



**A Lírica Galego-Portuguesa e a Poesia Amorosa Seiscentista:  
Artes de Amar, Cantigas e Cantos Escritos**

**The Galician-Portuguese lyric and the 17<sup>th</sup>-century love poetry: arts of  
love, songs and written songs**

Marcelo Lachat<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, discutem-se relevantes ecos da lírica profana galego-portuguesa na poesia lírico-amorosa produzida em Portugal no século XVII. Visando a esse objetivo principal, são ressaltadas algumas especificidades tanto da lírica dos trovadores quanto da poesia dos anos Seiscentos: em particular, o caráter fundamentalmente musical das cantigas contraposto ao fundamentalmente escrito dos poemas seiscentistas. Assim, essa contraposição indica que são composições de tempos diferentes (predominantemente, dos séculos XIII e XVII) e com concepções poéticas diversas. No entanto, são composições que também se aproximam em muitos aspectos e cujas semelhanças, em especial quando se trata do gênero lírico, apontam para similares buscas da perfeita prática do amor, delineando “artes de amar” entendidas como preceitos técnico-amorosos que, não sistemáticos, são praticados em poesia. Neste trabalho, pretende-se mostrar que esses amores poéticos são elaborados tecnicamente e, enquanto construtos históricos, são diversos, porque marcados pelos seus peculiares momentos de realização, mas que não são amores isolados no tempo. Como já mencionado, se as cantigas do *trovar* são essencialmente musicais, os poemas seiscentistas, conforme a preceptiva poética predominante no século XVII, são essencialmente escritos; porém, nestes cantos escritos ressoam aquelas cantigas e, nuns e noutras, leem-se e ouvem-se semelhantes preceitos de amar, como em labirintos sem saída de ecos de amor.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura portuguesa; poesia seiscentista; lírica galego-portuguesa; artes de amar.

**ABSTRACT:** In this paper, we discuss important echoes of Galician-Portuguese lyric that remain in the 17<sup>th</sup>-century love lyric poetry produced in Portugal. In order to achieve this main objective, we highlight some specificities of the troubadours' lyric and of the 17<sup>th</sup>-century poetry, particularly the fundamentally musical character of the troubadours' songs as opposed to the fundamentally written character of the 17<sup>th</sup>-century poems. This contrast indicates that they are compositions from different times (predominantly the 13<sup>th</sup> and the 17<sup>th</sup> centuries) and produced according to distinct poetic conceptions. However, they are compositions which are also similar in many ways, and whose similarities, especially regarding the lyrical genre, point to similar quests for perfect practice of love, outlining “arts of love” understood as unsystematic precepts of loving which are practiced in poetry. In this article, we intend to show that these poetic loves are technically conceived and, as historical constructs, they differ from each

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professor adjunto da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e pós-doutorando na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

other, since they are characterized by their peculiar moments of achievement. However, they are not isolated in the time. As mentioned above, the troubadours' songs are essentially musical while the 17<sup>th</sup>-century poems, as indicated by the prevalent poetic preceptive in their time, are essentially written. Nevertheless, those *trobar* songs reverberate in these poems ("written songs") and in both kinds we read and listen to similar precepts of love, as though we were in labyrinths of love echoes with no way out.

**KEYWORDS:** Portuguese literature; 17th-century poetry; Galician-Portuguese lyric; arts of love.

## ARTES DE AMAR E FINEZAS AMOROSAS

Na poesia amorosa portuguesa do século XVII, ouvem-se, destacados entre outros, os ecos da lírica galego-portuguesa. Mas as especificidades desta lírica ressoam naquela poesia já repercutidas pelo "sistema aristotélico"<sup>2</sup>: no século XVII, a reverberação (menos sonora e mais conceitual) da produção poética trovadoresca se assenta em princípios aristotélicos, dando-se à "música" dos trovadores contornos miméticos. Dos ecos dessa música, são extremamente fortes os amorosos, ainda mais quando os olhos e ouvidos se voltam, como neste trabalho, para a poesia lírica seiscentista que versa sobre matéria amorosa. Desse modo, para melhor compreensão dos amores poéticos seiscentistas, é pertinente recordar, de início, aquilo que se convencionou chamar "amor cortês" (devendo-se sempre ressaltar que essa expressão foi forjada apenas em fins do século XIX por Gaston Paris); assim o define, por exemplo, Segismundo Spina:

É a religião dos trovadores, um verdadeiro culto à mulher, que prevê a observância de todo um complexíssimo ritual. O conceito ovidiano de que amar é uma arte, e como tal o amor exige o conhecimento e a prática de uma preceptiva erótica, tem a sua fiel reprodução na época desse florescimento poético no sul da França. (...) O amor consistia, então, nessa vassalagem rigorosa do trovador à dama de sua eleição, e tal arte previa a observância escrupulosa de cânones preestabelecidos. (SPINA, 1996, p.363).

Esse amor é uma arte de amar, ainda que seus preceitos não estejam todos bem definidos. Desde Ovídio, pelo menos, busca-se ensinar a *ars amatoria* para a perfeita prática do amor. Como se sabe, seguindo o modelo ovidiano, André Capelão compôs, no final do

---

<sup>2</sup> "Tendo o sistema aristotélico para se pensar a poesia, desde a segunda metade do século XVI é implícito julgar por ele toda uma produção poética medieval – que desconsidera os princípios aristotélicos –, quando não acontece por sua vez desconsiderá-la com base nos mesmos. (...) [No entanto,] não é uma poesia [a trovadoresca] que se identifica pela *mimesis* e que, recortada pela tesoura aristotélica, se define em oposição à retórica e em proximidade com a filosofia, excluindo a música de seus componentes principais; em vez disso, é uma poesia que se assenta na elevação da linguagem, e, nesta, a maior gala consistindo nos ornamentos de ordem sonora, tendo o verso por sua medida – e não uma poesia conceitual, nem imaginativa." (MUHANA, 2011, p.198 e 201).

século XII, seu *Tractatus de amore*, no qual apresenta uma “doutrina do amor” que, enquanto técnica, deve ser corretamente aprendida e cujas regras devem ser conhecidas e aplicadas. Isso fica evidente no “prefácio” do tratado, em que o autor explicita seu propósito a seu amigo Gautier, a quem o escrito é dedicado: “a meus olhos parece mais claro que o dia o fato de que, tendo aprendido a arte de amar [*docto in amoris doctrina*], farás progressos mais seguros em matéria de amor.” (CAPELÃO, 2000, p.1-2).

Assim, para alguém se tornar *docto in amoris doctrina*, é necessário conhecer e respeitar as regras (*regulae*) da arte de amar, que são elencadas no final do livro II do tratado de Capelão<sup>3</sup>. Essas (e outras) regras e características se efetuam na poesia trovadoresca, constituindo assim um amor que alguns estudiosos, seguindo a proposição (oitocentista) de Gaston Paris, costumam denominar “cortês”. Não nos interessa discutir, neste momento, tal denominação, mas destacar que do mesmo modo que a própria poesia, o amor (poético) é um “construto histórico”<sup>4</sup>, elaborado tecnicamente; no caso da lírica seiscentista (mais especificamente, portuguesa), constrói-se, com técnicas retóricas e poéticas, um amor multifacetado, que recompõe agudamente outros construtos amorosos, como este que se convencionou chamar “cortês”, ou melhor, aquela sua realização na lírica profana galego-portuguesa. Dessa maneira, o *topos* do *viver-morrer*, tão presente na poesia amorosa do século XVII, pode ser discutido com base na *coita* de amor, referida frequentemente em diversas cantigas galego-portuguesas (em particular, naquelas de amor e de amigo), como nesta composição de Martim Soares:

Senhor fremosa, pois me nom queredes  
creer a cuit'an que me ten Amor,  
por meu mal é que tan ben parecedes  
e por meu mal vos filhei por senhor  
e por meu mal tan muito ben oí  
dizer de vós, e por meu mal vos vi:  
pois meu mal é quanto ben vós avedes.

E pois vos vós da cuita nom nembrades,  
nen do afan que mi o Amor faz sofrer,  
por meu mal vivo máis ca vós cuidades,  
e por meu mal me fez Deus nacer,

<sup>3</sup> Algumas dessas 31 regras descrevem importantes características do chamado “amor cortês”: o casamento não é desculpa válida para não amar; ninguém pode ligar-se a dois amores ao mesmo tempo; ninguém pode amar de verdade se a isso não for incitado pelo amor; quando o amor é divulgado, raramente dura; a conquista fácil torna o amor sem valor, a conquista difícil dá-lhe apreço; só a virtude torna alguém digno de ser amado; todo ato do amante tem como finalidade o pensamento da mulher amada; o amante não sabe recusar nada à amante; o verdadeiro amante é obcecado ininterruptamente pela imagem da mulher amada. (Cf. CAPELÃO, 2000, p.260-262).

<sup>4</sup> “A poesia, do mesmo modo que a retórica, mas, sobretudo, do mesmo modo que a filosofia, a história, a música, aparece como construto histórico.” (MUHANA, 2011, p.198).

e por meu mal non morri u cuidei  
como vos viss',e por meu mal fiquei  
vivo, pois vós por meu mal ren non dades.

D'esta cuita en que me vós tēedes,  
en que oj'eu vivo tan sen sabor,  
que farei eu, pois mi a vós non creedes?  
Que farei eu, cativo pecador?  
Que farei eu, vivendo sempr'assi?  
Que farei eu, que mal dia naci?  
Que farei eu, pois me vós non valedes?

E pois que Deus non quer que me valhades,  
nem me queirades mia coita creer,  
que farei eu? Por Deus, que mi o digades!  
Que farei eu, se logo non morrer?  
Que farei eu, se máis a viver ei?  
Que farei eu, que conselho non sei?  
Que farei eu, que vós deseparades?<sup>5</sup>

Exemplificando com essa cantiga de Martim Soares, Adma Muhana observa que, nas cantigas de amor, a *persona* masculina nunca fala contra sua *senhor*, “objeto permanente de elogio”. Isso porque, “a si mesmo atribui-se a razão do desamor da amada e a responsabilidade pela *coita*, quando não a Deus, que contra ele se arma. O elogio que superlativa a *senhor*, unidade virtuosa, é simetricamente oposto ao abatimento que a *persona* do amante se impõe, por espedaçado entre ações, hábitos, paixões e pensamentos desencontrados” (MUHANA, 2011, p.180). Desse modo, prodigalizam-se antíteses na “dialética amorosa” do *trovar* e, em particular, na referida composição de Martim Soares, desenvolve-se justamente o *viver-morrer* de amor, tópico muitas vezes glosado na lírica seiscentista. A *persona* da citada cantiga lamenta a *coita*, mas não culpa, em nenhum momento, a sua *senhor fremosa* por tal sofrimento; o mal do amante, que se origina na sua própria escolha, é o bem (ou a “unidade virtuosa”) da amada, que o fez tomá-la por sua *senhor*. Essa *coita*, que é ignorada, convenientemente, por dama de tão *bon prez*, em vez de ser causa de anseios de morrer, como se poderia supor, é o que mantém vivo o amante, sofrendo sempre uma vida *tan sen sabor*. Declarando-se infeliz e pecadora, a *persona* lírica não sabe o que fazer: desamparada por dama tão discreta, restar-lhe-ia morrer; no entanto, viverá enquanto perdurar a *coita*, pois a vida do amante consiste no mal de amor (“por meu mal vivo máis ca vós cuidades”).

<sup>5</sup> Não havendo menção em contrário, as citações das cantigas provêm da *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*, versión 2.3.3. Santiago de Compostela, Galicia: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Disponível em: <http://www.cirp.es/>. Vale ressaltar que consultamos também outra base de dados, que oferece, além dos textos das cantigas, interessantes notas explicativas: *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcs.unl.pt>.

Essa *coita* que é vida do amante é uma importante fonte do amor em versos da aguda lírica seiscentista. Assim, num soneto amoroso (castelhano) da *Fuente de Aganipe*, obra poética pouco conhecida e estudada de Manuel de Faria e Sousa<sup>6</sup>, somente o amar (que é um contínuo desejo, resultando sempre em tormento, de ver a beleza da amada) “chama a viver” a *persona* lírica:

Yo no se que destino, ô dulce, ô fiero,  
me doma con Amor, ô Fortaleza;  
pues solo quiero ver vuestra Belleza,  
i tormento hallo solo en lo que quiero.  
Yo no se deste extremo el fin que espero,  
si no es fama gentil de su grandeza;  
pues si de Amor me mata la fineza,  
yo para amaros por vivir me muero.  
Mas, ô gloria esperada màs me inflame,  
ô me ye le esperança màs caida,  
solo el amaros al vivir me llame.  
I si ha de aver un hora tan perdida  
en mis días, que passe sin que os ame,  
la del morir le sea preferida.  
(FARIA E SOUSA, 1646, fol.50).

Na *tabla* da “segunda centúria de sonetos amorosos” da primeira parte da *Fuente de Aganipe*, o próprio poeta sintetiza o assunto desse poema: “Amar es morir, i mejor morir que no amar” (*Idem*, fol.60). Este amor, comparado àquele da referida cantiga de Martim Soares, embora seja também *coita* e, por consequência, vida (sempre penosa), é, ao mesmo tempo, morte, ou melhor, um constante morrer, pois, como afirma a *persona* lírica do poema de Faria e Sousa, “si de Amor me mata la fineza, / yo para amaros por vivir me muero”. Nesses versos, a fineza do amor, que mata, lembra aquele mal que o amor esconde, que “mata e não se vê”, do soneto camoniano *Busque Amor novas artes, novo engenho*. Além disso, em outro soneto atribuído a Camões, *Passo por meus trabalhos tão isento*, a fineza amorosa também está associada ao amor que vai “matando tanto a tento, / Temperando a triaga co veneno”. Nesse sentido, é importante destacar que “fineza”, no século XVII, conforme a definição de Sebastián de Covarrubias Orozco no *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, “significa algunas veces agudeza, otras perfeccion de la cosa, y en termino cortesano cierta galanteria, y hecho de hombre de valor y de hõrado termino” (OROZCO, 1611, p.405), ou ainda, segundo

---

<sup>6</sup> Acerca dessa rara obra de Faria e Sousa, informa Ana Hatherly, com base nos trabalhos de Arthur L.-F. Askins, que o poeta (mais conhecido como um dos principais comentadores seiscentistas da poesia camoniana) “preparou duas versões de *Fuente de Aganipe*: a primeira, publicada entre 1624 e 1627 e de que nenhuns manuscritos parecem ter sobrevivido, era supostamente constituída por seis volumes; a segunda versão inicialmente continha seis partes em 1640 e foi depois alargada definitivamente para sete em 1646. Destas, só as primeiras quatro partes foram publicadas, entre 1644 e 1646.” (HATHERLY, 1985, p.462).

Raphael Bluteau no *Dicionário Português e Latino*, “acção com que se mostra o grande amor, que se tem a alguém. (...) acção feita com primor, com galantaria, com cortezania. (...) sutileza, destreza” (BLUTEAU, 2002, p.125). Assim, no soneto de Faria e Sousa, a fineza amorosa remete ao *fin’amor* (termo que, embora não invalide o chamado “amor cortês”, parece mais adequado à concepção amorosa da lírica trovadoresca), ressaltando a agudeza da cortesia, do galanteio e da inevitável *coita*: principalmente a partir de modelos da lírica camoniana, intensifica-se a antítese *viver-morrer* para, aproximando os contrários efeitos do amor, maravilhar e instruir os leitores.

Essa fineza, segundo as definições de Covarrubias e Bluteau, pode ser também entendida como galanteio. No século XVII, a galanteria é considerada uma arte, cujas técnicas devem ser conhecidas pelo “galã”, como se verifica, em particular, na *Arte de galantería* de D. Francisco de Portugal, escrito que segue os moldes e visa a semelhantes propósitos da *Ars amatoria* de Ovídio e do *De amore* de Capelão. Assim, no tratado de D. Francisco de Portugal, a galanteria é colocada acima do amor e da amizade, porque reúne as qualidades de ambos sem sofrer seus vícios<sup>7</sup>.

Desse modo, na noção de galanteria nota-se a persistência de alguns aspectos do *fin’amor*: ela não é um amor-paixão, que é sempre desejo e tem como fim a “grosseria” de “unir e gozar”; o perfeito “galã” é recatado, servil, não ama (ou deseja), mas adora, não pretende galardão algum, mas serve sem nada esperar. Esclarece ainda D. Francisco de Portugal que “galán y galantería se derivaron de gala, porque la ha de traer no sólo en lo que viste, sino en lo que piensa y en lo que dice y en lo que hace, que responde a pensamientos, palabras y obras” (PORTUGAL, 2012, p.79). Portanto, os vocábulos *galán* e *galantería*, derivados de *gala*, não se referem apenas ao “vestido curioso e de festa alegre e de regozijo”<sup>8</sup>, pois, para ser “galã”, não basta andar “vestido de gala”: tal “gentil homem” também se faz por pensamentos, palavras e obras galantes.

---

<sup>7</sup> “Digamos por que no se llama amor amistad. Entre estas dos cosas hay esta diferencia: que el amor es una pasión que tiene más de deseo que de placer y la amistad es una afición envergonzada o un amor envergonzado que tiene más de placer que de deseo. El amigo pertende para lo que siempre ama y el amante para lo que no puede dejar de amar. Uno cuida de sí, otro descuidase de sí. Este nombre amistad quiere decir todo común entre iguales, cosa que no se sufre entre galán y dama. Amor, su fin es unir y gozar, grosería también que se puede sufrir para propia, y no para ajena. La galantería halló un lugar superior entre estas dos cosas, que quien dijo galán dijo un acatamiento en que está la gloria, una servidumbre en que están los mandos, un amor que nunca es deseo y una amistad que nunca es igualdad, quintas esencias del alma que no ama, adora; no pertende, sirve, y que la ponen tan lejos de la esperanza, como del esperar.” (PORTUGAL, 2012, p.77).

<sup>8</sup> No *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, a palavra *gala* é definida como “el vestido curioso y de fiesta alegre y de regozijo. Llanamente este nõbre es Griego γαλα, lac, por que a la leche le damos el epicteto de blanca: y esta color es entre todas la mas alegre y regozijada, y todos los que celebreañ fiestas de plazer se vestian de blanco”; e *galán* é “el que anda vestido de gala, y se precia de gentil hombre: y porque los enamorados de ordinario andan muy apuestos para aficionar a sus damas, ellas los llamañ sus galanes; y comumente dezimos, Fulano es galan de tal dama.” (OROZCO, 1611, p.422).



Nos *Divinos e humanos versos* do mesmo D. Francisco de Portugal, na glosa ao mote “no quiero más de vos que lo que os quiero”, evidenciam-se alguns desses preceitos da galanteria que, como foi ressaltado, ecoam aqueles do *fin’amor*:

Es tan cuerda mi justa confianza,  
tanto sé respetar lo que en vos veo,  
que aunque siempre fue loca la esperanza,  
nunca ofendí la fe con el deseo.  
Lo que mi amor pretende en sí lo alcanza,  
que es el premio mayor su mismo empleo.  
Cuando más quiero, cuando por vos muero,  
no quiero más de vós que lo que os quiero.  
(PORTUGAL, 2012, p.144).

A confiança do galã-amante é justa e sempre cordata, porque ele sabe respeitar o que vê na dama: a beleza (que é virtude); e embora seja louca a esperança, nunca a fé (ou o amor) se contamina com o desejo: esse perfeito amor se satisfaz em si mesmo, sendo seu maior galardão seu devoto cuidado, sem nada mais a esperar. A um tão perfeito amor corresponde a perfeição da dama, definida da seguinte maneira na *Arte da galantería*, fazendo lembrar aquela sempre bela e virtuosa *senhor* da lírica trovadoresca:

Este nombre dama es voz francesa que entre nosotros dicho sin adjectivo no solamente quiere decir señora, mas por antonomasia señora que sirve en palacio, religión en que se deshace de mujer la que la profesa, divinidad adonde el conocimiento nunca llega a voluntad y el mayor agradecimiento no pasa de cortesía, luz a que se ven como delitos las diligencias y para quien imaginaciones de ventura son desaseos de la fe, destierro del pensar y tribunal libre de clamores aun de los ojos, severidad de entendimiento que comprendiendo todo mal logra noticias que puedan obligar, mando que no se teme de ingrato, porque no busca agradecidos sujetos más al exercicio de los cuidados que a la intención, sagrado de los achaques de mala correspondencia, que no le puede faltar lo visto, justos pasos por lo divino, ídolo de los pensamientos, independencias de servicios ni premio, satisfacción aplicada, que el galán triunfa en la servidumbre y la dama en sí misma por ser servida. (PORTUGAL, 2012, p.64-65).

A dama é elevada à condição de divindade, que não pode ser conhecida pela vontade ou pelo desejo, e sim apenas adorada pela fé. Tudo o que esse amor (ou fé amorosa) pretende, como se observa naquelas citadas glosas dos *Divinos e humanos versos* e neste trecho da *Arte de galantería*, é nada mais que seu próprio emprego, pois amar já é seu maior prêmio, triunfando o galã na servidão e a dama em si mesma por ser servida; por isso, tal amante não quer nada mais da amada do que querê-la. Querê-la significa adorá-la, respeitando aquilo que o galã-amante vê e não entende: a beleza ou formosura (um composto de alma e corpo) da

dama; isso porque, como afirma D. Francisco de Portugal, “lo que no se sabe medir es hermosura, lo que se mira y no se entiende, que mata haciendo amar, es un compuesto de alma y cuerpo tal cual vos le tenéis” (*Idem*, p.50). Ressalta ainda D. Francisco que “la belleza hase de poseer para ornato de lo honesto, que quando es de otra manera son muy costosos sus aplausos” (*Idem*, p.56).

Essas considerações sobre a formosura ou beleza que se encontram na *Arte de galantería* podem ser relacionadas, inicialmente, com a definição de amor que André Capelão apresenta no primeiro capítulo do Livro I de seu tratado *De amore*: “Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri”<sup>9</sup>. Segundo Capelão, o amor é, portanto, uma paixão inata que procede da visão e da constante “cogitação” da beleza (*forma*) do outro sexo e que, conquanto seja desejo de abraçar, é um desejo que respeita os preceitos do amor. Esse respeito aos *amoris praecepta* indica que aquela *passio inata* deve ser refreada para que seja moralmente adequada, mesmo porque a beleza da qual ela procede não se restringe ao belo físico, meio incapaz de instigar o amor, mas se constitui, essencialmente, pela probidade moral, pela excelência dos costumes. Isso fica evidente quando, no sexto capítulo do Livro I do *Tractatus de amore*, referem-se os modos para obter-se o amor (*qualiter amor acquiratur et quot modis*). Assim, seriam cinco os meios para fazer-se amar: beleza física (*formae venustate*), probidade dos costumes (*morum probitate*), extrema facilidade de elocução (*copiosa sermonis facundia*), grande riqueza (*divitiarum abundantia*) e prontidão com que se cede aos desejos (*facili rei petita concessione*). No entanto, para Capelão, somente os três primeiros meios são capazes de causar o perfeito amor e, entre eles, não pode prevalecer o belo físico, pois o que se deve buscar tanto nos homens quanto nas mulheres é não somente a beleza, mas, acima de tudo, a excelência dos costumes (*morum honestatem*)<sup>10</sup>.

Nas cantigas de amor, essa *probitas* da *senhor* é frequentemente coroada junto com sua *fremosura*: a *senhor* é *fremosa* e também *de mui bon sen*, acompanhando sempre a beleza física a excelência dos costumes, como se verifica nesta cantiga de Estevan Fernandez d’Elvas:

<sup>9</sup> “Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor.” (CAPELÃO, 2000, p.5-6).

<sup>10</sup> “A mulher, tanto quanto o homem, não deve preocupar-se com beleza nem com elegância ou nascimento, pois ‘nenhuma beleza tem atrativos quando faltam qualidades de alma’, e só as virtudes da alma [*morum probitas*] conferem ao homem a verdadeira nobreza e lhe dão o esplendor da beleza. (...) Logo, em amor só a excelência dos costumes merece ser coroada [*Sola ergo probitas amoris est digna corona*].” (CAPELÃO, 2000, p.19-21).



A mia senhor fezo Deus por meu mal  
tan fremosa, tan de bon sen, atal  
    que semelha que nunca en al cuidou;  
    por dar a min esta coita en que vou  
sei eu que a fez El e non por al,  
se m'ela con todo este ben non val.

Mui ben na fez falar e entender  
sobre quantas donas El fez nacer  
    que semelha que nunca en al cuidou;  
    por dar a min esta coita en que vou  
sei eu que a fez tan ben parecer,  
se m'ela con tod'esto non valer.

Esta senhor que min en poder ten  
fez Deus fremosa e de mui bon sen  
    que semelha que nunca en al cuidou;  
    por dar a min esta coita en que vou  
sei eu que a fez, non por outra ren,  
se m'ela con todo este ben non ven.<sup>11</sup>

A *senhor*, feita com perfeição por Deus, é *tan fremosa e tan de bon sen* que, divinamente perfeita, é causa da *coita* do amante, visto que ele não pode ascender a todo esse bem nem todo esse bem pode *valer* a um imperfeito desejo humano. A beleza e a *morum probitas* da *senhor* fazem-na superior a qualquer outra *dona* que Deus criou: conquanto todas as *donas* sejam divinas (já que todas foram feitas por Deus), o elogio que se realiza na mencionada cantiga eleva a *senhor* a uma perfeição humanamente inatingível, por ser fruto de um exclusivo cuidado divino, compondo um bem tão perfeito que é origem de todo mal da *persona* lírica amante, rendida ao poder dessa *senhor* perfeitamente (porque Deus a fez assim) bela e virtuosa. Tanta *fremosura* – que, divina, é também virtude – é constante motivo do mal de amor, pois a *mesura* da *senhor* sempre *fremosa* origina *gram mal sem mesura*, como se depreende do seguinte trecho de uma cantiga de D. Dinis:

Da vossa gram fremosura,  
ond' eu, senhor, atendia  
gram bem e grand' alegria  
mi vem gram mal sem mesura;  
e pois ei coita sobeja,  
praza-vos ja que vos veja  
no ano ùa vez d' um dia.

De *gram fremosura* (que é também bondade) se esperam o bem e a alegria, mas o que se alcança é um *mal sem mesura* e uma *coita sobeja*, não por culpa dessa beleza perfeita, e sim devido à imperfeição daquele que a deseja. Por isso, a *fremosura* fere aqueles olhos que a

---

<sup>11</sup> No caso do texto dessa cantiga, adotamos a lição de SPINA, 1996, p.308.

veem e não a apreendem, sendo melhor não vê-la ou só vê-la uma vez por ano. A beleza da amada é, portanto, um bem em que consiste o mal do amante.

### POESIA COMO PINTURA E MÚSICA: RETRATOS E CANTOS ESCRITOS

Na lírica amorosa seiscentista, essa contradição da beleza (que é um bem em si, mas um mal para o amante) fica evidente em diversos “retratos”, em que o elogio das partes do corpo indica a formosura do todo, compondo-se, muitas vezes, uma dama que, embora seja bela, é fonte de sofrimento para aquele que a cobiça. Sobre esses frequentes “retratos” da poesia do século XVII, elucida Maria do Socorro Fernandes de Carvalho:

O ornato poético da beleza feminina encontra melhor expressão nos famosos retratos seiscentistas (...). Procedimento de composição muito comum é a ilustração da beleza da mulher a partir de imagens de partes do corpo, lugar de onde nascem numerosas metáforas, como as da “boca de rubi” ou do “colo de alabastro” que, de tão parafraseadas, tornaram-se signo dessa poética. (CARVALHO, 2007, p.343-344).

Na *Fênix Renascida*, por exemplo, há diversos “retratos” característicos da poesia seiscentista, valendo-se destacar, como também o faz Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (*Idem*, p.344-345), o exemplar “retrato de Márcia” dito de Jerônimo Baía, cujo primeiro quarteto expõe o propósito do poema: “Pintar o rosto de Márcia / Com tal primor determino, / Que seja logo seu rosto / Pela tinta conhecido.” Depois de feita tal “pintura” no decorrer do romance, esclarece a *persona* lírica no penúltimo quarteto: “Este é de Márcia o retrato, / E dirá quem o tem visto, / Que com ela o seu retrato / Se parece todo escrito.” Essa relação entre poesia e pintura, sendo uma de suas vertentes sintetizada nesses últimos versos pela noção de “retrato escrito”, é bastante discutida na produção retórico-poética do século XVII. Desse modo, é importante recordar uma fonte fundamental desse debate: o *ut pictura poesis* horaciano<sup>12</sup>.

Conforme as considerações de João Adolfo Hansen a respeito desses conhecidos versos de Horácio, é preciso ressaltar que não se afirma neles que a pintura é poesia ou que qualquer uma delas possa ser convertida na outra; o que há é uma comparação, atestada pela partícula *ut*: “uma relação de homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo, não uma relação de identidade ou equivalência das substâncias da expressão plástica

<sup>12</sup> “Vt pictura poesis; erit quae, si proprius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.” (*Epistola ad Pisones*, v.361-365). Esse trecho na tradução de R. M. Rosado Fernandes: “Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá” (HORÁCIO, s/d: p.109-111).

e discursiva” (HANSEN, 1995, p.205). E como também salienta Hansen, “o *ut pictura poesis* é uma doutrina genérica da verossimilhança necessária em cada obra” (*Idem, ibidem*). Por conseguinte, o poeta, para não ter que recear o olhar arguto de seus juízes (os leitores ou ouvintes), há de ser *como* um pintor perspicaz, que sabe usar convenientemente a distância (*perto/longe*), a clareza (*clareza/obscuridade*) e a frequência (*uma vez/várias vezes*), visando à composição de uma obra que seja, ao mesmo tempo, útil e bela.

No século XVII, as semelhanças entre a poesia e a pintura são discutidas em diversos tratados, como em *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, de Manuel Pires de Almeida. O tratadista afirma, por exemplo, que

simbolizam entre si [a poesia e a pintura] como irmãs gêmeas, e parecem-se tanto, que quando se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve. Em língua grega o mesmo é escrever que pintar, ou esculpir, e é verbo comum ao pintor e ao poeta (...). À poesia chamaram (...) pintura que fala, e à pintura, poesia muda (...). À poesia chamaram também muitos, que vem quase a ser o dito, pintura das orelhas, e à pintura poesia dos olhos. (...) E assim como o pincel imita a natureza, ações e semelhanças de homem ou de qualquer animal, ou parte da terra, ou do mar, assim a pena retrata tudo. (ALMEIDA, 2002, p.69-72).

Devido a essas similaridades, “infinitas vezes se unem a poesia e a pintura em mesmo sujeito e, como aponta curiosamente Paulo Lomaço, raramente se acha habilidade acomodada para esta que juntamente se não incline àquela” (*Idem, p.73*). Daí poder considerar-se, com base em preceitos como esses de Pires de Almeida, que é conveniente à *persona* lírica daquele “retrato”, atribuído a Jerônimo Baía na *Fênix Renascida*, dizer que pintará o rosto de Márcia (e não que, como se poderia supor, o descreverá), sendo seu poema um “retrato escrito” da dama.

É necessário salientar, contudo, que na poesia dos anos Seiscentos, “os retratos apresentam por vezes aquele mesmo sentido de singularidade, de raridade, enfim de novidade poética, condição da maravilha, usando os poetas com frequência do recurso da *evidentia* com esse propósito” (CARVALHO, 2007, p.346). Conforme Heinrich Lausberg, a *evidentia* é uma descrição “viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía)”; e “se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable)” (LAUSBERG, 2003, p.224). Desse modo, na poesia amorosa do século XVII, muitas vezes, ao retratar-se a dama, descrevem-se agudamente as partes de seu corpo, para mostrar a singularidade e raridade tanto da mulher retratada quanto de seu retrato escrito,



maravilhando aqueles que o veem. Assim o faz, por exemplo, a *persona* lírica de um romance atribuído a Antônio Barbosa Bacelar, descrevendo a bela e rigorosa amada:

Ora meu bem vinde cá,  
Deixai melindres, dizei,  
Haveis vós de dar resposta  
Às minhas perguntas? Quem!  
    Não falais ou não ouvis,  
Mas parece que dizeis  
Tais podem ser as perguntas  
Que o não mereçam? Quem!  
    É esta toda a profia,  
É isto o que respondeis,  
Quereis que fale somente  
A ver o que digo? Quem!  
    Sim, ora vá: por ventura  
Nesse cabelo achareis,  
Entre tantos anéis de ouro,  
Algũa memória? Quem!  
    Por ventura nessa testa,  
Já que assento de amor é,  
Pode também meu amor  
Ter lugar bastante? Quem!  
    Por ventura nas capelas  
Desses olhos poderei,  
Já que nelas tive a morte,  
Ter também jazigo? Quem!  
    Por ventura nas meninas  
Dos mesmos olhos terei,  
Entre brincos de aziviche,  
Algũa firmeza? Quem!  
    Por ventura as sobranceiras,  
Que arcos do Céu se hão de ter,  
Derramarão os dilúvios  
De minhas lágrimas? Quem!  
    Por ventura nessas faces,  
Que rosas se deixam ver,  
Poderei nelas achar  
Algum bem-me-querer? Quem!  
    Por ventura do nariz,  
Que fino cristal se vê,  
Poderei por cristal dele  
Fazer conta algũa? Quem!  
    Por ventura nessa boca,  
Que é rubi a toda a lei,  
Terei entre tanto preço  
Algũa valia? Quem!  
    Por ventura nesses dentes,  
Que diamantes querem ser,  
Terei em tanta dureza  
Algũa brandura? Quem!  
    Por ventura na garganta,  
Que estreito de neve é,  
Inda que me preça na empresa,



Terei nela entrada? Quem!  
Por ventura desses peitos  
O mimoso não serei,  
Não haverá um deleite  
Em tanta doçura? Quem!  
Por ventura acabar-se-á  
Em dia algum tanto desdém?  
Para alcançar essas mãos  
Não terei bom dedo? Quem!  
Por ventura dos que tendes  
Poucos pontos nesses pés,  
Não me darei desses pontos  
Um que tenha gosto? Quem!  
Por ventura, finalmente,  
Desse corpo não quereis  
Que somente por segui-lo  
Seja sua sombra? Quem!  
Ora meu bem tendes visto  
Quanto quero desta vez,  
Se aborreceis ou se amais  
Mandai-me dizer a quem.  
(BACELAR, 2007, p.361-363).

Nesse romance, há diversas agudezas que tornam singular o retrato da dama, surpreendendo os leitores ou ouvintes já habituados a essa vertente da lírica seiscentista. Assim, o poema é todo constituído de perguntas (excetuando o último quarteto), que embora sejam feitas pela *persona* lírica à amada, têm sua resposta ao fim de cada quarteto, mas uma resposta que intensifica a dúvida e, conseqüentemente, o sofrimento do amante: “Quem!”. A *persona* lírica elogia, seguindo a codificação convencional, as partes da beleza amada: o cabelo como “anéis de ouro”, “as capelas dos olhos”, “as meninas dos olhos”, as sobranceiras como “arcos do Céu”, as “rosas das faces”, o “nariz de fino cristal”, a “boca de rubi”, os dentes como “diamantes”, a garganta como “estreito de neve”. Contudo, o elogio é também um constante questionamento, que expõe o rigor da dama contrapondo-o aos desejos do amante: se os dentes, por exemplo, são diamantes (sempre belos), são ao mesmo tempo duros, levando a *persona* lírica a questionar: “Terei em tanta dureza / Algũa brandura?”. E a dama, discreta como a *senhor* das cantigas de amor, não se pronuncia sobre as perguntas, ressoando apenas como ambígua resposta aquele indefinível “quem”, que encerra, insistentemente, cada quarteto.

Na penúltima copla do romance, as partes elogiadas e disseminadas ao longo do texto se encontram, finalmente, reunidas, formando um corpo que, resultado delas, é do mesmo modo belo e rigoroso: o amante, guiado por seu desejo (“quanto quero desta vez”), só sabe seguir esse corpo perfeito, mas só pode segui-lo como sua imperfeita sombra. Portanto, a *coita* dessa *persona* lírica é fruto de seu desregrado querer, e não da beleza e virtude amadas:

tal *persona*, agudamente indecorosa, deseja, inclusive, ser o “mimoso”<sup>13</sup> dos peitos da dama, para desfrutar seu doce (de)leite. No entanto, esse cúbido amante submete-se, enfim, obediente como um vassalo ante sua suserana, ao mando de sua amada, pois somente ela, cujo silêncio é fonte de todo mal e de todo bem, pode resolver essa “porfia”, esclarecendo se aborrece ou se ama alguém. A ausência de respostas da dama é o sofrimento e a esperança daquela *persona* amante que, com seu retrato de perguntas, evidencia seu desejo de ser, “por ventura”, o “quem” amado.

Com a repetição desse “quem”, que ressoa como um refrão, no fim de cada quarteto do romance, é pertinente recordar aquela concepção, mencionada inicialmente neste trabalho, que caracteriza a lírica trovadoresca, diferenciando-a da poesia seiscentista: as cantigas, como sua denominação sugere, são como música. Dessa forma, se no século XVII a poesia e a pintura são consideradas, nas palavras de Pires de Almeida, “irmãs gêmeas”, na poética trovadoresca essa paridade não se sustenta; isso porque, conforme Adma Muhana, as cantigas, “em vez de lidas e inteligidas, são peças líricas destinadas a ser cantadas e repercutidas, como música – a mesma música que Aristóteles excluía da sua *Poética*” (MUHANA, 2011, p.184). Entretanto, ainda que os poemas seiscentistas não soem como música, sendo destinados, principalmente, à leitura e à intelecção, mostram-se também relevantes seus aspectos sonoros, que muito devem às cantigas dos trovadores. A poesia do século XVII, aproximando-se da pintura, está mais voltada para os olhos, mas são ainda fundamentais os ouvidos para a compreensão dessa lírica, cujo som repercute agudo aquele do trovar. Dessa maneira, o repetido “quem” daquele citado romance, avalizado pela autoridade poética de Bacelar, pode ser comparado (e não confundido) com o “refrão”, procedimento poético-musical utilizado frequentemente nas cantigas.

Contudo, é necessário ressaltar que na preceptiva e na produção poética dos séculos XVI e XVII em Portugal, é predominante, embora não exclusiva, a independência do texto em relação à música. A concepção de poesia como representação conceitual por meio de palavras, e não como canto, evidencia-se, por exemplo, quando Faria e Sousa, ao comentar a canção camoniana *Manda-me amor que cante docemente*, mais especificamente sua primeira estância<sup>14</sup>, identifica, frequentemente e sem qualquer ressalva, “cantar” e “escrever”; na verdade, nota-se um predomínio do escrever sobre o cantar.

---

<sup>13</sup> Segundo Bluteau, o vocábulo “mimoso” significa, entre outras coisas, “aquelle que he tratado com muito mimo” (BLUTEAU, 2002, p.491).

<sup>14</sup> “Manda-me Amor que cante docemente / O que ele já em minha alma tem impresso, / Com pressuposto de desabafar-me, / E, por que com meu mal seja contente, / Diz que ser de tão lindos olhos preso, / Cantá-los bastaria a contentar-me. / Este excelente modo de enganar-me / Tomara eu só de Amor por interesse, / Se não se arrependesse, / Com a pena o engenho escurecendo. / Porém a mais me atrevo, / Em virtude do gesto de que



Comentando o sétimo, o oitavo e o nono versos dessa composição (“Este excelente modo de enganar-me / Tomara eu só de Amor por interesse, / Se não se arrependesse”), Faria e Sousa esclarece que o amor manda que o poeta escreva para aliviar suas penas, pois o dizê-las parece consolo, sendo que o poeta tomaria por bom partido do amor “este modo excelente de enganar”, se o amor não se arrependesse de concedê-lo; “porque quando quiere dezir, escrever, ó cantar estas penas amorosas, con ellas le escurece èl el ingenio de tal suerte que no las puede cantar, escribir, ó dezir: con que por una parte le viene el Amor a negar lo que por otra le concede” (FARIA E SOUSA, 1688, p.51). Nesse comentário, portanto, são identificadas as ações de “cantar”, “escrever” e “dizer”, o que fica patente na sua enumeração ao empregar-se a conjunção “ou”. Essa confusão entre “cantar” e “escrever”, tendendo-se à submissão do canto à escrita, mostra-se ainda mais evidente quando o comentador seiscentista da lírica camoniana discorre sobre o antepenúltimo verso (“E se é mais o que canto que o que entendo”) dessa citada primeira estância da canção, visto que ele faz uma alteração bastante significativa, e sem qualquer explicação, ao referir dito verso: “E se he mays o que escrevo que o que entendo”. O “canto” é, desse modo, substituído pelo “escrevo”, como se fossem a mesma coisa, ou melhor, como se apenas se pudesse cantar em poesia escrevendo-se, isto é, fazendo-se uma “representação conceitual por meio de palavras”, e não materializando o conceito pela sonoridade.

Nesse sentido, imitando Camões (já que a poesia, no século XVII, define-se principalmente pela imitação, e não pela música), há um soneto do Faria e Sousa poeta cujo primeiro verso retoma, claramente, aquele verso, também inicial, da mencionada canção *Manda-me amor que cante docemente*; soneto esse em que o cantar é somente um conceito escrito, ainda que estejam sempre presentes recursos sonoros:

Mandame Amor que cante brandamente,  
poys brandamente chego a ser amado:  
sey que nelle nam he termo forçado  
que delle escreva sô quem delle sente.

A dor mitiga hum suspirar doente;  
cantando o caminhante vay, cansado;  
canta o preso que está com maes cuidado:  
he, porém, o seu cantar differente.

E neste meu ordena o meu destino  
que imite o de Ave triste em seco ramo,  
onde cantando geme de continuo.

Bem como ella suspende ao Peregrino,  
se assi canto a quem me ama, e a quem amo,

---

escrevo; / E se é mais o que canto que o que entendo, / Invoco o lindo aspecto, / Que pode mais que Amor em meu defeito.” (CAMÕES, 2005, p.314).

pàra suspenso a ouvirme o gram Menino.  
(FARIA E SOUSA, 1646, p.120).

Observa-se nesse poema da *Fuente de Aganipe* que o canto é um conceito desenvolvido por comparação, mas não materializado: o cantar da *persona* lírica é como aquele da ave triste em seco ramo, sem com ele se confundir. Assim, na composição de Faria e Sousa, o cantar representa o escrever, e se escreve à imitação de como se canta, pois a poesia não é música nem “canto poético”, ela é imitação: no caso, imita-se por escrito o canto da triste ave, ou melhor, desenvolve-se seu conceito, porém se evidencia que as palavras do poema não realizam tal som, tomando-se a sonoridade como acidente, e não como substância.

Dessa forma, é fundamental o primeiro verso do soneto para se compreender em que consiste esse canto brando que o amor impõe à *persona* lírica. Como já mencionado, esse verso inicial retoma aquele da canção camoniana, com uma única mudança: substitui-se “docemente” por “brandamente”. Comentando Faria e Sousa, em particular, o trecho “que cante docemente” da composição atribuída a Camões, faz dura crítica aos “modernos versificadores”<sup>15</sup>.

O doce canto camoniano é, dessa maneira, aquele em que não há redundâncias e asperezas, tão presentes nas agres composições dos versificadores modernos (que não merecem a designação de poetas). Do mesmo modo, pode-se estender esse comentário ao “cantar brandamente” do soneto da *Fuente de Aganipe*: brando é o canto que não incomoda a ouvidos prudentes, mas que soa ameno e aprazível, conquanto por vezes triste. Além disso, o amante canta conforme o amor: amada brandamente (sendo que “brando” pode ser compreendido tanto como “suave”, “afável” quanto como “fraco”, “mole”), à *persona* lírica cabe gemer continuamente, como uma ave triste pousada num ramo seco e cuja brandura do canto faz parar, suspenso, até mesmo Cupido. Contudo, também se canta ou se escreve em virtude da beleza amada, superior aos mandos e desmandos do próprio amor; a ela se destina todo canto ou escrito amante. Isso fica evidente no comentário de Faria e Sousa sobre os seguintes versos da referida canção camoniana: “Porém a mais me atrevo, / Em virtude do gesto de que escrevo”. Afirma, então, o comentador acerca dessa, segundo ele, “excelente cláusula”:

Dize assi: Pero aunque el tormento me perturba el Ingenio, como el Amor pretende, yo he de escribir a su pesar mis amorosas penas, y su motivo,

---

<sup>15</sup> “Esto, parece, no manda el Amor a los modernos versificadores que se imaginan Poetas; porque oy no ay uno (en España digo) que cante dulcemente, si no agriamente; eligiendo voces, colocaciones, terminos, redundancias, y asperezas que hostigan a todo oído cuerdo: y a esto llaman ellos lo brillante, y lo acendrado, y lo sublime; añadiendo que los antiguos estavan mal informados. O ignorancia crassa!” (FARIA E SOUSA, 1688, p.50).

porque escribo, no en virtude de mi Ingenio, si no en virtude de la hermosura de que escribo: y si lo que quiero escribir excede con gran ventaja a mi entendimiento, invocarè, para escribirlo, aquella rara Hermosura que en mis defetos puede más q̃ el mismo Amor, que mandandome cantar me escurece el Ingenio porque no cante. (FARIA E SOUSA, 1688, p.51).

É interessante notar, inicialmente, que embora no primeiro verso da canção camoniana o amor mande a *persona* lírica “cantar”, o que é reafirmado no final do comentário de Faria e Sousa acima mencionado (“que mandandome cantar me escurece el Ingenio porque no cante”), utiliza o comentador, sem ressalvas, o verbo “escrever”, mostrando, novamente, que o canto é entendido como poema escrito. E para escrever o que almeja (a formosura da amada), a *persona* lírica não pode recorrer ao amor que, mandando-a cantar (ou escrever) a perfeição amada, que excede ao humano entendimento, obscurece seu engenho para que não cante (ou escreva), pois os defeitos desse engenho apenas naquela rara formosura podem se sanar. A escrita do amante, portanto, decorre e depende sempre da beleza amada, e na participação desta perfeita formosura consiste toda tristeza ou alegria do escrever ou cantar de amor. Tal noção também está presente na lírica galego-portuguesa, mas nessa poesia, como já foi ressaltado, o canto é sua própria realização sonora, ou seja, é, além de texto escrito, música. Isso se verifica, por exemplo, na seguinte cantiga de refrão de Airas Nunes:

Amor faz a mim amar tal senhor,  
mais fremosa de quantas hoj'eu sei,  
e faz-m'alegre e faz-me trobador  
cuidand'em bem sempr'; e mais vos direi:  
u se pararom de trobar,  
trob'eu e nom per antolhança,  
mais por que sei mui lealmente amar.  
Pois mim amor nom quer leixar  
e dá-m'esforç'e asperança,  
mal venh'a quem se del desasperar!

Ca per amor cuid'eu mais a valer;  
e os que del desasperados som  
nom podem nunca nêum bem haver,  
nem fazer bem. E per esta razom,  
com amor quero-me alegrar;  
e quem tristur'ou mal andança  
quer, nom lhe dê Deus al, pois s'en pagar.  
Pois mim amor nom quer leixar  
e dá-m'esforç'e asperança,  
mal venh'a quem se del desasperar!

Cousecem mim os que amor nom ham  
e nom cousecem si, vedes que mal!  
Ca trob'e canto por senhor, de pram,  
que sobre quantas hoj'eu sei mais val  
de beldad'e de bem falar,

e é cousida, sem dultança.  
Atal am'eu e por seu quer'andar.  
Pois mim amor nom quer leixar  
e dá-m'esforç'e asperança  
mal venh'a quem se del desasperar!<sup>16</sup>

Nessa composição, o trovar, à semelhança do cantar ou do escrever daquela canção camoniana e do soneto de Faria e Sousa, decorre do amor, que faz a *persona* da cantiga amar a *senhor* considerada, evidentemente, a *mais frefosa* de quantas há. Esse amor, diferentemente do que se observa com frequência na lírica trovadoresca, não é motivo de *coita*, mas de alegria, fazendo com que aquela *persona* trove sem nenhuma ambição, porque alegremente amante, sabe *mui lealmente amar*. E aqueles que não têm esperanças no amor nunca poderão ter ou fazer qualquer bem, por isso, ainda que sem o galardão desejado, é preciso alegrar-se tão somente com o próprio amar. Quanto àqueles desesperados, já que querem tristeza ou infelicidade (*tristur'ou mal andança*), é justo que tristes sejam e que trovem nada além da *coita*. Enfim, pouco importa à *persona* lírica a crítica daqueles que não amam, pois o seu trovar e cantar se alegra e se basta na *senhor* a quem ama e por quem trova e canta: a mais bela, eloquente e sensata *senhor*, que sobre todas as outras é a que *mais val*. Daí cantar no refrão essa *persona* amante que o amor não quer deixá-la, dando-lhe força e esperança, e que sofram aqueles que se desesperarem de amor.

Tal desespero amoroso pode provir daquilo que já foi salientado anteriormente: o amante está sempre aquém da beleza e virtudes amadas; imperfeito, ele não pode apreender nem exprimir a perfeição que ama, mas lhe cabendo enaltecer sempre a amada, superior a todas outras damas, esse conflito causa-lhe sofrimento ou uma desesperança no próprio amor. Nesse sentido, ainda nos comentários de Faria e Sousa àquela canção atribuída a Camões, *Manda-me Amor que cante docemente*, lê-se a seguinte explicação a respeito do verso “E se é mais o que canto que o que entendo” (cuja palavra “canto”, como já foi destacado e discutido, é substituída pelo comentador, ao referir tal verso, por “escrevo”): “Confiesa que es menor su Ingenio, que el assunto que toma para cantarle; y este es la Hermosura de su Querida, y las amorosas penas que èl padece por ella; porque ella es divina, y èl es humano: y assi como no puede cantar esta Hermosura por excessivamente grande, tambien no puede cantar el amoroso tormento por ella padecido, por ser èl igual a ella” (*Idem*, p.51). Embora ao citar o verso Faria e Sousa tenha trocado o “canto” pelo “escrevo”, ao comentá-lo, utiliza somente o verbo “cantar”, o que indica, mais uma vez, que o canto na produção retórico-poética seiscentista é tomado, mais frequentemente, como imitação escrita, e não como música. Escrevendo é que a

---

<sup>16</sup> Para o texto dessa cantiga, preferimos adotar a lição da base de dados *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*.

*persona* lírica da composição camoniana tenta cantar um assunto que excede ao seu humano engenho: a formosura divina de sua “querida” e as penas amorosas por ele padecidas. Entretanto, se não bastasse não poder cantar essa formosura “excessivamente grande”, não é capaz, engenho tão pequeno, de cantar nem mesmo o tormento amoroso, pois este é igual àquela, sendo, portanto, igualmente grande.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, evidencia-se que o canto de amor na lírica amorosa seiscentista é, mais comumente, uma imitação escrita que, conquanto explorando aspectos sonoros, desenvolve conceitos agudos menos pela sonoridade do que pela lógica filosófica. Contudo, ainda que no século XVII a preceptiva e a produção poéticas se foquem mais no conceito do que no som, a música do trovar ainda ressoa, ao menos conceitualmente, nos poemas seiscentistas, nos quais, na maior parte das vezes, o canto não se materializa mais como música, mas se representa em imitações escritas. E a principal matéria dos cantos amorosos seiscentistas é, evidentemente, o amor. Posto que não seja o *fin' amor*, o amor poético nos anos Seiscentos pode ser considerado também uma arte de amar, no sentido de ser elaborado tecnicamente e seguir preceitos (mesmo que implícitos). Esses preceitos amorosos não estão todos definidos em tratados específicos, porém se realizam e se cristalizam na própria produção retórico-poética do século XVII.

Enfim, na preceptiva daquele *fin' amor* ou, para alguns, daquele “amor cortês”, pode-se buscar, como ficou demonstrado, um aspecto fundamental da doutrina amorosa seiscentista: na beleza e na virtude perfeitas da amada se origina, e para elas está sempre voltado, o imperfeito desejo do amante, cujo canto, convencional, é constante elogio daquilo que se vê e não se apreende, daquilo que se ama e não se alcança, restando ou a alegria do canto em si ou o sofrimento do desejo que nunca se realiza. Isso porque, a engenhos humanos, é dado cantar apenas amores igualmente humanos, para os quais não há propósito além da morte.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Edição de Adma Muhana. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2002.

BACELAR, Antônio Barbosa. *Obras Poéticas de António Barbosa Bacelar (1610-1663)*. Edição de Mafalda Ferin Cunha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

*Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.3*. Santiago de Compostela, Galicia: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Disponível em: <http://www.cirp.es/>.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez, & Latino*. 10 vols. Edição fac-similada. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2002.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra Completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal: estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

FARIA E SOUSA, Manuel de. *Fuente de Aganipe o Rimas Varias*. Parte Primera. Madrid: Carlos Sánchez Bravo, 1646.

\_\_\_\_\_. *Rimas Varias de Luis de Camoens... Comentadas por Manuel de Faria y Sousa*. Segunda Parte. Lisboa: En la Imprenta Craesbeeckiana, 1688.

HANSEN, João Adolfo. “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII”. *Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura*. São Paulo: Edusp; Iluminuras, 1995: p.201-214.

HATHERLY, Ana. “Labirintos da Parte VII da *Fuente de Aganipe* de Manuel de Faria e Sousa”. *Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português*. XXI. Paris – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985: p.439-467.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: LCE, s/d (coleção bilíngue).

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. Tomo II. Madrid: Gredos, 2003.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

MUHANA, Adma. *Nas envolturas das ficções não há participação da retórica: mera poesis est*. Tese de Livre-Docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

OROZCO, Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*. En Madrid: por Luis Sanchez, 1611.





PORTUGAL, D. Francisco de. *Arte de galantería*. Edição e notas de José Adriano de Freitas Carvalho. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012.

\_\_\_\_\_. *Divinos e humanos versos*. Introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.

Data de recebimento: 06/12/2015

Data de aprovação: 28/04/2016