado que o Amor e a Ausência são os pais da Saudade portuguesa e Carolina de Michaëlis tenha reconhecido alguns parentes próximos, salientando que “Como representante legítimo e directo de *solitate*, irmão-gémeo do castelhano *soledad*, e primo do italiano *solitá*, claro que o galego-português *soedade* era, na primitiva, aquilo que hoje é usado para designar-se como *solidão*, proveniente de outro derivado latino de *solus*: *solitudine*, em francês *solitude*.”<sup>169</sup>

A autora considera ainda que a *soledad* castelhana (ou as *soledades*), a *senhardade* asturiana, a *morrinha* galega e a *anyoransa* catalã são sinónimos da “saudade” e encontra no alemão *sehnsucht* a palavra cujo significado mais se aproxima da Saudade portuguesa, ainda que com uma certa dimensão metafísica.

Esta aproximação sinonímica levou a acesas discussões entre portugueses e castelhanos. A título de exemplo, vejamos os excertos de uma carta do conde de Portalegre, Don Juan de Silva a Doña Magdalena de Bobadilla, datada de 1593:

La verdad es que quieren los Portugueses que la saudade comprehenda todos los descubrimientos de la ausencia y se componga de todos; mas lo mismo digo yo de la soledad [...] No podemos negar que los Portugueses son artifices y maestros desta sciencia, y que la lengua, por ser mas corta, les aprovecha para declarar con gracia y discrecion sus conceptos aunque sean vulgares, porque hallan metáforas excelentes, torcidos y retorcidos que dexan mucho que pensar...<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Idem, p. 45.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>170</sup> Citamos pela edição de José Manuel de Castro e suas anotações sobre a saudade portuguesa, pp. 142-144. A carta completa pode ser consultada na *Revue Hispanique VIII*.

Em qualquer instância, saudade é confronto de finito com infinito, de matéria com espírito; é desejo de encontrar o outro, o ser amado, e, simultaneamente, de encontrar-se a si próprio; é sentimento da terra, da comunhão com a natureza, experiência de exílio.

Desde os primórdios da lírica que a saudade é desejo, móbil de representação favorável do ser amado, do ser que se quer. Como observámos nas cantigas de amigo, o sujeito de enunciação ao mesmo tempo que morria de amor ansiava desesperadamente pelo reencontro feliz do ser amado, sendo esta dupla manifestação motivo de esperança e de coragem.

## V CAPÍTULO

### A “RELIGIÃO DO AMOR” EM CAMILO CASTELO BRANCO

## 1. A força regeneradora do Amor

Na narrativa camiliana há a urgência da escrita enquanto reflexo da sociedade da época. Por isso, muitos são os críticos que consideram Camilo Castelo Branco o primeiro romancista da Península. O grande Unamuno escreveu a propósito do *Amor de Perdição*: “me parece la novela de pasión amorosa más intensa y más profunda que se haya escrito en la Península y uno de los pocos libros representativos de nuestra común alma ibérica.”<sup>171</sup>

A prosa camiliana é sobretudo uma prosa romântica, associada aos ideais filosóficos de Jean Jacques Rousseau, ao liberalismo tardio da Revolução Francesa e ao advento da burguesia, mas também à reacção espiritualista e tradicionalista que se opunha a estas novas ideias. Contudo, o Romantismo não encontrou na Península a repercussão alcançada em países como a França, a Inglaterra e a Alemanha, uma vez que já chega a Portugal tardiamente.

Camilo Castelo Branco é contemporâneo da geração romântica e da geração ultra-romântica. Por outras palavras, é um romântico em pleno, embora a sua geração seja o advento da denominada segunda geração do romantismo.

A escrita de Camilo é o melhor retrato do próprio autor: instável, revolucionária, construída sob o signo do amor e do desamor, numa palavra, da paixão. José Régio<sup>172</sup> reconheceu que estudar o romance camiliano é em grande parte relacioná-lo com a própria personalidade de Camilo. Parafraçando Jacinto do Prado Coelho<sup>173</sup>, o autor mostra uma exaltação sensorial e emocional que se opõe à realidade prática por ser extremamente obsessiva e por demonstrar a falta da segura orientação crítica. Com efeito, em Camilo, a criação e a inspiração provêm do chamado “entusiasmo” platónico.

Há na sua obra a procura do nacionalismo, algo que a torna uma representação viva da vida da província. Ao gosto pelo nacional, junta-se-lhe um discurso do sentir, isto é, duma propensão para a análise íntima das personagens e das relações entre estas e o mundo.

Efectivamente, a narrativa camiliana apresenta a narração da paixão exacerbada, bem ao gosto dos místicos, e a exposição de conflitos familiares. Camilo Castelo Branco é, pois, o romancista por excelência da paixão, desse sentimento tão intenso em Bernardim, enquanto retrato das vivências e sofrimentos dos portugueses.

Diz Teixeira de Pascoaes que “O interesse do amor camiliano está na sua irrealidade, no seu fantástico inadaptável à existência, e, portanto, na sua capacidade criminosa ou ofensiva das leis

---

<sup>171</sup> Miguel de Unamuno, “La Literatura Portuguesa Contemporánea”, in: *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1975, p. 122.

<sup>172</sup> José Régio, “Camilo, romancista português”, in: *Ensaio de Interpretação Crítica*, Portugália Editora, 1964.

<sup>173</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Introdução à Novela Camiliana*, 2ª ed., 2 vols., Lisboa, IN-CM, 1982-1983.

domésticas. Chegamos sempre à luta entre as forças espontâneas do ser e a lei que as subordina à sociedade.”<sup>174</sup>

Desta maneira, o amor em Camilo Castelo Branco é ultrapassagem da razão, é força regeneradora do amante, é oposição entre paixão e convenção social. Se assim não o fosse, não teríamos uma mudança de comportamento no jovem Simão Botelho, que de arruaceiro passa a ser dedicado ao amor. Aos dezoito anos, Simão vivia de forma libertina, encontrando nos ideais franceses uma forma de estar muito particular. Todavia, um dia, o seu olhar cruza-se com o de Teresa de Albuquerque, sua vizinha e suposta rival e, a partir desse momento, o jovem transforma-se num ser sofredor, porque apaixonado.

É do conhecimento geral que o *Amor de Perdição*, que Camilo subintitulou de *Memórias de uma Família*, se baseou num tio do próprio e foi escrito freneticamente quando o autor se encontrava na Cadeia da Relação do Porto acusado do crime de adultério com Ana Plácido.

O público tem hoje ao seu dispor documentação suficiente para conhecer a vida sentimental de Camilo e a mudança sofrida pelo autor aquando da paixão por esta mulher. Na verdade, depois de uma série de desaires amorosos e de comportamentos dúbios, também o autor sentiu a força regeneradora do amor.

Assim, e num primeiro momento, se o romance camiliano se centrou no herói romântico convencional, ou seja, no sedutor incansável que desafia várias mulheres até se perder no abismo de um amor impossível e contrariado, num segundo momento, centrou-se quase em exclusivo na temática do amor e dos obstáculos sociais.

Notemos que as personagens camilianas são quase sempre votadas aos impulsos do coração e reflectem a não realização sentimental do amor. No caso do *Amor de Perdição*, obra escolhida para a leitura das temáticas do amor e da saudade, vejamos a tríade Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Mariana: ambos funcionam como heróis românticos. O primeiro porque se opõe aos ideais familiares; Teresa porque obstinada na sua paixão, torna-se vítima de uma felicidade não realizada e dos preconceitos da época; por último, a jovem filha do ferrador, rosto do sofrimento em silêncio, bela e triste.

A contradição que parece ressaltar do *pathos* amoroso é justamente a regeneração por que ambas as personagens passam, uma vez que todas se transformarão movidas pela paixão avassaladora.

Obra escrita num estilo extraordinariamente simples, numa linguagem coloquial que permite a aproximação ao leitor e que parece ter um carácter autêntico, o *Amor de Perdição* é ainda um dos frutos da concepção platónica do amor.

---

<sup>174</sup> Teixeira de Pascoaes, *O Penitente*, Assírio & Alvim, 1985. Cita-se pela publicação da Fundação Calouste Gulbenkian, série VII da História da Literatura Portuguesa, nº 4, “Camilo: o Homem e o Artista”, Outubro de 1991, p. 15.

Referindo-se à genialidade do autor, Aquilino Ribeiro atentou o seguinte: “Camilo possuía pois, em último grau, o génio da desgraça quanto à capacidade de dominar e traduzir o trágico que há no infortúnio, no pranto desfeito ou mesmo na adversidade.”<sup>175</sup>

O autor tinha bem viva a noção de que quando o ser humano se apaixona fá-lo através de uma imagem de perfeição criada pelo espírito, como cantaram os trovadores galego-portugueses. Deste modo, o Romantismo recupera da lírica medieval a coita de amor, o sofrimento sentimental, a irrealização carnal, isto é, a vivência de uma fidelidade espiritual na qual a loucura, o devaneio, a morte são as soluções aos apaixonados que ousam desafiar a moral social.

António José Saraiva sublinhou que o amor como força espontânea, pura, rompe com a sociedade preconceituosa e interesseira, transformando a alma humana. Daí que “as personagens amorosas, sem serem propriamente angélicas, têm no entanto a inteireza, a força e a pureza do que é espontâneo e natural.”<sup>176</sup>

Um dos aspectos mais fortemente criticados por Camilo é o conceito burguês de “honra” doméstica, de submissão da figura feminina a valores e preconceitos religiosos, temas que surgem na sua prosa satírica e de pendor sensualista. Por exemplo, o falso amor, retratado pela posse de uma mulher por um homem enquanto troca comercial e, não raras vezes, de favores sexuais, mostra a corrupção do verdadeiro amor. O autor entendia que o amor livre e espontâneo deveria ser a lei máxima do homem e nenhuma convenção social, moral e religiosa se poderia opor a essa força. Não é difícil perceber porque Camilo concebia as coisas do coração de maneira tão radical, tendo em conta a situação em que estava envolvido com a casada Ana Plácido. Por esta razão, afirma João Mendes, referindo-se ao drama religioso camiliano: “Verdadeiramente, no grande escritor, o sentimento de justiça confundia-se com a paixão...”<sup>177</sup>

No *Amor de Perdição*, Camilo faz questão de vincar bem a posição que tinha para com este conceito, chegando mesmo a colocá-lo no texto em letras capitais, num desabafo irónico para com a sociedade que o seguia:

A HONRA, que dizem proceder em linha recta da virtude de Sócrates, da virtude de Jesus Cristo, da virtude de milhões de mártires, que se deram às garras das feras, quando predicavam a caridade e o perdão dos homens!<sup>178</sup>

Também nesta obra, coloca os velhos fidalgos (Tadeu de Albuquerque e Domingos Botelho) agindo de acordo com o conceito feudal de honra e será sob este velho (pre)conceito que Simão assassinará Baltasar Coutinho.

<sup>175</sup> Aquilino Ribeiro, *O Romance de Camilo*, Editorial Gleba, 1957. Cita-se pela publicação da FCG série VII da HLP, nº 4, “Camilo: o Homem e o Arista”, Outubro de 1991, p.17.

<sup>176</sup> António José Saraiva, *História Ilustrada das Grandes Literaturas - Literatura Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Estúdios Cor, 1966, p. 197.

<sup>177</sup> João Mendes, *Literatura Portuguesa*, vol. IV, Lisboa, Verbo, 1979, p. 13.

<sup>178</sup> Cita-se pela 5ª edição do *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, da Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, com introdução de Esther de Lemos, Lisboa, 1995, Capítulo XIII, p. 171.

Para a compreensão do amor enquanto força regeneradora comparou-se, muitas vezes, o *Amor de Perdição* ao *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Com efeito, muitas são as semelhanças entre a obra portuguesa e a inglesa, mas não esqueçamos que os textos foram escritos em épocas diferentes e dizem respeito a géneros literários dissimelhantes.

Quer Camilo Castelo Branco, quer Shakespeare, apresentam uma boa visão da sociedade do tempo em que estão inscritos, nomeadamente em questões como o ódio entre famílias vizinhas, o amor enquanto imposição social e familiar e também como força de redenção e salvação. Como na obra de Shakespeare, em que Montecchios e Capuletos rivalizam entre si, verificamos, no *Amor de Perdição*, o ódio entre as famílias Albuquerque e Botelho, bem como a oposição parental aos relacionamentos amorosos de seus filhos. Notemos que as heroínas dos textos são ambas jovens adolescentes: Julieta teria entre treze e catorze anos e Teresa de Albuquerque contava quinze anos.

As semelhanças não se ficam, porém, por estas escassas linhas. Vejamos: Romeu assassina Tebaldo (primo de Julieta) e Páris (noivo da jovem donzela) e Simão mata sem piedade Baltasar Coutinho (primo e noivo de Teresa); Julieta é prometida a Páris e se recusar ver-se-á confrontada com a ira paternal, enquanto Teresa é prometida a Baltasar e caso negue este compromisso, será enviada para o convento de Monchique; Romeu é desterrado de Verona para Mântua e Simão é condenado ao desterro na Índia.

Se em *Romeu e Julieta* a Ama e Frei Lourenço têm como papéis confidenciar e testemunhar o amor dos adolescentes, no *Amor de Perdição* serão Mariana e João da Cruz os confidentes do amor dos jovens minhotos (embora a jovem do “rosto belo e triste” seja mais que uma confidente ou testemunha). Não obstante toda esta seriação de pontos comuns, a grande semelhança destas obras singulares é a fatalidade dos pares amorosos.

Acentue-se, ainda, que a principal diferença é a consumação do amor dos jovens de Verona aos olhos da Igreja de Roma, algo que não se encontra na narrativa camiliana, embora Teresa e Simão desejassem intimamente o matrimónio.

Nos capítulos anteriores salientou-se a importância do impacto visual como elemento desencadeador da paixão, do enamoramento e, em alguns casos, conseqüente prenúncio da fatalidade, algo que se torna bastante significativo nas obras de Camilo e Shakespeare. Comparemos, pois, ambos os textos:

Aquele que foi ferido pela cegueira não pode esquecer o precioso tesouro da sua vista perdida.  
(Romeu)<sup>179</sup>

O meu único amor nascer do meu único ódio! Vi-o demasiado cedo sem o conhecer e conheci-o demasiado tarde. Que amor prodigioso nasceu em mim para ter de amar um inimigo detestado!  
(Julieta)<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> William Shakespeare, *Romeu e Julieta*, 3ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2003, Acto I, p. 16.

<sup>180</sup> Idem, p. 33.

Da janela do seu quarto é que ele a vira a primeira vez, para amá-la sempre. Não ficara ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos.<sup>181</sup>

Desta feita, o discurso criado em torno do primeiro olhar assume capital importância para o desencadear do amor como força regeneradora. A troca de olhares realiza-se, no campo literário, de uma forma dinâmica, tendo como realizações mais fortes o fascínio, a comoção e a transformação (marca um momento entre o passado e o futuro).

Jean Rousset notou que a aparição, isto é, a revelação do outro é, em inúmeros casos, interpretada como um sinal do destino e “ceux qui devaient se rencontrer pouvaient ne jamais se rencontrer”<sup>182</sup>, como acontece com Simão e Teresa, que se despedem um do outro e da própria vida através de uma troca de olhares. A par das cartas, do corar das faces e das transformações da natureza que parecem acompanhar o estado de espírito dos seres enamorados, o olhar, a força que se opõe ao falar, rege o código ocidental do amor verdadeiro, autêntico e genuíno, sendo por excelência uma manifestação feminina.

Façamos agora uma pequena leitura das personagens principais do *Amor de Perdição* para que se possa compreender de que forma estas são afectadas por essa força sentimental.

Diz Camilo sobre Simão que o jovem “Amou, perdeu-se e morreu amando”<sup>183</sup>, ou seja, amou Teresa loucamente, desafiando o ódio, perdeu-se porque matou Baltasar Coutinho num acto de raiva e ciúme, morreu amando a caminho do degredo. O jovem deixar-se-á morrer por amor, tal como Teresa e Mariana, proporcionando ao leitor uma dimensão sagrada do sentimento amoroso, a conhecida religião do amor camiliano.

Simão, a personagem em que Camilo acentuou a maior mudança de carácter, dá mostras de um amor discreto, sincero, sofrido em silêncio, no qual o ciúme se prende ao sentido de honra e à sede de vingança. Assim sendo, o jovem assume uma dupla vivência entre o temperamento violento, impulsivo e o amor puro idealizado.

A metamorfose sofrida pelo jovem durou cerca de três meses e deu-lhe a maturidade suficiente para aspirar ao matrimónio e a um futuro a dois. No entanto, o casamento ambicionado por Simão e Teresa só se realizaria depois da morte de Tadeu de Albuquerque, isto é, só na aniquilação da figura austera e preconceituosa a união física poderia ser consumada. Contudo, ao assassinar Baltasar Coutinho, o jovem colocará um fim a todas as esperanças de uma realização terrena, da união amorosa.

---

<sup>181</sup> *Amor de Perdição*, Cap. II, p. 78.

<sup>182</sup> Jean Rousset, Op. Cit., p. 91.

<sup>183</sup> *Amor de Perdição*, Introdução, p. 67.

Maria Isabel Rocheta considerou que “o amor, associado à honra e desejo de glória, é afinal a força que domina a personagem.”<sup>184</sup> Por esta razão, Simão representa a ordem do amor como respeito por si próprio e pelo coração, isto é, pela dignidade amorosa. A transfiguração projectada no jovem de Viseu leva o narrador a denominá-lo de “moço poeta” e, apenas uma vez, o jovem se deixa vencer pelo sofrimento em nome da “verdade do coração humano”:

Ao cabo de dezanove meses de cárcere, Simão Botelho almejava um raio de sol, uma lufada de ar não coada pelos ferros, o pavimento do céu, que o da abóbada do seu cubículo pesava-lhe sobre o peito. Ânسيا de viver era a sua; não era já ânسيا de amar.<sup>185</sup>

Assim, na novela camiliana a transfiguração do protagonista principal, sujeito instável e sofredor, tem tendência a ser acompanhado pela realidade exterior, algo que levou Lênia de Medeiros Mongelli a estabelecer um paralelismo com as novelas de cavalaria, “onde os fatos vividos são verdadeiros experimentos para os cavaleiros, que buscam adestrar-se até à perfeição através de um punhado de circunstâncias, da mesma forma o romântico, nesses acontecimentos, tem veículo propício para a libertação da subjetividade.”<sup>186</sup>

Simão Botelho é, pois, o protótipo do herói dividido entre o espírito e a opressão da moral social, vendo-se obrigado, senão vencido, por essas condicionantes, a perder a mulher que ama na vida terrena. Por isso, Simão projectará na menina sensível, frágil e amorosa o dom de amar em sofrimento contínuo, algo que faz o narrador reconhecer em Teresa a excepcionalidade do seu sentir, uma vez que entendia que:

O amor aos quinze anos é uma brincadeira; é a última manifestação do amor às bonecas; é tentativa da avezinha que ensaia o voo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que está da fronde próxima chamando: tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe.<sup>187</sup>

Deste modo, Teresa vive o amor como uma força regeneradora que lhe modifica o agir e o pensar, isto é, como sofrimento de transição para a idade adulta. Por exemplo, no primeiro bilhete enviado a Simão, escreve de uma forma adulta, resignada, mas muito consciente de um futuro que pressentia doloroso:

Meu pai diz que me vai encerrar num convento por tua causa. Sofrerei tudo por amor de ti. Não me esqueças tu, e achar-me-ás no convento, ou no Céu, sempre tua do coração, e sempre leal.<sup>188</sup>

O amor é o valor mais alto para a jovem fidalga, ela coloca a sentimentalidade acima da racionalidade; daí a fragilidade física e débil com que é caracterizada. Aliás, serão a fragilidade e a dor íntima que farão viver e morrer a *mulher-anjo* desta novela.

<sup>184</sup> Maria Isabel Rocheta, “*Amor de Perdição*” de Camilo Castelo Branco, Lisboa, Editorial Comunicação, 1983, p. 34.

<sup>185</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo XIX, pp. 207-208.

<sup>186</sup> Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, *Ironia e ambiguidade: o herói camiliano*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1983, pp. 13-14.

<sup>187</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo II, p. 79.

<sup>188</sup> *Idem*, p. 80.

Mariana, por outro lado, é a personagem mais humanizada da tríade amorosa. Trata-se de um dos retratos mais vivos da psicologia feminina literária, uma vez que toda a mulher sofre a dor de um amor não correspondido, sofre por ser o terceiro elemento. É, portanto, uma mulher consciente e adulta, como afirma o narrador: “Era de mulher o coração de Mariana.”

Ela é confidente, apaixonada, dedicada, tem atitudes generosas e delicadas, mas tem consciência de que o amor que nutre por Simão jamais será correspondido. Trata-se de uma jovem obstinada, ciente do seu papel ao lado da figura masculina. Com treze anos, aquando da prisão do pai, pensa em suicidar-se, caso este fosse condenado à morte, ou segui-lo-ia se o degredassem. Este aspecto serve, sobretudo, para realçar a posição firme com que encara as possibilidades da força ou do desterro como destinos de Simão.

Repare-se que representa a determinação feminina para com o ser amado, que reconhece o ciúme, que se encontra determinada na caminhada solitária do seu amor. Talvez por essa razão Camilo atribuiu-lhe uma caracterização física e psicológica ou, por outras palavras, uma feminilidade louca do amor-paixão.

Em determinado momento, Simão reconhece-lhe os sentimentos e vendo-se tentado na sua fidelidade para com Teresa, desenvolve uma amizade fraternal, provavelmente para sublimar o desejo que lhe vai surgindo no coração.

Mas Mariana deseja unir-se a Simão física e espiritualmente, e terá essa oportunidade no beijo e abraço sentidos (e únicos) que dá ao cadáver de Simão:

Mariana curvou-se sobre o cadáver, e beijou-lhe a face. Era o primeiro beijo. Ajoelhou depois ao pé do beliche com as mãos erguidas e não orava nem chorava.

(...) Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços.<sup>189</sup>

Mariana relembra Avalor da *Menina e Moça* de Bernardim, dado que ama com dedicação tal que parece não acalentar a mínima esperança de correspondência. Mas, “à medida que as interdições sociais afastam Teresa de Simão, Mariana vai ganhando relevo junto deste, como figura solidária com o amor, que se move em silêncio, ama em silêncio e morre silenciosamente.”<sup>190</sup>

Assim sendo, quando tudo se torna impossível ao par amoroso, será Mariana quem oferecerá a Simão o carinho, o conforto e a dedicação espiritual de que o jovem necessita.

Octavio Paz salienta que os obstáculos ao amor são quase sempre de ordem social, tais como a rivalidade entre clãs, a diferença de classes e as proibições da moral eclesiástica, e defende que “O amor humano é a união de dois seres sujeitos ao tempo e aos acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte.”<sup>191</sup>

<sup>189</sup> Idem, Conclusão, pp. 225-226.

<sup>190</sup> Ana Paula Dias, *Para uma leitura do Amor de Perdição*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 39.

<sup>191</sup> Octavio Paz, *A chama dupla: Amor e Erotismo*, p. 81.

Podemos, pois, afirmar que as personagens deste triângulo amoroso se deixarão regenerar pelo amor enquanto força absoluta do destino; todas se verão irremediavelmente conduzidas à morte como única consumação possível da realização amorosa, interdita na vida terrena.

## 2. O discurso sobre a ausência

No *Amor de Perdição* escassos são os encontros entre o par amoroso, facto que reforça a ideia de um amor sentido na ausência do outro, isto é, em profunda solidão. Daí a angústia de Simão:

Escreve-me a toda a hora que possas.<sup>192</sup>

Maria Isabel Rocheta, referindo-se ao reencontro nocturno e acidentado de Teresa e Simão no quintal da jovem, considerou que este produz um duplo efeito: “desconhecimento das reacções das personagens; reforço da definição do amor como um amor ausência.”<sup>193</sup>

Assim, o discurso sobre a ausência é no texto camiliano *deixis* da intensidade da paixão, da psique emocional, que ilustra as mudanças sofridas pelas personagens. Trata-se de um discurso que se constrói, sobretudo, através das cartas trocadas entre Simão e Teresa, que só a partir do VII capítulo surge mais insistentemente reproduzido no texto, isto porque até aqui existiam apenas referências pontuais às mesmas e aos bilhetinhos.

A transcrição destes textos era um dos recursos dos escritores do Romantismo, os quais enquanto elementos caracterizadores da gradação do sofrimento amoroso apresentam uma dupla funcionalidade. Por um lado, a crítica às convenções sociais, por outro lado, o registo das juras de amor que não encontra realização terrestre, mas que aspira à felicidade para além da morte, fomentando a lembrança do ser amado ausente. Notemos também que a denúncia feita à burguesia, à hipocrisia da Igreja e do convento podem ser consideradas características realistas. No *Amor de Perdição*, Camilo dedica um capítulo aos vícios do convento, nomeadamente às religiosas que dizem mal umas das outras, ao álcool, ao esbanjamento e inclusive à conduta libertina.

Construídas sob o signo das lamentações amorosas de natureza fatalista, muito próximas do que havíamos encontrado na *Hystoria de Menina e Moça* de Bernardim, as cartas permitem uma análise depurada do sentir subjectivo de Simão e Teresa, uma vez que expõem as angústias e anseios dos jovens, e são sobretudo representações da imagem do “outro” e da expressão de devoção a esse “outro”, que vive no íntimo do ser que ama através de imagens mentais.

Para Niklas Luhmann, o amor romântico constrói-se através da intensificação do olhar e da distância, uma vez que “o afastamento permite a unidade entre a auto-reflexão e o compromisso que

<sup>192</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo VIII, p. 128.

<sup>193</sup> Maria Isabel Rocheta, Op. Cit., p. 27.

se perderia na fruição imediata.”<sup>194</sup> Na verdade, a distância serve para fazer crescer ainda mais o sentimento e o sofrimento, sendo que em Camilo sofrer é condição primordial para se amar.

Verificamos como principais finalidades das cartas informar os destinatários sobre as circunstâncias em que se encontram, comunicar decisões tomadas, persuadir o outro a tomar determinadas atitudes, auto justificar posições e exprimir sentimentos.

Estes pequenos textos apresentam, por isso, um campo semântico bastante reduzido e concentrado em torno dos vocábulos “amor”, “dor”, “morte”, o que remete para o retrato exacerbado do sofrimento amoroso. Óscar Lopes reconheceu que o uso frequente de termos como “fogo” e “negro” remete para os temas do sofrimento amoroso e da morte, que fazem das cartas uma “poesia da paixão”.

Além de todos estes aspectos, as cartas aproximam espiritualmente o casal, representando, de forma metafórica, a vida do amor que os une, uma vez que a distância física não permite que este amor cresça na presença contínua de ambos. Talvez por esta razão, Simão peça a Mariana para levar, na morte, as cartas, isto é, a confirmação de um amor ausente, mas correspondido, em oposição ao amor da jovem filha do ferrador que será presente, mas não correspondido.

Um dos primeiros registos epistolográficos fornecidos pelo narrador é a carta que Teresa escreve no convento para Simão, onde a jovem insiste na desgraça que os afortunou, embora sem perder as esperanças de um reencontro:

A desgraça não abala a minha firmeza, nem deve intimidar os teus projectos. (...) Ama-me assim desgraçada, porque me parece que os desgraçados são os que mais precisam de amor e de conforto. Vou ver se posso esquecer-me, dormindo. Como isto é triste, meu querido amigo!... Adeus.<sup>195</sup>

De salientar que as fitas vermelhas que enlaçam as cartas trocadas por Teresa e Simão simbolizam não só a precariedade de uma união frustrada e a contínua ameaça de uma ruptura, como também o desejo apaixonado dessa tão aspirada união, parecendo querer dizer: “enlaço as fitas às minhas cartas como espero abraçar-te aquando do nosso reencontro”.

Em Simão, a ausência das cartas, isto é, a falta daquele elemento que lhe aviva a esperança do amor, que substitui a presença da amada, faz com que as dores físicas sejam menores que as dores da alma:

Mais que as dores e o receio de amputação, o mortificava a ânsia de saber novas de Teresa.<sup>196</sup>

Como é do conhecimento geral, este sentir desmesurado, esta pena da alma em que o sofrimento amoroso se sobrepõe à dor de uma ferida física, era bastante frequente na escrita dos românticos, e posteriormente esta hiperbolização do sentir viria a ser condenada pelos escritores realistas. Sendo assim, a troca de cartas e de bilhetes é a concretização do discurso apaixonado

<sup>194</sup> Niklas Luhmann, *O amor como paixão. Para a codificação da intimidade*, Lisboa, Difel, 1991, p. 180.

<sup>195</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo VII, p. 123.

<sup>196</sup> *Idem*, p. 113.

conotado com a recordação íntima que, muitas vezes, se descreve num tom muito próximo da religiosidade. As heroínas dos romances de amor, como Teresa de Albuquerque, escrevem, pois, para expor os seus sentimentos e, assim, manter contacto com o ser amado aquando de uma separação (forçada ou não).

As cartas são ainda discurso da saudade, isto porque é na expressão confiada e apaixonada destes textos que transparece a alma humana, como se verifica nas passagens abaixo transcritas:

Hás-de pensar com muita saudade no teu esposo do céu.<sup>197</sup>

O pior é a saudade, saudade daquelas esperanças que tu achavas no meu coração, adivinhando tuas.<sup>198</sup>

Tu morrerás de saudade se o clima do desterro te não matar ainda antes de sucumbires à dor do espírito.<sup>199</sup>

O próprio narrador menciona que as cartas frequentes entre Simão e Teresa foram “escritas na violência exasperada da saudade.”<sup>200</sup>

Momento antes de falecer, Teresa relê todas as cartas que Simão lhe escrevera, sendo as escritas nas margens do Mondego, rio com forte simbologia literária para os casais apaixonados (relembre-se D. Pedro e D. Inês), as que mais alegria lhe davam, isto porque, nas palavras do narrador,

eram tudo que mais formoso pode dar o coração humano quando a poesia da paixão dá cor ao pensamento<sup>201</sup>

João Soares Carvalho defende que a ausência entre o par amoroso do *Amor de Perdição* é a própria ausência de Camilo e Ana, uma vez que “Nas trocas de correspondência entre Simão e Teresa, o romancista esquece-se, por vezes, de que está a referir-se a Simão e fala como se estivesse a contar a história do seu romance dramático com Ana Plácido.”<sup>202</sup>

Podemos afirmar que Camilo se identifica com a paixão deste seu herói adolescente, ou seja, reconhece a verdade interior do coração humano, o conflito íntimo das feridas de amor e, por essa razão, concentra todos os elementos do discurso amoroso na personagem de Simão:

Das mil visões que lhe relancearam no atribulado espírito, a que mais a miúdo se repetia era a de Mariana suplicante, com as mãos postas; mas, ao mesmo tempo, queria ele ouvir os gemidos de Teresa, torturada pela saudade, pedindo ao céu que a salvasse das mãos de seus algozes. O vulto de Tadeu de Albuquerque, arrastando a filha a um convento, não lhe fogueava a sede de vingança; mas cada vez que lhe acudia à mente a imagem odiosa de Baltasar Coutinho, instintivamente as mãos do académico se asseguravam da posse das pistolas.<sup>203</sup>

<sup>197</sup> *Amor de Perdição*, Carta de Simão presente no Capítulo X, p. 146.

<sup>198</sup> *Idem*, Resposta de Teresa, Capítulo XIII, p. 172.

<sup>199</sup> *Ibidem*, Última carta de Teresa a Simão, Conclusão, p. 221.

<sup>200</sup> *Ibidem*, Capítulo IX, p. 136.

<sup>201</sup> *Ibidem*, Capítulo XX, p. 214.

<sup>202</sup> João Soares Carvalho, “Camilo Castelo Branco”, in: *História da Literatura Portuguesa*, p. 392.

<sup>203</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo X, p. 149.

O discurso da ausência reforça a ideia de que o amor não é realizável senão para além da morte e se faz saudade muito antes de ter sido presença física.<sup>204</sup> É, assim, sentimento de um passado impossível de esquecer, de ultrapassar, no qual a troca de recordações leva a que o “eu” se faça “outro” e vice-versa. Por esta razão, o amor romântico tem na sua essência traços do amor-cortês e do amor neoplatónico do Renascimento, dada a linguagem do sofrimento, da espera, da confissão.

Por outras palavras, acentua a sacralidade do amor-paixão, isto é, a religião camiliana do amor ultraterreno, contrariado, sacrificado. Diz-nos Octavio Paz: “Todo o amor é eucaristia. O anseio constante de todos os enamorados e o tema dos nossos grandes poetas e romancistas foi sempre o mesmo: a procura do reconhecimento da pessoa querida. Reconhecimento no sentido de confessar, como diz o dicionário, a dependência, subordinação ou vassalagem em que se está relativamente ao outro.”<sup>205</sup>

Denis de Rougemont afirma que a ideia romântica da paixão, colocada acima de todas as leis e costumes, é de uma imensa “nobreza moral”: “Entre a alegria e a sua causa exterior há sempre qualquer separação, qualquer obstáculo: a sociedade, o pecado, a virtude, o nosso corpo, o nosso destino. E daí é que vem o ardor da paixão. E daí é que resulta que o desejo de união total esteja indissolúvelmente ligado ao desejo de morte que liberta. É porque a paixão não existe sem a dor que ela torna desejável a nossa perda.”<sup>206</sup>

Note-se que a etimologia latina do termo “paixão”, *passio*, *-ōnis*, remete para o “sofrimento”<sup>207</sup>, sofrimento que se torna a única liberdade possível à concretização do sentimento e do destino individual de cada personagem. À semelhança do que temos vindo a abordar, a autenticidade deste amor radica na esperança que dele nasce.

Mas se a ausência, o apartamento, confere ao amor a sua dimensão sagrada, a distância, a solução encontrada pelas figuras parentais, vem reforçar a ânsia infinita pela concretização amorosa que sairá vencida pela desgraça. Num dos primeiros registos escritos, Teresa presente o final trágico da história que vai viver.

Assim sendo, a tragicidade do amor advém da violência com que a paixão irrompe na alma, sua subsequente irracionalidade, atemporalidade, num movimento alheio a tudo o que conduz o “eu” ao “outro”, ainda que este último se encontre ausente fisicamente.

---

<sup>204</sup> Ideia defendida por Esther de Lemos na Introdução à 5ª edição do *Amor de Perdição*, levada a cabo pela Biblioteca Ulisseia de Autores em 1995.

<sup>205</sup> Octavio Paz, Op. Cit., p. 90.

<sup>206</sup> Denis de Rougemont, Op. Cit., p. 188.

<sup>207</sup> No verbete de “paixão” do *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, pode-se encontrar, entre outras definições, as seguintes: “sentimento muito intenso que se exprime pela obsessão em relação ao objecto de amor e de desejo, impondo-se de forma exclusiva; sentimento de amor muito intenso, que se impõe de forma exclusiva; sentimento de angústia, de dor profunda, de tristeza, mágoa, pena, sofrimento”, II vol., Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p. 2117.

Por esta razão, ocorre, nesta narrativa camiliana, a viva presença de um amor de natureza platónica e romântica, radicado na exclusividade, na virtude, no ciúme e na fidelidade absoluta. O amor dos românticos sustenta-se da sacralização, adoração, idealização e crença na morte de saudade, o que levou Serge Chaumier a sustentar a tese de que “O amor romântico, Amor com A maiúsculo, faz-nos sonhar, pela sua fascinante especificidade. Cada um dos que não são, ou nunca foram, atingidos por essa flecha desferida por Eros (que faz a fortuna dos produtores de sonhos) sonha com a probabilidade de o ser um dia.”<sup>208</sup>

### 3. A morte como possibilidade única da consumação amorosa

No *Amor de Perdição*, Camilo apresenta um certo fascínio e uma certa fixação para com a temática da morte que, a par do amor-paixão, forma o núcleo narrativo desta novela. Vejamos: Baltasar e João da Cruz são assassinados; Teresa morre doente no convento; Simão falece a caminho do degredo e Mariana suicida-se.

João Bigotte Chorão<sup>209</sup> reconheceu que perpassa na narrativa camiliana uma tanatofilia, no amor radica a outra face da morte. Refira-se que Camilo Castelo Branco conviveu desde tenra idade com a morte, sendo o falecimento do pai um dos maiores tormentos da própria vida.

Na obra em estudo, esta temática encarna diversas representações, sendo uma delas o exílio, metáfora da luta contra o poder instituído (judicial e patriarcal). Por um lado, o cárcere de Simão, por outro lado, a clausura de Teresa no convento:

Não sei de que me serve a vida, se a não sacrificar a salvar-te. (...) A submissão é uma ignomínia, quando o poder paternal é uma afronta.<sup>210</sup>

Por isso, Teresa está separada de Simão pelas grades do convento, como Simão está separado da jovem pelos ferros da cadeia, símbolos de um afastamento que não se desejou, motivado pela imposição de um casamento sem amor.

Do exílio em que o par amoroso se encontra acresce a dimensão do amor desafiado, muito bem trabalhado pelo autor no IX capítulo, onde encontramos o plano da fuga do convento elaborado por Teresa. Com efeito, aquando da suposta ida para um mosteiro do Porto, a jovem escreve a Simão combinando a melhor forma possível para a saída furtiva. Todavia, este plano sairá gorado, uma vez que Tadeu de Albuquerque decidirá mudar a jovem para o convento de Monchique, onde se encontra uma tia sua. Vendo-se sem tempo para avisar Simão, a jovem finge-se doente e escreve uma nova carta, interceptada pela priora e entregue ao pai.

<sup>208</sup> Serge Chaumier, *A (des)ligação amorosa*, Porto, Ambar, 2002, p. 75.

<sup>209</sup> João Bigotte Chorão, *O essencial sobre Camilo*, 28<sup>a</sup> ed., Lisboa, IN-CM, 1998.

<sup>210</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo VIII, p. 128.



Um outro aspecto com forte conotação à temática da morte como possibilidade única da consumação amorosa é a ideia de sacrifício, de devoção e entrega total ao amor, retratados de uma forma bastante peculiar em Mariana. Daí a compaixão do narrador por esta personagem, que conduz inclusive a uma reflexão sobre o amor:

Ninguém sente em si o peso do amor que se inspira e não comparte.  
Orgulho ou insaciabilidade do coração humano, seja o que for, no amor que nos dão é que nós graduamos o que valemos em nossa consciência.<sup>211</sup>

O empenho e paixão desta jovem são de natureza tal que, quando toma conhecimento da morte do pai, vende as terras em Viseu, recebe o dinheiro da herança, regressa ao Porto e afirma:

Vou para o degredo, se vossa senhoria me quiser na sua companhia.<sup>212</sup>

Talvez seja esta devoção que leva Simão a devanear entre as imagens de Mariana e de Teresa, o que ilustra não só o dilema interior do jovem, mas também a consciência do sofrimento que causava às duas mulheres:

E quando ele evocava a imagem de Teresa, em capricho dos olhos quebrantados lhe afigurava a visão de Mariana ao par da outra. E lagrimosas via as duas.<sup>213</sup>

Por esta razão, Simão apela à vida, utilizando, como forma de desmotivar Mariana a segui-lo no degredo, o argumento da saudade da pátria. Logo Simão, de quem a mãe escreveu:

Morto me disseram que tinhas nascido; mas o teu fatal destino não quis largar a vítima.<sup>214</sup>

Contudo, nada nem ninguém faz demover Mariana. Convicta das suas escolhas e sentimentos, responde com firmeza, numa simples, mas autêntica declaração:

Quando vir que não lhe sou precisa, acabo com a vida. Cuida que eu ponho muito em me matar? Não tenho pai, não tenho ninguém, a minha vida não faz falta a pessoa nenhuma. O Senhor Simão pode viver sem mim? Paciência!... Eu é que não posso...<sup>215</sup>

Numa das derradeiras cartas trocadas com Teresa, o jovem apresentará um duplo apelo: por um lado, a salvação, as boas relações com o pai, por outro lado, a morte, ao que a jovem responderá ser a última a que melhor lhe convém. Teresa sente-se como um anjo protector de Simão em vida e não deseja a morte, mas sim a vida do ser que ama.

No entender de Maria Isabel Rocheta, a morte é a “única via para a consumação do amor, pressentindo talvez que o amor, saciado, terminaria. O sofrimento é assim valorizado como elemento integrante do amor.”<sup>216</sup>

---

<sup>211</sup> Idem, pp. 132-133.

<sup>212</sup> Ibidem, Capítulo XVIII, p. 201.

<sup>213</sup> Ibidem, Capítulo XII, p. 167.

<sup>214</sup> Ibidem, Capítulo XI, p. 158.

<sup>215</sup> Ibidem, Capítulo XVIII, p. 204.

<sup>216</sup> Maria Isabel Rocheta, Op. Cit., p. 53.

O suicídio de Mariana havia sido pressentido durante a adolescência da jovem, quando João da Cruz fora julgado, e voltará a repetir-se no julgamento e respectiva condenação à forca de Simão. Aliás, a Mariana, talvez por ser uma personagem oriunda do povo, se associam sempre os presságios, a intuição sempre aguçada e correcta nas desgraças sentidas.

Este aspecto servirá ao narrador para acentuar que Simão compreendia perfeitamente que a devoção da moça era afinal um amor intenso e escondido:

Agudíssima foi então a dor do académico, ao compreender, como se instantaneamente lhe fulgurasse a verdade, que Mariana o amava até ao extremo de morrer. (...) E chorou então aquele homem de ferro. Chorou lágrimas que valiam bem as amarguras de Mariana.<sup>217</sup>

Mais uma vez encontramos semelhanças com os textos anteriormente mencionados, uma vez que o sobrenatural, expresso pelos presságios e pelo forte poder intuitivo das personagens femininas, apresenta ao longo da narrativa particular interesse.

Quanto a Simão e a Teresa, ir ao encontro da morte é a única via possível para que a tão desejada liberdade de amar se atinja. Esta temática surge, deste modo, como ilustrativa de que a consumação amorosa não experienciada em vida é um destino ao qual não se pode fugir.

Esther de Lemos considera que “A morte – para quem não consegue transferir a sua esperança para a eternidade – é a única forma de preservar a integridade do eu, libertando-o do jugo do mundo que em vão se encarniçou por aviltá-lo.”<sup>218</sup>

Como vimos, a ideia de morte atravessa todo o discurso epistolar dos jovens Simão e Teresa e, embora por vezes as cartas e os sonhos de um futuro risonho mantenham a jovem agarrada à vida, a fatalidade deste amor impossível encontra-se aí bem demarcada:

Está connosco a morte (...) estou morrendo hora a hora  
Já fito os olhos no céu, e reconheço a providência dos infelizes. Ontem, vi as nossas estrelas, aquelas dos nossos segredos nas noites de ausência.<sup>219</sup>

Caminhemos ao encontro da morte... Há um segredo que só no sepulcro se sabe<sup>220</sup>  
É já o meu espírito que te fala, Simão.  
A infeliz espera-te noutra mundo, e pede ao senhor que te resgate.  
Que importa morrer, se não podemos jamais ter nesta vida a nossa esperança de há três anos?!  
Adeus! À luz da eternidade parece-me que já te vejo, Simão!<sup>221</sup>

Perante a tragicidade de ambos, Teresa sente-se culpada pelo destino de Simão, mas mostra-se firme na aceitação do mesmo:

Não tenhas saudades da vida, não tenhas, ainda que a razão te diga que podias ser feliz, se não me tivesses encontrado no caminho por onde te levei à morte... E que morte, meu Deus! ... Aceita-a!<sup>222</sup>

<sup>217</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo XII, p. 166.

<sup>218</sup> Esther de Lemos, Introdução à obra *Amor de Perdição*, p. 35.

<sup>219</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo XIII, pp. 171, 173.

<sup>220</sup> Idem, Capítulo XIX, p. 210.

<sup>221</sup> Ibidem, Conclusão, pp. 220-222.

<sup>222</sup> Ibidem, Capítulo XIII, p. 172.

E Simão aceitará essa morte, sendo que depois de haver contemplado as primeiras estrelas que surgiam no mirante, esse local tão querido por lhe ter dado a oportunidade de contemplar à distância a mulher que tanto amou, sussurra ao comandante:

Acabou-se tudo!... – murmurou Simão – Eis-me livre... para a morte... Senhor comandante – continuou ele energeticamente – eu não me suicido. Pode deixar-me.<sup>223</sup>

A consumação do amor romântico encontra na morte a realização, ou seja, a morte é a solução possível ao amor impossível, por isso a sua aceitação transcende o próprio amor.

A universalidade do *Amor de Perdição* tem nesta dicotomia um dos aspectos mais significativos, dado que exprime os antagonismos da existência humana: amor-ódio, prazer-sofrimento, felicidade-desespero. Em Camilo, a vida está subordinada à fatalidade e ao destino, por isso, só através da morte o homem alcança a liberdade, e não há ciência nem religião ou razão que pareçam enfrentar esta realidade. Por este motivo, o presente absoluto, o momento, é a eternidade, pois “A aliança indissolúvel do Amor e da Morte é fruto dessa consciência da efemeridade da vida e do trágico da natureza humana”.<sup>224</sup>

O destino e a fatalidade são o fio condutor da vida breve de Teresa e Mariana, as vítimas da infelicidade do amor a que Simão as conduziu. Associado à temática da morte, temos o culto da dor, do sofrimento e, por isso, tínhamos afirmado que no *Amor de Perdição* o amor ganha uma dimensão mística, dado que se torna sagrado pelo sofrer.

A presença intensa e prenunciada da morte na obra parece ser o elemento primordial dos seres que são capazes de amar, a única solução possível para que o sofrimento se possa libertar. Por essa razão, o abraço de Mariana ao cadáver de Simão preconiza a derrota da Morte e a vitória do Amor, esse sentimento que havia levado Camilo a considerar:

A desgraça do coração humano! (...) A desgraça afervora, ou quebranta o amor? (...) O coração é a víscera, ferida da paralisia, a primeira que falece sufocada pelas rebeliões da alma que se identifica à natureza e a quer, e se devora na ânsia dela, e se estorce nas agonias da amputação, para as quais a saudade da ventura extinta é um cautério em brasa; e o amor que leva ao abismo pelo caminho da sonhada felicidade, não é sequer um refrigério.<sup>225</sup>

Assim sendo, a não realização amorosa encontra no texto camiliano obstáculos de natureza diferenciada. Na verdade, as personagens não lutam apenas pela diferença de classes ou de riquezas, mas sim contra um ódio mesquinho e incompreensível que levará à desgraça de grande parte delas.

Importa salientar um outro aspecto da prosa de Camilo: o retrato da mulher fatal, antítese das jovens Teresa e Mariana, de beleza irresistível, sensível como Margarida de Froment d’ *O Esqueleto*.

<sup>223</sup> Ibidem, Capítulo XX, pp. 216-217.

<sup>224</sup> Maria Clara Lourenço de Campos, “A pulsão de morte nas heroínas de *Amor de Perdição*”, in: *A Mulher na Vida e Obra de Camilo: Actas do Colóquio A Mulher*, org. Centro de Estudos Camilianos, Casa Museu de Camilo, Vila Nova de Famalicão, 1997, p. 150.

<sup>225</sup> *Amor de Perdição*, Capítulo XIX, pp. 207-208.

A referência a esta personagem tem como propósito servir de intróito ao capítulo dedicado à narrativa contemporânea, uma vez que Margarida, tal como Gabriela da obra *Doida de Amor*, apresenta “a noção do pecado e a consciência autopunitiva e, sobretudo, o amor intenso pelo homem que, afinal, não se perdeu por ela, mas pelo contrário, fez com que ela se perdesse por ele.”<sup>226</sup>

Neste texto camiliano, a ideia de morte atravessa toda a estrutura narrativa, bem como a atitude punitiva, não só da mulher, mas também de Nicolau de Mesquita. Salienta-se ainda a crítica à sociedade desarmonizada, o que levou Maria Alzira Seixo a considerar que *O Esqueleto* aponta para uma “atmosfera social negativa”, na qual “o ser humano é visto como objecto ou, mais até, como esqueleto, resíduo último do corpo destruído, (...) mas é paradoxalmente nessa sua significação objectual que reside a hipótese de redenção, o vínculo ao sentimento e à espiritualidade.”<sup>227</sup>

Com efeito, em Camilo a mulher oscila entre o anjo cândido e o demónio, mas mistura-se com o arquétipo da figura materna.

Estes aspectos convergirão, como em seguida se verá, na narrativa sobre o discurso amoroso de Antero de Figueiredo, nomeadamente nos romances *Cómicos* e *Doida de Amor*, duas obras pouco conhecidas do panorama literário português.

---

<sup>226</sup> Maria Alzira Seixo, “Problemática do feminino em Camilo”, in: *A mulher na vida e obra de Camilo*, p. 215.

<sup>227</sup> Idem, p. 216.

## VI CAPÍTULO

DESVARIOS DE AMOR NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA: *CÓMICOS* E  
*DOIDA DE AMOR* DE ANTERO DE FIGUEIREDO

## 1. Da aporia do Amor

Antero de Figueiredo, autor natural de Coimbra, inscreve-se no panorama da ficção narrativa do início do século XX. Trata-se de um homem que escreveu algumas vezes sobre as suas inúmeras viagens (isto porque, vítima de uma doença que o obrigou a interromper os estudos de medicina, viajou um pouco pela Europa, pela vizinha Espanha). Das incursões a este último país nasceriam as obras *Espanha* (1923) e *Toledo* (1932). Escreveu também acerca de algumas das personagens mais marcantes da História de Portugal, nomeadamente sobre *D. Pedro e D. Inês* (1913), *Leonor Teles* (1916) e *D. Sebastião* (1924).

Como Camilo, a prosa de Antero de Figueiredo apresenta um sentido nacionalista muito intenso e bastante descritivo, num “estilo descritivo e etnográfico”, como diria mais tarde Agostinho de Campos. Escreveu numa época de grande inquietação e, sendo um homem de grande fé religiosa (herança do tio cônego que o criou), era dotado de uma imensa sensibilidade. Amigo íntimo de António Nobre, a quem aliás deve alguns traços literários, manteve também uma relação próxima a João de Deus e João Penha. Diz-nos o Dr. Augusto de Castro que “Mais do que um romântico, que quis ser, foi um clássico na forma e no espírito.”<sup>228</sup>

Como temos vindo a salientar ao longo deste trabalho, também a impossibilidade amorosa é um tema retratado, de forma fugaz, na obra de Figueiredo. Com efeito, a impossibilidade amorosa anterior advém de duas formas antagónicas e daí a ironia do amor que lhe está subjacente: por um lado, a tradicional, burguesa, na qual a mulher é objecto de adoração sublimada; por outro lado, a moderna, em que nada pode constituir obstáculo à liberdade feminina. Assim sendo, conjugou na sua obra de natureza passional o gosto pelo lirismo romântico, mas já com uma faceta muito sensualizada, carnal.

As obras que mais destacam este antagonismo foram, respectivamente, *Cómicos* (1908) e *Doida de Amor* (1910), narrativas consideradas menores na época e até mesmo na própria bibliografia de Figueiredo. Na verdade, são muitas vezes apontadas como romances da mocidade e diz-se inclusive que a primeira seria baseada numa relação que o autor manteve com uma figura do teatro lisboeta finissecular. Estas considerações obscuras levam, por vezes, à ignorância do verdadeiro sentido e da originalidade destes dois textos.

Antero de Figueiredo escreveu estas duas obras entre a morte da primeira mulher (1898) e o seu segundo casamento, sendo que a ausência da figura feminina foi algo que o acompanhou desde cedo: primeiro com a perda da mãe aos dois anos de idade, depois com a perda das suas duas esposas.

---

<sup>228</sup> Augusto de Castro, “Antero de Figueiredo ou o triunfo da literatura”, in: *Antero de Figueiredo no centenário do seu nascimento*, Porto, 1973, p. 31.

A narrativa exposta em *Cômicos* inaugura uma nova tendência literária no romance passional: “Onde os realistas e naturalistas do seu tempo punham a preocupação imediata e minuciosa do objectivo fisiológico como reflector da psicologia, Antero de Figueiredo poria a preocupação do psicológico reflectido no fisiológico, fazendo a síntese destes dois elementos, ao parecer contraditórios, que assinalam o romance camiliano e o romance realista e naturalista.”<sup>229</sup>

A obra trata da narração novelesca de um casal apaixonado, com recurso a alguns registos epistolográficos, por Manuel do Monte, engenheiro do Norte e amigo íntimo de João Eduardo. São estes registos que virão a reconstruir a paixão fatal de João por Regina, a “cômica”.

O autor pensou inicialmente intitular a obra de *Erros de Amor*, daí que tenha escrito no prefácio da obra que “*Cômicos* tem uma amplitude que o trabalho não comporta visto a novela não se tratar sómente de um episódio de teatro (amores com uma actriz) e não o estudo de psicologia do actor e do seu meio, que é uma sociedade diferente, com almas diferentes.”<sup>230</sup>

Trata-se portanto de um “amor de perdição” bem ao gosto camiliano, mas com algumas variáveis que, em conjunto com *Doida de Amor*, constituirá a fase mais pessoal da novelística anteriana.

O discurso narrativo de *Cômicos* é algo desconexo e inicia-se com uma espécie de intróito, no qual Manuel do Monte explica ao leitor que, tendo conhecimento da morte da actriz Regina Gomes, através do jornal *Trombeta de Varzim*, logo deseja escrever sobre a paixão fatal e trágica do amigo, solicitando para esse efeito o diário do falecido.

Uma das leituras possíveis do texto é a observação psicológica de Regina, a dama do teatro, por quem João Eduardo, típico rapaz burguês e de boas famílias, se deixa seduzir. Escreve o narrador sobre este par amoroso as seguintes considerações:

A alma desse rapaz é um curioso êrro romântico, e exemplar típico do fatal amor português.<sup>231</sup>

(...) trata-se de uma alma de mulher, interessante mas estragada pelo desamparo em que a educaram, a conduziram, e pelo meio de teatro estonteador e criminoso, em que vivia.<sup>232</sup>

Manuel do Monte parece desconhecer em que circunstâncias brotaram os amores do amigo João Eduardo por Regina, mas sabe reconhecer-lhe o nervosismo e o lado feminino, referindo que:

(...) tinha a alma tecida de idealidades e a agitá-lo a sensualidade melancólica<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> Citam-se as palavras de Fidelino Figueiredo no texto levado a cabo por Domingos Maurício, *A mensagem artística de Antero de Figueiredo*, Lisboa, Oficina Gráfica, 1945, pp. 46-47.

<sup>230</sup> Antero de Figueiredo, *Cômicos*, 4ª ed., Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1925, Prefácio, p. III.

<sup>231</sup> Idem, Capítulo I, p. 12.

<sup>232</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>233</sup> Ibidem, Capítulo II, p. 19.

Numa carta enviada a Manuel do Monte, João Eduardo expressa a ideia deste relacionamento com Regina, a actriz do teatro da Trindade, ser apenas mais um dos seus casos esporádicos.

Regina, uma mulher adulta de vinte e oito anos, oscila entre a ostentação e a pobreza das esferas sociais em que deambula, mostrando por isso exuberância, extravagância, impulsividade e nervosismo:

No meu entender, uma criatura incerta e vesânicamente tresmalhada, mas interessante e perigosa.<sup>234</sup>

Era ainda uma mulher vivida, conhecedora dos vícios e podres da sociedade, dado que partilhava o leito com algumas figuras influentes da sociedade burguesa da época. Manuel do Monte alerta João Eduardo para os problemas futuros de uma relação deste cariz. Todavia, nunca receberá resposta da parte de João acerca destes comentários.

Com efeito, um dos aspectos melhor trabalhados por Antero de Figueiredo na obra é a não-aceitação do comportamento da actriz por João Eduardo, pois este desenquadra-se dos padrões comportamentais da mulher burguesa. Regina era capaz de amar perdidamente, sem abdicar da liberdade de viver os inúmeros papéis da própria vida, ao passo que João Eduardo, boémio, filho de boas famílias, entendia que à mulher só um amor de cada vez seria permitido, e esse amor teria que ser o da submissão, exclusividade ao homem, isto é, algo que Regina não lhe poderia dar: exclusividade, entrega absoluta do corpo e da alma.

Diz João Gaspar Simões, um dos poucos estudiosos a referenciar esta narrativa de Antero de Figueiredo, que “pela primeira vez no romance nacional se morria de amor não por impedimento de família ou outros quaisquer entraves sociais, mas porque o herói dessa nova forma de “amor de perdição” reconhecia que lhe não era possível nem viver com a mulher amada nem viver sem a mulher que amava.”<sup>235</sup>

O passado da actriz e a vida dupla que levava seriam sempre um incómodo para o apaixonado João Eduardo. Daí a forte presença do ciúme que atravessa grande parte do texto.

O indestrutível passado de Regina! Não haver uma bebida para esquecer!<sup>236</sup>

A história deste amor constrói-se também através de cartas, retratos, ramos de flores secas, entre outros elementos de natureza fetichista, tais como laços, fitas, rendas e ganchos de cabelo.

Podemos afirmar que o amor que brota entre João e Regina advém do abismo do desconhecido, uma face do desejo erótico:

O saber que a minha amante é desejada, excita-me. Cercada de quem a deseja, desejo-a mais.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> *Cómicos*, Capítulo III, p. 33.

<sup>235</sup> João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*, p. 712.

<sup>236</sup> *Cómicos*, p. 170.

<sup>237</sup> *Idem*, p. 77.

Assim, este amor não podia ser vivido em felicidade e em perfeita harmonia, embora combinasse a eterna sobrelevação do ser amado, ou seja, a projecção que o “eu” constrói do “tu”:

A sua figura! Mas, afinal, sinto que não é propriamente a sua figura que me impressiona, mas a expressão da sua figura, isto é, um outro ser irradiando o seu ser!<sup>238</sup>

Regina é, sem dúvida alguma, uma das figuras femininas mais peculiares entre todas as que temos vindo a elaborar uma leitura, isto porque tem coragem suficiente para resolver os seus problemas financeiros dormindo com outros homens. Mesmo assim, apresenta a mesma singularidade aquando da iminência de uma ruptura, suplicando para que isso nunca aconteça, um pouco à semelhança do livro *Doida de Amor*.

Por esta razão não são de estranhar as seguintes considerações do Dr. Augusto Castro: “A sua Gabriela de *Doida de Amor* é uma ressurreição profana de Soror Mariana, e o João Eduardo da sua novela *Cómicos* é devorado por um amor suicida medieval”<sup>239</sup>, ou seja, por oposição a todos os textos trabalhados até este momento e até mesmo à outra narrativa anterior escolhida para este estudo, não será a mulher a vítima do amor, mas sim o homem.

Não obstante estes aspectos, é sabido que uma das preocupações literárias de Antero de Figueiredo prende-se com a visão e a interpretação da vida humana. Assim se explica que o autor tentasse fazer o leitor da sua obra sentir as dores e angústias das suas personagens. Deste modo, o autor mostrou algum interesse para com o papel da mulher na sociedade e a sua educação. Deve-se ter em conta que, no início do século XX, à mulher não se reconhecia quaisquer direitos políticos, estava ainda proibida de administrar e gerir os próprios bens e os da família. Uma mulher casada, aos olhos do poder legislativo, era vista como uma menor, ou seja, não podia ser testemunha, não podia assinar um contrato, exercer uma profissão, nem podia escrever para o público em geral ou publicar obras sem o consentimento do marido. Este podia inclusive ler a sua correspondência sem incorrer em nenhuma violação de privacidade.

A mulher continuava, assim, a exercer os dois papéis que a acompanhavam desde sempre: o de mãe e de esposa (a quem se reconhecia como virtude principal a ignorância). Daí a luta que existiu pela educação feminina.

O dinheiro era o móbil que levava à compra da paz do lar, da falsa tranquilidade e do falso afecto, numa concepção de afectividade algo hedonista, dado este forte apelo da materialidade do homem.

Notemos ainda que o Realismo havia trazido para a literatura um processo de desidealização amorosa e feminina, isto é, passou-se a olhar para a mulher segundo o instinto físico. Ao mesmo

---

<sup>238</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>239</sup> Augusto de Castro, Op. Cit., p. 32.

tempo que se assiste a este fenómeno, assiste-se também à carnalização da mulher, à somatização do ser feminino.

A par da ironia do amor, estas questões encontrar-se-ão bem patentes na obra *Doida de Amor*, narrativa construída a partir das cartas escritas por Gabriela a Raul.

Para a compreensão deste texto, importa começar por enumerar as semelhanças com o *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco: o discurso epistolográfico servindo de representação do amado na sua ausência, a ideia de morte, fio condutor do romance, presente nas linhas iniciais da obra:

Na verdade, tu queres, meu pobre amigo, fazer uma grande desgraça? Não sabes que luto há dias para não cometer a loucura de matar a minha filha, e de me matar?<sup>240</sup>

Gabriela redige as suas cartas entre 22 de Janeiro e 26 de Maio, tendo iniciado a escrita dois meses após a ruptura amorosa com o músico Raul. Aqui começam as diferenças entre a prosa de Antero de Figueiredo e de Camilo. Embora vítima de uma sociedade dominada pelo masculino, Gabriela é uma mulher casada, com uma filha, consciente de que as suas atitudes são consideradas pecaminosas aos olhos da sociedade, ou seja, não é mais a jovem adolescente e virgem idolatrada no *Amor de Perdição*.

Para além disso, a causa desta separação é uma suposta infidelidade com um também casado Arnaldo, causa esta justificativa do sofrimento exacerbado que oscila entre o amar e odiar:

Penso amar-te menos..., penso na morte! (...) Esta loucura é mais forte que todas as minhas forças. Paixão maldita! (...) Como eu desejaria odiar-te!<sup>241</sup>

Para logo depois se redimir à força do amor, num misto de alucinação e desespero:

Como eu queria ver-te, meu Raul! Raul nome que é doce como o mel; nome que queima as entranhas como os mais violentos venenos. Raul, canto de alegria; Raul dobre de finados! Raul, meu Raul, responde à tua Gabriela.<sup>242</sup>

Gabriela é, pois, o retrato da mulher carente, desequilibrada emocionalmente, vítima perfeita dos homens que a rodeiam.

Conhecemos a sua fisionomia através de algumas descrições elaboradas por Raul, na fase da paixão e da realização amorosa carnal (mais um tópico dissemelhante em relação à novela de Camilo), posteriormente lembradas e fixadas nas cartas que escreve ao músico.

Como forma de justificar a acusação da suposta infidelidade ao amante, ironia máxima do amor, Gabriela menciona um suposto assédio de Arnaldo e consequentes ciúmes de Raul, caso este desconfiasse desta situação, e usa o nome da filha para jurar a sua fidelidade.

---

<sup>240</sup> Antero de Figueiredo, *Doida de Amor*, 9ª ed., Lisboa, Bertrand, sd., p. 1.

<sup>241</sup> Idem, p. 9.

<sup>242</sup> Ibidem, p. 10.

Sabemos que Gabriela estava casada há cerca de sete anos e que a sua única pretensão era amar e viver feliz ao lado do homem que a amasse, num verdadeiro conto de fadas, isto é, aspirava à família que nunca havia tido. Datam do primeiro ano de casados as constantes traições do marido, primeiro com uma espanhola, que alojaria perto da casa em que habitavam, depois com a francesa com que viria a coabitar em Lourenço Marques, razões para a instabilidade amorosa de Gabriela, bem como para a sua facilidade em apaixonar-se.

O que fez a jovem mulher apaixonar-se pelo músico foi não só a música de Chopin, Schumann e Liszt, como também o olhar, tópico que acompanha todo o discurso do amor e do enamoramento:

Os teus olhos eram penetrantes insinuações de amor. Alarmaste-me. Senti todo o meu ser sacudido pelas mesmas ilusões românticas dos meus dezoito anos!<sup>243</sup>

Gabriela conhecera Raul quando este havia tido um pequeno desentendimento com Margarida de Sousa, a já então sua noiva, a “burguesinha de Matosinhos”, designação imbuída de ironia e de rancor tipicamente feminino.

Através das cartas, tomamos também conhecimento do suicídio da mãe de Gabriela, razão que levou a personagem principal da obra a concluir os seus estudos em França conjuntamente com Lúcia, irmã de Arnaldo. Sabemos que o seu irmão morreu no Brasil, vítima de “melancolia profunda”, devido à oposição parental ao seu noivado com Ambrosina.

Gabriela era uma jovem mulher de vinte e cinco anos muito culta: tocava piano, praticava desporto e adorava literatura (Camilo, D’Annunzio, Soror Mariana, Baudelaire, Musset são alguns dos autores referenciados), justificando esta adoração como a razão principal dos seus desejos mais românticos.

Também pelo registo epistolográfico surge referenciada uma fugaz confissão de amor de Arnaldo à jovem, sendo que Gabriela será posteriormente a este acontecimento convidada para madrinha do segundo filho deste com Olívia. Embora romântica, Gabriela tem consciência de que atraiu Arnaldo pela sua *coquetterie*, pela maneira de agradar. A partir deste momento, o triângulo amoroso entre Arnaldo, Gabriela e Raul começa a ganhar vida, isto porque depois do primeiro ter encontrado as cartas trocadas com Raul, chantageia emocionalmente Gabriela. De forma a reavê-las, a jovem seduz uma vez mais Arnaldo, afirmando ter desmaiado nesse dia, o que justifica as poucas recordações desse dia.

Depois da narração deste incidente, todas as cartas insistem na ideia de traição de Gabriela, dupla traição, se tivermos em conta que será não só matrimonial, como também ao apaixonado de toda uma vida.

---

<sup>243</sup> Ibidem, pp. 23-24.

Há no texto algumas referências à condição social da mulher do início do século XX, tais como o olhar inquiridor dos vizinhos quando passeia com Arnaldo, os subornos às criadas de Gabriela, o que faz com que todos os passos e atitudes desta mulher fossem condenados aos olhos da sociedade, até mesmo aos olhos de Raul:

Liberdades que tu me censuras são coisas em que ninguém em França faz reparo.<sup>244</sup>

Ainda que educada em Paris no espírito feminista da altura, a jovem recusará quase sempre esses ideais:

A minha alma, toda feminina, nunca quis libertar-se – nunca quis ser senão o que é.<sup>245</sup>

Vítima da ironia do amor, Gabriela será expulsa de casa pelo pai e pelo marido, com quem mantinha uma relação sem afectos e de quem recebia apenas “grosseiros e vaidosos apetites”. Mesmo quando este apresenta uma postura agradável em sua presença, diz-nos, em forma de desabafo, que:

eu vejo aquela repelente brutalidade animal com que sempre o senti vir para mim, quando me deseja<sup>246</sup>

Há no texto um momento de rejeição total, de repulsa física e conseqüente descrição de uma típica cena de violência doméstica, conceito desconhecido na época, que só termina porque alguns dos hóspedes do hotel onde se encontram Rui e Gabriela se apercebem da situação.

Desde este momento, assistir-se-á à exclusão social de Gabriela por toda a sociedade: pelo pai, desembargador pobre que também mantinha relações extraconjugais, pelo marido, homem rico, mas sem escrúpulos, por Raul, por Arnaldo e até mesmo por Ambrosina, a eterna confidente, que instigada pelo marido e pelo bom-nome do lar, terá de abandonar a jovem, sendo o argumento do esposo:

Minha filha, não é por nós, é pelo que se pode dizer...<sup>247</sup>

Não admira, pois, a tragédia moral de Gabriela e a loucura que conduzem à morte no Hospital de Alienados do Conde de Ferreira, no Porto, onde vai afirmando convictamente:

Sou fraca!... Sou portuguesa!... Como sou fraca, como sou mulher!<sup>248</sup>

Estes aspectos levaram João Gaspar Simões a concluir que *Doida de Amor* é uma “forma tardia de reatamento da tradição romântica (do Werther) fugir do realismo em crise para cair num

---

<sup>244</sup> *Doida de Amor*, p. 55.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 172.

romantismo superado.”<sup>249</sup> Daí que o conceito de amor-paixão à portuguesa se mostre de forma quase ínfima.

As cenas de violência e confronto físico estão também presentes em *Cómicos*, sendo fruto do desespero de João Eduardo colocado à mercê das palavras de Regina:

Sinto bem que nem já as tuas palavras me endoidecem, nem o teu corpo já me excita como outrora.<sup>250</sup>

Depois dos amores intensos, seguem-se as discussões acesas, típicas dos amantes incompatíveis entre si, às quais acresce a incompatibilidade com a amizade. A ideia de amor-amizade, provável influência do conceito cristão amor-caridade, é força antagónica em grande parte dos textos que se ocupam das temáticas do amor, da ausência e da saudade.

Podemos mesmo afirmar que essa é uma das grandes ironias do discurso amoroso, a antítese entre o amar e o ser amigo, sendo que ao primeiro se associa quase sempre o erotizar que não consta do segundo.

Por isso, quando João Eduardo escuta Regina cantando o fado, reconhece que:

Na sua voz cheia de fado há o desalento, há a ironia vencida das desgraças a que ninguém pode fugir na vida.<sup>251</sup>

Se tivermos em conta todas as recriações literárias elaboradas em torno das questões do amor, da ausência e da saudade mencionadas ao longo deste estudo, verificamos que a aporia patente no discurso amoroso é a própria ironia da vida, da sociedade, dos obstáculos de variada natureza, da impossibilidade da fruição plena a que não se pode fugir, aspectos que fazem da saudade e da morte duas presenças significativas desse discurso.

## 2. A feminilidade da saudade e da ausência

Chegados ao último capítulo deste estudo diacrónico sobre a representação do discurso feminino do amor, da ausência e da saudade, e seguindo as palavras de D. Francisco Manuel de Melo, podemos afirmar a feminilidade inerente à saudade e à ausência.

Vimos como, ao longo dos séculos, o sentir o ser ausente, a dor de um passado que não se pode recuperar, a lembrança dos momentos de felicidade partilhados a dois, a descoberta do amor, o enamoramento, apresentam, a nível literário e cultural, uma forte conotação feminina.

Também na narrativa de Antero de Figueiredo, sobretudo na obra *Doida de Amor*, é a mulher quem primeiramente desperta para a Saudade e acentua o “morrer de saudades”.

Vejamos, a título de exemplo, as seguintes passagens:

---

<sup>249</sup> João Gaspar Simões, p. 710.

<sup>250</sup> *Cómicos*, p. 239.

<sup>251</sup> *Idem*, p. 201.

Há dez dias que retenho a pena, que abafos saudades, que me mordo de desespero.  
Até à morte, hei de ter sempre saudades de uma alma irmã, que beijou a minha em afagos tão doces,  
tão meigos, tão espirituais, que me deliciam ainda e... me matam!

O meu corpo não respira senão o teu corpo, o meu espírito não se alimenta senão de ti, da tua  
recordação.

Mil recordações me matam.<sup>252</sup>

Para além destas confidências, ocorre a referência ao olhar, fruto da imagem mental de Raul que a acompanha ao longo da noite. Esta recordação surge para torturá-la e faz-se reflectir na imagem do Coração-de-Jesus da mesa-de-cabeceira onde aparece reflectido.

De salientar ainda o *post-scriptum* deixado por Gabriela numa das suas cartas, fazendo menção ao vestuário do primeiro encontro, como que dando vida aos adereços e às próprias recordações desse momento especial:

Hei de aparecer-te com aquele vestido, com que me viste no primeiro dia em que falámos, e de que tanto gostaste... Queres?<sup>253</sup>

Contudo, será na parte final do romance que Gabriela mais exprimirá a dor da saudade, da lembrança, de um passado recente, mas já distante. Surgem, então, as recordações do primeiro beijo, da estada em Barcelos, da realização física do amor em comunhão com a natureza, da religiosidade que o amor com Raul representava para si. Daí que a ele se refira como “nosso amor religioso”, ou seja, como um sentimento que em nada se assemelha ao que nutria pelo marido.

Nos momentos finais da obra encontramos ainda algumas semelhanças com Camilo, sobretudo, no que diz respeito à importância que as cartas têm na obra e que acabam quase por ter a mesma função que tinham no *Amor de Perdição*.

Referindo-se a estes pequenos textos, afirma Gabriela que:

Vivo nesta contradição: as minhas cartas são explosões de amor, quando tenho uma esperança, a menor que seja; são explosões de cólera, ao lembrar-me das tuas injustiças, dos teus desprezos, da tua ingratidão. Às vezes, a minha tristeza é doçura; outras rancor.<sup>254</sup>

As *Cartas* de Soror Mariana e de M<sup>elle</sup> de Lespinasse eram também duas importantes referências literárias para a narradora. Talvez, por isso, Antero de Figueiredo tenha organizado a obra como um registo epistolográfico. Para além deste aspecto, deve-se mencionar que a ausência nestes textos, o não ter resposta do ser amado, leva-a ao desespero, ao choro, aos estados depressivo e obsessivo, um pouco como acontecia com a menina das cantigas de amigo, com Oriana, com a Menina e Moça e com Teresa de Albuquerque.

---

<sup>252</sup> *Doida de Amor*, p. 83, 89, 98, 112.

<sup>253</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 152.

De forma semelhante às cartas trocadas entre Teresa e Simão, estes textos apresentam um campo lexical bastante reduzido, assente na repetição dos verbos “morrer”, “sofrer”, “matar” e nos substantivos “dor”, “desespero”, “ilusões”, “saudades”, “inferno”, “adeus”.

Gabriela escreve todos os detalhes e todas as recordações da relação com Raul, sendo a escrita a forma de encontrar deleite, consolação, sofrimento, e ainda um meio de sobrevivência. Por esta razão afirma que:

A minha existência inteira se gastará numa sombra de melancolia.<sup>255</sup>

Sofrendo como uma doida de amor, o derradeiro golpe no íntimo de Gabriela será o tomar conhecimento de que Raul nunca havia nem recebido nem lido as cartas:

Gabriela sofreu então a mais desumana punhalada, que pode varar e inutilizar a alma de uma mulher orgulhosa do seu amor: o desprezo absoluto daquele que ama!<sup>256</sup>

Depois da devolução das cartas pelas mãos de um amigo de Raul, Ricardo Melo, também elas envolvidas num laço, símbolo irónico do fracasso e do desprendimento do amor, assistimos ao desvario total de Gabriela, verdadeira heroína romântica (recusa-se a comer, a ver a luz do dia, vive de insónias, dores de cabeça e medos), até ao quarto particular no Hospital de Alienados do Conde de Ferreira.

Em relação a *Cómicos*, encontramos algumas referências à saudade enquanto privação da terra amada, sendo Regina quem expressa a nostalgia do Porto:

Que saudades (sic) tenho do Porto! Ah! Se eu morro sem ver o meu querido Porto!<sup>257</sup>

Verificamos também a ideia de que depois da felicidade chega o infortúnio, isto é, quando o amor terminar fica a saudade, verdadeira manifestação da alma portuguesa do amor e, por isso, o desabafo sofrido de João Eduardo:

Porque será que a alegria do amor vem sempre precedida de sustos e tristezas? (...)  
Tudo esmorece, minha Regina! E's tão volúvel... E quando me não amares?! Que será da minha alma nessa noite de soledade!<sup>258</sup>

O discurso amoroso de Regina e João Eduardo constrói-se também através de alguns registos epistolográficos como forma de superar a ausência. Depois de uma ruptura ocasional, escreve João Eduardo:

Sentia-me tão forte para a separação e, afinal, não tinha ainda saído a porta da rua e já me estrangulava a saudades (sic) de a deixar.<sup>259</sup>

Já Regina redige as seguintes palavras:

---

<sup>255</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>256</sup> Ibidem, p. 185.

<sup>257</sup> *Cómicos*, p. 105.

<sup>258</sup> Idem, pp. 82-83.

<sup>259</sup> Ibidem, p. 181.

Doe-me perder-te, meu amor; sobretudo, sinto não te haver inspirado o amor que me inspiraste.<sup>260</sup>

Esta confissão leva a que João Eduardo não responda de imediato à amada, pois a presa torna-se caçador, isto é, as dores da actriz alimentam-lhe a virilidade e o orgulho masculinos feridos, sentindo, por isso, prazer na tristeza da amante.

Contudo, a dimensão do sofrimento íntimo de João Eduardo jamais terá fim, dado que apresenta grande discernimento sobre a vivência da mulher que ama:

Homens são para ela público que se capta e se captiva.<sup>261</sup>

Vimos como Manuel do Monte, narrador e amigo íntimo de João, havia mencionado a feminilidade do amigo, embora tal não queira dizer que Regina não sinta a dimensão da saudade em seu interior, aliás, enquanto figura do povo, esta personagem utiliza uma expressão muito singular face à saudade que lhe assola o coração:

Estalo de saudades (sic)!<sup>262</sup>

Mais uma vez, a expressão deste sentimento faz-se acompanhar de lembranças felizes, da intensidade do amor que brota dentro do casal enamorado (mesmo quando um dos elementos se apresenta corrompido pela sociedade, algo que, seguindo a tradição do Realismo, mostra uma nova dimensão desta temática) e também do sofrimento que lhe está associado. Por estas razões, na literatura, quase sempre o amor encerra em si a tragédia.

### 3. A tragédia do Amor

Às temáticas do amor, da ausência e da saudade enquanto representações da *deixis* feminina, associa-se o paradigma da morte, como força antagónica à vida.

Gabriela, a doida de amor, justifica a sua existência pelo amor e reconhece-lhe a condição feminina:

Existo, porque em mim existe o amor. Por êle vivo, para êle vivo: o meu destino é amor. A mulher é um ser de amor. A vida de uma mulher é a vida do seu coração.<sup>263</sup>

Nesta personagem radicam quase todos os *topoi* do discurso amoroso, aos quais tão leviana e livremente se opõe Regina (exclusividade, dedicação e entrega total ao amor):

Não sabes que um grande amor não admite nenhuma partilha? Que um grande amor nos toma todo o nosso ser, e que tudo aquilo que não é o “nosso amor” não é nada, absolutamente nada, pois tudo no mundo cessa de existir?<sup>264</sup>

---

<sup>260</sup> Ibidem, p. 183.

<sup>261</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>262</sup> Ibidem, p. 208.

<sup>263</sup> *Doida de Amor*, p. 73.

<sup>264</sup> Idem, p. 52.

Ao amor relacionam-se também as noções de adultério e de incompatibilidade com o casamento, herança da poesia medieval e de toda uma forte tradição literária, como temos vindo a mencionar ao longo destas páginas. Por esta razão, a falta de comparência de Raul a um encontro desejado por Gabriela, a sombra da traição desta com Arnaldo e consequente repulsa do amado, faz com que a jovem mulher escreva como se adivinhasse a sua tragédia:

A vida aparece-me tão negra, tão horrível, tão repelente, que não tenho a menor coragem de a viver.  
(...) Peço-te um último favor: quando souberes que morri, vem uma tarde rezar junto de mim!<sup>265</sup>

Nesta mesma carta, fazendo uso da intuição feminina e dos presságios (outro dos tópicos do discurso sobre o amor), menciona que deveria saber que Raul faltaria ao encontro, dado a enorme borboleta negra que estava na parede do seu quarto.

Para ela, só o amor tem valor para a vida e, por esse motivo, deve ser colocado acima das convenções sociais e das opiniões dos outros; por isso mesmo, será uma vítima perfeita de uma sociedade que não acompanha este pensamento. Por um lado, é abandonada pelo pai, pelo marido que nunca amou, pelo amante que lhe oferecerá a amizade e casará com a “burguesinha de Matosinhos”, por Ambrosina e até por aquele que deseja possuí-la e fazer dela sua amante, Arnaldo.

Tudo na vida desta mulher conflui excessivamente para a desgraça e talvez seja este excesso que leve os críticos a entender *Cómicos* e *Doida de Amor* de Antero de Figueiredo como dois marcos literários concebidos depois do Romantismo exacerbado e do Realismo naturalista.

A originalidade patente em *Doida de Amor* reside no facto da dicotomia amor-ódio e na incompatibilidade do amor com a amizade:

O amor não se muda em amizade. Ou morre, ou se muda em ódio.  
Odeio-o, porque não posso deixar de o amar!<sup>266</sup>

Todavia, com excepção destes tópicos, tudo termina numa imensa tragédia pessoal contra o destino, embora o narrador não especifique a morte de Gabriela, deixando apenas antever que este seria o seu final.

No que diz respeito à obra *Cómicos*, também desde cedo se adivinha a desgraça, mas reconhece-se não só a dimensão espiritualizada do amor, como também a erotizada:

O amor é uma doce melodia triste. Ridícula cousa, sagrada cousa! Tontaria e sabedoria máxima do supremo instinto.<sup>267</sup>

Com efeito, a narrativa construir-se-á em torno desta dicotomia. Por um lado, a bestialidade do amor, por outro lado, a sacralidade do sentimento amoroso. Vimos como Regina, embora

---

<sup>265</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>266</sup> Ibidem, p. 143, 148.

<sup>267</sup> *Cómicos*, p. 70.

modelada pela sociedade e pelas circunstâncias da vida, oscilava entre mundos díspares, facto que leva João Eduardo a tecer as seguintes considerações sobre o amor:

ora animalidade agreste, ora misticismo. Ora é livre; (...) é amor silencioso.<sup>268</sup>  
Nossas almas estão sempre tão perto uma da outra, que muitas vezes nos encontramos a pensar na mesma cousa... Adivinham-se.<sup>269</sup>

Cego de amor, o jovem burguês encontra na sociedade a desculpa para as infidelidades da actriz. Manuel do Monte acresce outros motivos, nomeadamente, a falta de educação e o meio viciado que não sabia abandonar. O narrador escreve ainda uma nota em que, segundo uma conversa que havia tido com Regina, os motivos das constantes traições resumiam-se ao “capricho”, ao “agradecimento” e à “superstição”. Na verdade, na iminência da ruptura, Regina pede a João que a acompanhe às “vozes” e logo preconiza a desgraça, o mau augúrio.

Depois de inúmeras separações, verifica-se quase sempre o reencontro até ao derradeiro final da ligação. Aliás, tomamos conhecimento de um sofrimento antecipado, próprio dos casais enamorados:

Que saúdades (sic) terei de tudo isto!<sup>270</sup>

Seguem-se as súplicas e o carácter obsessivo do amor e, mais uma vez, o narrador vem dar conhecimento de novos factos desta relação doentia entre João Eduardo e Regina, através de alguns registos do livro de bolso de viagens do amigo:

São um constante repisar nos mesmos motivos: queixas, protestos de amor, recordações queridas, querelas pungentes, porque a amava e porque lhe fugia, ternuras de amor idealizado, frenesins de amor sensual, elogios cariciosos e censuras ásperas, esperanças de novamente se juntarem, desalentos infinitos, e sobretudo e permanentemente a tragédia íntima das lutas travadas no espírito de João.<sup>271</sup>

Depois da separação, verifica-se no comportamento de João a resignação à figura idolatrada de Regina e às imagens que dela conserva no seu íntimo:

Sinto por Regina uma saúdade (sic) tão desesperada.<sup>272</sup>

Todavia, a cómica anuncia ao jovem, através de uma carta, um novo amor, pois não sabe encontrar a cura para os seus males de amor de outra forma. Num acto de desespero total, João parte para Espanha à procura da actriz. Encontra-a. Vive novos momentos de grande êxtase em Baiona, mas sente desde logo o desengano:

No hotel, mandámos acender o lume no quarto, e, durante a ceia, ao fogão, prolongou-se o nosso delírio. Oh, mas como se extinguiu depressa aquela efémera chama dos nossos falsos entusiasmos! Veio a fadiga e a análise, e mataram tudo!<sup>273</sup>

---

<sup>268</sup> Idem, p. 143.

<sup>269</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>270</sup> Ibidem, p. 217.

<sup>271</sup> Ibidem, p. 221.

<sup>272</sup> Ibidem, p. 226.

<sup>273</sup> Ibidem, p. 233.

A dura realidade da vida dupla de Regina, as circunstâncias impróprias deste amor aos olhos de uma sociedade mesquinha e a racionalidade inevitável conduzem à tragédia. Como já aqui foi notado, em literatura, ao amor opõem-se sempre forças contrárias (família, casamento, traição, sociedade) e, por isso, é quase sempre pela morte que o amor busca a sacralização final que não encontra na vida.

O final trágico deste amor será o suicídio, isto porque, passados largos anos após a total desligação de Regina e João, a actriz continua a sentir o mesmo fascínio do passado e basta o reencontro visual para despertar um turbilhão de memórias e emoções:

Nem o tempo, que tudo mata, matara esse amor que tinha a principal característica dos amores fatais: era insensato!<sup>274</sup>

É o narrador que nos dá conta destes discernimentos, bem como do amor-paixão de João, que mais não era que um “grande erro de raça”, numa verdadeira alusão crítica ao sentimentalismo português. Mais uma vez, a morte é a solução encontrada, senão não se poderia explicar o tiro que João Eduardo dispara sobre si próprio.

Vivendo o amor sente-se saudade, luta-se contra a morte, mas apenas nela se encontra a serenidade e o descanso das dores do sentimento mais desejado ao longo dos tempos pelo Homem.

O Amor domina a força da Morte, mas também conduz à morte. O poema de Antero de Quental “Mors-Amor” dava conta desta temática, em que a morte servia de motor ao amor e onde o desejo era força, inquietação, busca daquilo que não se tem.

O Romantismo compreendeu que este desejo era insaciável e, portanto, estava associado à morte. Mesmo durante o Realismo se assiste, na literatura portuguesa, à persistência do Romantismo como atitude enraizada. Verifica-se, pois, a oposição Eros-Thanatos e, conseqüentemente, o erotismo em estreita relação com a metafísica.

No final do século XIX, surge a supremacia do *dandy*, hedonístico, cínico, esteta e ocioso, trabalhado exemplarmente na obra *Maria Adelaide* de Manuel Teixeira Gomes. A mulher é apenas um corpo que inspira atracção e repulsa, um pouco à semelhança do que Antero de Figueiredo representa nos seus romances. Contudo, o autor distingue-se, sobretudo, pela forma como trabalha o amor romântico imbuído de traços realistas e, por vezes, decadentistas, embora com a tragicidade sempre presente do amor-paixão, o que faz transparecer a verdadeira originalidade desta sua literatura.

---

<sup>274</sup> Ibidem, p. 250.

## CONCLUSÃO

A representação de Eros, força individual do desejo que se opõe, e ambigualmente se associa, à pulsão de Thanatos, é o tema, por excelência, da literatura ocidental porque este deus criador contém em si a intranquilidade, a angústia na busca pela metade que lhe falta, apesar das inúmeras provas que lhe são colocadas.

O poder de Eros vem da sua extrema beleza, por isso, encontra-se associado ao fogo, à natureza primaveril, estação associada ao desencadear dos amores. Assim sendo, nos textos literários a descrição do nascimento do amor faz-se acompanhar quase sempre da descrição de paisagens suaves, harmoniosas, belas.

Nas suas *Metamorfoses*, Apuleio narra a mítica história de Eros e Psique, verdadeira alegoria aos erros que a alma humana comete para alcançar a beleza ideal e o amor eterno, isto porque Psique tornar-se-ia mulher do jovem belo sem poder visualizá-lo.

Eros é, pois, pulsão que coloca o “outro” no nosso íntimo, uma vez que torna o ser amado presente quando este se encontra ausente. Daí que a representação do outro acompanha-se da tragicidade, do interdito, da experiência obsessiva para com o “outro”, na qual os verbos “sentir” e “sofrer” ganham papéis de relevo.

A descoberta do amor é sempre experiência de desassossego, de erotismo, de desejo, algo que, aplicado à literatura, enquanto um acto de amor concebido como criação textual, mostra a tensão sofrida do ser que tende a ultrapassar-se a si mesmo, a sublimar-se, como o ser votado ao misticismo.

Assim, podemos afirmar que o nascimento do amor profano surge, na literatura peninsular, no século XII, como uma reacção ao abstraccionismo e à frialdade que haviam sido consignados ao amor e à sexualidade reprimida.

Vimos como a posição que mais consenso tem recebido no seio da crítica literária é a de Denis de Rougemont, que defende o amor cortês como a combinação, por um lado, do misticismo pagão, e, por outro lado, do delírio divino, no qual se reconhecem algumas das características dos gnósticos orientais.

O amor cortês, base do amor-paixão do Romantismo, é um amor de natureza conflituosa, extraconjugal, mas não menos fiel, dado que o amante apresenta quase sempre uma postura firme, heróica, tamanha é a sua dedicação ao ser amado.

Uma outra característica do amor cortês é a defesa da heterossexualidade, algo que se opõe à homossexualidade defendida em alguns registos clássicos. Por esta razão, o enfoque especial deste sentimento está na mulher.

Há quem veja no amor cortês o problema do eterno feminino, isto é, a descoberta da sexualidade e do amor em comunhão com a caridade religiosa, a arte do desejo.

Dele advém o grande mito literário criado em torno da figura de Tristão, em que encontramos “Eros” e “Ágape”, misticismo e heroísmo, magia e forças do “daimon” criador.

A nível ibérico, o advento do amor-cortês pode ainda ser explicado pela situação geográfica do território da península que servia de elo de ligação entre Ocidente e Oriente.

Na literatura portuguesa e peninsular, o amor é, em grande parte, sentimento de paixão, ou seja, nostalgia de um amor que se desejava feliz, mas que nunca se alcançou. A nostalgia de um amor feliz que se perdeu tem muito que ver com a saudade, temática que tanto pode ser entendida a nível filosófico, filológico e mitológico.

Este último aspecto merece especial atenção, pois fixou-se, sobretudo, pelo mito poético, isto é, pelo conjunto de poetas e prosadores que recriaram a dimensão deste sentimento, nomeadamente os autores que escolhemos para este trabalho de investigação literária.

Os autores caracterizam as épocas, a sociedade e a cultura em que se inscrevem, algo que pode justificar a despersonalização e o subjectivismo de cada um dos sujeitos de enunciação. A escrita, porque leva à constituição de um sujeito e ao desvanecimento do sujeito escritor, é também uma actividade criativa de amor e, por consequência, de morte.

Ao passo que na Idade Média o trovador expunha um amor adulto e clarividente, o Renascimento instituiu a ideia do amor cego, divino, princípio de união entre contrários e elo de ligação com Deus e o Universo.

Niklas Luhmann apresentou a tese de que existem três grandes fases na codificação da semântica amorosa no Ocidente: o amor-cortês, o amor-paixão e o amor romântico. O amor-cortês compreende toda a Idade Média e estender-se-ia ao Renascimento, ao passo que o amor-paixão diz respeito aos séculos XVII e XVIII. Quanto ao amor romântico, este vingaria nos textos do século XIX. Podemos afirmar, com base nas obras seleccionadas para este estudo, que as formas do amor romântico, ou seja, o viver intensamente a paixão, vão perdurar nos romances do século XX.

O amor-paixão é, pois, uma categoria do absoluto, uma força autónoma em que o ser apaixonado goza de um estatuto de excepção e de idealização. O amor, sendo indefinível por definição, vive desta paradoxalização insistentemente trabalhada pelos românticos e é também esta paradoxalização que mostra a incompatibilidade do amor com o casamento, com o tempo e com a pulsão sexual, e daí, o apelo da morte.

Vimos como o lirismo trovadoresco da península ibérica se inscrevia como uma experiência do feminino, pois tratava-se de uma poesia de mulher cantada e contada por ela, por outras palavras, a representação da mulher na lírica galego-portuguesa evidencia o protagonismo consignado à

mulher e as diversas perspectivas dos ideais da época que o homem, o autor destas composições poéticas, nela projecta.

Notemos que a mulher retratada nas Cantigas de Amigo, embora simples e ingénua, é conhecedora do imenso poder de sedução feminino e, ainda que muitas vezes se verifique uma ausência de traços físicos da jovem mulher, torna-se imperativo salientar que povoa estes textos toda uma série de vocabulário que se relaciona com a beleza feminina.

As jovens donzelas estão, assim, distanciadas do papel passivo característico do modelo cortês, pois apresentam um papel activo na sedução amorosa. Além do mais, lançam as sementes do discurso literário português e ibérico ao mostrar a paixão como destino dos homens, a iniciativa da mulher na descoberta do amor e as três grandes vertentes deste sentimento: correspondido, não correspondido e proibido, do qual nascerá a dimensão mitológica da saudade, enquanto lembrança de um tempo passado feliz e enquanto desejo de um futuro de realização amorosa, num estado de solidão em comunhão com a natureza.

Ao retermos as páginas do *Amadís de Gaula*, que em inúmeros aspectos não se arreda em definitivo da tradição literária que lhe era anterior, Oriana é já uma mulher consciente dos seus sentimentos, das suas armas de sedução, mas apresenta também o desconcerto feminino do ciúme, do orgulho ferido na iminência de uma traição.

A *soledad* do *Amadís* é, desta maneira, consciência de exílio da alma, da terra; é dor das promessas de amor vividas em silêncio e a dois; é a nossa comum alma ibérica tentando quebrar as amarras do passado que se viveu em felicidade, mas que pode convergir em doce tristeza.

A dimensão do feminino só pode ser compreendida em união com a dimensão do masculino e, embora a mulher seja quase sempre a queixosa, a sofrida, a doente de amor, também o homem parece estar condenado a essa sorte. Talvez seja essa a lição de Bernardim Ribeiro que, ao servir-se da voz triste e lamentosa de uma jovem donzela em sintonia com a voz sábia de uma mulher já madura, mostrou que se o amor é sofrimento contínuo para a mulher, também o é para o homem. Amar é condição primordial ao ser humano que aspira à imortalidade da alma porque o corpo pode morrer, mas o espírito não conhecerá esse mesmo destino.

Bernardim, ao conceber na sua novela personagens masculinas vítimas das teias do amor, ao recuperar alguns dos obstáculos à realização amorosa versados na poesia trovadoresca e nos romances de cavalaria, dava mostras de querer antecipar o Romantismo, mas mais do que isso: queria mostrar que toda a alma está invariavelmente condenada ao sofrimento por amor, à tragicidade pessoal e à saudade, esse estado agridoce que toca no íntimo do ser humano.

Estes aspectos permitiram a D. Francisco Manuel de Melo escrever na *Epanáfora Amorosa* as suas considerações acerca da Saudade, isto é, entender que, de facto, este nobre sentimento mais não era que criação poética, mito estético da nação portuguesa. Os preciosos comentários de Melo

que primeiro surgem associados ao exílio da pátria e depois ao sofrimento amoroso são os primeiros frutos de cerca de cinco séculos de literatura.

Por isso, não causa qualquer estranheza que Camilo Castelo Branco, alma portuguesa apaixonada, rebelde e sofredora, escreva sobre a “religião do amor”, quiçá a religião dos poetas e prosadores que releu fulguorosamente. Este conceito faz-nos pensar na dimensão espiritual que o amor pode experimentar na morte e para além dela, um pouco à semelhança do que a saudade realiza nos corações dos que a vivem de forma intensa, pois retratado no seu estado mais puro é capaz de mudar o ser mais intempestivo da terra. Camilo sabia-o porque o havia experimentado. Aliás, tanto a sua biografia, como a sua obra, dão-nos conta do conhecimento do amor nas suas duas vertentes: carnal e espiritual.

Antero de Figueiredo é, pois, o grande herdeiro desta linha de pensamento que, apesar de algumas variantes, acaba por ser o fio condutor da literatura portuguesa. Com efeito, os obstáculos ao amor repetem-se ao longo dos séculos (oposição parental, distância, rivalidades entre família, diferenças sociais e de educação, adultério, morte). O casal apaixonado, apesar da juventude que lhe é característica e da beleza que se adivinha em escassas descrições, luta insistentemente contra um destino a que não pode fugir: a infelicidade amorosa. Só assim se pode explicar o final trágico de *Cómicos* e de *Doida de Amor*, sendo que no primeiro a figura masculina surge mais sofredora que a feminina, algo muito próximo de Bernardim.

Julgamos ser importante salientar que a felicidade do amor se encontra também trabalhada na literatura portuguesa. A este respeito, há inúmeros textos que fazem referência ao chamado *happy end* e que, por vezes, recorrem aos mesmos obstáculos do amor infeliz para a felicidade amorosa. Contudo, esse não foi o propósito desta dissertação que se centrou numa visão diacrónica da leitura dos grandes mitos do amor em território peninsular, visando, numa perspectiva intertextual, referir-se ao dilema entre o interdito e a transgressão, à dor e ao sofrimento amorosos enquanto registos literários da cultura ibérica.

Por esta razão, os textos em estudo dizem respeito ao tema do amor infeliz e da paixão avassaladora, ou seja, referem-se à privação do objecto amado – a mulher seduzida vê-se privada do “amigo” –, criando-se uma tensão erotizada através do recurso à linguagem antitética e metafórica que opõe crença a racionalismo, religião a erotismo, vida a morte e corpo a alma.

Desta forma, as palavras do desejo são também palavras de ansiedade espiritual, meio de alcançar a paz que o sofrimento da paixão ardente, queimando por dentro, não deixa abraçar. Paixão no sentido total, uma vez que ao mesmo tempo que se vive para a dor e para a solidão, também se deseja o ser amado, muitas vezes de forma semelhante aos místicos, que entendiam a paixão como transcendência, como um estado incompatível com o mundo terreno.

É o desejo do outro, da metade que falta, que leva ao encontro com a morte, forma de procurar a fusão com o outro.

Diz Bataille que o principal propósito do erotismo é substituir o abismo que existe entre dois seres, ou seja, é descontinuidade que acontece por um sentimento de continuidade profunda. Assim, a morte, sendo a causa da impossibilidade da posse do ser amado, é também o único vínculo indissolúvel de uma contiguidade supra física e, por isso, o sentimento amoroso cresce na dificuldade da realização plena dos amantes.

A excepcionalidade do amor reside na perfeição do objecto amado, na sua beleza interior e no seu lado sublime (jamais vulgar), sendo ainda produto de uma força exterior aos sujeitos. Se para o amor cortês o ser se apaixonava porque o objecto amado era irresistível, o amor-paixão é o próprio a ser irresistível.

Uma das épocas que mais fascinou a mentalidade romântica foi o período medieval, dado que as práticas estéticas do século XVIII nada tinham que ver com a realidade íntima e vivida do amor. Daí a intensidade, a excepcionalidade e autenticidade com que se vive o amor.

Na tradição literária do Ocidente, o amor é incompatível com o casamento; a paixão não pertence à lógica matrimonial, associa-se à transgressão (adultério, infidelidade) e à morte, porque o amor é absoluto em si próprio e a sua força é inexorável, tirana, como turbilhão, como tempestade, como tormenta, como “fogo”, breve e intensa. A paixão atribui ainda características imaginadas ao objecto do nosso desejo através da atracção.

Se o amor vive da interdição, do obstáculo e é transgressivo (no sentido de se sobrepor ao interdito e ao obstáculo), é incompatível com o casamento, enquanto instituição social regulamentada, sobretudo, como instituição vocacionada para a duração. O amor é sempre ilógico, intenso e excepcional; é um impulso para a perfeição.

O discurso amoroso constrói-se também de ideias fetichistas (cheiros, flores secas, lenços, fitas de cabelo e laços que envolvem as cartas) e encontra na correspondência, no desabafo de recordações felizes à natureza, às amigas e à figura materna um meio de superar a ausência.

O silêncio revela as dores mais profundas e solitárias de quem ama; vive-se e sofre-se pelo outro numa atitude verdadeiramente masoquista, pois sente-se prazer em sofrer.

Para uma análise do discurso amoroso, muitas vezes, não são importantes os antecedentes da narrativa, nem a descrição física das personagens, nem o espaço e o tempo da acção, porque lhe interessa, sobretudo, a análise da alma enquanto busca de um ser desejado. O ser que ama depara-se com o problema da responsabilidade da sua tragédia individual.

Não há resistência humana possível que possa vencer o amor como *fatum*, e daí o código da honra que acompanha as páginas dos textos que versam sobre esta temática como algo de

impossível e de trágico. Será a tragicidade do amor, em literatura, o triunfo da razão sobre o sentimento?

A resposta a esta questão é discutível e prolongar-se-á no tempo, porque o amor é, no campo literário, constante reinvenção de figuras e costumes, renovação de estereótipos, aperfeiçoamento de expressões, mudança, fruição de formas e saudade.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição*, 5ª ed., Introdução por Esther de Lemos, Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1995.

FIGUEIREDO, Antero de, *Cómicos*, 4ª ed., Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1925.

\_\_\_\_\_, *Doida de Amor*, 9ª ed., Lisboa, Bertrand, sd.

*Lírica Profana Galego-Portuguesa*, 2 vols., Santiago de Compostela, Centro de Investigações Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996.

MELO, D. Francisco Manuel de, *Epanáfora Amorosa*, Texto crítico e notas informativas de José Manuel de Castro, Braga, 1975(?).

MONTALVO, Garcí Rodriguez de, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel C. Blecua, Madrid, Cátedra, 1997.

RIBEIRO, Bernardim, *Éclogas*, Apresentação crítica por Marques Braga, Lisboa, Museu Comercial, 1923.

\_\_\_\_\_, *História da Menina e Moça. Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554*, Estudo introdutório por José Vitorino de Pina Martins, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

VICENTE, Gil, “Tragicomédia Amadis de Gaula”, in: *Copilaçam de todolas as obras*, 2 vols., Lisboa, IN-CM, 1983.

### 2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

#### 2.1. Poesia Trovadoresca / Época Medieval

ALVES, Adalberto, *O meu coração é árabe*, 3ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.

BARROS, Carlos, *Donas e xogares, señores e reis, na Galícia Medieval*, Vigo, Ed. Xerais, 1998.

BONASSIE, Pierre de, *Dicionário de História Medieval*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.

CARVALHO, Mário de Santiago de; HENRIQUES, Marisa das Neves, *O Amor na Idade Média*, Ciclo de Conferências da “Associação de Professores de Filosofia”, Santa Maria da Feira, Fundação Eng. Eugénio de Almeida, Junho de 2005.

CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol. I, 7ª ed., Coimbra, Coimbra Editora Limitada, 1984.

COELHO, António Borges, *Portugal na Espanha Árabe*, 2ª ed., 2 vols., Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

- CÓRDOBA, Ibn Hazm, *El Collar de la Paloma*, version de Emílio García Gómez, 6ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- DEYERMOND, A. D., *Historia de la Literatura Española: La Edad Media*, vol. 1, 2ª ed., Barcelona, Editorial Ariel, 2003.
- DÍAZ, Esther Corral, *As Mulheres nas Cantigas Medievais*, 2ª ed., Coruña, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 1996.
- D'HEUR, Jean-Marie, *Troubadours d'Oc et Troubadours Galiciens Portugais*, Paris, Centro Cultural Português-Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- DUBY, Georges, *As Damas do Séc. XII*, 3 vols., Lisboa, Teorema, sd., (Série Especial nºs 17, 20, 21).
- ESPINOSA, Fernando, *Antologia de textos históricos medievais*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1972.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha (selecção, introdução e notas), *Poesia e Prosa Medievais*, 3ª ed., Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1998.
- GARIANO, Carmela, *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
- GODINHO, Hélder, *Prosa Medieval Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986.
- GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Ana Maria, *A Lírica Galego-Portuguesa (textos escolhidos)*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1938.
- GRADÍN, Pilar Lorenzo, *La Canción de Mujer en la Lírica Medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicación e Intercambio Científico da Universidade, 1990.
- LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994.
- LAPA, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, 10ª ed., Coimbra, Coimbra Editora Limitada, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1982.
- LE GOFF, Jacques (dir.), *O Homem Medieval*, trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*, Lisboa, Estampa, 1980.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares, “A voz feminina no substrato celtibero da Galiza trovadoresca”, in: *Actas do III Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza em Homenagem ao Professor Carvalho Calero*, org. Associação Galega da Língua (AGAL), Vigo-Ourense, 27 Setembro-1 Outubro, 1990.

- MARQUES, Oliveira, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1974.
- MATTOSO, José, “Investigação histórica e interpretação literária de textos medievais”; “A difusão da mentalidade vassálica na linguagem quotidiana”, in: *Fragments de uma composição medieval*, Lisboa, 1987, pp. 149-163.
- MITRE, Emílio, *La España Medieval: sociedades, estados, culturas*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Istmo, 1999.
- NUNES, José Joaquim, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, 3 vols., Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- OLIVEIRA, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco*, Edições Colibri, Lisboa, 1994.
- \_\_\_\_\_, *O Trovador Galego-Português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *A lição do texto: Filologia e Literatura da Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979.
- PIDAL, Ramón Menéndez, *Poesía árabe y poesía europea*, 6ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Poesía Juglaresca e Jugrales*, 7ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- RECKERT, S.; MACEDO, Hélder, *Do Cancioneiro Amigo*, 3ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1996.
- RIBEIRO, Cristina Almeida; MADUREIRA, Margarida (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- RODRÍGUEZ, Enrique Bande, “Superstitions, Bruxeria e Maxia na Galiza Medieval”, in: *Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto*, I Vol., Instituto Cultural Galaico-Minhoto, Santiago de Compostela, 14-16 de Abril de 1984.
- RUCQUOI, Adeline, *História Medieval da Península Ibérica*, Lisboa, Estampa, 1995.
- SARAIVA, António José, *A Épica Medieval Portuguesa*, 2ª ed., Colec. Biblioteca Breve, série Literatura nº20, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.
- \_\_\_\_\_, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Público/Gradiva, 1996.
- SILVA, Paulo César Andrade da, “Via Crucis do Corpo e da Alma: um estudo da paixão feminina”, in: *Actas do Quinto Congresso da Associação de Lusitanistas*, Tomo III, 1998.
- TAVANI, Giuseppe, *Poesia e Ritmo*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Ensaio Portugueses: filologia e linguística*, Lisboa, IN-CM, 1988.
- \_\_\_\_\_, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988.

VOSSLER, Karl, *La Soledad en la Poesía Española*, Madrid, Visor Libros, 2000.

## 2.2. *Amadis de Gaula* de Montalvo e *Tragicomédia de Amadís* de Gil Vicente / Transição do Período Medieval para o Renascimento

AGRÒ-FINAZZI, Ettore, *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

ALMEIDA, Isabel de, *Livros Portugueses de Cavalarias: do Renascimento ao Maneirismo*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

AMADO, Teresa, *Amadis*, Lisboa, Quimera, 1992.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996.

BLECUA, Juan Manuel Cacho, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979.

CASTRO, Aníbal Pinto de, “As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria”, in: *Gil Vicente 500 anos depois – Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, vol. I, Lisboa, IN-CM, 2003.

CRUZ, Maria Leonor García da, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990.

D. POIRION, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1982.

DASÍ, Emilio J. Sales, “De las “Fabulosas Historias Sabrosas” de los Libros de Caballerías al “Menos prejudicial entretenimento” de la primera parte del “Quijote””, in: *Tirant nº 7* (boletim sobre ficção cavaleiresca da Universidade de Valência), 2003, disponível no sítio <http://parnaseo.uv.es>.

DURÁN, Armando, *Estructura y Técnicas de la Novela Sentimental e Caballanesca*, Madrid, Gredos, 1973.

EISENBERG, Daniel, “Who read the romances of chivalry?”, in: *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 89-118

ENTWISTLE, W. J., *A lenda arturiana nas literaturas da Península Ibérica*, Lisboa, IN-CM, 1942.

FOGELQUIST, James Donald, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982.

GALLEGO, Laura, “La difusión oral del *Amadís de Gaula*”, in: *Tirant nº2*, 1999, disponível no sítio <http://paransaeo.uv.es>.

LLULL, Ramon, *Obras Literarias*, ed. de Miguel Batlori e Miguel Caldentés, Madrid, 1948.

PELAYO, Menéndez y, *Orígenes de la novela*, 2ª ed., vol. II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

PIDAL, Ramón Menéndez, *Flor Nueva de Romances Viejos*, 51ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2005.

PINA, Maria Carmen Marín, “Ideologia del poder y espíritu de cruzada en los libros de caballerías del reinado fernandino”, in: *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Saragoça pela Institución Fernando el Católico, 1996.

RECKERT, Stephen, *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983.

ROSSI, Luciano, *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

RUIZ DE CONDE, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.

SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, 4ª ed., Lisboa, Gradiva, 1992.

TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente – o autor e a obra*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1985.

VIEIRA, Afonso Lopes, *Romance de Amadis*, 5ª ed., prefácio de Carolina de Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, Ulmeiro, 2001.

### 2.3. *Hystoria de Menina e Moça* / Época Renascentista

AMADO, Teresa, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, 2ª ed., Apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura sob a coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Editorial Comunicação, 1994.

ASCENSIO, Eugénio, *Bernardim Ribeiro y los Problemas de “Menina e Moça”*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

BUCETA, Erasmo, “Algunas relaciones de la “Menina e Moça” com la literatura española”, in: *Revista de la Biblioteca Archivo y Museu*, Madrid, 1933.

CARVALHO, Joaquim de, *Leão Hebreu Filósofo: para a História do Platonismo no Renascimento*, Coimbra, 1918.

DUARTE, Luíz Fagundes, *Naceo e Amperidónia: Novela Sentimental do Século XVI*, Lisboa, IN-CM, 1986.

FRANCO, António Cândido, *O essencial sobre Bernardim Ribeiro*, Lisboa, IN-CM, 2007.

GARIN, Eugenio (dir.), *O Homem Renascentista*, trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

GIL, Fernando; MACEDO, Hélder, *Viagens do Olhar, Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, 1998.

GROKENBERGER, D.E., *Historia da Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, 1947.

HEBREU, Leão, *Diálogos de Amor*, apresentação de João Vila-Chã, S. J., Lisboa, IN-CM, 2001.

MACEDO, Hélder, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1999.

MARGATO, Isabel, *As Saudades da “Menina e Moça”*, Lisboa, IN-CM, 1988.

MENESES, Paulo, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro: os mecanismos (dissimulados) da narração*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998.

MORELL, Antonio Gallego, *Bernardim Ribeiro y su novela “Menina e Moça”*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1960.

NEVES, Leonor Curado, “A “Menina e Moça” de Bernardim Ribeiro e os debates em torno da Mulher”, in: *Oceanos*, 21, Janeiro/Março 1995.

\_\_\_\_\_, “A função do feminino no universo onírico da *Menina e Moça*”, in: *Medioevo y Literatura*. Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 1995.

\_\_\_\_\_, “Bernardim Ribeiro leitor de Ovídio”, in: *Euphrosyne*, vol. XXVI, 1998.

\_\_\_\_\_, “Do modo bucólico: paisagens e figuras da Menina e Moça”, in: *Românica n° 10*, 2001.

\_\_\_\_\_, *Transformação e hibridismo genéricos na “Menina e Moça” de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1996.

PATROCÍNIO RIBEIRO, *A bem-amada de Bernardim Ribeiro e as personagens secundárias de “Menina e Moça”*, memória apresentada em 30 de Julho de 1912, Lisboa, Academia de Ciências de Portugal.

RIBEIRO, Cristina Almeida, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise, Lisboa, Editorial Comunicação, 1993.

SALGADO, A. Júnior, “*Menina e Moça* e o romance sentimental do Renascimento”, in: *Labor*, Separata dos vols. XII-XIV, Aveiro, 1940.

SANTOS, Aida, “Das questões enunciativas aos mundos representados na *Menina e Moça*”, in: *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, 2ª série, vol. 7, 1977.

\_\_\_\_\_, “Da voz à perspectiva feminina na ficção sentimental em português (séc. XVI)”, in: *Península Revista de Estudos Ibéricos*, n° 1, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2004.

SARAIVA, António José, *Poesia e Drama. Estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*, Lisboa, Público/Gradiva, sd.

TOCCO, Valeria, “Appunti sulla novela sentimental in Portugallo”, in: *Centro Virtual Cervantes*, disponível no sítio <http://cvc.cervantes.es>.

#### 2.4. *Epanáfora Amorosa* de D. Francisco Manuel de Melo / Época Barroca

ABREU, Alberto A., “A lição dos clássicos em D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Gramática e Humanismo – Actas do Colóquio de Homenagem a Amadeus Torres*, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2005.

ALMEIDA, Teresa Sousa de, *Camões de Almeida Garrett*, Apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986.

CARVALHO, José Adriano de, *Aspectos do desengano e da aceitação da vida em D. Francisco Manuel de Melo*, Lisboa, Brotéria, 1964.

COLOMÉS, Jean, *Sur les relations de D. Francisco Manuel de Melo avec Quevedo*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970. (col. Arquivos do Centro Cultural Português)

\_\_\_\_\_, *La Critique et la Satire de D. Francisco Manuel de Melo*, Fondation Calouste Gulbenkian – Publications du Centre Culturel Portugais, Presses Universitaires de France, 1969.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia, “Da casa ao palácio: A Carta de Guia de Casados de D. Francisco Manuel de Melo em Espanha no século XVIII”, in: *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, nº 0, 2003, pp. 345-353.

\_\_\_\_\_, “O Tempo do Desengano. Das aparências da vida à verdade da morte nos Relógios Falantes de D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, nº 2, 2005, pp. 343-363.

FOMVIEILLE, Jean, “A Lenda de Machim, une découverte bibliographique à la bibliothèque Musée du Palais Ducal de Bragança à Vila Viçosa”, in: *Actas do Congresso Internacional de História dos Descobrimentos*, vol. III, Lisboa, 1961.

GOUVEIA, António Camões, *D. Francisco Manuel de Melo polígrafo: escrever, descrever, contar, falar e pintar*, Delta, Separata da Pré-História à História, 1987.

MELO, D. Francisco Manuel de, *Epanáforas de Vária História Portuguesa*, 3ª ed. revista e anotada por Edgar Prestage, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.

\_\_\_\_\_, *Epanáforas de Vária História Portuguesa*, introd. e apêndice documental por Joel Serrão, Lisboa, IN-CM, 1977.

MOREIRA, Alberto Fernando Torres, “A problemática da morte nos sonetos de D. Francisco Manuel de Melo”, in: *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, vol. II, Porto, Universidade do Porto, 1991, disponível no sítio <http://alfarrabio.di.uminho.pt>.

PRESTAGE, Edgar, *D. Francisco Manuel de Mello: esboço biographico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.

\_\_\_\_\_, *D. Francisco Manuel de Melo*, trad. de António Álvaro Dória, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1933.

\_\_\_\_\_, *D. Francisco Manuel de Melo: notas adicionais*, trad. de Amadeu Ferraz de Carvalho, Coimbra, 1943.

RODRIGUES, António Gonçalves, *D. Francisco Manuel de Melo e o Descobrimento da Madeira (lenda de Machim)*, Lisboa, Tipografia Fernandes, 1935.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *D. Francisco Manuel de Melo: notas relativas a manuscritos da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1914-1915, Separata do Boletim Bibliográfico da Universidade de Coimbra 1-2.

VILLARI, Rosario (dir.), *O Homem Barroco*, trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença, 1991.

## 2.5. *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco / Época Romântica

AAVV., *Camilo – Leituras Críticas*, Porto, Ed. Caixotim, 2003.

AAVV., *A mulher na vida e obra de Camilo Castelo Branco*, in: *Actas do Colóquio A Mulher*, org. Centro de Estudos Camilianos, Casa Museu de Camilo, Vila Nova de Famalicão, 1997.

AAVV., *Colóquio de Estudos Camilianos*, Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa, 1993.

AAVV., *In memoriam: Camilo centenário da morte*, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, Lisboa, CNCC, 1992.

ABREU, Maria Fernanda de, *Românticos portugueses por caminhos de Dom Quixote: Garrett e Camilo: cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*, Tese de Doutoramento em Literaturas Românicas Comparadas, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1992.

ANDRADE, José Gonçalves de, *Camilo místico: síntese romântica e religiosa*, Porto, Latina, 1943.

BAPTISTA, Abel Barros, *Camilo e a revolução camiliana*, Lisboa, Quetzal Editores, 1988.

BEJA, Maria do Céu Nunes, *Figuras femininas do romance de Camilo*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1946.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi, “*Amor de Perdição: uma novela cinematográfica*”, in: *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, org. e coord. T. F. Earle, Tomo I, Oxford-Coimbra, 1998.

BRANCO, Camilo Castelo, *Carlota Ângela*, 9ª ed., Lisboa, António Maria Pereira, 1959.

\_\_\_\_\_, *O Esqueleto*, Lisboa, Rolim, 1985.

\_\_\_\_\_, *Sentimentalismo e história*, 2ª ed. rev. pelo autor, Porto, E. Chardron, 1880.

CABRAL, Alexandre (dir.), *Camilo Castelo Branco: roteiro dramático dum profissional de letras*, 2ª ed., Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos, 1988.

\_\_\_\_\_, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

- \_\_\_\_\_, *Escritos Diversos: polémica, epistolografia, poesia, história, crónica, teatro de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Estudos Camilianos*, Porto, Inova, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Subsídios para uma interpretação da novelística camiliana*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- CARVALHO, Joaquim de, *Dois capítulos sobre Camilo Castelo Branco*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.
- CHORÃO, João Bigotte, *Camilo*, col. “A Obra e o Homem”, Arcádia, Lisboa, 1979.
- \_\_\_\_\_, *O essencial sobre Camilo*, 28ª ed., Lisboa, IN-CM, 1998.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução à Novela Camiliana*, 2ª ed., 2 vols., Lisboa, IN-CM, 1982-1983.
- DIAS, Ana Paula, *Para uma leitura de Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- DIOS, Ángel Marcos de, *Epistolario Portugués de Unamuno*, Paris, Centro Cultural Francês/Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Paris, Centro Cultural Francês/Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. (coord.), *Dicionário de personagens da novela camiliana*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MARQUES, J. J. Dias, *Duas notas à margem do “Amor de Perdição”*, Coimbra, Sep. Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. 41, 1992.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros, *Ironia e ambiguidade: o herói camiliano*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1983.
- MONTEIRO, Maria da Assunção Morais, *Romantismo e Realismo no “Amor de Perdição”*, Vila Real, UTAD, 1988.
- MOREIRA, Sílvia de Faria Silva, *Camilo romancista (da concepção do romance e da evolução literária)*, Coimbra, 1945.
- PIMENTEL, Alberto, *O romance do romancista: a vida de Camilo Castelo Branco*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1923.
- QUADROS, António, “Camilo e a estrutura arquetípica da narrativa tradicional”, in: *Estruturas simbólicas no imaginário da literatura portuguesa*, Lisboa, Átrio, 1992.

RITA, Annabela, “O amor é de perdição”, in: *Boletim da Casa de Camilo*, II série 18, Dezembro de 1986, pp.57-76.

ROCHETA, Maria Isabel, *Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1983.

SANTOS, José Camilo dos, *Os malefícios da literatura, do amor e da civilização. Ensaio sobre Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Fim de Século Edições, 1992.

SEIXO, Maria Alzira, *O rio como regresso e o diálogo no romance: ensaios camilianos*, Lisboa, Presença, 2004.

SHAKESPEARE, William, *Romeu e Julieta*, 3ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2003.

## 2.6. *Cómicos e Doida de Amor* de Antero de Figueiredo / Época Contemporânea

AAVV., *Antero de Figueiredo*, Porto, Biblioteca Pública Municipal, 1973.

AAVV., *Antero de Figueiredo no centenário do seu nascimento*, Porto, 1973.

FIGUEIREDO, Antero de, *A arte na educação da mulher: conferência lida pelo autor na oficina do insigne escultor António Teixeira Lopes, em 26 de Abril de 1914*, 3ª ed., Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1916.

LOPES, Óscar, “Regionalismo minhoto: Antero de Figueiredo”, in: *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Lisboa, IN-CM, 1987.

MAURÍCIO, Domingos, *A mensagem artística de Antero de Figueiredo*, Lisboa, Oficina Gráfica, 1945.

RIBEIRO, João Amândio, *Antero de Figueiredo – jornadear na escrita*, Viana do Castelo, Separata Cadernos Vianenses, 1988.

RODRIGUES, Urbano Tavares, *Manuel Teixeira Gomes: o discurso do desejo*, Lisboa, Edições 70, 1984.

## 3. ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAS IBÉRICAS

AAVV., *Breve Historia de Literatura Española*, 5ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 2004.

AAVV., *Dicionário Cultural da Bíblia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996.

AAVV., *História da Literatura Portuguesa*, 7 vols., Mem Martins, Publicações Alfa, 2001.

AAVV., *História da Literatura Portuguesa – Camilo e o Artista*, série vii, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 1991.

AAVV., *Historia de La Literatura Española – Desde los Orígenes al Siglo XVII*, I Vol., Madrid, Ediciones Catedra, 1990.

- ALBORG, Juan Luís, *Historia de la Literatura Española*, vol. I, 2ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- ÁLVAREZ, Eloísa; LOURENÇO, Apolinário, *História da Literatura Espanhola*, Lisboa, Edições Asa, 1994.
- BAKTINE, M., *Esthétique et Théorie du Roman*, trad. Daria Olivier, pref. M. Aucouturier, Moscou, 1975, Paris, Gallimard, 1978.
- BRUNEL, Pierre de (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.
- COSTA, Alexandre de Carvalho, *Questões sobre a História da Literatura Portuguesa*, 7ª ed., Porto, Asa, 2000.
- CUESTA, Pilar Vasquez, *A Língua e a Cultura Portuguesas no tempo dos Filipes*, Mem Martins, Publicações Europa-América, sd. .
- CUNHA, Arlindo Ribeiro da, *A língua e a literatura portuguesa: história e crítica*, 4ª ed., Braga, 1952.
- DEYERMOND, Alan, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, I Vol., Ed. Crítica, 1980.
- DIAS, Jorge, *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, 6ª ed., Lisboa, Veja, 2003.
- FRANCO, António Cândido, *Aproximação à génese e ao desenvolvimento de uma cultura do conflito (literatura e ideias no primeiro ciclo da cultura portuguesa)*, Évora, Universidade de Évora, 2006.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- MARQUES, *A análise literária*, 3ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1988.
- MARTIN, René (dir.), *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- MENDES, João, *Literatura Portuguesa*, 4 vols., Lisboa, Editorial Verbo, 1974-1979.
- REIS, Carlos (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vols. I, III e IV, Lisboa, Editorial Verbo, 1996.
- SARAIVA, António José, *A Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa Gradiva, 1991,

\_\_\_\_\_, *História Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Estúdios Cor, 1966.

\_\_\_\_\_, *História da Literatura Portuguesa. Das origens a 1970*, Amadora, Bertrand, 1979.

\_\_\_\_\_, *Para a história da cultura em Portugal*, 2ª ed., 2 vols., Lisboa, Gradiva, 1996.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 2001.

SILVA, V. M. Aguiar de, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1988.

SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das origens ao século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

#### 4. ESTUDOS SOBRE O AMOR

AMEZÚA, Efigenio, *La erótica española en sus comienzos – apuntes para una hermenéutica de la sexualidad española*, Barcelona, Editorial Fontanella S.A., 1974.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995.

\_\_\_\_\_, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 2001.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1992.

BELO, Filomena, “A propósito de Vazio, de Amor e de Morte”, in: *Viagens no texto e no tempo – Homenagem a Maria Laura Pereira*, Lisboa, Edições Colibri, 1998.

BESSA-LUÍS, Agustina, “Sexualidade e Literatura” e “A mulher e o desejo”, in: *Contemplação Carinhosa da Angústia*, 2ª ed., Guimarães Editores, 2000.

CEIA, Carlos, *Sexualidade e Literatura*, Lisboa, Edições Colibri: F.C.S.H-U.N.L., 2003.

CHAUMIER, Serge, *A (des)ligação amorosa*, Porto, Ambar, 2002.

CÓRDOBA, Martín Casariego, *El Amor y Literatura*, Madrid, Polígono de la Estación, 1999.

*Corps et Âme - Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, nº 91, Paris, Sedes, 1996.

DUBY, Georges (int.), *Amor e Sexualidade no Ocidente*, Lisboa, Terramar, 1991.

KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1993.

LOPEZ ALONSO, Covadonga (dir.), *Eros Literario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

LUHMANN, Niklas, *O amor como paixão. Para a codificação da intimidade*, Lisboa, Difel, 1991.

ORTEGA Y GASSET, José, *Estudos sobre o Amor*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2002.

OVIDIO, *A Arte de Amar*, 2ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998.

PARKER, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986.

PASCAL, Blaise, *Discurso sobre as Paixões do Amor*, posfácio de José Manuel Heleno, Lisboa, Fenda, 2006.

PAZ, Octavio, *A chama dupla: Amor e Erotismo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1995.

ROUGEMONT, Denis de, *O Amor e o Ocidente*, 2ª ed., Lisboa, Vega, 1999.

\_\_\_\_\_, *Os mitos do Amor*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, 4ª ed., Paris, José Corti, 1984.

SENA, Jorge de, *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992.

## 5. ESTUDOS SOBRE A MULHER

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.), *História da Vida Privada*, 5 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1990.

CARR, Anne, *A Mulher e a Igreja*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.), *História das Mulheres no Ocidente*, 5 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, sd.

FERRERAS, J.J., “Mujer y Literatura”, in: *Literatura y vida cotidiana – Actas de las IV Jornadas de investigación disciplinar organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid*, Zaragoza, 1987.

## 6. ESTUDOS SOBRE A SAUDADE

BOTELHO, Afonso, *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

\_\_\_\_\_, “A Saudade que nos une”, in: *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo – Câmara Municipal, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1996, pp. 153-157.

BOTELHO, Afonso; TEIXEIRA, António Braz, *Filosofia da Saudade*, Lisboa, IN-CM, 1986.

BRAZ, Adelino, “L'intraduisible en question: l'étude de la saudade”, in: *RiLUnE* nº 4, 07/2006, disponível no sítio <http://www.rilune.org>.

CONSTANZA, Maurizio, “Arabeschi Etimologici sulla *Saudade*”, in: *Oriente Moderno*, nova série, ano XIV (LXXV), nº 7-12, Julho-Dezembro, 1995, Roma, Instituto per L’Oriente, pp. 213-219.

COSTA, Dalila Pereira da, “A praia purgatória da Saudade”, in: *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo – Câmara Municipal, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1996, pp. 21-26.

COSTA, Dalila Pereira da; GOMES, Pinharanda, *Introdução à Saudade*, Porto, Lello e Irmãos Editores, 1976.

FRANCO, António Cândido, “As coincidências da Saudade (elementos para uma retórica da Saudade)”, in: *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo: Câmara Municipal, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1996, pp. 37-44.

\_\_\_\_\_, “Da Filosofia à Mitologia da Saudade”, Viana do Castelo: Câmara Municipal, Separata dos Cadernos Vianenses t. 34, 2004.

\_\_\_\_\_, “Para um capítulo introdutório a um Estudo sobre os Mitos da Saudade”, in: *Largo Mundo Alumiado – Estudos de Homenagem a Vítor Manuel de Aguiar e Silva*, 2 vols., org. de Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrícia, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Novembro de 2004.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

\_\_\_\_\_, *Portugal como destino, seguido da mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999.

\_\_\_\_\_, “Metamorfose da Ficção Portuguesa – Temporalidade e Romance”, *Vértice*, 2ª série, nº 20, 1989.

OLIVEIRA, A. Barbedo de, “A Poesia da Saudade”, in: *Cadernos de Literatura*, nº 25, Instituto Nacional de Investigação Científica-Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1986.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, 13ª ed., ed. de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2007.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *A Saudade Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996.

## 7. HISTÓRIA

AAVV., *Estudos de História Contemporânea Portuguesa. Homenagem ao Professor Victor de Sá*, Lisboa, Livros Horizonte, 1991. (col. Horizonte Histórico)

AAVV., *História de Espanha*, 2ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2003.

CEREJEIRA, M. Gonçalves, *O Renascimento em Portugal*, 4ª ed., 2 vols., Coimbra, Coimbra Editora Limitada, 1974-1975.

DUBY, Georges, *As três ordens ou o Imaginário do Feudalismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1982. (col. Nova História nº 16)

GODINHO, Vitorino Magalhães, *Ensaio sobre História de Portugal*, Lisboa, Sá da Costa, 1968.

HEERS, Jacques, *O Mundo Medieval*, Lisboa, Edições Ática, 1976.

KRUS, Luís, *Passado, Memória e Poder na Sociedade Medieval Portuguesa*, Redondo, 1994.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

\_\_\_\_\_, *Novos Ensaio de História Medieval Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

MARTINS, Oliveira, *História da Civilização Ibérica*, 11ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1984.

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, 9 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.

\_\_\_\_\_, *O essencial sobre a Formação da Nacionalidade*, 2ª ed., Lisboa, IN-CM, 1986.

\_\_\_\_\_, “A formação de Portugal e a Península Ibérica nos séculos XII e XIII”, *Revista da Faculdade de Letras, História*, 3ª série, vol. 3, 1986.

\_\_\_\_\_, *Ricos-Homens, Infanções e Cavaleiros. A Nobreza Medieval Portuguesa nos séculos XI e XII*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1985.

RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre o século XVI*, 2ª ed., Lisboa, IN-CM, 1983.

SERRÃO, Joel (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, 6 vols., Porto, Livraria Figueirinhas, sd.

\_\_\_\_\_, *Cronologia Geral da História de Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996.

SILBERT, Albert, *Do Portugal do antigo regime ao Portugal oitocentista*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

TAVARES, Maria José Ferro, *História de Portugal Medieval. Economia e sociedade*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

\_\_\_\_\_, *Judaísmo e Inquisição. Estudos*, Coleção Biblioteca de Textos Universitários nº 86, Lisboa, Presença, 1987.

## 8. DICIONÁRIOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

*Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, coord. João Malaca Casteleiro, 2 vols., Lisboa, Editorial Verbo, 2001.

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, 1977.

## 9. SÍTIOS DE REFERÊNCIA

<http://alfarrabio.di.uminho.pt>

<http://cvc.cervantes.es>

<http://www.bn.pt>

<http://www.hottopos.com>

<http://www.institutocamoes.pt>

<http://www.iplb.pt>

<http://www.parnaseo.uv.es>

<http://www.rilune.org>

<http://www.universal.pt>

## Agradecimentos

A preparação e realização de qualquer estudo é sempre um acto colectivo. Indubitavelmente, não poderia ter desenvolvido esta tese de mestrado sem o apoio, o suporte, os conselhos e a participação de inúmeras pessoas. Desta forma, gostaria de expressar algumas palavras de estima, agradecimento e reconhecimento:

- Aos meus orientadores, Professor Doutor António Cândido Franco e Professora Doutora Ana Luísa Vilela, por todo o incentivo e apoio, pela disciplina, método, estruturação e organização que me transmitiram; pela procura, por vezes sobre-humana, de alguma disponibilidade para me motivar, e acima de tudo pelo carinho e alento que me fizeram concluir este projecto.
- À Professora Doutora Maria da Graça Ventura pela atenção, disponibilidade e sugestões bibliográficas, aquando das minhas visitas ao Instituto de Cultura Ibero-Atlântica de Portimão.
- Ao Instituto de Língua Galega da Universidade de Santiago de Compostela, professores e bibliotecários que me orientaram e ajudaram durante a minha estada em Santiago.
- À minha família, em especial aos meus pais e padrinhos, pelo apoio incondicional e por todo o seu esforço para sempre me proporcionar uma educação e um conhecimento que me permitisse evoluir como ser humano, como ser pensante. À minha irmã Nélia, pelo incentivo contínuo e pela confiança que sempre depositou em mim. Ao Nelson, por toda a sua dedicação e por estar sempre ao meu lado quando redigia esta dissertação de mestrado.
- Aos meus amigos, que nunca deixaram de acreditar em mim, incentivando-me a continuar com alegria e carinho: Daniela, Lila, Sofia, Mara, Mónica, Rodrigo, Vera, Santana, Sandra, João, Paulo e Manuela. Este trabalho também é vosso.