

O trovador, a lira e o alaúde

Alice Áurea Penteadó Martha

Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá-Paraná, Brazil.

RESUMO. Este artigo procura reconhecer, a partir da leitura crítica dos poemas homônimos *O trovador*, de Gonçalves Dias e de Mário de Andrade, elementos que confirmam o modo semelhante de manifestação da rebeldia em duas épocas distintas e revelam o movimento contraditório entre retorno a antigas fontes e a aspiração à modernidade, presente tanto no romantismo como no modernismo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, poesia, Romantismo brasileiro, Modernismo brasileiro.

ABSTRACT. The troubadour, the lyre and the lute. Through a critical reading of Gonçalves Dias's and Mário de Andrade's homonymous poems *O trovador* [The Troubadour], factors indicating similar rebel manifestations in two different periods are identified. These elements reveal the contradictory movement, containing both Romanticism and Modernism, between a return to ancient sources and aspirations to modernity.

Key words: Brazilian literature, poetry, Romanticism in Brazil, Brazilian Modernism.

A leitura dos poemas *O trovador*, de Gonçalves Dias, e do homônimo, de Mário de Andrade, pode ser o ponto de partida para justificar a idéia de que tanto o romantismo como o modernismo se marcam pela contradição entre o retorno a antigas fontes e a aspiração à modernidade, oscilação que evidencia o conflito entre passado e presente, entre permanência e transgressão de valores nesses movimentos estéticos.

O poema romântico foi escrito em São Luís do Maranhão, em 1846, e publicado na terceira parte do volume *Primeiros Cantos*, intitulada *Poesias diversas*. Impresso na Tipografia de Laemmert, em 1847, o livro estampa a data do ano anterior. O poema de Mário de Andrade é o segundo da *Paulicéia desvairada*, livro escrito em 1920 e publicado no ano da Semana de Arte Moderna.

É significativo que os poemas tenham o mesmo título - *O trovador* - e que a palavra não seja de uso corrente no momento histórico da produção de ambos. O vocábulo trovador evoca uma época distante tanto da romântica de Gonçalves Dias como da modernista de Mário de Andrade. Proveniente do provençal *trobador* e do francês *trouvère*, o termo relaciona-se intimamente à práxis poética na medida em que designava, na Idade Média, o poeta completo, responsável pela letra e melodia da composição. As produções dos trovadores eram

cantadas com acompanhamento de instrumentos musicais. Por essa razão, o trovador de Gonçalves Dias dedilha uma lira de marfim e o de Mário tange um alaúde. A origem da lira, instrumento de cordas, se perde nos tempos mitológicos; o alaúde, de origem oriental, é o instrumento também de cordas que fazia o acompanhamento musical das cantigas do trovador moçárabe.

Valendo-se do mesmo vocábulo para dar título às suas composições, os poetas se reportam à Idade Média e dela extraem um certo clima de mistério, sensibilidade e idealismo que perpassa os dois textos. Além disso, a herança da poesia provençal se faz presente no caráter de melopéia da linguagem, o que pode ser observado na estreita ligação entre som, ritmo e significado das palavras nos poemas.

O trovador de Gonçalves Dias, traído pela mulher, extravasa sua coita de amor; o de Mário confessa a profunda ligação de sua poesia com os trovadores, com os românticos e com os simbolistas. Mas, se, por um lado, eles buscam no passado a valorização da música, da sensibilidade e da subjetividade, por outro, confirmam sua modernidade no modo de construir o poema. A tensão constante entre passado e presente reflete-se na estrutura dos poemas, devendo ser observada tanto em nível da construção como do significado de ambos. Cada um à sua maneira, os textos discutem o

fazer poético, podendo ser considerados, inclusive, metapoemas.

A intenção de construir os poemas de forma inovadora já se encontra exposta nos prefácios das obras em que foram publicados originalmente. No prólogo da primeira edição dos *Primeiros cantos*, Gonçalves Dias dá a medida de seu envolvimento com a liberação e a subversão dos padrões clássicos do fazer poético, enfatizando o menosprezo às regras de convenção:

Dei o nome de Primeiros cantos às poesias que agora publico, porque espero que não serão [sic] as últimas. Muitas delas não têm uniformidade nas strofes, porque menosprezo regras de mera convenção; adoptei todos os ritmos da metrificacão portuguesa, usei deles como me pareceram quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir (Gonçalves Dias, 1958, p.101).

As composições poéticas de Gonçalves Dias revolucionam os modelos vigentes, combinando ritmos e metros variados, o que lhes confere marcas de modernidade. Além da forma liberada e inovadora, para ele, a essência da Poesia está na inspiração do momento, na subjetividade, na natureza e na religião:

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano - o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento - o coração com o entendimento - a idéia com a paixão - colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia - a Poesia grande e santa - a poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir (Idem, idem, p.101).

No *Prefácio interessantíssimo* à sua *Paulicéia desvairada*, Mário de Andrade funda e encerra, com o humor e a ironia que lhe são peculiares, o desvairismo no movimento modernista brasileiro. Com o prefácio, justifica o livro e sua posição perante as vanguardas artísticas; desenvolve elementos para uma teoria literária embasada em suas convicções a respeito da poética e da retórica. Considerando a poética, discorre sobre lirismo, arte, belo e percepção; no que tange à retórica, dispõe acerca de métrica, ordem, liberdade expressiva, rima, língua e palavra em liberdade. Demonstra, ainda, uma teoria sobre a relação entre música e poesia, afirmando organizar suas idéias sob dois sistemas de compor: o melódico e o harmônico.

À semelhança do que faz Gonçalves Dias em seu prefácio, Mário de Andrade enfatiza o valor da liberdade de expressão:

Um pouco de teoria? Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada (Andrade, s/d, p.22).

Se, no *Prólogo* aos *Primeiros cantos*, Gonçalves Dias valoriza a inspiração das impressões momentâneas e do pensamento de improviso, Mário de Andrade, no *Prefácio interessantíssimo*, alerta para a fugacidade dela:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer impecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho (Idem, idem, p.23).

O passado, como lição para se meditar, cabe inteiro na modernidade de Mário de Andrade:

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun'Álvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-goço-amargo-dos-infelizes (Idem, idem, p.32).

Como se vê, a temática de Mário assemelha-se àquela proposta pelo romantismo, porém não é a mesma. O sinal da diferença deve estar na maneira de retomar o passado, aliando-se à experiência do presente; do mesmo modo, o romantismo valia-se de elementos medievais, por exemplo, modificados pelos valores da modernidade do século XIX.

Além do confessado passadismo de seu autor, encontram-se disseminados pelo *Prefácio interessantíssimo* alguns princípios básicos das vanguardas artísticas do início do século, confirmando o movimento pendular entre o passado e o presente na estética modernista: do surrealismo, a escrita automática, a liberação do inconsciente (cuja fontes podem ser encontradas no romantismo); traços e matizes do cubismo como a deformação abstrata; do futurismo, a teoria das *parole in libertà*. Fica claro no *Prefácio*, como diz Bosi, o embaralhamento de duas linhas de vanguarda: *a linha impressionista-cubista-abstracionista que caminhou para a construção do objeto poético autônomo e a linha primitivista-expressionista-surrealista*, que significava, antes de mais nada, *a projeção das tensões inconscientes do sujeito* (Bosi, 1987, p.380). É através da segunda linha que o movimento modernista recupera elementos do romantismo e, por extensão, da literatura medieval.

No poema *O trovador* alinham-se as propostas inovadoras de Mário; condensam-se as formas de transgressão e ruptura ao lado da postura primitivista-surrealista-expressionista, essencialmente neoromântica. Por sua vez, no poema de Gonçalves Dias, também se constata a tensão entre passado e presente, entre tradição e renovação, estabelecendo-se um jogo de construção, observada a distância de época, semelhante ao do poema modernista.

A leitura mais atenta dos poemas em foco possibilitará a compreensão do movimento entre aspiração à modernidade e retorno a antigas fontes que os estrutura, tanto em nível formal como de significado mais profundo.

A vingança do trovador

O medievalismo romântico tem na poesia de Gonçalves Dias um exemplar magnífico, não só pela recuperação da figura do trovador como por alguns processos de construção claramente tomados às produções literárias medievais. A influência medievista na obra do poeta reflete os ideais do grupo português responsável pelo periódico também denominado *O trovador*, que surgiu em Coimbra no ano de 1844 e teve como principais colaboradores o lusitano João de Lemos e o próprio Gonçalves Dias, ávidos leitores de Garrett e Herculano.

O poema *O trovador*, de Gonçalves Dias, desenvolve-se ao longo de 33 estrofes com a seguinte distribuição: 20 quadras; 1 estrofe de 11 versos; 1 de nove versos; 10 quadras e, finalmente, 1 sextilha, configurando-se, inclusive, por sua forma narrativa.

Nas oito primeiras quadras, o eu poético fala sobre o trovador, sobre a excelência de sua arte: cantava apenas o seu amor com voz alta e doce, fazendo pulsar o coração de seus ouvintes. A fidelidade à mulher amada está representada pela rosa em sua lira. A visão que se tem do trovador é estável e harmônica, refletindo-se no equilíbrio da estrutura das estrofes. Todas elas, até este ponto, constituem-se de versos heptassílabos, de esquema rítmico também estável (abab; abcb; abcb; abcb...). A ruptura da situação de equilíbrio se verifica a partir da 5ª estrofe (E o trovador conheceu/ Que era traído), embora os indícios de tal rompimento já estejam presentes na estrofe anterior, mais especificamente no 3º verso da 4ª estrofe, que se inicia com uma adversativa. Os índices de cisão são os da paixão, do amor vital, simbolizado pela rosa que enfeita a lira do trovador:

Mas só a rosa da amada

*Na lira amante poisou.**

O equilíbrio verificado nessas primeiras estrofes pode ser ressaltado pela visão estática que o eu poético possui do trovador. Esse distanciamento em que o eu fala de um ele refreia a emoção, inibe o sentimentalismo, mantendo o equilíbrio. As formas verbais no passado configuram a idéia de ação encerrada, o que corrobora o distanciamento e a conseqüente estabilidade emocional:

*Na lira sua inocente
Só cantava o seu amor.
Pois cantar tão alto e doce
Nunca alguém ouvira assim*

O clima de harmonia e equilíbrio pode ser reconhecido, ainda, pelo uso de vocábulos e expressões como *sarau*, *lira inocente*, *jasmins*, *açucenas*; pela sintaxe relativamente fácil (levando-se em conta a época em que foi escrito o poema) e pelo vocabulário simples. Há inversões, sim, mas elas não prejudicam o sentido dos versos onde ocorrem. A pontuação, por seu lado, também não revela desarmonia ou subjetividade em demasia, verificando-se apenas o uso do ponto final e do ponto-e-vírgula.

O equilíbrio e a estabilidade emocional do trovador refletem-se na estrutura das estrofes que são isométricas e isorrítmicas. Todos os versos são heptassílabos com acentos na 3ª e 7ª sílabas. Não há tensão rítmica nessas estrofes iniciais do poema, o que equivale dizer que o ritmo acompanha a significação do poema: se a música do trovador é alta e doce, o verso heptassílabo, com cadência regular, se presta à veiculação dessa idéia. Temos, aqui, porém, um trovador com ares arrojados, pois que, embora se utilize das quadras, as estâncias favoritas da lírica trovadoresca, recorre ao heptassílabo, verso da tradição romântica, veículo da poesia eminentemente popular. Os versos prediletos dos trovadores galego-portugueses eram o decassílabo e o octossílabo, metros cultos e importados. Na poesia popular hispânica, no entanto, há a preferência pelos versos de sete sílabas, mais especificamente nas cantigas de amigo e de escárnio, onde o amor é menos cortês.

A partir da 6ª estrofe, rompe-se o equilíbrio inicial, instaurando-se um estado de tensão, ainda que de forma branda a princípio:

*E o trovador conheceu
Que era traído - por fim:*

* As citações, neste tópico, referem-se ao poema *O trovador*, de Gonçalves Dias, cujas referências bibliográficas completas podem ser consultadas nas *Referências bibliográficas*, ao final do texto.

*Pôs-se a andar, e só se ouvia
Nos seus lábios: ai de mim!*

O lamento *ai de mim!* substitui o canto alto e doce e a visão estática do trovador vai cedendo lugar ao movimento, pois ele põe-se a andar. À tonalidade clara e festiva das primeiras quadras, contrapõe-se o tom escuro e sombrio, denotado, principalmente, pela rosa enlutada de negro fumo. A coita de amor, tão cara ao trovador, se enriquece com o penumbrismo romântico, tecido de sofrimento, escuridão e morte. Embora a métrica das estrofes ainda seja a mesma, observa-se uma variação na cadência dos versos que, refletindo a instabilidade dos sentimentos, recebem, por vezes, acento nas 3^a, 5^a e 7^a sílabas ou nas 2^a, 4^a e 7^a ou 1^a, 4^a e 7^a:

*Co/mo/ vir/gem/ be/lla,/ mor/ta
Da i/da/de/ na/ lin/da/ flor/
Que/ pa/re/ce o/ dó/ tra/jan/do
In/da/ sor/rir/-se/ de a/mor./*

A inversão sintática, além da ligeira alteração da cadência dos versos, pode denotar o desequilíbrio, a ruptura do estado de harmonia em que se encontrava o trovador inicialmente. E é justamente o conflito, a violência das emoções que dá vida ao cantor. Com o conhecimento da traição, põe-se a andar e sua voz, o eu até então oculto, dominado, emerge no poema. A idéia de que o trovador adquire vida pode ser observada não só porque ele passa a ter voz e visão próprias no texto, mas também porque começa a percorrer seu caminho, metáfora da vida. Nesse caminho, ocorre a erupção dos sentimentos do cantor e ele, do canto, passa ao lamento de seu fado cruel.

A partir da 9^a estrofe, ouve-se a voz do trovador que se dirige a uma donzela, vibrando as cordas de ouro de sua lira. Início do caminho, as cordas de seu instrumento brilham, ainda sem a impregnação da dor e do sofrimento. O brilho e a riqueza de seu canto não foram ofuscados pela violência das emoções. O eu, emocionado, vem à tona, mas dirige-se a um ele, no caso a donzela, o que dilui as marcas de subjetividade.

O tom predominante nas estrofes em que o trovador se dirige à donzela é o da negatividade. Valendo-se do argumento da beleza da jovem, comparada a uma flor, ele procura convencê-la da inutilidade do sentimento amoroso. Nas duas primeiras estrofes de sua fala, 9^a e 10^a do poema, porque a emotividade ainda não explodiu totalmente, o ritmo e a métrica se mantêm, observando-se apenas a repetição, tanto de certos sons como do último verso, de intensa carga emotiva: *não tens de sentir amor!* A camada sonora

veicula também certa angústia e sofrimento, notadamente com a repetição da oclusiva dental /t/ e dos sons nasais que denotam dificuldade e, portanto, negatividade:

*Teu rosto engraçado e belo
Tem a lindeza da flor;
Mas é risonho o teu rosto:
Não tens de sentir amor!*

Além da repetição sonora, a erupção da emotividade pode ser observada nesta estrofe pelo emprego da exclamação, o primeiro sinal de pontuação indicativo de subjetividade no poema. O refrão funciona não só como recurso sonoro mas também como elemento de aproximação da poesia romântica à lírica trovadoresca, artifício mnemônico que, além de tornar a canção bastante popular, de fácil apreensão, reforça o caráter negativo do sentimento amoroso.

A partir da 11^a estrofe, o desequilíbrio emocional do trovador, intensificado, internaliza-se na estrutura do poema. Há o rompimento da métrica até então empregada e o decassílabo passa a ser o veículo das emoções mais tensas do cantor. Ampliado, o conflito já não cabe no verso heptassílabo, que se mantém apenas no refrão. Conforme observa Antonio Candido,

o decassílabo é o grande, incomparável metro originado nos Cancioneiros mas, na sua forma atual, devido sobretudo ao modelo italiano, transplantado por Sá de Miranda. [...] A sua plasticidade lhe permitiu adaptar-se às novas exigências melódicas do Romantismo, de que foi talvez o mais belo metro (Candido, 1959, p.39-40).

Como se vê, o antigo e o novo embaralham-se na construção do poema. Se a métrica para configurar o sentimento crescente de revolta do trovador é um dado novo, moderno, na poesia de Gonçalves Dias, o verso decassílabo de que se vale para tal inovação traduz inspiração medieval.

De acordo com Manuel Bandeira, o uso do decassílabo por Gonçalves Dias deve ser examinado cuidadosamente, pois justamente nesse metro *é que vamos encontrar mais freqüentemente certos casos de exceção, certas quebras de cânones [...]* (Bandeira, 1959, p.69). A acentuação dos decassílabos gonçalvianos geralmente rompe com os modelos sáficos, caros aos românticos, ocorrendo muitas vezes na 6^a ou na 4^a e 8^a sílabas.

Com freqüência, o poeta quebra a medida dos versos, introduzindo, entre os decassílabos, versos de nove ou de onze sílabas, de caráter mais nitidamente musical, conforme observa Candido, no estudo anteriormente mencionado. Segundo o crítico, essas

medidas de versos foram usadas inicialmente por Herculano e Garrett. Entre os poetas medievistas, seguidores dos portugueses citados, encontra-se Gonçalves Dias.

*Sor/ri/so/ jo/vial/ te en/fei/ta os/ lá/bios,
Nas/ fa/ces/ de/ jas/mim/ tens/ ró/sea/ cor;/
Fun/do a/mor/ não/ se/ ri,/ não/ é/ co/ra/do...
Não/ tens/ de/ sen/tir/ a/mor;/*

Além da irregularidade métrica, outro sinal de intensificação da subjetividade é a pontuação. Nesta fala do trovador à jovem donzela, são empregados quatro pontos de exclamação e uma reticência. O emprego da interjeição “Oh!” também contribui para o extravasamento emocional e o conseqüente desequilíbrio veiculado nessas estrofes do poema. A idéia de dificuldade, de desarmonia, intensifica-se à proporção que se avoluma o emprego dos sons nasais e da oclusiva dental /T/, já observado anteriormente: *não, homem, tenha, tingida, testa, sente, fundo, tu, mundo, não, tens, sentir, ama, enfeitada, jasmim, punhal, vingue, trovador, traído*. Os versos, anafóricos, também veiculam negatividade:

*Que não guerreiro, escolhe um trovador
Que não tem punhal, quando é traído.*

Nas estrofes 14 e 15, cessa o canto do trovador, observando-se o retorno da voz e da visão do *eu poético*, o que proporciona a retomada do equilíbrio anterior, visível, inclusive, na utilização de versos heptassílabos. Contudo é latente a transformação emocional do trovador e o *eu poético* expõe isso, explorando, inclusive, a massa sonora das palavras:

*Do T trovador pelo rosto
Torva raiva se espalhou,
E a lira sua, tremendo,
Sem cordas d'ouro ficou.*

O sentimento raivoso do cantor, observado pelo *eu poético*, espelha-se nos fonemas empregados para a descrição de seu estado de espírito: o predomínio das vogais /o/, do ditongo /ou/, bem como o emprego repetido da consoante oclusiva linguodental /t/ da constrictiva vibrante /r/ e do encontro consonantal /tr/, denotam a obscuridade das emoções que dominam o trovador.

Sob o olhar do *eu poético*, o cantor continua sua caminhada e encontra um *donzel garboso*, de quem recebe ordens para cantar. Desgastada pelo cântico anterior, a lira tem agora cordas de prata.

Novamente vem à tona a voz do trovador, conturbada pela emoção que contamina e desestabiliza a construção do poema, verificando-se novamente a ruptura métrica. A partir da 17ª estrofe, até a 20ª, predominam os versos decassílabos,

ocorrendo, por vezes, o emprego de versos eneassílabos e endecassílabos. A ruptura métrica ocorre quando há intensificação da negatividade do sentimento amoroso. A combinação de versos eneassílabos trocaicos com decassílabos iâmbicos, segundo Jacinto do Prado Coelho, aparecia, por vezes, na mesma cantiga trovadoresca (Coelho, 1983, p.543). Assim, é lícito dizer que se a ruptura métrica é uma liberdade conquistada pelo romantismo, essa liberdade tem suas raízes plantadas na lírica medieval.

*Não queiras amar, não; pois que a speranza
Se arroja além do amor por largo espaço.
Tens brilhando ao sol a forte lança,
Tens longa espada cintilante d' aço.*

Na lírica trovadoresca, o verso eneassílabo podia apresentar o acento interno na 4ª, na 3ª ou na 5ª sílaba. Caso o acento recaísse na 5ª, a cesura devia ocorrer em seguida, como se observa no 1º verso da quadra transcrita. Já era comum, também, o eneassílabo anapéstico, com acento na 3ª, na 6ª e na 9ª sílabas, ritmo muito apreciado depois pelos românticos. Gonçalves Dias se vale dele com freqüência, sobretudo quando quer impingir ao poema um ritmo marcial, como ocorre em seus poemas indianistas e neste, onde o clima é de luta contra o sentimento amoroso:

*Tens/ bri/lhan/do/ ao/ sol a/ for/te lan/ça
Tens/ a/da/ga e/ pu/nhal e/ bra/ce/le/te*

Outro índice da intensificação do desequilíbrio emocional do trovador nesta sua segunda fala é a inversão sintática, sem a amenidade que a caracterizara anteriormente:

*Aos homens da mulher enganam sempre
O sorriso, o amor;*

Além do ritmo marcial, da inversão sintática, da variação métrica, o tom de luta e conflito pode ser observado na escolha dos vocábulos, revestidos de sentido de força, de impenetrabilidade e resistência. No plano semântico, palavras e expressões, como *forte lança, longa espada cintilante d' aço, armadura, luzente e brilhante capacete, adaga e punhal e bracelete, morrião*, revelam intenção de evasão no tempo e de luta contra o amor, pois se referem a instrumentos medievais de combate. A tessitura sonora do canto do trovador ao jovem guerreiro reforça a idéia de impenetrabilidade e resistência. Parece muito clara a insistência em determinados sons, no caso, a oclusiva /t/ (sempre ela!), que indica grau máximo de impedimento à passagem da corrente de ar pela boca. A repetição desse som pode ser observada não só em vocábulos esparsos - *forte, cintilante, luzente,*

brilhante, capacete, bracelete, justas, torneios - como também no dobre, recurso da lírica trovadoresca, utilizado aqui no poema de Gonçalves Dias. Com a repetição simétrica da mesma palavra - *tens* - o poeta retoma o dobre medieval:

*Tens a fina armadura de Milão,
Tens luzente e brilhante capacete,
Tens adaga e punhal e bracelete
E, qual lúcido espelho, o morrião.*

À medida que o trovador caminha, pode-se observar a ênfase da negatividade em relação ao amor. Ao encontrar-se com a donzela, - ou em sua juventude, se considerarmos o caminho como metáfora da vida - seu canto possui brilho e riqueza, como sugerem as cordas de ouro da lira. Um pouco mais além, quando canta ao garboso donzel, o trovador se mostra mais desencantado em relação ao amor. Se caminhar é viver, mais vivido, ele constata o penumbrismo do sentimento amoroso: *O amor é como a aragem que murmura/ Da tarde no cair - pela folhagem.*

O amor é entardecer, é penumbra e é morte. À semelhante obscuridade, opõe o brilho dos instrumentos de guerra do jovem cavaleiro: *lança que brilha ao sol, longa espada cintilante d'ago, luzente e brilhante capacete.* Para evitar o domínio da escuridão decorrente da dor amorosa, o homem tem como escape o brilho e a luz das guerras. A mágoa do trovador promove a inversão de valores. Amor passa a representar a morte e guerra, a vida.

Intensificando o contraste entre vida e morte, o trovador utiliza-se de imagens antitéticas grandiloqüentes: a paixão irrompe como um vulcão, mas encontra um coração de mulher gelado como a neve, petrificando todo sentimento a ele endereçado.

Na 23ª estrofe do poema, observa-se o retorno da voz e da visão do *eu poético* que antecipa a intensificação do desequilíbrio e da ruptura na próxima fala do trovador. Focalizando o rompimento das cordas de prata, substituídas pelas de chumbo, o *eu poético* prenuncia o tom altamente negativo dominante no último canto do poeta.

A partir da 24ª estrofe, até a 32ª, o trovador canta o destino triste de um poeta: o amor sofrido e por vezes traído; a condição submissa e a conseqüente impossibilidade de realização da vingança com violência. Embora o *eu poético* tenha deixado explícito, na estrofe anterior, que o trovador lastimaria seu próprio fado, ele o faz escondendo-se atrás de uma terceira pessoa. Fala de *um Trovador*, generalizando de certa forma a tristeza e o sofrimento de um poeta apaixonado. Mas, se levarmos em conta a história desse trovador apaixonado, a traição por que passou, a situação

social esboçada no início, bem como seus cânticos anteriores, perceberemos que o *ele* empregado apenas mascara e dissimula o *eu*, refreando, de certo modo, a explosão lírica.

A situação social do trovador é motivo de lamento. O emprego da forma imperativa */canta/*, representando as vozes do orgulhoso *Senhor*, do guerreiro e da mulher, revela sua condição submissa. Além da ordem expressa na forma imperativa, o vocativo utilizado pelo guerreiro - *Canta, truão trovador!* - e pela dama - *Canta, truão, quero ouvir-te* - confirma a situação servil. Se o trovador medieval era de origem nobre, existindo, inclusive, muitos reis trovadores, o romântico tem seu lado bufo. A repetição do encontro consonantal */tr/*, a incidência das vogais */u/* e */o/*, bem como o ditongo nasal */ão/*, reforçam no tecido sonoro o significado tenso e conflitante do vocativo *truão trovador*.

Mas se há, ainda, uma certa resignação em relação à condição submissa, tal não ocorre quando se trata da traição amorosa. Nesse momento, o conflito - 23ª, 30ª e 31ª estrofes - torna-se mais denso, como se pode verificar pela repetição dos dois últimos versos: *Embalde busca a seu lado/ Um punhal - o Trovador.*

Na reiteração, percebe-se a intensidade do desejo de vingança, inerente à personagem romântica, cujo individualismo exacerbado propicia o surgimento de semelhante sentimento. Mas, como já antecipara em seu canto à jovem donzela, na 13ª estrofe, a vingança não se concretiza pelo sangue e pela violência, já que ele, o trovador, não possui um punhal. Ao término do lamento, deixa em suspenso a que tipo de vingança recorrerá. Repetindo os versos iniciais de seu canto, reafirma o sofrimento amoroso.

Na última fala do trovador, observa-se a retomada do equilíbrio métrico, com o predomínio dos versos heptassílabos, essencialmente românticos, conforme se observou anteriormente. Mas há, ainda, traços da lírica medieval como o dobre e o mordobre. Embora estilizado, o mordobre pode ser visto na repetição das formas verbais *cantar* e *descantar*, no interior da mesma estrofe:

*Quando em festejos descanta,
Rasgado o peito com a dor,
Mimoso tem de cantar
Na sua lira - o amor!*

O dobre:

*Que triste que é neste mundo,
O fado de um Trovador!
Que triste que é - bem que tenha
Sua lira e seu amor.*

Pode-se falar também em paralelismo, com inovações é claro, na medida em que a idéia-núcleo da primeira estrofe se repete ao longo do poema, com pequenas variações, como se observa na 1ª estrofe acima transcrita e na última deste canto do trovador:

*Que triste que é neste mundo
O fado dum Trovador
Pesar lhe dá sua lira,
Dá-lhe pesar seu amor!*

Assim, se a uniformidade métrica e rítmica deste último canto do trovador parece veicular harmonia, o desequilíbrio e a dissonância podem ser confirmados pelos recursos poéticos, todos do âmbito da repetição, quer sonora, quer semântica ou de construção. Repetindo vocábulos, sons, idéias e significados, o trovador expõe o conflito, a tensão instaurada pela traição e pela impossibilidade de uma vingança violenta. Se a métrica conforma a emoção, a tessitura sonora, aliada ao significado, a liberam, promovendo o desequilíbrio.

Na última estrofe do poema, o *eu poético* retoma a voz e a visão, relatando a situação final do trovador. Se, nas manifestações anteriores, o *eu poético* valia-se da quadra, aqui faz uso da sextilha, rompendo o equilíbrio estrófico observado até então. A violência das emoções relatadas pelo trovador deixou marcas na voz do *eu poético*.

A vingança apenas pressentida no canto do trovador se consuma agora, narrada pela voz do *eu poético*. Impossibilitado por sua condição (submisso e sem armas) de praticar uma vingança violenta, o cantor destrói o instrumento que dá prazer a quem o tortura emocionalmente - a lira, ou a própria poesia. A atitude extremada do trovador reflete-se na força dos verbos, revelando a angústia e o *pathos* que o dominam: *a corda extrema arrancou; a lira sua quebrou*. A violência sugerida por tais formas verbais desvela o princípio de ruptura da estética romântica. O rompimento final do trovador denuncia o caráter titânico do herói que, rebelando-se contra aqueles que o oprimem, desafia a sociedade. É possível verificar também a dualidade do ser romântico, moeda em cujas faces se polarizam sentimentos como amor e morte, ternura e vingança.

A atmosfera romântica, definida pela presença da */virgem bela, morta/ da idade na linda flor/*, envolve o trovador gonçalviano, lançando-o no que se pode chamar de *estado de graça romântico*, onde sofrimento, dor, melancolia e tristeza constituem matéria de poesia.

Mas avulta no poema um traço fundamental da estética romântica, a evasão. Insatisfeitos com a realidade em que se moviam, os poetas românticos

viam no sonho, na fantasia, no exotismo e no passado as possibilidades de escape. No poema em questão, predomina a evasão no tempo, pois o poeta, atraído pelo mistério da Idade Média, reabilita um dos seus elementos mais característicos, o trovador. Com ele, revivem também a *gentil donzela* e o *donzel garboso*, cavaleiro andante arrojado. A atmosfera medieval completa-se com a referência às relações sociais marcadas pela vassalagem do trovador, tanto ao Senhor feudal quanto à mulher amada: *Canta, diz-lhe [o Senhor]/Quero ouvir-te; Canta, truão, quero ouvir-te [manda a mulher]*.

A distância social entre o Senhor, a mulher e o trovador pode ser considerada não só pela forma imperativa com que se dirigem ao cantor - *canta* - como, principalmente, pelo vocativo *truão*, revelador do desprezo da nobreza pela figura do poeta. Mas, dada a significação do vocábulo *truão* [personagem bufã, palhaço], é possível perceber também um certo receio da classe dominante em razão da veia satírica do trovador. Cante, truão, mas apenas um canto de amor!

Outro traço da recuperação medieval pode ser anotado na forma de balada do poema. As origens desta forma poética devem ser rastreadas na Idade Média, onde era conhecida como canção de caráter narrativo. Na sua evolução, a balada percorreu dois caminhos. Num deles, na Alemanha em especial, transmutou-se em canto popular, narrando lendas e tradições de forma simples e triste; no outro, a vertente francesa, tomou ares palacianos, obedecendo a regras que a transformaram em gênero erudito. A balada de origem alemã, de extração popular, narra fatos de amor e de guerra, história de aventuras, paixão e morte, com forte acento dramático, semelhante ao que se chamava *romance* na Península Ibérica.

É fácil levantar as semelhanças do poema de Gonçalves Dias com as baladas medievistas da corrente alemã: a narrativa dramática da reação apaixonada e dolorosa do trovador à traição que lhe impinge a mulher amada; o ritmo fácil e popular dos heptassílabos; a sonoridade expressiva dos vocábulos; a musicalidade latente da composição. Mas, ao recuperar o gênero, Gonçalves Dias o faz com algumas diferenças que marcam justamente o movimento entre o retorno a antigas fontes e a aspiração pelo novo em seu poema.

A primeira diferença reside na oposição entre objetividade impassível, característica da balada medieval, e subjetividade latente, traço maior da poesia romântica. Em sua gênese, a balada apenas podia deixar entrever a emoção, evitando o extravasamento lírico. Na recuperação romântica, há

marcas desse distanciamento na voz do *eu poético*, mas com a fala do trovador a emotividade vai crescendo até a explosão, o que se dá com a destruição da lira.

O desenvolvimento da fabulação na balada primitiva se fazia por meio do processo dramático do diálogo; na forma renovada de Gonçalves Dias, o desenrolar dos fatos se dá por um jogo de voz e de visão, ou de mudanças de nível na narração. Além da alternância de vozes, ora fala o *eu poético*, ora canta o trovador, a focalização também promove significativo movimento no texto. Quando o *eu poético* fala, expõe a visão que possui do trovador, tanto interna quanto externamente: *cantar alto e doce, fronte adornada de jasmims e açucenas, enlutou de negro fumo a rosa de seu amor*. No momento em que o *eu poético*, ou o narrador, cede a voz ao trovador, observa-se que este detém também o ponto de vista, focalizando primeiramente a donzela formosa, depois o donzel garboso e, por último, a si mesmo. Desse modo, narra seu sofrimento amoroso, embora procure ocultar-se sob a máscara indeterminada e universalizante de um trovador.

Mais que um diálogo, portanto, a balada gonçalviana se constrói por um jogo de vozes e visões, marcadas pela oposição e pelo contraste. A voz e a visão do *eu poético* revelam equilíbrio e harmonia; as do trovador, dissonância e conflito.

Outro elemento inovador do texto romântico é a ruptura temporal, que se processa em estreita ligação com o jogo de vozes e visões. Quando fala o *eu poético*, com uma visão predominantemente estática do trovador, o tempo verbal é pretérito, expressão da ordem e do equilíbrio. A voz do trovador desencadeia a ruptura temporal, já que se apresenta no tempo presente, forma mais densa, mais próxima à fala. O passado narrativo propõe a harmonia e a estaticidade; o presente, provoca o conflito e a desarmonia. Assim, é possível dizer que, se há uma estreita ligação do poema romântico com a lírica medieval, alguns elementos promovem, também, o afastamento dela, inserindo-o no contexto da modernidade, pelo que contém de ruptura e dissonância.

Concluindo, pode-se afirmar que se trata, inclusive, de um metapoema, não só pela íntima relação da música com a poesia, onde termos, como *trovador*, *cantiga* e *lira*, significam *poeta*, *poesia* e *poema*, como também pela alusão aos momentos da construção de um poema de intenso sofrimento amoroso. A inspiração, o motivo, é a coita, sentimento universal e atemporal; a *práxis*, o fazer poético, é o canto livre, o desabafo do trovador que, num crescendo, se liberta e se transforma em

lamento de amor. A construção do poema romântico é extremamente dolorosa, de ruptura, um arrancar de cordas, de exposição e desnudamento do poeta, que escancara sua individualidade aos olhos do leitor.

O trovador desvaído

O trovador, de Mário de Andrade, publicado quase oitenta anos após o poema de Gonçalves Dias, traduz a estética modernista no que esta possui de mais inovador e revolucionário. Movimento de negação, de rompimento com o estabelecido, o modernismo se revela como o prosseguimento mais radical da ruptura iniciada com o romantismo. A valorização da contradição e do conflito, o gosto pelo exótico, pelo demoníaco, pelo estranho e pelo grotesco, a exploração do sonho, do inconsciente e do erótico, a paixão libertária e a nostalgia do passado como forma de reconhecimento do presente são alguns elos da corrente que liga o movimento romântico ao modernista.

Octavio Paz apanha com beleza as semelhanças entre o romantismo e o modernismo, este último denominado vanguarda, como forma de distinção do movimento hispano-americano, equivalente ao parnasianismo/simbolismo no Brasil:

Ambos [romantismo e vanguarda] são movimentos juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores; em ambos, o corpo, suas paixões e suas visões - erotismo, sonho, inspiração - ocupam lugar primordial; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para achar ou inventar outra - mágica, sobrenatural, super-real. Dois grandes acontecimentos históricos alternadamente os fascinam e os desgarram: ao romantismo, a Revolução Francesa, o terror jacobino e o império napoleônico; à vanguarda, a Revolução Russa, os expurgos e o cesarismo burocrático de Stálin. Em ambos os movimentos o eu se defende do mundo e vinga-se com a ironia e com o humor - armas que também destroem quem as usa; em ambos, afinal, a modernidade se nega e se afirma (Paz, 1984, p.133).

O dado inovador da poética romântica, como se viu pelo poema de Gonçalves Dias, é a variação métrica, rítmica e melódica; o trovador modernista, por seu lado, promove uma ruptura mais radical, fugindo completamente do convencional, no que se refere aos elementos da composição poética. Mas, apesar do rompimento absoluto com os esquemas tradicionais de estrofação, metro, rima e ritmo, é preciso que se levante o material da camada significativa do texto, o que permitirá uma compreensão satisfatória de seu significado.

O trovador

*Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras do sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona!... Cantabona!...
Dlorom...
Sou um tupi tangendo um alaúde.*

Em primeiro lugar, observa-se a pontuação do texto, com o nítido predomínio do aspecto subjetivo: em 10 versos são anotadas 5 reticências, 1 vírgula e 3 exclamações. Tal pontuação se associa bem ao tom entre sentimental e sarcástico que perpassa o poema. O sentimentalismo subjetivante se nutre da presença enfática do eu poético: *em mim, no meu coração arlequinal, na minha alma doente, sou um tupi*. O sarcasmo transparece no reconhecimento da origem de uma das vertentes de sua poesia: *primaveras do sarcasmo*.

Os versos têm a medida da emoção, liberada pelo inconsciente. Soltos e desordenados, eles seguem, segundo o *Prefácio Interessantíssimo, a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contactos exteriores*. Quanto à rima, também não se pode conformá-la à tradição, pois o que se observa no poema é uma exploração da fantástica sonoridade das palavras. Mas há a ocorrência de algumas rimas internas, como *primaveras / primeiras eras; intermitentemente / doente / doente / doente*. No mais, as assonâncias e aliterações, valorizando o som e a melodia de cada palavra: *sentimentos em mim do asperamente; intermitentemente; doente; longo som redondo; cantabona; dlorom*. Além do aspecto da dificuldade, veiculado pela nasalidade dos sons, observa-se a ressonância deles, como se vibrassem no inconsciente, atingindo como ondas sonoras o exterior do indivíduo.

O ritmo do poema valoriza o *poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade*, conforme o *Prefácio Interessantíssimo*, exemplificando ainda o que seu autor denomina *sistema melódico de compor*, onde sons consecutivos apresentam pensamento inteligível:

*Sentimentos de mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...*

O vocabulário é extremamente simples, destacando-se apenas o termo *cantabona*, utilizado duas vezes no mesmo verso. Sem significado no

português nem no italiano, com se poderia, a princípio supor, a palavra parece ser mais uma valorização de sons, uma brincadeira sonora do eu poético. O termo *alaúde*, por sua vez, chama a atenção porque surge fora de seu contexto, ligando-se muito mais ao trovador que ao tupi que o tange no texto. É interessante observar ainda o emprego do verbo *tanger* que, por sua forma de gerúndio, acaba significando tanto tocar instrumentos quanto ressoar e ecoar. O segundo sentido se deve ao som de eco da forma gerundiva do verbo.

É significativa, ainda, a semelhança fônica e mesmo de sentido entre a palavra *primavera* e a expressão *primeiras eras*, provocando, inclusive, uma anáfora na construção do poema. *Primavera* origina-se do latim *primo vere*, que quer dizer no começo do verão e, em sentido figurado, significa época primeira, aurora, aproximando-se da significação de *primeiras eras*. O caráter alegre e colorido do vocábulo *primavera* se desfaz, no entanto, com a expressão que o caracteriza - de sarcasmo. A antítese evidencia a contradição latente em todo o poema.

A expressão *coração arlequinal*, além de veicular a já conhecida significação do caráter colorido e alegre da *paucicéia* desvairada, pode revelar um aspecto importante do poema, a fragmentação interior do ser. O *coração*, primeiro elemento da expressão, significa o homem interior, a vida afetiva, os sentimentos, a subjetividade enfim. *Arlequinal*, termo que caracteriza o anterior, provém de *arlequim*, personagem da antiga comédia italiana que tinha por intuito a diversão do público, ridicularizando a sociedade burguesa. Significa, ainda, *bufão*, elemento que encarna a dualidade de todo ser, uma vez que dá a fatos banais um tom grave e um tom de galhofa a acontecimentos verdadeiramente importantes.

A sintaxe insólita do poema revela aproximações do poeta com as vanguardas estéticas do início do século: a escrita automática do surrealismo, por exemplo, pode explicar a estranha construção dos versos:

*Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...*

Se tais versos não possuem organização sintática lógica e usual, também não se ligam tradicionalmente aos seguintes, que se apresentam como fragmentos soltos. Cabe ao leitor a tarefa de amarrá-los significativamente:

*As primaveras do sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...*

A fragmentação, o caráter estranho do discurso se consoma notadamente pela supressão do verbo em sua construção. Ao longo de vários versos, há apenas expressões nominais, como é o caso dos nove primeiros que constituem o bloco inicial do poema. Embora surja uma forma verbal - é - esta se caracteriza também como nominal, descartável, portanto.

Com a supressão do verbo, as palavras fluem livremente, em sucessão e associações mais livres e o substantivo acaba ganhando maior intensidade, configurando o que se pode chamar de ambigüidade léxica. A alteração nas funções das classes de palavras no poema provoca conflito e ambigüidade em seu significado. A substantivação do advérbio *asperamente*, por exemplo, concretiza o rude, o áspero do primitivismo poético. A palavra *doente*, repetida, ora é substantivo - um doente - ora é adjetivo - alma doente. A repetição do advérbio intermitentemente também é significativa uma vez que sublinha o modo como os sentimentos do passado emergem no espírito do poeta: fluem de modo descontínuo. Essa descontinuidade do fluxo do pensamento materializa-se, inclusive, pela pontuação extremamente subjetiva e pela camada sonora do poema que, predominantemente nasal, reflete a dificuldade com que as idéias emergem do inconsciente.

Quanto ao título, *O trovador*, é, sem dúvida, uma alusão à retomada, no poema, de velhos temas e até mesmo de alguns processos de composição. Acompanhado de um determinante /o/, o título sugere algo conhecido do leitor, carreando, também para o interior do texto, as ressonâncias da lírica trovadoresca. Mas se o título parece tornar o assunto familiar, o último verso promove a estranheza e o insólito. A incongruência se consoma no final do poema, quando o espírito do leitor, preparado para ouvir o trovador, vê tal expectativa se romper com a presença inusitada de um “tupi tangendo um alaúde”. Neste verso, outra imagem insólita: o tupi utilizando-se de um instrumento musical do trovador. No fluxo do inconsciente, portanto, passado e presente se mesclam.

A construção do poema como um todo caracteriza-se pela ruptura, tanto da tessitura lingüística como das regras gramaticais e da ordenação do discurso, comprovando que a lírica moderna aspira à dissonância e à incongruência como forma de expressão. Tal aspiração se conduz a uma exasperação daquelas formas de protesto já veiculadas pela estética romântica.

Como o próprio título pressupõe, é possível a recuperação de alguns caracteres da poesia

trovadoresca no poema modernista, como o foi no poema romântico anteriormente estudado. É evidente, porém, que deve haver o predomínio do estranhamento na retomada desses recursos. Entre eles, ressalta-se o dobre, que aparece nitidamente por duas vezes no poema de Mário de Andrade:

*As primaveras do sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som
redondo...*

Além do dobre, nos versos transcritos, há referências diretas tanto à cantiga de escárnio, onde a sátira à sociedade e às instituições era artificialmente arquitetada por meio da ironia e do sarcasmo - “primaveras do sarcasmo”- como à cantiga de amor, ou ao sentimentalismo e emotividade dela decorrentes, tão caros também à estética romântica. De modo geral, observa-se uma recuperação de toda poesia valorizadora da sensibilidade, das emoções e da música, desde a lírica trovadoresca, passando pelo romantismo e pelo simbolismo. Tal recuperação se faz com a marca da ironia, pois o poeta se vale do que é familiar ao leitor, a música e a emoção na poesia, para, depois, jogá-lo no mundo do insólito, onde o selvagem atua com o instrumento da cultura, ou seja, o tupi tange o alaúde.

O poema divide-se, naturalmente, em duas partes. Essa estrutura dual reflete o movimento em que se debate o eu poético, entre passado histórico e o primitivismo do presente, entre passividade e atividade, entre o inconsciente e o consciente. Nos nove (9) primeiros versos, o eu poético libera seu inconsciente, projetando fragmentos do passado sobre a práxis poética do presente. Deixa fluir, intermitentemente, as emoções, as sensações guardadas no inconsciente. É um bloco caracterizado pela imobilidade e pelo fluxo descontínuo do pensamento. O predomínio das expressões nominais, a pontuação excessiva e a camada sonora dos versos configuram, no plano material do poema, a dificuldade, a descontinuidade com que as imagens e as sensações do passado emergem do inconsciente para o consciente.

Neste bloco, verifica-se um movimento de aproximação e afastamento entre a estética romântica e a modernista. A semelhança está na recuperação do passado; a diferença, no modo de se promover a recuperação. No movimento romântico, a retomada do passado se faz de modo mais objetivo e direto. Há como que um vínculo com a tradição. No poema de Gonçalves Dias, por exemplo, o leitor respira a

sensibilidade, as emoções e os mistérios medievais. O trovador gonçalviano transita por um espaço histórico e social mais palpável e concreto, onde os senhores feudais, as donzelas e os cavaleiros têm existência quase real. No poema modernista, como o passado é fluxo de consciência, há supressão de limites, de dados sociais e históricos. Não é o trovador que se movimenta no espaço lírico, mas o espectro ou a sensação dele. No modernismo, a recuperação do passado se processa via inconsciente, o que a torna mais anárquica, insólita, quase surreal.

O último verso, “Sou um tupi tangendo um alaúde”, opõe-se aos nove primeiros não só pelo inusitado, pela quebra de expectativa, como também pelo dinamismo, pela consciência e mesmo pela constatação a que o eu poético chega de que sua obra, na verdade, se constrói pelo jogo entre passado e presente, entre trovadorismo e primitivismo (corrente do modernismo brasileiro), entre cultura e natureza, entre consciência e inconsciência. A superação do conflito se verifica pela união dos contrários: “tupi”, que é o dado da modernidade, do particular no poema, com o instrumento musical “alaúde”, representando a tradição lírica e universal.

A forma verbal no gerúndio - “tangendo” - corrobora a ação no verso-síntese. A inspiração flui do inconsciente, mas a práxis se configura como a ação do eu poético em sua realidade presente, com a possibilidade de atingir o futuro pela vibração e ressonância de sua obra.

Como um todo, o poema expõe seu processo de criação: a imersão no passado, através da liberação e projeção de forças inconscientes, leva o poeta à ação no presente, incorporando temas e recuperando suas raízes. Dividido entre o romantismo radical do primitivismo e o futurismo experimental da linguagem, o poema cabe inteiro no quadro da modernidade, notadamente, na “escola” desvairista fundada por Mário de Andrade, com o livro *Paulicéia desvairada*

Em síntese...

Ao estudar os movimentos literários, na maioria das vezes, o aluno, seja do ensino médio ou universitário, costuma ler os textos representativos de cada período como se fossem manifestações únicas e estanques de determinadas características listadas nas aulas de teoria literária. Nesta proposta, deixando que os textos falassem por si, procuramos ressaltar o movimento oscilatório entre retorno ao passado e aspiração à modernidade que estrutura e organiza tanto o poema romântico como o modernista, para que o leitor pudesse reconhecer, na

prática da leitura, o caráter dinâmico da criação literária.

A recuperação do passado pode ser imediatamente percebida em ambos os poemas pela presença do trovador, símbolo da lírica medieval, bem como pela retomada de recursos característicos da estética trovadoresca. A aspiração à modernidade, por seu lado, se verifica pelo modo dissonante e inovador como os elementos do passado emergem nos textos. No poema romântico, o caráter revolucionário se configura pela combinação variada de ritmos e metros, pela valorização da subjetividade, da inspiração do momento e pelo menosprezo às regras e convenções. Mas é no aproveitamento da “balada”, tomada à estética medieval, que se observa a ocorrência de um estranhamento maior, latente na liberação da emotividade, na mudança dos níveis da narração e na ruptura temporal.

O poema de Mário de Andrade sustenta o pensamento de Friedrich, para quem a poesia existe graças a uma recriação contínua da linguagem, equivalente ao rompimento da tessitura lingüística, das regras gramaticais e da ordem do discurso, promovendo a exasperação do caráter revolucionário, visível na poesia romântica (Friedrich, 1978). Assim, o aspecto mais contundente de ruptura do poema moderno ocorre em seu modo de expressão que, estranhado e dissonante, provoca maior reação no leitor que o próprio conteúdo.

Referências bibliográficas

- Andrade, M. *De Paulicéia desvairada a café*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. (Poesias Completas).
- Bandeira, M. A vida e a obra do poeta. In: Gonçalves Dias, A. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- Candido, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959. v.2.
- Coelho, J. do P. *Dicionário de literatura*. 3.ed. Barcelos: Editora do Minho, 1983. v.2.
- Friedrich, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- Gonçalves Dias, A. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- Moisés, M. *Dicionário de termos literários*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- Paz, O. *Os filhos do barro. do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

Received on January 03, 1999.

Accepted on February 26, 1999.