



AMOR EM LEONORETA: DUAS LEITURAS EM DEBATE

AMOR EM LEONORETA: TWO READINGS IN DISCUSSION

Leonardo Paiva¹

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo apresentar as ideias de dois estudiosos a respeito da obra *Amor em Leonoreta*, de Cecília Meireles. Com isso, buscamos confrontar os estudos de Maria Aparecida da Silva Lima (2002) e de Francisco Eduardo Padula (2010) e fazer uma crítica baseada em nossas leituras.

PALAVRAS-CHAVE: *Amor em Leonoreta*; Cecília Meireles; crítica literária; João Lobeira; Montalvo.

ABSTRACT: This essay aims to present the ideas of two scholars about the work *Amor em Leonoreta*, by Cecília Meireles. With this, we confront the studies of Maria Aparecida da Silva Lima (2002) and Francisco Eduardo Padula (2010) and make a critique based on our readings.

KEYWORDS: *Amor em Leonoreta*; Cecília Meireles; literary criticism; João Lobeira; Montalvo.

Amor em Leonoreta (1951) é uma das muitas obras de Cecília Meireles em que a cultura ibérica é revisitada. Nesse livro, os temas e as formas associadas à cultura citada e aos antigos escritores desta região são celebrados abertamente². Um dos casos textuais mais evidentes do procedimento dessa ligação com a cultura ibérica³ encontra-se em *Amor em Leonoreta* (OLIVEIRA, 2007). A epígrafe do livro, tratada como uma espécie de mote em que a poeta

¹ É graduado em Letras pelo Centro Universitário de Itajubá – FEPI (2012). Foi pesquisador pela instituição no período de 2010/2012 (bolsa de pesquisa PIBIC/FAPEMIG). Tem experiência na área de Letras (pesquisa em Literatura), e trabalha principalmente com os seguintes temas: teoria literária; crítica literária; Literatura Brasileira; identidade cultural; feminismo; e a questão da memória em textos literários.

² No ensaio “Diálogo com a tradição portuguesa”, Ana Maria Domingues de Oliveira (2007) trata exatamente dessa proximidade da poeta com a tradição ibérica, dando um trato especial na relação de Cecília Meireles com a tradição portuguesa. A respeito disso, Oliveira (2007, p. 190-191) afirma que “[os] reflexos mais significativos da ligação da escritora com a literatura portuguesa revelam-se, sobretudo, em sua poesia. [...] [Em seus poemas] são frequentes [sic] os casos de referências a Portugal ou a determinadas regiões do país, como em “Ida e volta em Portugal”, de *Vaga música*, que descreve o passeio por uma região agrícola daquele país.”

³ Neste trabalho, não entraremos na questão de origem da obra *Amadís de Gaula*. Trataremo-la como um objeto simbólico da cultura ibérica.



comporá as suas variações, é uma das marcas apresentadas por Oliveira (2007) como evidência desse processo de ligação:

*Leonoreta, fin'roseta,
bela sobre toda fror,
fin'roseta, non me meta
em tal coita vosso amor!*

(do “Amadis de Gaula”) (MEIRELES, 2001, p. 690)

Além de a epígrafe apontar para o texto da cultura em questão, vemos como Cecília Meireles marca a relação desse trecho com a obra *Amadis de Gaula*⁴ (1508).

Oliveira (2007) nos diz que, pela observação dos primeiros versos de *Amor em Leonoreta*, notamos o resgate e a transformação da quadra original epigrafada num procedimento próximo ao dos motes e voltas presentes, por exemplo, nos poemas escritos em medida velha por Luís Vaz de Camões. Segue, abaixo, a terceira estrofe do canto I de *Amor em Leonoreta*, para apreciação do comentário supracitado:

Leonoreta, fin'roseta,
branca sobre toda flor,
ai, Leonoreta,
nos bosques atrás do mundo,
por mais que eu não to prometa,
encontrarás meu amor,
desgraçado mas jucundo,
sem desgosto e sem favor.
Leonoreta, não te meta
em gran coita a minha dor! (MEIRELES, 2001, p. 691-692)

⁴ Em análise apontamos que essa relação de marcar a epígrafe mostra-se um tanto quanto “traidora”, dado que esse trecho não condiz com o texto de *Amadis de Gaula*, mas sim com a “*Canção de Leonoreta*”, de João Lobeira. Ver o resumo da análise em: PAIVA, Leonardo. A traição da memória como dispositivo literário-discursivo: o caso *Amor em Leonoreta*. In: **II Seminário Integrado de Monografias e Dissertações**, 2012, Pouso Alegre. II Seminário Integrado de Monografias e Dissertações, 2012. p. 09. Disponível em: <http://media.wix.com/ugd//9ea762_25889b836ef181ad51635f525120ff10.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2013.



Amor em Leonoreta é tratado por Leila Vilas Boas Gouvêa (2008) como um poema de tema único, dividido em sete cantos. Na leitura de Francisco Eduardo Padula (2010), esse tema único e de sete cantos, pode ser dividido em quatro partes:

- a) partes I e II: momento de declaração do amor extraordinário por meio de intensa conotação simbólica e de forte presença da cultura greco-romana;
- b) partes III e IV: momento de alusão a alguns episódios de *Amadís de Gaula* e algumas referências às barcas, aos mares, ao afastamento da amada;
- c) parte V e VI: início da tônica cristã marcada por um viés platônico. O eu lírico passa a pressentir a morte no canto V. Na parte VI, encontramos a intensidade da tônica cristão-platônica iniciada no canto V. A morte é anunciada;
- d) parte VII: menção à transitoriedade das coisas do mundo⁵.

Embora a leitura de muitos estudiosos da obra em questão apontem para a variação do poema presente em *Amadís de Gaula* (GOUVÊA, 2008; OLIVEIRA, 2007; SADLIER, 2007; SANCHES NETO, 2001), não podemos nos esquecer da presença do “*Lai da Leonoreta*” (século XIII) do trovador português João Lobeira, fato muito pouco comentado nos estudos sobre *Amor em Leonoreta*. Nos documentos críticos por nós pesquisados, apenas Maria Aparecida da Silva Lima (2002), Maria do Amparo Tavares Maleval (2003) e o já citado Padula (2010) tratam da aproximação de *Amor em Leonoreta* com o poema de Lobeira⁶.

Antes de falarmos dos estudos de Lima (2002) e Padula (2010), incluiremos, a título de apresentação e contextualização, o poema de João Lobeira e o que se encontra presente na novela de cavalaria *Amadís de Gaula*. Logo mais, repetiremos alguns trechos de ambos para os relacionarmos com *Amor em Leonoreta*.

⁵ A título de curiosidade, segundo Cecília Meireles, em antologia publicada um ano antes de sua morte (2001 apud PADULA, 2010), o poema *Amor em Leonoreta* pode ser reduzido em sua essencialidade nos seguintes cantos: I, II, III, IV e VI.

⁶ Aliás, Lima (2002) e Padula (2010) são os únicos trabalhos por nós encontrados que tratam especificamente da obra *Amor em Leonoreta*, e é neles em que baseamos a análise que se segue. Infelizmente, não conseguimos ter acesso ao importante estudo “Quem é a Leonoreta de Cecília Meireles”, de Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, publicado em *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000, p. 233-258.



A canção de João Lobeira segue abaixo, tal como ela se encontra no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (na sequência do *Cancioneiro*, esse é o poema de número 244, e que se repete logo após o de número 246):

Senhor genta,
 mi tormenta
 voss'amor em guisa tal,
 que tormenta
 que eu senta
 outra nom m'ê bem nem mal
 — mais la vossa m'ê mortall!
 Leonoreta,
 fin roseta,
 bella sobre toda fror,
 fin Roseta,
 nom me metta
 em tal coi[ta] voss'amor!

Das que vejo
 nom desejo
 outra senhor se vós nom,
 e desejo
 tam sobejo
 mataria um leom
 — senhor do meu coraçom!
 Leonoreta,
 fin roseta,
 bella sobre toda fror,
 fin Roseta,
 nom me metta
 em tal coi[ta] voss'amor!

Mia ventura
 em loucura
 me meteu de vos amar:
 é loucura
 que me dura,
 que me nom posso em quitar
 — ai fremosura sem par!
 Leonoreta,
 fin roseta,



bella sobre toda fror,
 fin Roseta,
 nom me metta
 em tal coi[ta] voss'amor! (LOBEIRA, séc. XIII, s/p.)

Agora, a “*Canção de Leonoreta*” segue tal como ela se apresenta na obra *Amadís de Gaula*:

Leonoreta fin roseta
 blanca sobre toda flor
 fin roseta no me meta
 en tal cuyta vuestro amor.

Sin ventura yo en locura
 me meti
 en vos amar es locura
 que dura
 sin me poder apartar
 o fermosura sin par
 que me dá pena y dulçor
 fin roseta no me meta
 en tal cuyta vuestro amor.

De toda las que yo veo
 no desseo
 servir otra sino a vos
 bien veo que mi desseo
 es devaneo
 do no me puedo partir
 pues que no puedo huyr
 de ser vuestro servidor
 no me meta fin roseta
 en tal cuyta vuestro amor.

Aun que mí quexa parece
 referir se a vos señora
 otra es la vencedora
 otra es la matadora
 que mi vida desfallece
 aquesta puede hazer
 sin yo gelo merecer
 que muerto viva so tierra. (MONTALVO, 1526, p. CI)



Padula (2010) utiliza uma adaptação do poema, publicado em uma edição de *Amadís de Gaula* do ano de 1996. Segue, abaixo, a adaptação incluída pelo pesquisador em sua dissertação:

Leonoreta, fin roseta
 blanca sobre toda flor,
 fin roseta, no me meta
 en tal cuita vuestro amor.

Sin ventura yo en locura
 me metí
 en vos amar, es locura
 que me dura,
 sin que poder apartar;
 ¡o hermosura sin par,
 que me da pena y dulçor!,
 fin roseta, no me meta
 en tal cuita vuestro amor.

De todas la que yo veo
 no deseo
 servir otra sino a vos;
 bien veo que mi desseo
 es devaneo,
 do no me puedo partir;
 pues que no puedo huir
 de ser vuestro servidor,
 no me meta, fina roseta,
 en tal cuita vuestro amor.

Ahunque mi quexa parece
 referirse a vos, señora,
 otra es la vencedora,
 otra es la matadora
 que mi vida desfalece;
 aquesta tiene el poder
 de me hazer toda guerra;
 aquesta puede fazer,
 sin yo gelo merescer,
 que muerto biva so tierra. (PADULA, 2010, p. 30).



Focaremos nas pesquisas “Amor em Leonoreta e seus componentes medievais” (LIMA, 2002) e *A Canção de Leonoreta através dos tempos: Amadís de Gaula, O Romance de Amadís e Amor em Leonoreta* (PADULA, 2010) para partirmos às considerações acerca das leituras em estudo. Começamos pela descrição do artigo de Lima e pelos resultados alcançados pela autora.

Lima (2002) tem como objetivo recuperar, para além do lirismo sentimental de *Amor em Leonoreta*, os componentes que remetem esse poema ao seu texto-fonte: a novela cavaleiresca *Amadís de Gaula*. A autora pretende, por meio da transtextualidade⁷, trazer à tona a compreensão da obra, a compreensão integral de sua mensagem, por meio da relação com textos medievais europeus. Lima (2002, p. 117) estuda, sobretudo, a paratextualidade⁸, em especial a epígrafe, “como ponto de referência na busca de elementos para melhor [interpretar a obra de Cecília Meireles]”. A epígrafe de *Amor em Leonoreta*, segundo Lima (2002), nos remete diretamente ao lai presente em *Amadís de Gaula*.

A título de descrição, Lima (2002) passa a tecer comentários a respeito de *Amadís de Gaula* e de seu enredo. Segundo a autora (LIMA, 2002), a obra é o romance⁹ fundador da narrativa cavaleiresca na Península Ibérica, mais especificamente na Espanha. De acordo com as variadas indicações, em diferentes edições, do nome do autor, a novela pode ter sido publicada por Garci Rodrigues de Montálvan, Garci Ordíñez de Montalvo ou Garci Gutierrez¹⁰.

A autoria da obra é outra questão polêmica, dado que portugueses, espanhóis e franceses briguem por considerar, cada qual, a sua redação oficial feita por um escritor de seu país (LIMA, 2002). Lima (2002) não coloca sua posição quanto a esse embate, embora demonstre certa simpatia pela filiação portuguesa da novela, principalmente ao se utilizar de referências, em sua

⁷ Baseada nos estudos de Gérard Genette. Ver: GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989. Há uma tradução, em português, de trechos escolhidos desta obra, lançada pela Editora UFMG. A obra é intitulada **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

⁸ Segundo Genette (1989), o paratexto são os títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas de fim de texto, epígrafes... A paratextualidade é a relação, geralmente menos explícita e mais distante, que o texto literário mantém com outro texto.

⁹ Tratamos, durante todo o nosso trabalho, a obra *Amadís de Gaula* como sendo uma novela de cavalaria, dado que a questão do romance como gênero literário só tenha aparecido depois das novelas de cavalaria clássicas com o livro *Dom Quixote de la Mancha* (1605). Fizemos esta colocação em vista que Lima (2002), em alguns momentos, chega a utilizar-se de tal gênero para classificar a obra *Amadís de Gaula*.

¹⁰ Neste trabalho aceitamos como autor da novela a grafia de Garci Rodríguez de Montalvo, que seria, em termos de publicação, da obra de *Amadís de Gaula* em 1508.



análise, de textos de Rodrigues Lapa (1977 apud LIMA, 2002), partidário de uma filiação lusa de *Amadís de Gaula*.

Depois de tratar dessas questões específicas à obra, Lima (2002) descreve o enredo da novela. Na leitura da autora (LIMA, 2002), *Amadís de Gaula* apresenta-se em quatro livros. A história, no Livro I, narra os episódios iniciais passando-se em Petite Bretagne, governada pelo rei Garínter, que possuía duas filhas. A mais nova delas, Elisena, manteve uma relação amorosa com o rei Perion, quando este passava por Petite Bretagne. Amadís, o herói da novela, é fruto do amor escondido de Elisena e Perion. Quando Elisena tem o bebê, ajudada por uma aia, ela decide abandoná-lo numa arca colocada num rio, e dentro da arca Elisena coloca alguns sinais de reconhecimento indicativos da origem da criança. Recolhida pelo rei Gandales da Escócia, quando este viajava com sua esposa e seu filho Gandalín, Amadís é levado e é criado, junto com Gandalín, pelo rei.

Depois de contar a infância dos meninos no reino de Langines, o narrador “restitui a visita de Lisuarte, rei da Grande Bretagne, à Escócia, acompanhado de sua mulher, a rainha Brisena e sua filha de dez anos de idade, chamada Oriana” (LIMA, 2002, p. 119). Amadís, então com doze anos, embora aparentasse ter quinze, encanta-se pela beleza de Oriana e por ela se apaixona. “Devotado a servir a rainha Brisena, ele serve Oriana, por recomendação de sua mãe, o que provoca o surgimento de um sentimento idílico e a princípio platônico entre esses pré-adolescentes” (LIMA, 2002, p. 119). O amor floresce, sobretudo, depois da cerimônia em que Amadís é sagrado cavaleiro armado do rei Perion¹¹.

As inumeráveis aventuras vividas por Amadís contra cavaleiros [e] gigantes em nada diminui seu sentimento por Oriana, a quem defende, como também a seu pai, e com quem terá um filho, Esplandían, repetindo uma história de amor idêntica à do rei Perion de Gaula e de Elisena. (LIMA, 2002, p. 119-120).

Partindo para o Livro II, Lima (2002, p. 120) trata esse tomo como o que comporta as peças líricas, dentre as quais a “Canção de Leonoreta”, “composta por Amadís para sua amada, e várias cartas por ele enviadas a sua ‘Sin Par’”. Oriana, em determinado trecho do livro, dá

¹¹ Embora Lima (2002) não comente em seu estudo, Amadís, ao ser sagrado cavaleiro, ainda não sabe que Perion é seu pai biológico.



permissão para Amadís corresponder às solicitações de Briolanja, uma dama que estava perdidamente apaixonada pelo herói. Tomada de ciúmes, Oriana acusa o cavaleiro de falsidade e de deslealdade em uma de suas cartas. Amadís, profundamente triste com tal ação, decide se refugiar na Peña Nobre¹² e adota o nome poético de Beltenebros, que fora escolhido por um ermitão.

Amadís só abandona essa penitência voluntária quando obtém o favor de Oriana, declarado em uma carta. Seguindo o pensamento de Lapa (1977 apud LIMA, 2002), Lima afirma, a respeito da construção do personagem Amadís:

Rodrigues Lapa identifica neste herói um largo espírito de sociabilidade e denuncia o caráter estranho e escandaloso dessa sua atitude face à concepção espanhola do mundo e da vida. Para o crítico, este “subjetivismo espetacular” do qual Amadís é portador é prova de que ele é produto do gênio português, mas também constitui um defeito na psicologia deste herói, cujo sentimento pode ser associado ao amor cultivado pelos trovadores galego-portugueses. Segundo ele, pode-se considerar inovação, no romance, o apego carnal do amor tal qual ele está representado, o que o distancia do idealismo nostálgico e da pura divinização da mulher, próprios do amor cortês. (LIMA, 2002, p. 120).

Lima (2002, p. 120) ainda acrescenta aos aspectos inovadores supracitados “o feminismo característico de personagens audaciosas como Elisena e Oriana, como também o realismo das cenas românticas e a sensualidade típica desta nova concepção de amor”.

Lima (2002) também chama a atenção para os dons artísticos do herói. Além de ser um cavaleiro armado e destemido, Amadís é um trovador a quem o narrador atribui a composição de canções, entre elas a famosa “*Canção de Leonoreta*”. Essa canção, como Lima (2002) afirma, é, aparentemente, endereçada a Leonoreta, irmã de Oriana.

Segundo Lima (2002, p. 120), a canção integra o capítulo LIV da novela, “no qual o rei Lisuarte e sua corte, saudosos de Amadís¹³, relembram a alegria trazida ao reino da Grande Bretagne pela visita deste herói”. Nas palavras de Lima (2002), nesta ocasião, a rainha Brisena,

¹² Todas as versões consultadas da novela *Amadís de Gaula* trazem como nome do lugar de peregrinação Peña Pobre. A grafia está incorreta em Lima (2002).

¹³ A título de explanação da história, Amadís, nesse momento, encontrava-se longe do reino de Lisuarte, que estava em guerra. A questão da canção é lembrada pelo rei, quando, em uma visita, Amadís a compôs para a menina Leonoreta, usando este nome como sinal para encobrir o seu verdadeiro alvo: Oriana.



Oriana e outras damas aconselharam Leonoreta a tomar Amadís por cavaleiro e dele exigir fidelidade.

A menina fez conforme lhe mandaram. Amadís pediu-lhe uma jóia [sic] em reconhecimento por tal serviço, e ela, para divertimento de todos, deu-lhe um prendedor de ouro com pedras preciosas. A narração deste episódio se encerra com a descrição da dança executada por Leonoreta e algumas donzelas ao som do villancico já referido, composto por Amadís. Fica, assim, reforçado o caráter lírico desta composição, que se revela, já no texto do romance, um autêntico *lai*¹⁴. (LIMA, 2002, p. 121, grifo da autora).

Lima (2002), ao alcançar, no Livro II de *Amadís de Gaula*, a “Canção de Leonoreta”, não tece mais nenhum comentário a respeito dos dois outros livros que integram a novela. Ao explicar a cena da “dança de Leonoreta”, a autora (LIMA, 2002) parte para a análise comparativa entre a canção e o livro *Amor em Leonoreta*.

Baseando-se em Genette, Lima (2002, p. 121) classifica o título do poema de Cecília Meireles como “temático e literal, visto ele designar seu tema ou objeto central, o amor platônico entre Amadís e Oriana”. Lima (2002), até este momento de sua análise, não explica que a canção, ao invés de ser dirigida à Oriana, objeto enamorado de Amadís, foi dirigida à Leonoreta para encobrir, mascarar o verdadeiro “alvo” de sua inspiração. Lima parte, então, para essa explicação:

Uma vez que o nome desta personagem foi substituído pelo de sua irmã pequena, constatamos que o intertexto onomástico¹⁵ “Leonoreta” foi transformado em senhal, pseudônimo poético utilizado por Amadís, trovador atento aos cânones da lírica trovadoresca provençal, para proteger sua amada e desviar a atenção de todos do real objeto de seu sentimento. (LIMA, 2002, p. 121).

¹⁴ O lai, segundo a versão que Lima (2002, p. 121) utiliza, em nota, para explicar o subgênero lírico, segue os ditos de Segismundo Spina, em **A lírica trovadoresca**, e os de Carolina Michäelis de Vasconcelos, em edição crítica de **Cancioneiro da Biblioteca Nacional**. “O lai é uma canção de caráter lírico, cantada, cuja melodia musical é seu elemento primordial. Os lais que encabeçam o *Cancioneiro Colocci-Brancutti* são adaptações galegas de composições francesas correspondentes, extraídas da *Historia Tristani*. Elas atestam a difusão e o gosto dotemário novelesco arturiano em terras de entre Douro e Minho. Carolina Michäelis de Vasconcelos [...] também acredita que a CANÇÃO DE LEONORETA deriva dos lais líricos do ciclo bretão e a supõe idealizada enquanto intermezzo lírico da primeira imitação peninsular dos romances de Tristão, de Lancelote e do Graal.”

¹⁵ O intertexto, na visão de Genette (1989, p. 10, tradução nossa), diz respeito à relação de “co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. O intertexto onomástico diz respeito à referência do nome “Leonoreta”, no título do poema de Cecília Meireles, que remete à canção em *Amadís de Gaula*.



Segundo Lima (2002, p. 121), sua análise a leva a verificar “que a utilização desse intertexto onomástico filia ‘Amor em Leonoreta’ ao amor cortês tal como era concebido no Sul da França; o que é indicado, sobretudo, pelo caráter reservado do amor cultivado por Amadís”. O nome “Leonoreta”, para a autora (LIMA, 2002), daria ao título do poema de Cecília Meireles um caráter ambíguo, já que ele indica sua transtextualidade com o *Amadís de Gaula*. “Ao mesmo tempo em que se filia esta composição à tradição romanesca medieval europeia”, diz-nos Lima (2002, p. 121), “este elemento paratextual reafirma a ligação dessa tradição narrativa e do próprio poema à lírica trovadoresca”. Para a autora (LIMA, 2002), poderíamos, dessa forma, classificar o título por sinédoque e metonímia, dada sua ligação a um objeto-personagem não central e marginal da novela com a qual o poema dialoga. Lima (2002, p. 121) interpreta o título do poema de Cecília Meireles como “AMOR declarado por Amadís a Oriana disfarçado no (EM + o) nome/senhal LEONORETA”.

É somente no final de seu artigo que Lima (2002, p. 121) cita a epígrafe como “uma das versões de João de Lobeira, publicada no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, conforme atesta o verso 7, sujeito [...] a variações”. Nessa visão, a citação de Lobeira, seguida da indicação entre parênteses “(do ‘Amadís de Gaula’)”, constitui um paratexto alógrafo autêntico “e é antecedida por outro paratexto, a dedicatória aos irmãos João de Castro Osório e José Osório de Oliveira, intelectuais portugueses amigos de Cecília Meireles” (LIMA, 2002, p. 121). Lima (2002) faz um comentário ingênuo ao dizer que a poeta não se restringiu à versão portuguesa da “*Canção de Leonoreta*” para compor seu poema análogo: “[versos] citados ao longo do poema ceciliano demonstram que a poeta conhecia as versões espanholas da canção portuguesa e que estava a par das variações nessas versões, em relação ao verso 7 do texto de Lobeira” (LIMA, 2002, p. 122). Por isso, continua Lima (2002), nós encontramos, desde o verso 21 da Parte I de *Amor em Leonoreta*, o verso “branca sobre toda flor”, tratado como uma tradução do verso espanhol “blanca sobre toda fror”, a alternar-se entre os demais versos retomados por Cecília Meireles no processo de composição. Dizer que Cecília Meireles não se restringiu a apenas uma canção na construção de seu poema é fato incontestável.

Nos dois últimos parágrafos de seu artigo, Lima (2002) nos diz que o poema *Amor em Leonoreta* dá continuidade ao canto de amor de Amadís. A voz poética do herói, segundo a análise



de Lima (2002, p. 122), “se alonga nas dez partes em que a composição está dividida, de acordo com as indicações dos seus intertítulos em algarismo romanos”. Aqui, percebemos um erro quanto à divisão do poema: *Amor em Leonoreta* não está dividido em dez partes, mas sim em sete.

Lima (2002) continua a concluir seu trabalho, e nos mostra a questão trabalhada inicialmente por Eliane Zagury (1973), e por sinal muito difundida, de a Idade Média ser um tempo ficcional propício ao devaneio ceciliano. Completando estes dizeres com uma citação de Chico Viana¹⁶ (2001 apud LIMA, 2002), Lima (2002, p. 122) termina por afirmar os seus dizeres que identificam a co-presença harmoniosa de tantas tradições no poema de Cecília Meireles, e que esta apresenta originalidade ao, habilmente, combinar textos “nem sempre coetâneos com toda a liberdade estética conquistada a partir do Movimento Modernista de 1922. Os aspectos formais também atestam a modernidade da poética ceciliana”. Embora fiel à redondilha maior, Cecília Meireles interpola no texto outros metros e combina rimas consoantes a seu desejo (LIMA, 2002). Para Lima (2002, p. 122), a escritora reutilizou com maestria o vocativo típico das várias versões da “*Canção de Leonoreta*”, “redimensionando a ‘gran coita’ dos trovadores provençais e galegos, representados na figura de Amadís. Invertendo-lhe a voz¹⁷ [...], atribui-lhe caráter transcendente e isento”. E Lima finaliza:

Tradição e modernidade assim combinadas conferem à poeta brasileira uma qualidade artística que a coloca definitivamente lado a lado com clássicos do quilate de um Camões, por exemplo, e ratificam a universalidade dessa lírica de inegável importância tanto para a literatura ocidental como para a literatura universal. (LIMA, 2002, p. 122).

Apresentamos agora a dissertação de Padula (2010) e as suas análises para, finalmente, chegarmos a algumas conclusões a respeito dos dois estudos.

¹⁶ “[Ali] estão as figuras da dama e do cavaleiro com seus ideais elevados de amor. [...] Em tal representação, de um caráter neoplatônico que alimenta o misticismo do poeta, o amor se apresenta imune ao jogo físico. É, antes, um veículo de elevação e contemplação espirituais” (VIANA, 2001, p. 11 apud LIMA, 2002, p. 122)

¹⁷ Essa inversão diz respeito ao efeito que Cecília Meireles produz ao inverter o “nom me meta en tal coita vosso amor” da “*Canção da Leonoreta*” para “não te meta em gran coita a minha dor”.



Padula (2010) pretende, por meio de algumas tópicas medievais¹⁸, ler a reinterpretação da “*Canção de Leonoreta*”, do trovador João Lobeira, em diferentes momentos da história do mundo ibérico, a saber: a) na novela de cavalaria *Amadís de Gaula*; b) na obra do poeta português Affonso Lopes Vieira; c) na obra do poeta Silva Tavares; e d) na da poeta brasileira Cecília Meireles. O tema de sua pesquisa é traçar uma relação intertextual pouco explorada: a trajetória que seguiu o lai de João Lobeira, ou seja, a recepção que a canção desse autor teve ao longo dos tempos dentro do contexto cultural ibérico.

Para isso, Padula (2010) tem três objetivos em seu trabalho: a) analisar a estrutura geral das estrofes e a morfologia de algumas palavras do lai de Lobeira; b) atentar às tópicas que aparecem nos poemas e como elas são tratadas em cada poeta, e como essas tópicas aparecem, principalmente, em *Amadís de Gaula*; e c) analisar o interesse de Cecília Meireles pela literatura da Península Ibérica e a relação da obra *Amor em Leonoreta* com os poemas estudados ao longo da dissertação.

Em descrição geral, Padula (2010) divide seus capítulos explicando a questão das tópicas, descrevendo os cancioneiros românicos e tratando do poema de João Lobeira; trabalhando as tópicas nas novelas de cavalaria, em especial a de *Amadís de Gaula*; relendo a “*Canção de Leonoreta*” na visão dos poetas portugueses Affonso Lopes Vieira¹⁹ e Silva Tavares; e analisando a recepção de Cecília Meireles para com a cultura ibérica em seus livros, especialmente o *Amor em Leonoreta*²⁰.

No primeiro capítulo, Padula (2010) trata da questão das tópicas, que eram muito frequentes na Idade Média, e trabalha com afinco a tópica da declaração de amor que um poeta faz à sua amada — em que os trovadores compõem, seguindo a “arte de trobar”, as cantigas de amor ou as cantigas de amigo. Segundo Padula (2010), a “*Canção de Leonoreta*”, de Lobeira, serve

¹⁸ Tópicas são termos que comumente se repetem dentro de um determinado discurso. Padula (2010), baseando-se em estudos de Ernest Robert Curtius (*Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1996), coloca algumas tópicas usadas para se elucidar os textos medievais, tais como a tópica do discurso de consolação, a tópica histórica, a tópica da falsa modéstia, a tópica exordial, a tópica do remate, a tópica da invocação à natureza, a tópica do mundo às avessas, a tópica do menino e do ancião, a tópica da menina e da anciã...

¹⁹ Embora seja importante dizer que Cecília Meireles talvez tenha conhecido o poema de João Lobeira em sua recepção em *Romance de Amadís*, de Affonso Lopes Vieira, nós queremos ver o poema como memória, já que, nesta obra referida, o autor português, ao transcrever a canção, não a transcreve como a encontramos em *Amadís de Gaula*, mas sim como o texto feito por Lobeira.

²⁰ Não atentaremos para os estudos de Padula (2010) quanto aos poemas presentes em Affonso Lopes Vieira e Silva Tavares. A nós interessa, a princípio, a recepção da canção em suas antigas versões na obra *Amor em Leonoreta*. Por isso, não descreveremos os capítulos da dissertação que tratam em específico dos poetas portugueses.



de motivo para outros poemas posteriores, como é o caso do incluído em *Amadís de Gaula* ou a recriação de *Amor em Leonoreta*.

Em sequência, Padula (2010) trabalha com questões que não são tão relevantes para este estudo, como, por exemplo, um tratado sobre os cancioneiros da época e a descoberta do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (posteriormente nomeado *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*), por volta de 1878.

Após esse comentário, Padula (2010) inicia a análise do poema do trovador João Lobeira, que viveu na corte do rei D. Dinis por volta do último terço do século XIII. A cantiga de amigo, tratada em subgênero como sendo um lai, canta uma mulher, a amada Leonoreta, bem ao estilo dos trovares da época que encobriam, por convenção literária, o nome da mulher a quem a canção se dirigia. Estruturalmente, o poema possui um refrão, repetido três vezes, que acompanha as estrofes. Esse refrão repete-se, talvez, para dar ênfase à mensagem do poeta (PADULA, 2010).

A análise estrutural leva Padula (2010) ao estudo morfológico e lexical do poema, com o intuito de trabalhar a diacronia pela qual passaram as palavras dos idiomas português e espanhol. O objetivo de Padula (2010) é nos mostrar como pode ser considerado perigoso imaginarmos a língua e a escrita como algo estratificado, que não se modifica, dado a mudança dos valores de palavra que elas carregam no movimento histórico-social.

O estudo morfolexical do poema ajuda Padula (2010) a observar algumas questões, como a inserção da palavra “tormenta” no segundo verso, passando para um desejo tão sobejo que faria com que o eu lírico matasse um leão, e depois passar para a loucura do amo. Outra questão colocada é a dualidade, em Lobeira, do epíteto “fin roseta” e “fin Roseta”, a que o eu lírico chama sua amada.

No que se refere ao refrão, vemos que “fin roseta” repete-se duas vezes e “fin Roseta”, uma vez. Fato interessante é que se atentarmos para esta locução veremos que ela substitui pelo menos outras duas expressões, quais sejam, “fina flor” e “fino amor”. [...] “A *fine amor* é uma erótica do controle do desejo. Assim, um amante suspira (*fenhador*, em língua d’oc) e adora, freqüentemente



[sic] de longe²¹”. Quanto à fina flor, esta expressão refere-se a algo sutilíssimo, pois se a flor é “o símbolo da fugacidade das coisas da primavera e da beleza”²², o que poderíamos dizer de uma pequena rosa? (como se sabe, a rosa é também o símbolo da paixão, seja ela boa ou não. Assim, *fin roseta* poderia ser a síntese do fine amor e/ou da fina flor. (PADULA, 2010, p. 27)

Desse modo, Padula (2010) interpreta no poema uma gradação da perturbação pela qual passa o eu lírico com relação ao que ele sente por sua Leonoreta.

Padula (2010) segue com um cotejo entre o texto de João Lobeira e o texto inserido em *Amadís de Gaula*. O estudioso mostra que há a presença de seis versos do refrão de Lobeira em *Amadís de Gaula*. O que mais chama a atenção é a modificação de “bella sobre toda fror!”, do *Cancioneiro*, para “blanca sobre toda flor”, em *Amadís de Gaula*. E há também outra curiosidade:

[a] palavra tormenta não consta da versão castelhana. O poema tem início na quadra “Leonoreta, fin roseta/blanca sobre toda fror,/ fin roseta, no me meta em tal coita vuestro amor.” Ora, tal quadra corresponde, como vimos, aos vv. 8-13 no trovador. Também assim, o v. 5 na novela corresponde aos vv. 27-8 do poeta, ou seja, parece que o compositor no *Amadís* da edição de 1508 preferiu iniciar o poema onde no trovador está quase a acabar, isto é, nos vv. 27-33. Assim, no *Amadís de Gaula* correspondem aos vv. 5-9. (PADULA, 2010, p. 31)

Segundo Padula (2010), ainda em *Amadís de Gaula* há a presença de um vocativo feito à Leonoreta, o “¡jo hermosura sin par!”, enquanto que em Lobeira os próximos versos referem-se ao segundo refrão. Há, também, a presença no poema castelhano do verso “que me dá pena y dulçor”, que mostra uma situação paradoxal do eu lírico que sofre e se compraz com a dor causada pelo amor (PADULA, 2010).

Padula (2010), ao cotejar os dois poemas, mostra uma diferença interessante entre eles: se interpretássemos os versos do trovador “não desejo/outra senhor, se vos non” e o que está presente na novela, “no deseo/servir outra sino a vos”, notaríamos que este tem uma intenção diferente daquele, “pois [em Lobeira] o ‘desejo’ parece ser algo natural, enquanto que no *Amadís* a adição do infinitivo (servir) condiz com algo cujo sentimento não é só natural, mas também

²¹ Trecho retirado do estudo de Danielle Régnier-Bohler. Ver: RÉGNIER-BOHLER, Danielle. “Amor Cortesão”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2001, v.I.

²² Trecho retirado do estudo de Juan-Eduardo Cirlot. Ver: CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.



ligado à própria profissão do cavaleiro” (PADULA, 2010, p. 32). O poema em *Amadís de Gaula* também parece ter sido readaptado segundo a sequência narrativa do romance, fazendo alusões a passagens da novela (PADULA, 2010).

A grande diferença entre os poemas está na última estrofe. Segundo Padula (2010, p. 34), ela marca com distinção a diferença dada pela mudança tônica da canção: “o poeta [em *Amadís de Gaula*] não só deixa de mencionar seu *pathos* à Leonoreta como também alude à outra mulher, fato que contradiz os princípios do amor cortesão”.

No Capítulo II, Padula (2010) trabalha questões não muito importantes para o nosso estudo, mas, a título de curiosidade, ele verte sobre as tópicas presentes nas novelas de cavalaria — em específico, as contidas em *Amadís de Gaula*. Há nesse capítulo uma apresentação do gênero novela de cavalaria, uma apresentação da obra *Amadís de Gaula* e suas edições, a questão da autoria da obra, o uso das tópicas nas novelas de cavalaria, tais como a solicitação de dons, o encobrimento em combates, a questão das demandas e a questão do afastamento do cavaleiro frente à amada. Padula (2010) aponta, também, para uma tópica muito comum nas cantigas de amigo: a coita amorosa.

O autor (PADULA, 2010) não tece muitos comentários a respeito da trama da obra posterior ao Livro II, dado que sua análise se foca, antes de tudo, nas tópicas medievais e na “*Canção de Leonoreta*”.

Tal como Lima (2002) aponta em sua leitura, Padula (2010) nos diz que a canção aparece no capítulo LIV do Livro II de *Amadís de Gaula*. Padula (2010) ainda acrescenta mais detalhes a essa parte ao descrevê-la com minúcia. Para o autor (PADULA, 2010), esse é um importante capítulo do livro, dado que Amadís prova estar vivo²³ à Oriana por meio de um anel, que lhe fora dado pela filha de Lisuarte no Capítulo XIV, no Livro I. Como sabemos, é no capítulo LIV que surge o poema a Leonoreta. Esse poema é tratado por alguns estudiosos, a exemplo de Juan Manuel Cacho Bleuca (1996 apud PADULA, 2010), como um texto inserido tardiamente pelo editor da novela de 1508, Garci Rodríguez de Montalvo. Tal fato, como também já vimos, suscita inúmeros problemas à chamada questão da nacionalidade de *Amadís de Gaula*.

²³ Neste momento da história, Amadís encontra-se longe do reino, em autoexílio, devido a rejeição de Oriana para com seus sentimentos.



Usando das palavras de Padula, trataremos agora de como, em sua leitura, ocorre o aparecimento de Leonoreta e o canto do lai:

A história do aparecimento de Leonoreta é a seguinte: após tratar de assuntos da batalha contra o rei Cildadán, Lisuarte resolve entreter a corte, composta somente por cavaleiros, com uma cançãozinha feita por Amadís — tempos atrás — para sua filha caçula Leonoreta, personagem mencionada abruptamente pela primeira vez no livro. Causa estranheza a aparição da infantinha, pois no parágrafo anterior discutia-se o destino do reino de Lisuarte. Para manter a coerência da narração, seria de se esperar que o rei tratasse de estratégias concernentes à batalha, mas estranhamente Lisuarte prefere entreter os cavaleiros com um vilancete. Somente após a canção, Lisuarte acerta detalhes da batalha com Don Galaor, Don Florestán e Agrajes sin Tierra e lhes diz como está preocupado com a guerra. A explicação que o narrador dá para a feitura do vilancete antes parece denunciar a inserção do poema que justificar o surgimento da canção, pois, diz ele, Amadís fizera a canção quando na corte estavam apenas as mulheres, a saber, a rainha Brisena e outras donzelas, entre elas Oriana e Mabilia. Agora, o poema é cantado em um contexto totalmente diverso. (PADULA, 2010, p. 57).

Depois de tratar da introdução do lai na obra, Padula (2010) parte para algumas relações entre as canções de Lobeira e de *Amadís de Gaula*, sem nos trazer nenhuma novidade quanto ao que já foi tratado na dissertação e ao que viemos comentando até agora.

No capítulo seguinte, o autor (PADULA, 2010) trabalha com a relação da “*Canção de Leonoreta*” nos poetas portugueses já citados e em Cecília Meireles. Daremos um salto no estudo para focarmos na análise da recepção da canção na autora brasileira.

No capítulo IV, dedicado à Cecília Meireles, Padula (2010) trata, principalmente, das características da poeta, de sua relação com a cultura ibérica, de referências explícitas a essa cultura em sua obra e de alguns poemas anteriores de Meireles que apresentam algo em comum com *Amor em Leonoreta*²⁴.

Quando Padula (2010) alcança a obra visada em análise, ele trata de alguns detalhes, como a questão da epígrafe, que, segundo o estudioso, mescla partes tanto da canção de Lobeira quanto

²⁴ Como por exemplo “Chorinho” (*Vaga música*), “Madrigais das sombras (*Vaga música*), “Diana” (*Mar absoluto e outros poemas*) e “Melodia para cravo” (*Retrato natural*).



da canção de *Amadís de Gaula*. Para ele (PADULA, 2010), ao mesclar um e outro poema, a autora coloca “um pouco de si” na produção. A métrica de *Amor em Leonoreta* também é analisada²⁵.

Padula (2010) parte, enfim, para uma análise da obra em cotejo às duas canções. Resumidamente, Padula (2010) nos mostra que as partes I e II do poema são um momento de declaração do amor extraordinário do eu lírico por meio de intensa conotação simbólica e de forte presença da cultura greco-romana — como a caçada feita pelo eu lírico à alma de sua amada. Há uma relação muito interessante apontada pelo estudioso como a simbologia presente no verso “Leva a seta o rumo claro”, em que se fazem presentes as figuras de Diana e Eros e a poeticidade dos animais mitológicos licorne (unicórnio) e fênix, romano e egípcio, respectivamente. Na parte II também encontramos passagens relacionadas às ideias platônicas, como a visão do Belo em si mesmo, além da ideia das esferas celestes ptolomaicas²⁶.

As partes III e IV fazem alusão a alguns episódios de *Amadís de Gaula* e algumas referências às tópicas medievais. O eu lírico declara na parte III, por exemplo, não se importar com o afastamento de sua amada²⁷, embora, na parte IV, ele negue essa afirmação²⁸. As alusões ao *Amadís de Gaula* encontram-se nas referências às barcas, aos mares e ao afastamento da amada.

No poema V, Cecília Meireles abandona a mitologia e começa a trabalhar com a tônica do cristianismo marcado fortemente por um viés platônico. Menções como “Pela celeste ampulheta/flui-me a vida em cinza breve” (vv. 1-2), a menção ao amor “...isento e sem motivo...” (v. 16) contrapondo-se ao amor mundano “...cego, fiel, cativo” (v. 14) marcam claramente uma posição de renúncia e resignação frente às coisas de um mundo pragmático (PADULA, 2010). O poema VI intensifica essa tônica, principalmente pelos elementos presentes, como “olhos fechados” (v. 3), “polos inviolados” (v. 13), “Paraíso” (v. 17), “Verônica” (v. 19), “estandarte” (v.

²⁵ E podemos citar (FERNANDES, 2006; OLIVEIRA, 2009; PADULA, 2010) muitas características formais presentes em *Amor em Leonoreta*, como a recriação do mote, o uso de redondilhas maiores, plenos de “pés quebrados”, sendo estas duas últimas uma das grandes novidades advindas do *Cancioneiro Geral* (FERNANDES, 2006), e de técnicas como o paralelismo, mesmo que usado de maneira parca.

²⁶ Ideia que divulgava que o universo seria finito e os outros mundos e as estrelas estavam suspensas e presas por essas esferas celestes (PADULA, 2010).

²⁷ “... como poderei ser triste,/se a tua sombra resiste/e tu não resistirias?” (MEIRELES, 2001, p. 696).

²⁸ “sofrendo por te afastares,/bela sobre toda flor/(que todos os meus pesares/são por saudade de amor)” (MEIRELES, 2001, p. 697).



20) e a “alegria de adorar-te/com o meu pranto” (v. 22-23). “Aqui”, diz-nos Padula (2010, p. 103) “a anunciação à morte parece clara”.

Na última parte encontramos a menção à transitoriedade das coisas de nosso mundo, um tema muito recorrente na poesia de Cecília Meireles. O tempo brutal da mitologia grega, que devora homens e coisas, presente, por exemplo, em Hesíodo, no final de *Amor em Leonoreta* “é um límpido sopro/que liberta de alegrias/e de queixas” (vv. 5-7). Pela terceira vez na obra o eu lírico menciona a “celeste ampulheta” na qual “vai-se a luz da primavera” (magnífica alegoria sobre as alegrias da juventude) (PADULA, 2010).

O amor dedicado à “Leonoreta” seria, para Padula (2010), pelo menos em boa parte do poema, filiado a uma mística cristã. A confirmação da morte do eu lírico também está presente no final de *Amor em Leonoreta*, principalmente em seus últimos versos: “Puro sonho, a minha morte,/pura morte, o meu amor”. Nas palavras de Padula (2010, p. 105): “omitiu-se o verbo de ligação, mas a idéia [sic] continua, qual seja, a de que sonho, morte e amor constituem uma coisa só para este eu lírico”.

A análise de Padula (2010) termina com a consideração de que Cecília Meireles fez menção a diversos símbolos e textos em *Amor em Leonoreta*, não só recorrendo a elementos das “canções” de Leonoreta, mas também à mitologia greco-romana e às fortes referências platônicas e cristãs.

Teçamos agora as nossas críticas quanto aos estudos expostos acima.

O artigo “*Amor em Leonoreta* e seus componentes medievais” se mostra muito problemático quanto ao almejar trazer essa dita “compreensão integral” da obra, sobretudo por meio da paratextualidade presente em *Amor em Leonoreta*. Ao tratar essa paratextualidade como uma fonte literal de *Amadís de Gaula*, Lima não leva à risca a historicidade dessa epígrafe. Isso implica em uma falsa referência à novela de cavalaria, pois ela nos remete, em sua textualidade, ao poema de Lobeira. Não é porque Cecília Meireles aponta a epígrafe como sendo retirada “do *Amadís de Gaula*” que devemos tratá-la como tal.

Sem levarmos em conta alguns erros já apontados em nota, Lima diz que o sentimento entre Oriana e Amadís é idílico, mas na verdade ele é cortesão. Amadís se mostra, a princípio, em



posição de servidão para com Oriana, o que descaracteriza esse viés idílico apontado no artigo. Outra questão a ser levantada é a de que, quando da feitura da canção, Amadís não é tão reservado assim ao se dirigir à sua amada, embora o nome de Oriana não seja mencionado no lai. Os últimos versos nos comprovam esses dizeres:

Aun que mí quexa parece
 referir se a vos señora
 otra es la vencedora
 otra es la matadora
 que mi vida desfallece
 aquesta puede hazer
 sin yo gelo merecer
 que muerto viva so tierra. (MONTALVO, 1526 , p. CI).

O que merece ser realmente levantado em nossas críticas ao trabalho de Lima é tamanha insistência nessa autenticidade do paratexto presente em *Amor em Leonoreta*. Sem querermos ser redundantes, reafirmamos que a epígrafe em Cecília Meireles não está presente na novela de cavalaria.

Na visão, embora forçada, de Lima, o ponto alto de sua análise é tratar a voz do herói presente ao longo dos versos de Cecília Meireles. Se atentamos para essa voz do personagem em de *Amor em Leonoreta*, devemos tratá-la como uma *voz resignificada*, dada a presença de outros elementos que não os das canções de Leonoreta no poema de Cecília Meireles²⁹.

O trabalho de Padula se mostra de interesse para nossa pesquisa, sobretudo ao cotejar a canção de Lobeira com a de outros autores que mantêm uma relação intertextual com ela.

As tópicos da Idade Média trazidas pelo estudo fornecem pontos de análise interessantes para Padula. Ao fazer a relação entre os poemas de João Lobeira e o de *Amadís de Gaula*, Padula mostra que os motivos entre ambos são os mesmos, mas no primeiro encontramos um estilo marcadamente trovador, que trata da loucura do amor e em que encontramos a gradação da perturbação pela qual passa o eu lírico com relação ao amor por Leonoreta; no segundo, o que

²⁹ Para tanto, confira: PAIVA, Leonardo. A traição da memória como dispositivo literário-discursivo: o caso *Amor em Leonoreta*. In: **II Seminário Integrado de Monografias e Dissertações**, 2012, Pouso Alegre. II Seminário Integrado de Monografias e Dissertações, 2012. p. 09. Disponível em: < http://media.wix.com/ugd//9ea762_25889b836ef181ad51635f525120ff10.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2013.



vale ser destacado com relação à diferença do poema de Lobeira são os versos “blanca sobre toda flor”, a situação paradoxal assumida pelo eu lírico (como é o caso de “pena e dulçor”) e o desejo natural do herói Amadís ligado também à profissão do cavaleiro. Como observa Padula (2010), a distinção na última estrofe do poema de *Amadís de Gaula* contradiz os princípios do amor cortês presentes na canção de Lobeira.

Vale apontar, também, que Padula traz a questão da epígrafe em *Amor em Leonoreta* vista de maneira diferenciada por Lima. Padula diz que a citação na obra de Cecília Meireles mescla as duas canções, e que esse fato repetir-se-á ao longo do poema.

Mais interessantes são os pontos colocados em análise por Padula. Ao dividir o poema em quatro partes, o pesquisador consegue mostrar-nos com justeza presenças como as da mitologia greco-romana, do platonismo e do ptolomaico nos cantos I e II; a questão da alusão a episódios de *Amadís de Gaula* e às tópicos medievais nos cantos III e IV; o abandono da mitologia, o cristianismo marcado por um viés platônico e sua intensidade nos cantos V e VI, além do anúncio da morte, neste último; e a transitoriedade das coisas sendo trabalhada por Cecília Meireles no canto VII, além da questão do tempo brutal sendo resignificado, em que a mística cristã, relacionada à morte e ao amor, é reafirmada pelo eu lírico.

REFERÊNCIAS

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LIMA, Maria Aparecida da Silva. *Amor em Leonoreta* e seus componentes medievais. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes** (1901-2001). Porto Alegre: Uniprom, 2002. p. 117-123.

LOBEIRA, João. “Lai da Leonoreta”. In: **Cantigas Medievais Galego-Portuguesas**. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=231&pv=sim>>. Acesso em: 11 mar. 2013.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. O (desen)canto medieval na poesia de Cecília Meireles. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, n. 12, p. 134-145, 1º sem. 2003.

MARTINS, Wilson. **O Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1969.



MEIRELES, Cecília. Amor em Leonoreta. In: _____. **Poesia completa I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 687-701. 2 v.

MONTALVO, Garcí Rodríguez de. **Amadís de Gaula**: los quatro libros de Amadís de Gaula nueumente impressos & hystoriados en Seuilla. Seuilla: [S.l.], 1526.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Diálogo com a tradição portuguesa. In GOUVÊA, Leila Vilas-Boas (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 187-200.

PADULA, Francisco Eduardo. **A canção de Leonoreta através dos tempos: Amadís de Gaula, O Romance de Amadís e Amor em Leonoreta**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SADLER, Darlene J. ABC de Cecília Meireles. In GOUVÊA, Leila Vilas-Boas (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 239-261.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia completa I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. XXII-LIX. 2 v.

ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles**. Petrópolis: Vozes, 1973.