

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**Emanuel Goulart Gonçalves**

**Mínimo amor: o soneto antes e o sonetto agora**

Mariana

2025

EMANUEL GOULART GONÇALVES

**Mínimo amor: o soneto antes e o sonetto agora**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito para obtenção  
de título de Bacharel em Letras bacharelado  
em Estudos Literários pela Universidade  
Federal de Ouro Preto.

Orientador(a): Profa. Dra. Carolina  
Anglada.

Mariana

2025

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

G635m Gonçalves, Emanuel Goulart.  
Mínimo amor [manuscrito]: o soneto antes e o sonetto agora. /  
Emanuel Goulart Gonçalves. - 2025.  
100 f.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende.  
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Graduação em Letras Estudos  
Literários .

1. Evolução - Soneto. 2. Amor na literatura. 3. Realidade na literatura.  
I. Rezende, Carolina Anglada de. II. Universidade Federal de Ouro Preto.  
III. Título.

CDU 821

Bibliotecário(a) Responsável: Eliane Apolinario Vieira Avelar - CRB6/3044



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Emanuel Goulart Gonçalves**

**Mínimo amor: o soneto antes e o sonetto agora**

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários

Aprovada em 14 de fevereiro de 2025

### Membros da banca

Dra. Carolina Anglada de Rezende - Orientadora (Departamento de Letras - Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dr. Alexandre Agnolon (Departamento de Letras - Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dr. Emílio Carlos Maciel Roscoe (Departamento de Letras - Universidade Federal de Ouro Preto)

[Carolina Anglada de Rezende, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 18/02/2025



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Anglada de Rezende, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/02/2025, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0861860** e o código CRC **08B13074**.

## RESUMO

O estudo examina a evolução histórica, estrutural e temática do soneto, desde sua origem no Duecento italiano até sua interpretação contemporânea. Com ênfase no tratamento do tema do amor, a pesquisa investiga como as transformações culturais, filosóficas e estéticas ao longo dos séculos têm redefinido a maneira como esse tema é expresso poeticamente, refletindo as mudanças nas concepções do amor e do indivíduo. A partir dessa análise, o estudo explora as intersecções entre o soneto e as questões existenciais, sociais e culturais de cada período histórico, destacando como a forma poética se adapta às novas realidades, ao mesmo tempo em que preserva sua essência.

**Palavras-chaves:** Soneto; Amor; Trovadorismo; Modernidade.

## **ABSTRACT**

This study examines the historical, structural, and thematic evolution of the sonnet from its origin in the Italian Duecento to its contemporary interpretation. Focusing on the treatment of the theme of love, the research investigates how cultural, philosophical, and aesthetic transformations over the centuries have redefined the way this theme is poetically expressed, reflecting changes in conceptions of love and the individual. Through this analysis, the study explores the intersections between the sonnet and the existential, social, and cultural issues of each historical period, highlighting how the poetic form adapts to new realities while preserving its essence.

**Keywords:** Sonnet; Love; Troubadourism; Modernity.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2. Melancolia e pneuma: contextualizando a origem do amor na tradição do soneto</b>	<b>10</b>
<b>3. O soneto e o amor: irmanação, por ora, inseparável</b>	<b>35</b>
3.1 Mais do amor, muito mais do soneto	41
<b>4. Dante, Petrarca e Camões: caminho para a modernidade</b>	<b>60</b>
<b>5. O soneto no século XX e a desrealização do amor: contextualizando novíssimos temas</b>	<b>67</b>
<b>6. O caso Rilke: Geração 45, Drummond e o retorno do soneto</b>	<b>77</b>
<b>7. Paulo Henriques Britto, o poeta no auge da forma</b>	<b>88</b>
<b>8. CONCLUSÃO</b>	<b>96</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>98</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A trajetória evolutiva do soneto, conforme delineado neste estudo, evidencia sua capacidade de adaptação e reinvenção ao longo das épocas, funcionando como um reflexo nem sempre objetivo das transformações culturais, filosóficas e estéticas que marcaram os diferentes períodos históricos. A gênese do soneto na sicília medieval, com sua associação à lírica trovadoresca e ao movimento do *dolce stil novo*, revela sua função primordial como um veículo privilegiado para a idealização do amor e para a transcendência do sujeito. A forma, inicialmente impregnada pelas influências do pensamento filosófico greco-romano, sobretudo através dos conceitos platônicos, aristotélicos e neoplatônicos, direciona-se para a construção de uma poética do amor espiritualizado e metafísico, vinculada à noção de *pneuma* – o princípio vital que, por sua natureza intermediária, conecta o plano material ao imaterial. Esse conceito, ao associar o desejo ao transcendental, proporciona uma base fundamental para a construção da experiência amorosa, inserindo o soneto em um espaço poético que ultrapassa as limitações da realidade imediata e acessível aos sentidos.

Com a chegada da modernidade, entretanto, o soneto sofre uma reconfiguração substancial, adaptando-se à emergência de novas inquietações filosóficas e estéticas. A ascensão do sujeito autocentrado, característico do pensamento moderno, altera a dinâmica do amor enquanto tema literário, deslocando-o da idealização abstrata para uma abordagem mais introspectiva e complexa. Poetas como Rainer Maria Rilke, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Henriques Britto exemplificam esse movimento de transição, transformando o soneto de uma forma rígida de expressão de um amor idealizado em um espaço para a reflexão sobre as ambiguidades e tensões do ser humano, abordando questões existenciais, psicológicas e sociais. Nesse contexto, o soneto deixa de ser exclusivamente uma expressão do amor cortês, com sua abordagem idealizada e distante da realidade cotidiana, e passa a se configurar como uma forma literária dinâmica, capaz de abordar a multiplicidade da experiência humana, englobando não apenas o amor, mas também a dor, o cansaço e as contradições inerentes à condição humana.

A transição do "soneto antes" para o "sonetto agora", portanto, estabelece um diálogo constante entre a tradição e a inovação, entre o passado e o presente. Poetas contemporâneos, ao revisitarem a forma clássica do soneto, não apenas a mantêm, mas também a subvertem e reinterpretam de maneiras que desafiam as normas e expectativas

estabelecidas, reafirmando a vitalidade dessa forma poética. O soneto deixa de ser considerado um relicário da tradição literária, mas sim uma plataforma dinâmica e flexível para a criação poética, que, ao dialogar com as questões contemporâneas – sejam elas sociais, políticas ou psicológicas – demonstra a continuidade e a relevância do soneto para o presente. O amor, que continua a ser o eixo central dessa forma poética, é abordado de maneira multifacetada, refletindo as complexidades e as transformações que caracterizam a literatura contemporânea. Essa persistência do tema, mas agora sob novas lentes e perspectivas, aponta para as tensões entre a tradição literária e as demandas do mundo moderno. Ao investigar essa evolução, este estudo revela a importância perene do soneto enquanto um meio altamente eficaz de exploração da experiência humana, seja no contexto do amor idealizado e espiritualizado da Idade Média ou nas perspectivas mais desencantadas, irônicas e existenciais da literatura contemporânea. O soneto, assim, se mantém como um testemunho literário da continuidade e da transformação das ideias, da estética e da expressão poética, sublinhando a sua capacidade de adaptação e renovação ao longo do tempo, refletindo sempre as inquietações e os anseios de cada época sem perder sua essência fundamental.

## 2. Melancolia e pneuma: contextualizando a origem do amor na tradição do soneto

Desde o advento no *Duecento* italiano, o soneto se consolidou como um gênero poético estruturado em torno de catorze versos, organizados quantitativa e qualitativamente de maneira simultânea ou sucessiva, dependendo do idioma. A forma do soneto nasceu de um contexto cultural profundamente influenciado pela lírica trovadoresca provençal, que havia se espalhado pela Itália a partir do século XII. Essa tradição poética introduziu temas como o amor cortês e uma concepção idealizada do amor, que foram adaptados pela Escola Siciliana, liderada por Giacomo da Lentini, e posteriormente aperfeiçoados por poetas como Guittone d'Arezzo. Os renascentistas italianos mantinham assídua correspondência e costumavam dedicar-se a desafios em versos. Essas disputas eram chamadas *tenzone*. Jacopo Mostacci (\*1240–1262) propôs a seus amigos Giacomo da Lentini e Pier della Vigna (\*1190–1249) o difícil encargo de definir o amor. Comumente, o soneto adota uma forma estrófica binária ou ternária, sendo mais frequentes os quartetos e tercetos, conforme o modelo italiano de origem. A estrutura clássica de dois quartetos e dois tercetos, estabelecida no período, reflete a combinação de elementos da poesia popular e da erudita:

A oitava e o quarteto correspondiam a formas da poesia popular, enquanto o terceto correspondia à poesia erudita. A junção de um domínio e outro (popular e erudito) a respeito do amor tratava, pois, de dar azo ao amor propriamente dito, porque, do contrário, dizer do amor seria mera quimera. (Buarque, 2015: 7)

Ao longo de aproximadamente quinhentos anos, o tema do amor predominou quase exclusivamente no gênero, constituindo o eixo central de sua expressão. Interessantemente, um princípio de valor derivado da antiguidade greco-romana – pilar fundamental da formação civilizatória ocidental, especialmente no campo poético – permeia discursivamente o soneto desde o seu aparecimento: a tríade clássica verdade-belo-bom, que se alinha ao princípio da unidade, vinculado ao valor do bem, de natureza tanto moral quanto espiritual. Dessa forma, o amor existia exclusivamente em um domínio de pureza, dissociado dos corpos, embora se manifestasse nas pessoas. Reconhecer o amor dessa maneira e expressá-lo com precisão tornava a expressão verdadeira e, conseqüentemente, justa (bom). Para atender a essa tríade clássica, o soneto precisou se configurar como uma forma fixa, uma estrutura que atravessou séculos e adaptou-se às transformações culturais e literárias.

Somente com o advento da Modernidade – marcada pelo surgimento do sujeito autocentrado a partir de meados do século XVIII – essa concepção do amor começará a mudar. Dessa forma, a subjetividade presente no soneto desde Giacomo da Lentini até o início do Romantismo difere significativamente da forma como se manifesta a partir desse período – como veremos com o exemplo de Rainer Maria Rilke, Carlos Drummond de Andrade e sobretudo Paulo Henriques Britto (*Minima lírica, Tarde e Formas do nada*). No soneto anterior à Modernidade recente, o sujeito do enunciado é indissociável do sujeito da enunciação; simultaneamente, o sonetista precisava tratar do ser em relação a si mesmo, conforme os costumes estabelecidos (moral). Todavia, é importante notar que, entre o final da Idade Média e o início da Idade Moderna, a perspectiva do sujeito em relação a Deus evolui de uma visão teocêntrica para uma antropocêntrica. O sujeito autocentrado da Modernidade é aquele que, ao se voltar para si mesmo, transforma o eu em uma figura semântica e um valor de sentido, cuja expressão varia entre o dizer e o não dizer; esse sujeito possui, em tese, o controle sobre a voz do eu que se afirma e reflete sobre si mesmo. Em contraste, o sujeito anterior, centrado na moralidade, exprime-se de acordo com um princípio moral: esse ato de dizer-se nunca se reduziu a mero confessionalismo; em vez disso, sempre esteve intrinsecamente ligado ao ser humano enquanto ser em Deus. Esta concepção prevaleceu no soneto desde seu surgimento até meados do século XVIII, moldando uma universalidade ideológica em torno do que era considerado moral e espiritual.

Na primeira poesia medieval, o amante era simultaneamente um indivíduo marcado pelo temor e pela angústia, especialmente diante da possibilidade de perda ou da impossibilidade de conquista. O amor que encantava os homens provençais era idealizado como uma busca por uma completude, semelhante à busca pela poção milagrosa de *Tristão e Isolda*, que prometia unir os amantes e completá-los enquanto seres. Para o homem provençal, a prática de compor e cantar poemas era vista como uma virtude profunda e a experiência poética estava profundamente entrelaçada com sua filosofia de vida; o objetivo existencial dos homens na Idade Média estavam intrinsecamente relacionados à conquista do *amor pleno*, embora este, impossível, trouxesse compassadamente a infelicidade. Para alcançá-lo, não era suficiente apenas amar; era essencial realizar esse amor. O problema, portanto, surge com a não-realização, um fenômeno fantasmático. Agamben busca demonstrar que a poesia de amor do baixo medievo – abrangendo, sobretudo, a lírica trovadoresca, que emergiu no século XII, e os poetas do *dolce stil novo*, em destaque no

século XIII – estruturou-se em torno de uma pneumo-fantasmologia. Essa concepção combina influências estoico-aristotélicas e místico-neoplatônicas, articulando palavra, fantasma e desejo em uma relação que faz durar, de maneira que o problema da significação não se limita ao “inefável” ou a um “além” da linguagem. Para os poetas estilonovistas, o amor pelo fantasma manifesta-se como uma experiência de “habitar” a linguagem, transformando o que, na metafísica, é visto como mistério inacessível em uma constatação de que o discurso tem o poder de criar um *topos*, um espaço para a existência. A partir disso, Agamben inicia uma análise sobre os conceitos de fantasia em Platão e Aristóteles, com o objetivo de elucidar como essas diferentes tradições filosóficas convergem na lírica amorosa estilonovista.

Como observa Agamben, em *Estâncias*, a noção de “fantasma” em Platão vai além de uma simples teoria do conhecimento, na qual as “impressões” seriam meros obstáculos para o sujeito em busca da verdade. Essa noção também se entrelaça com sua discussão sobre os poderes de *Eros*. No entanto, Platão não estabelece uma relação positiva entre fantasia e amor, devido à sua definição do amor como “desejo pelo belo”. Para Platão, o belo transcende o domínio dos fantasmas e das aparências. Na *República*, o filósofo distingue-se dos amantes do espetáculo – categoria que inclui poetas e sofistas – pela consciência de sua imperfeição. Enquanto esses amantes se satisfazem com as aparências, almejando apenas o que é superficial, o filósofo reconhece sua carência e, por isso, deseja o belo. Essa distinção entre “possuir” ou “usufruir” de um conhecimento e ter consciência de sua ausência define a experiência erótica do filósofo. Para Platão, o amor não é uma relação com o que se possui, mas com o que está ausente – um movimento constante em direção ao inalcançável, ao que falta: “[o amante] deseja o que não está à mão nem consigo, o que não tem, o que não é ele próprio e o de que é carente; tais são mais ou menos as coisas de que há desejo e amor, não é?” (Platão, 200e).

A natureza do “amor”, definida como uma busca incessante por algo que “falta”, é o que coloca o filósofo em uma posição mais elevada em relação ao poeta e ao sábio. Essa superioridade está enraizada no reconhecimento de sua própria imperfeição: o filósofo, por saber que não é sábio, estabelece com a verdade uma relação genuinamente “erótica”, no sentido mais profundo do termo. Em Platão, essa conexão é simbolizada por *Eros*, que é descrito como um *daímon*, uma figura intermediária entre os homens e os deuses. A natureza de *Eros*, como explica Platão, deriva de sua origem semi-divina: “uma das coisas

mais belas é a sabedoria, e o Amor é amor pelo belo, de modo que é forçoso o Amor ser filósofo e, sendo filósofo, estar entre o sábio e o ignorante. E a causa dessa sua condição é a sua origem: pois é filho de um pai sábio e rico e de uma mãe que não é sábia, e pobre.” (Platão, 204b). Essa dualidade intrínseca faz com que Eros seja imperfeito como os mortais, mas voltado à busca da perfeição divina. No *Banquete*, essa relação entre o amor e a verdade é reafirmada: “Em resumo, então [...] é o amor de consigo ter sempre o bem” (Platão, 206a).

O objeto desse amor, o “belo”, transcende as limitações do domínio dos fantasmas e das impressões sensíveis. Essa transcendência é articulada na *República*, em que Platão contrapõe os “amantes do espetáculo” aos verdadeiros “amantes da sabedoria”. Os primeiros se encantam com manifestações exteriores, mas não alcançam o conhecimento do belo em si: “Os amadores de audições e de espetáculos encantam-se com as belas vozes, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos, embora o seu espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si.” (Platão, 476b). Desse modo, o filósofo, movido por Eros, ultrapassa as aparências e direciona seu desejo ao que é essencial e eterno, estabelecendo uma relação de constante tensão e movimento em direção à verdade e à sabedoria. É essa busca, marcada pela falta e pela aspiração ao que está além, que define a experiência erótica no pensamento platônico. Torna-se evidente que a distinção entre o “amor belo” e o “amor tirano” é, em essência, uma projeção da diferença que Platão estabelece entre o filósofo e o poeta, ou entre o amor pela ideia e o amor pela fantasia. Essa dualidade reflete a desconfiança platônica em relação ao domínio dos fantasmas e suas ilusões, o que, segundo Agamben, explica por que uma “teoria fantasmática” do amor só se desenvolve plenamente na Idade Média. Nesse contexto, o jogo de indecisão entre os dois Eros – o tirano e o bom, o baixo e o elevado – que Platão apresenta em sua teoria do amor é levado a novos patamares.

No mundo clássico, mesmo com as numerosas teorizações sobre o amor, quase todas derivadas de Platão como seu paradigma fundamental, não se encontra nada que se assemelhe a uma concepção do amor como processo fantasmático. Quando surgem abordagens que tangenciam essa ideia, como entre os neoplatônicos tardios e os médicos, são sempre classificadas como concepções “baixas” do amor. Nesses casos, o amor é visto ora como uma interferência demoníaca, ora como uma forma de patologia mental – posições que nunca alcançam a centralidade ou a complexidade atribuída ao fantasma na

cultura medieval. É apenas na Idade Média que o fantasma assume o papel central, emergindo como a origem e o objeto do amor. Esse deslocamento marca uma transformação fundamental:

O lugar de Eros, antes associado à visão e ao contato com o belo ideal, passa a residir na fantasia, conferindo ao amor uma nova dimensão. Na visão medieval, Eros deixa de ser uma busca direta pela ideia e se torna um jogo de imaginação e desejo, em que o fantasma opera como mediador entre o sujeito e o inalcançável. (Agamben, 2007: 146).

No ocidente medieval, é dentro de uma tradição médica que o amor se manifesta como uma doença essencialmente fantasmática, onde o objeto amado não é algo “real” – no sentido corpóreo do termo – mas uma imagem, uma impressão, um fantasma. Agamben destaca que essa concepção é particularmente evidente no tratado médico de Bernardo Gordonio, publicado em 1285, onde o amor heroico (*amor hereos*) é definido como “uma angústia melancólica causada pelo amor de uma mulher” (apud Agamben, 2007: 187). Essa angústia melancólica surge de um ofuscamento da fantasia e da imaginação. O indivíduo acometido por essa condição não se relaciona diretamente com a pessoa amada, mas com os fantasmas dela – aquelas impressões sensíveis capturadas e armazenadas na memória, que se tornam barreiras para o acesso à verdade. O “amor heroico”, portanto, transforma o desejo em uma experiência mediada pela fantasia, na qual o sujeito é constantemente assombrado pela ausência do objeto amado. A “falta” que caracteriza esse amor não é apenas ausência física, mas um luto contínuo e inescapável pela distância intransponível entre o sujeito e o objeto de seu desejo. Essa ausência se materializa na imaginação, onde o fantasma da amada ocupa o centro da experiência amorosa. Dessa maneira, o *amor hereos* torna-se uma experiência linguística, em que o amor pelo fantasma não é apenas uma questão de percepção, mas um fenômeno que se dá e se sustenta pela linguagem. A relação com o fantasma não é, então, apenas visual ou imaginativa, mas verbal e narrativa, reforçando o caráter fantasmático do desejo medieval.

Na tradição neoplatônica que inspira tanto o *dolce stil novo* quanto a arte renascentista, a “melancolia” é frequentemente associada ao homem de gênio, marcando-o como uma figura singular e excepcional. Se considerarmos essa ligação, torna-se evidente a importância da experiência erótica com o fantasma na formação da teoria da criação poética ocidental. É precisamente porque a melancolia se manifesta como um distúrbio da

imaginação – onde o desejo se orienta a um fantasma – que a criação poética é concebida como uma relação erótica, repleta de perigo, entre o artista e sua obra. Essa experiência de um “amor pela imagem”, descrita originalmente nos tratados médicos em torno de uma pneumo-fantasmologia, confere à poesia lírica trovadoresca uma erótica própria que a distingue das poesias de amor clássicas. Enquanto a tradição clássica enfatiza a busca pela ideia ou pela verdade universal, a lírica medieval apresenta um amor mediado pelo fantasma, pela imagem idealizada e inacessível. Essa concepção desloca o eixo da experiência amorosa para a imaginação, onde o fantasma se torna o objeto central do desejo e da criação. Se essa perspectiva for correta, podemos afirmar que o amor, tal como será concebido e poeticamente descrito pelos trovadores e poetas medievais, aparece pela primeira vez na cultura ocidental em um contexto patológico, registrado nos tratados médicos a partir do século IX. Na seção sobre enfermidades do cérebro, particularmente sob a rubrica do *amor hereos*, encontramos delineados, ainda que em termos sombrios e negativos, quase todos os elementos que caracterizam o amor nobre da tradição lírica. Essa “síndrome sombria”, descrita como “semelhante à melancolia”, expõe a intersecção entre a experiência poética, a imaginação criadora e a condição melancólica, configurando uma visão única e inovadora da relação entre desejo, arte e psique.

Desde Platão, a tradição filosófica estabelece uma clara oposição entre um amor elevado, associado ao desejo do filósofo pela verdade, e um amor baixo, vinculado ao fascínio dos poetas pelos fantasmas. Contudo, é na Idade Média que o “perigo” inerente à experiência amorosa fantasmática ganha uma nova perspectiva, sendo reinterpretado sob uma rubrica ambígua que inclui tanto a ameaça quanto a possibilidade de salvação. Para o pensamento medieval, essa ambiguidade transforma a experiência fantasmática do amor em um campo de tensão dialética, no qual o risco de se perder no irreal é também o caminho para a realização da felicidade e da redenção. Agamben observa que o medieval legou à modernidade uma concepção do amor enraizada nessa dialética, em que o encontro erótico com os fantasmas não é apenas um desvio perigoso, mas uma via potencial para a transformação ética e espiritual. Diferentemente de Platão, que propõe a exclusão da fantasia da *pólis* como forma de purificar a alma e a sociedade, a poesia de amor medieval incorpora os fantasmas como parte fundamental de sua sabedoria. Enquanto Platão opta pela “expulsão” da fantasia da *pólis*, expurgando, assim, o que é “mau”, a poesia de amor medieval colhe sua sabedoria de uma experiência erótica com os fantasmas que, na cultura

do amor cortês dos nobres, se transforma em uma estilização da vida e, portanto, numa ética.

O nexos entre amor e melancolia, longe de ser uma novidade, já havia encontrado sua fundamentação teórica em uma tradição médica que frequentemente catalogava essas duas condições como doenças afins, senão idênticas. Esse vínculo é claramente exposto no *Viaticum* do médico árabe Haly Abbas, cuja obra, traduzida por Constantino Africano, teve grande influência sobre a medicina europeia medieval. No *Viaticum*, o amor, denominado *amor hereos* ou *amor heroycus*, e a melancolia são listados entre as doenças da mente em rubricas próximas e, em alguns casos, aparecem sob a mesma rubrica, como no *Speculum doctrinale* de Vicente de Beauvais: "de melancolia nigra et canina et de amore qui ereos dicitur" ("sobre a melancolia negra e canina e sobre o amor que se denomina 'ereos'"). Essa proximidade substancial entre a patologia erótica e a melancólica se reflete também no *De amore* de Ficino. Nesse contexto, o processo de enamoramento é descrito como um mecanismo que desestabiliza o equilíbrio humoral, levando o corpo a um estado de desequilíbrio, enquanto, por outro lado, a propensão contemplativa e introspectiva do melancólico o direciona inevitavelmente para a paixão amorosa. Essa intersecção resulta em uma síntese figurativa obstinada, pela qual Eros, já vinculado ao temperamento saturnino, adquire os traços mais sombrios e obscuros do temperamento melancólico. Esse conceito de um amor erótico vinculado à melancolia permaneceria, ao longo dos séculos, presente na imagem popular do enamorado melancólico, cuja figura, marcada por uma expressão física e emocional desgastada, tornou-se uma caricatura ambígua. A representação desse tipo de amante, com seus traços visivelmente fracos e melancólicos, continua a aparecer como emblema do humor negro em muitos tratados sobre a melancolia, como evidenciado nos frontispícios dos tratados do século XVII. Essa conexão entre melancolia e amor como forças subversivas e desgastantes da saúde física e mental perdurou como um símbolo cultural, refletindo uma compreensão complexa do desejo humano, que simultaneamente poderia ser tanto fonte de criação quanto de destruição:

Para onde quer que se dirija a intenção assídua da alma, para lá afluem também os espíritos, que são o veículo ou os instrumentos da alma. Os espíritos são produzidos no coração com a parte mais sutil do sangue. A alma do amante é arrastada para a imagem do amado inscrita na fantasia e para o próprio amado. Para lá também são atraídos os espíritos e, no seu obsessivo vôo, acabam aí. Por isso é necessário um reabastecimento constante de sangue puro a fim de recriar os espíritos consumidos, ali onde as partículas mais delicadas e mais transparentes do sangue exalam todo dia a fim de regenerar os espíritos. Por

causa disso o sangue puro e claro se dilui e não sobra senão o sangue impuro, espesso, árido e escuro. Assim, o corpo se disseca e deteriora, e os amantes tornam-se melancólicos. E, portanto, um sangue seco, espesso e escuro que produz a melancolia ou bÍlis negra, que enche a cabeça com os seus vapores, seca o cérebro e oprime a alma, sem descanso, dia e noite, com tÉtricas e apavorantes visões... F. por terem observado tal fenômeno que os médicos da Antiguidade afirmaram que o âmör é uma paixão próxima da enfermidade melancólica. O médico Rasis prescreve, por este motivo, para a cura, o coito, o jejum, a embriaguez, a marcha... aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível. Nessa perspectiva, deve ser interpretada a passagem de Henrique de Gand que Panotsky relaciona com a imagem düreriana, e segundo a qual os melancólicos “nào podem conceber o incorpóreo” como tal, pois não sabem “estender sua inteligência para além do espaço e da grandeza”. Não se trata simplesmente, conforme se pensou, de um limite estático da estrutura mental dos melancólicos que os exclua da esfera metafísica, mas sim de um limite dialético que adquire seu sentido na relação com o impulso erótico de transgressão, que transforma a intenção contemplativa em “concupiscência de abraço”. A incapacidade de conceber o incorpóreo e o desejo de o tornar objeto de abraço são as duas faces do mesmo processo, no transcurso do qual a tradicional vocação contemplativa do melancólico se revela exposta a um transtorno do desejo que a ameaça de dentro. (M. Ficino, 1956, VI 9).

Em seu ensaio *Luto e melancolia*, Freud acena apenas ao eventual caráter fantasmático do processo melancólico, observando que a revolta contra a perda do objeto de amor “pode chegar a tal ponto que o sujeito se esquiva da realidade e se apega ao objeto perdido graças a uma psicose alucinatória do desejo” (Freud, 2010: 174). No pensamento medieval, a imaginação (ou *spiritus phantasticus*) era vista como um "corpo sutil" da alma, na fronteira entre o material e o imaterial. Inspirada por Aristóteles e Platão, essa "fantasmologia" medieval integrava várias áreas: a teoria aristotélica da imaginação, a concepção platônica do *pneuma* (ou alma) como veículo espiritual, as noções mágicas de fascinação e as teorias médicas que estudavam as interações entre corpo e espírito. Segundo essa visão, a fantasia não só formava imagens e sonhos, mas era também o canal de influências astrais e influxos mágicos. Ela era um meio que permitia explicar fenômenos inexplicáveis, como o efeito das fantasias e dos desejos sobre o corpo e a mente, inclusive os processos de atração erótica e amorosa. Esse quadro doutrinário medieval é fundamental para entender o cerimonial do amor cortês e da poesia do *dolce stil novo*. Na prática desses poetas, o amor não era provocado por um corpo físico externo, mas por um fantasma ou imagem interior impressa na imaginação pelo olhar. Essa imagem, cultivada e intensamente contemplada, podia gerar uma paixão profunda e autêntica. Andrea Capellano, em seu *De amore*, formula o amor cortês como uma

“cogitação desmedida” desse fantasma interior, uma fantasia que, segundo ele, é a fonte da verdadeira paixão. Dessa forma, o amor é apresentado como um processo fantasmático que se desenrola na mente e no espírito, dependente da criação e da contemplação de uma imagem idealizada, reforçando o papel dos fantasmas (imagens mentais) como mediadores da experiência amorosa e da paixão.

Segundo Alberto Magno, os melancólicos “descobrem muitos fantasmas” (*multa phantasmata inveniunt*) devido à natureza do “vapor seco” – termo medieval que se refere a uma disposição física ou psicológica, propensa a reter imagens mentais de maneira intensa. Esse “vapor seco”, típico do humor melancólico, permite que os melancólicos fixem as imagens em suas mentes com uma força incomum, tornando-os especialmente suscetíveis a processos imaginativos e fantasmáticos. No neoplatonismo florentino, essa capacidade de retenção e fixação dos fantasmas (imagens mentais) na mente dos melancólicos é associada diretamente à experiência erótica. Ficino, em sua obra *De amore*, afirma que a contemplação melancólica do fantasma – uma imagem mental idealizada do objeto amado – é o que define tanto a experiência do amor quanto a da melancolia. Para ele, o melancólico possui uma predisposição excepcional para essa atividade fantasmática: ele retém de maneira duradoura e obsessiva a imagem do objeto de desejo. Na *Teologia platônica* de Ficino, lê-se que, devido ao “humor térreo” da melancolia, os melancólicos fixam suas fantasias com desejo intenso e duradouro. Esse fenômeno é descrito como o cerne do processo erótico, onde os “espíritos vitais” (uma referência aos elementos animados da alma) circulam em torno da imagem idealizada, reforçando a paixão e acentuando a síndrome melancólica. Dessa forma, a melancolia não é vista apenas como tristeza ou apatia, mas também como uma condição que intensifica o desejo e a imaginação, conferindo ao melancólico uma relação erótica e quase mágica com suas próprias imagens mentais e fantasias.

A perda imaginária que se apodera tão obsessivamente da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma. O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai

da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental. Diferente de um luto por algo tangível, a melancolia envolve uma perda imaginária: o objeto perdido é um simulacro, uma construção do desejo que nunca existiu concretamente. Esse processo leva a uma “fúnebre estratégia” em que o melancólico tenta incessantemente capturar esse fantasma, uma tarefa condenada ao fracasso porque o que ele busca nunca foi real. Freud descreve a melancolia como um estado em que a libido, ao invés de se voltar para o mundo externo, é introjetada. Nesse estado, o sujeito retira a energia amorosa dos objetos do mundo e a direciona para o próprio “fantasma” daquilo que perdeu. Essa introjeção transforma o que é irreal em real dentro da mente do melancólico, de forma que o mundo exterior é rejeitado como objeto de amor. Esse ato narcisista de negação faz com que o fantasma, antes silencioso e oculto, ganhe uma espécie de “realidade” interna: ele se torna uma presença viva e ativa na psique do melancólico, entrando em uma nova dimensão, onde sua “realidade” psíquica compensa a falta de realidade objetiva. Esse fenômeno de dar realidade ao irreal implica que a melancolia não é uma simples ausência ou vazio, mas uma tentativa de preencher o mundo interno com algo tão vívido que suplante o próprio mundo exterior. Nesse sentido, a melancolia transforma a experiência de perda em uma obsessão solitária e autossuficiente, onde o fantasma se torna um substituto do real, habitando um espaço psíquico “novo e fundamental” que define a experiência melancólica.

A análise de Agamben sobre o anjo alado na gravura *Melencolia I* de Albrecht Dürer leva à conclusão de que ele representa o *spiritus phantasticus* – o "espírito fantástico" da tradição medieval em vez de simbolizar a prática (*Brauch*), como anteriormente sugerido. O historiador Klein já havia notado a incompatibilidade entre a figura alada e a representação tradicional da prática, que, de acordo com a lógica iconográfica da época, deveria aparecer sem asas e cega, simbolizando sua ligação ao mundo concreto e prático, sem visão ou ascensão espiritual. Ao reinterpretar o anjo como *spiritus phantasticus*, o autor sugere que o pequeno ser alado é, na verdade, uma personificação da fantasia e do processo imaginativo. Ele está representado no ato de "imprimir o fantasma na fantasia", o que se refere ao modo como as imagens mentais (ou fantasmas) são fixadas na mente e na imaginação, especialmente em contextos melancólicos ou eróticos. Na tradição medieval, o *spiritus phantasticus* funcionava como um veículo entre o corpóreo e o incorpóreo, carregando as imagens e influências astrais que alimentavam o desejo e o amor platônico. Essa leitura do anjo como *spiritus phantasticus* também o alinha ao tipo iconográfico dos *amorini*, ou “duendes de amor”, que aparecem na lírica do *dolce stil novo* como figuras associadas ao

amor idealizado. Esses “duendes” não representam a prática ou a concretude, mas são entidades que habitam o mundo da imaginação e da fantasia amorosa. Portanto, o anjinho de Dürer é visto não como uma figura prática, mas como um símbolo da atividade mental e da contemplação fantasiosa que caracterizam o estado melancólico e o desejo erótico elevado à esfera espiritual.

Outro ponto importante surgido durante esta investigação em *Estâncias* é a reconsideração da teoria patrística sobre *tristitia-acedia* na formação da concepção renascentista da melancolia. A interpretação tradicional de Panofsky vê a *acedia* (ou *acídia*) apenas como o “sono culpado do preguiçoso”, um pecado que leva à apatia e ao afastamento das responsabilidades espirituais. Porém, essa análise superficial desconsidera a complexidade do termo no pensamento dos Padres da Igreja. Nos textos patrísticos, *tristitia-acedia* é mais do que preguiça; envolve uma ambiguidade profunda que se expressa pela dualidade entre *tristitia salutifera* (tristeza que salva) e *tristitia mortifera* (tristeza que mata). Ou seja, enquanto a tristeza poderia, por um lado, levar à perda espiritual e à morte psíquica (*tristitia mortifera*), ela também poderia conduzir a uma reflexão profunda e a uma forma de “tristeza que salva” (*tristitia salutifera*), que impulsionaria o indivíduo ao arrependimento e à busca pela renovação espiritual. Essa ambiguidade influenciou a visão renascentista da melancolia, na qual o estado melancólico também é duplo: pode ser destrutivo, levando à paralisia emocional e à perda de sentido, ou produtivo, abrindo caminho para o desenvolvimento intelectual e espiritual. A melancolia renascentista, assim, herda essa polaridade ambígua da *tristitia-acedia*, tornando-se uma condição que simultaneamente ameaça e enriquece o espírito, associando-se tanto à decadência quanto ao potencial de transcendência.

No mito de Pigmaleão, a descrição de seu enamoramento remete de forma marcante à mesma experiência de amor obsessivo que caracteriza a lírica trovadoresca. Ao se queixar de seu amor pela estátua, Pigmaleão lamenta amar “uma imagem surda e muda / que não se move nem muda”, e declara que ela “jamais obterá de mim misericórdia” – expressões que ecoam estereótipos da poesia de amor cortês, como o “Ja n’aura un jor / merci de moi” de Gaucelm Faidit ou o “celeis don ja pro non aurai” de Bernard de Ventadorn. A paixão de Pigmaleão, como descrita em Ovídio, já revela a mistura ambígua de esperança e desespero que será mais tarde identificada pelos *stilnovistas* como *dottanza* – um estado de amor marcado pela alternância entre os extremos de desejo e sofrimento. A descrição detalhada

de Pigmaleão vestindo a sua estátua nua, que Ovídio faz em apenas três versos, é expandida por Jean de Meun para mais de setenta, oferecendo uma minuciosa e quase ritualística cena em que o amante experimenta várias peças de vestuário e calça os pés da sua estátua, a sua *pucelle* (donzela). Essa cena, se não fosse uma referência explícita à lírica trovadoresca, poderia ser interpretada como um episódio de fetichismo, mais adequado a um romance erótico do que à poesia de amor medieval. Jean descreve o processo da vestimenta de forma exuberante:

Outras vezes lhe dá vontade de tirá-las todas e de pôr franjas amarelas, vermelhas, verdes e índigo, tranças belas e sutis de seda e de ouro, com miúdas pérolas; e sob a crista prende um preciosíssimo laço e sobre a crista uma fina coroa de ouro com muitas pedras preciosas... E com grande cuidado calça em cada pé sapato e meia cinzelada preciosamente a dois dedos do assoalho; não a presenteia com botinhas porque não nasceu em Paris; calçados rústicos demais para uma donzela de tamanha graça (De Meung, 1970: v. 20 932-68)

Essas imagens não são apenas literárias, mas também ganham uma dimensão visual em antigas representações manuscritas do poema, como as encontradas em Oxford, Ms. Douce 195 e em Valência, Ms. 387, onde Pigmaleão é ilustrado tanto como o amante obcecado que acaricia a sua imagem nua e se deita com ela, quanto como o fiel ajoelhado em adoração estática diante da estátua. O caráter perverso e, ao mesmo tempo, quase cerimonioso do amor de Pigmaleão, tal como é descrito por Jean, não é apenas uma impressão do leitor moderno, mas uma característica genuína dessa representação medieval do amor. Aqui, o amor assume um caráter não apenas patológico, mas também profundamente ritualizado, no qual a fantasia e a obsessão se fundem em um desejo irrealizável e idealizado. Se partirmos da premissa de que o poema nasce à sombra da fonte de Narciso, e que o enamoramento do protagonista se origina da contemplação de sua própria imagem refletida nesse "miroêr perigoso", então a paixão pelo reflexo emerge como o verdadeiro motor da narrativa. De forma análoga à história de Pigmaleão e sua estátua, com uma simetria que parece, à primeira vista, ter sido intencionalmente arquitetada, o episódio do *dewoisiaus* – cativado pela própria imagem no espelho – não apenas inaugura uma tradição que define a concepção medieval do amor, mas também se identifica com a Fonte de Amor. Deste modo, o poema adquire, sob essa ótica, a estrutura de um itinerário amoroso que se estende do espelho de Narciso ao atelier de Pigmaleão, transitando de uma imagem reflexa para uma imagem moldada artisticamente, ambas alvos da mesma paixão desmedida.

Mas o que exatamente representa esse amor e qual o significado da imagem que ele envolve? Por que motivo o objeto de desejo é uma imagem estática e não uma mulher viva, em carne e osso, especialmente em um poema onde, seguindo os princípios da alegoria, tudo é animado e personificado? O que se deve perceber nesse jogo de reflexos e estátuas, onde a imagem se torna mais relevante do que o ser vivo que, em teoria, deveria inspirar o amor? A identificação do "espelho perigoso" de Narciso com a Fonte de Amor, por exemplo, parece ser uma criação de Guillaume de Lorris. No entanto, essa ideia reflete uma concepção profundamente enraizada na poesia dos séculos XII e XIII, na qual Narciso é visto não apenas como a personificação do amor-próprio, mas, sobretudo, como a figura que encarna o amor pela imagem. Esse fenômeno, longe de ser uma mera curiosidade, aponta para uma compreensão do amor na Idade Média que coloca a imagem – a representação ou reflexo – como a chave para entender a dinâmica amorosa, transpondo, assim, os limites do amor físico e corporal. O tema do amor por uma imagem é, sem dúvida, recorrente nas literaturas românicas medievais, refletindo uma sensibilidade estética e simbólica profundamente enraizada no imaginário da época. Um exemplo notável encontra-se em *Lai de l'Ombre*, uma das mais refinadas obras da literatura amorosa do século XIII, de autoria de Jean Renart. Nesse poema, o protagonista é um cavaleiro exemplar, cuja cortesia e bravura são apenas superadas pela intensidade de seu amor, que o torna mais louco por sua dama do que Tristão por Isolda. Após uma série de peripécias, o cavaleiro, hospedado no castelo onde reside sua amada, declara-lhe seu amor, apenas para receber uma rejeição. Durante um longo diálogo, que pode ser descrito como uma verdadeira batalha amorosa, ele, num momento de distração da dama, desliza um anel em seu dedo. Ao perceber o gesto, a mulher, indignada, exige que o anel seja retirado. O cavaleiro, ao devolver o anel, realiza um ato de tamanha cortesia e elegância que a mulher reconsidera sua posição e cede ao amor que antes havia rejeitado. Embora não compreendamos plenamente o significado desse gesto extraordinário, ele parece ter carregado um simbolismo imediato e profundo para os contemporâneos de Renart, como uma corte feita a uma "sombra" – ecoando, talvez, Pigmaleão ao oferecer um anel à estátua que amava.

Ao ampliarmos o escopo, encontramos variações igualmente intrigantes desse tema. Na poesia occitana, por exemplo, ele aparece em formas mais extremas, como na lenda da *domna soiseubuda*, uma mulher imaginária formada por partes de outras mulheres, criada pelo trovador Bertran de Born após ser rejeitado por uma dama. Esse tema da imagem também ressurgiu na poesia italiana vulgar, como na obra de Giacomo da Lentini, chefe da

escola siciliana. Em suas canções, a imagem amada não é reflexa ou esculpida, mas sim pintada no próprio coração do amante. Esse motivo foi tão significativo que se tornou lugar-comum entre os poetas sicilianos, passando como herança para a poesia cortesã italiana subsequente. Na poesia de Giacomo, a imagem no coração é descrita com intensa vivacidade:

[...]  
Meravigliosamente  
un amor mi distringe  
e mi tene ad ogn'ora.  
Com'om che pone mente  
in altro exemplo pinge  
la simile pintura,  
così, bella, facc'eo,  
che 'nfra lo core meo  
porto la tua figura.  
In cor par ch'eo vi porti,  
pinta como parete,  
e non pare di fore.  
O deo, co' mi par forte.  
Non so se lo sapete,  
con' v'amo di bon core:  
ch'eo son sì vergognoso  
ca pur vi guardo ascoso  
e non vi mostro amore.  
Avendo gran disio,  
dipinsi una pintura,  
bella, voi simigliante,  
e quando voi non vio,  
guardo 'n quella figura,  
e par ch'eo v'aggia avante:  
come quello che crede  
salvarsi per sua fede,  
ancor non veggia inante.<sup>1</sup>  
(Da Lentini, 1960: 55-56)

---

<sup>1</sup> ["Como aquele que põe a mente / em outro exemplo, pinta / a pintura semelhante, / assim, bela, fiz eu, / que dentro do meu coração / levo tua figura. / No coração parece que eu vos trago / pintado como na parede, / e não parece de fora... / Tendo grande desejo / pintei uma pintura, / bela, quero que seja semelhante, / e quando não vos vejo, / olho naquela figura, / e parece que vos tenho diante de mim..."]

Este "quadro interior" é mais do que uma representação do amor platônico ou idealizado; é um símbolo de uma ligação íntima, invisível ao mundo externo, mas profundamente gravada na essência do amante. Giacomo descreve como, na ausência da amada, ele contempla a imagem gravada em seu coração, encontrando nela a presença que o consome. Esse gesto, ecoando tanto a arte quanto o desejo, estabelece a imagem como intermediária entre o amor humano e o ideal poético, ressoando de forma única em diferentes tradições literárias da Idade Média. Também neste caso, como nos exemplos anteriores, o tema do amor revela-se profundamente enredado com o da imagem, mas Giacomo da Lentini nos oferece pistas que ajudam a intuir o significado dessa relação. No soneto que começa com *Or come poté si gran donna intrare*, Giacomo se pergunta, com seriedade e perplexidade, como é possível que sua dama, tão grandiosa, tenha penetrado em seu ser através de olhos tão pequenos. A resposta, fundamentada na lógica medieval, é que, assim como a luz atravessa o vidro, a figura da amada entra no coração por meio dos olhos – não a pessoa física, mas a sua forma. Em outro famoso soneto, num debate poético com Jacopo Mostacci e Pier della Vigna, Giacomo da Lentini reforça que os olhos são os primeiros a gerar o amor, agindo como mediadores que transferem ao coração a forma de tudo o que veem: “E lo cor / che di zo è concepitore / imagina, e li piace quel desio”. [E o coração, que disso é concebido / imagina, e se compraz com tal desejo].

Essas afirmações ecoam a teoria da sensação amplamente aceita na Idade Média, uma visão profundamente influenciada pela filosofia aristotélica e pelas interpretações de Averróis. Segundo essa teoria, descrita também por Dante no *Convívio* (III, 9), os objetos visíveis não entram nos olhos como substâncias, mas como formas, que são transmitidas intencionalmente, quase como luz atravessando um vidro transparente. Nesse contexto, o processo cognitivo medieval é concebido como uma *speculatio* – um refletir-se contínuo de imagens, como em espelhos dispostos em série. Os olhos e os sentidos externos atuam como superfícies reflexivas, captando e transmitindo a forma do mundo exterior, enquanto a imaginação e a memória, internamente, manipulam essas imagens na ausência do objeto físico. Esse reflexo incessante define não apenas o conhecer, mas também o amar. Amar, para o homem medieval, é essencialmente uma *speculatio*. Os poetas repetem que "os olhos primeiro geram o amor", mas esse amor, como explica Cavalcanti em sua canção, "provém da forma vista em que se entende". Ou seja, a forma percebida pelos sentidos externos e processada pelos sentidos internos transforma-se em fantasma ou intenção – uma construção mental que habita a imaginação e a memória. Andrea Cappellano, em seu

influyente tratado *De Amore*, sintetiza essa concepção ao definir o amor como uma *immoderata cogitatio* – um pensamento desmedido dirigido a uma imagem interior. Ele reforça que "a paixão nasce unicamente do pensamento que a mente concebe a partir do que viu" (*ex sola cogitatione, quam concipit animus ex eo, quod vidit, passio illa procedit*). Dessa forma, o amor, para a cultura medieval, é menos um impulso físico ou carnal e mais uma obsessão fantasmática, uma contemplação incessante de imagens pintadas ou refletidas na alma. Esse processo transforma o ato de amar em um jogo complexo de espelhos internos, no qual a imagem da amada se torna o centro de uma cogitação infundável e profundamente imaginativa. A concepção medieval do amor, muitas vezes debatida e nem sempre compreendida adequadamente, representa a descoberta do caráter irreal ou fantasmático do amor. Trata-se de uma inovação cultural que explora profundamente a conexão entre desejo e imagem, algo que a Antiguidade apenas vislumbrou em textos como o *Fedro* platônico. Essa novidade não reside, como muitas vezes se argumenta, na suposta ausência de espiritualidade erótica no mundo clássico, mas na forma como a Idade Média desloca o amor para o domínio da fantasia. No mundo clássico, o amor era amplamente teorizado e idealizado, especialmente na tradição platônica, mas nunca como um processo essencialmente fantasmático. Exemplos dessa concepção só começam a surgir entre os neoplatônicos tardios e na medicina a partir do século VIII, quando o amor era visto como uma intervenção demoníaca ou até uma patologia mental. Somente na cultura medieval o fantasma se torna o cerne do amor, transformando-se tanto em sua origem quanto em seu objeto, e deslocando o centro da experiência amorosa da visão para a fantasia. É nesse contexto que o espelho e a fonte se tornam símbolos recorrentes e significativos no imaginário amoroso medieval.

No *Roman de la Rose*, por exemplo, o deus do amor reside junto a uma fonte que é identificada com o *miroirs périlleux* de Narciso; a história deste personagem, tão central para a formulação da ideia medieval do amor, não é compreendida como um exemplo de amor-próprio (*philautia*), algo que não era necessariamente reprovável para a mentalidade medieval. Em vez disso, ela se destaca como um exemplo paradigmático de amor por uma imagem, um "enamorar-se por uma sombra". Essa característica fez da narrativa de Narciso, bem como da de Pigmaleão, uma alegoria exemplar para o amor na Idade Média. Ambas ilustram um processo obsessivo de adoração a uma imagem, simbolizando o caráter fantasmático que permeia todo verdadeiro enamoramento. O espelho perigoso de Narciso e a estátua de Pigmaleão tornam-se acessórios indispensáveis do ritual amoroso e

da iconografia erótica medieval, demonstrando como o amor se orienta idolatricamente para uma *yimage*. Esse processo reflete a psicologia medieval, onde o fantasma, entendido como a representação interna de uma figura percebida, é o intermediário entre o desejo e seu objeto. Amar, nesse sentido, é sempre um “amar por sombra” ou “amar por figura”. Essa obsessão com a imagem transcende o plano físico, transformando a intenção erótica profunda em uma devoção quase religiosa a um ideal irreal e inatingível. Portanto, a concepção medieval do amor revela uma complexidade única: ao mesmo tempo em que redefine Eros como uma experiência profundamente psicológica e imaginativa, ela enfatiza a inevitável distância entre o amante e o objeto de sua afeição, um espaço habitado por fantasmas e imagens que alimentam tanto a paixão quanto a frustração.

A Fonte de Amor, que "inebria de morte os vivos", e o espelho de Narciso compartilham um simbolismo central: ambos remetem à imaginação, espaço onde o fantasma, verdadeira essência do amor, reside. Nesse contexto, Narciso, ao apaixonar-se por uma imagem refletida, torna-se o paradigma exemplar da *fin'amors* – o amor cortês idealizado –, mas também, em uma dualidade característica da psicologia medieval, do *fol amour*. Este último é o amor insensato, que tenta romper o círculo do fantasma ao buscar apropriar-se da imagem como se ela fosse uma entidade real, tangível. Essa polaridade evidencia a sofisticação da concepção medieval de Eros, que enxerga o amor como um jogo incessante entre a contemplação da imagem idealizada e o desejo incontrolável de transformá-la em realidade. A *fin'amors* celebra a distância entre o amante e a figura amada, preservando o encanto do fantasma, enquanto o *fol amour* desafia essa barreira, correndo o risco de dissipar a magia que sustenta o próprio desejo. Dessa maneira, a associação de Eros e Narciso junto à Fonte de Amor não é apenas metafórica, mas essencial para compreender o tema da *yimage* na poesia amorosa medieval. O encontro entre o amor e a imagem na fonte simboliza a natureza dual do desejo humano: o fascínio pela beleza ideal, intangível, que alimenta o amor cortês, e a inquietação que leva à tentativa de materializar o inalcançável. Essa passagem explora as origens e características de uma teoria pneumática que permeia a medicina grega antiga, delineando suas principais ideias e influências. Ela pressupõe uma tradição articulada, conectada às especulações de Aristóteles, aos estoicos e às referências ao *pneuma* no corpus hipocrático. Embora não haja consenso absoluto sobre as origens, o primeiro médico associado à doutrina pneumática é Diocles de Caristo, do século III a.C., contemporâneo de Zenão, fundador da Stoa. Sua teoria influenciou sucessores como Erasístrato e Galeno, que expandiram e

sistematizaram a pneumatologia. Na base dessa teoria está o conceito de um *pneuma*, um sopro quente que, segundo algumas correntes, origina-se das exalações do sangue, enquanto outras atribuem sua fonte ao ar externo aspirado, ou ainda a uma combinação de ambos, conforme defendido por Galeno. Esse *pneuma* é fundamental à vida e à sensibilidade do corpo humano, sendo difundido por um sistema circulatório próprio. Um ponto central na pneumatologia é a distinção, em certas versões, entre o *pneuma vital* (*zōtikós*), que reside no ventrículo esquerdo do coração, e o *pneuma psíquico* (*psychikós*), localizado no cérebro. Esses dois aspectos representam a vitalidade e a cognição, respectivamente, e se difundem através das artérias, que são descritas como canais exclusivos do *pneuma* e não de sangue, diferentemente das veias.

As funções do *pneuma* e sua circulação são tão centrais que alterações nesse sistema são associadas a diversas patologias. Por exemplo, quando o sangue invade as artérias em excesso e desloca o *pneuma* próximo ao coração, ocorre a febre. Por outro lado, quando o sangue se acumula nas extremidades dos vasos pneumáticos, ocorre inflamação. Essa visão unifica processos fisiológicos e patológicos, integrando a circulação do *pneuma* ao funcionamento geral do organismo. Essas concepções refletem uma tentativa sofisticada, embora especulativa, de explicar os fenômenos vitais e as enfermidades, marcando uma etapa significativa na história do pensamento médico e filosófico ocidental. A ideia de um sopro vital, apesar de não se sustentar na medicina contemporânea, revela a busca contínua por compreender os mecanismos que animam o corpo humano. No pensamento estoico, conforme expresso por Zenão e Crisipo, o *pneuma* é um princípio corpóreo sutil e luminoso, identificado com o fogo. Este fogo divino e criador (*téchnikon*), além de ser a essência do sol e dos corpos celestes, constitui o princípio vital presente em todas as coisas vivas, sejam plantas ou animais. Essa ideia estabelece uma unidade cósmica, na qual o mesmo princípio que vivifica os seres vivos também anima o universo e os corpos celestes. A alma individual, nesse contexto, é vista como um fragmento desse *pneuma* universal. Importante destacar que o *pneuma* não é algo introduzido externamente ao corpo; em vez disso, ele é "conaturado" ao organismo, ou seja, está presente desde a origem de cada ser. Essa característica permite explicar tanto os processos de reprodução quanto os de percepção sensorial. Na reprodução, o *pneuma* é transmitido no esperma, carregando o princípio vital para a prole. Na percepção sensível, o *pneuma* circula do coração às papilas, criando um contato com o ar e propagando uma tensão em forma de cone, que define o campo visual. O coração, considerado a sede da parte "hegemônica" da alma, é o centro

dessa circulação pneumática. Nesse sistema, as imagens da fantasia são impressas na matéria sutil do *pneuma*, assim como sinais ficam gravados na cera. Essa visão conecta diretamente as funções vitais, sensoriais e intelectuais, pois a voz também é um *pneuma* que parte do coração, animando a linguagem ao passar pela laringe e movimentar a língua. Outro aspecto essencial dessa teoria é a visão do *pneuma* após a morte. Por sua natureza leve, ele ascende à região sublunar, onde encontra seu lugar natural. Ali, como os corpos celestes, ele continua a existir de forma imóvel e indestrutível, nutrindo-se dos eflúvios que sobem da Terra. Essa concepção estoica integra física, cosmologia e antropologia em uma visão unificada da natureza, na qual o *pneuma* desempenha um papel central, ligando o microcosmo do homem ao macrocosmo do universo.

Na pneumatologia medieval, o *pneuma* desempenhava um papel central, mediando concretamente a união entre alma e corpo, enquanto também se ligava às dimensões soteriológicas e cosmológicas da existência humana. Contudo, com a teologia escolástica, iniciou-se um processo de desarticulação dessa doutrina, que acabou por restringi-la ao domínio fisiológico, desvinculando-a de seu potencial espiritual e cósmico. Esse movimento refletiu uma perda de compreensão das chaves simbólicas e da unidade essencial do pensamento pneumático. A teologia escolástica, ao reduzir o *pneuma* ao âmbito corporal, eliminou suas implicações mais amplas, esvaziando seu papel como mediador entre o finito e o infinito. Desse modo, a pneumatologia começou a perder seu espaço na tradição oficial e foi relegada aos círculos esotéricos. Nesses ambientes, ela sobreviveu como um caminho alternativo e marginal, indicando uma possibilidade de entendimento que nossa cultura acabou por abandonar. Apesar desse declínio, a ideia do *pneuma* persistiu por algum tempo na medicina, na forma da doutrina dos "espíritos corpóreos", influenciando até mesmo pensadores modernos, como Descartes, e sendo mencionada na *Encyclopédie* como "vapores". Contudo, a descoberta de Harvey sobre a circulação sanguínea já havia substituído esse modelo, sinalizando uma transição definitiva na compreensão do corpo humano. Antes de desaparecer das correntes principais do pensamento ocidental, o conceito de *pneuma* encontrou uma expressão final e elevada na lírica *stilnovista*. Toda a lírica *stilnovista* deve ser compreendida à luz da complexa constelação pneumática que permeava o pensamento medieval, e apenas nesse contexto ela se revela plenamente inteligível. Quando Guido Cavalcanti emprega expressões como "espíritos sutis", "*spiritelli*" ["espíritos"] ou "espíritos de amor", é necessário reconhecer as ressonâncias profundas e coerentes que ecoam dessas palavras. Longe de serem meras

referências a uma doutrina médica ocasional ou excêntrica evocada por um poeta, essas ideias pertencem a um sistema de pensamento unificado. Dentro desse sistema, como será demonstrado, a poesia ocupa um lugar central e desempenha um papel como expressão máxima do “ditado de amor expirante”, o que confere a ela seu significado mais profundo.

Por exemplo, o soneto “Pegli occhi fere un spirito sottile”, que repete obsessivamente a palavra “espírito”, foi frequentemente considerado obscuro e até mesmo extravagante a ponto de sugerir uma intenção paródica ou autoparódica. Contudo, quando esse poema é analisado no contexto da pneumatologia, ele não apenas se torna claro, mas também surge como uma descrição detalhada e precisa do funcionamento pneumático de Eros. Trata-se, na verdade, de uma transposição poética da psicologia fantasmática do amor em termos rigorosamente pneumáticos. Esse mecanismo, em que o “espírito” opera como uma espécie de veículo intermediário entre o físico e o metafísico, explica tanto a linguagem como a estrutura dessa poesia. Ele articula uma visão onde o amor não é apenas uma experiência emocional, mas um processo complexo que se desenrola entre o sensível e o imaterial, entre a percepção e a fantasia. Desse modo, a poesia *stilnovista* não apenas reflete um *ethos* cultural e filosófico, mas se afirma como uma ferramenta para descrever e explorar as dinâmicas do desejo e da imaginação humana. É nesse sentido que se deve entender a relação íntima entre o aparato médico-filosófico medieval e a lírica amorosa, que, longe de ser acessória, constitui o núcleo do que torna essa poesia um testemunho singular da experiência amorosa medieval.

Pegli occhi fere un spirito sottile,  
che fa'n la mente spirito destare,  
dal qual si move spirito d'amare,  
ch'ogn'altro spiritel(lo) fa gentile.

Sentir non pò di lu' spirito vile,  
di cotanta virtù spirito appare:  
quest'è lo spiritel che fa tremare,  
lo spiritel che fa la donna umile.

E poi da questo spirito si move  
un altro dolce spirito soave,  
che sieg[u]e un spiritello di mercede:

lo quale spiritel spiriti piove,  
ché di ciascuno spirit'ha la chiave,  
per forza d'uno spirito che'l vede.<sup>2</sup>

O espírito sutil que penetra através dos olhos é identificado como o espírito visível, descrito como *altior et subtilius* [“mais elevado e mais sutil”]. Esse espírito, ao “ferir” por meio dos olhos, ativa o espírito alojado nas células do cérebro, conferindo-lhe a imagem da dama amada. É por meio desse espírito visível que o amor é gerado, configurando-se como o *spirito d'amare*, que, por sua vez, enobrece e faz vibrar os outros espíritos do corpo – o espírito vital e o espírito natural. A relação pneumática que permeia o pensamento de Guido Cavalcanti é tão marcante que ele continuamente traduz os processos psicológicos em termos “espirituais”. As flechas do amor que Alexandre de Afrodísia havia identificado como os olhares dos amantes, são reinterpretadas pelos *stilnovistas* como um fluxo de pneuma que se comunica de um espírito a outro<sup>3</sup>. A imagem interior, o fantasma, é concebida nesse contexto como um pneuma fantástico, inserido em um circuito amoroso que se intensifica e se completa no movimento dos espíritos. Por essa razão, o fantasma, objeto do amor, é descrito por Cavalcanti como literalmente “formado de desejo” (“*formando di desio nova persona*”, “*fatta di gioco in figure d'amore*”). A experiência do ciclo pneumático que começa nos olhos, passa pela fantasia e pela memória, e alcança todo o corpo, parece constituir a base da visão amorosa de Cavalcanti. Essa simetria entre espírito e fantasma, consolidada na fórmula neoplatônica do *pneuma fantástico*, é constantemente evidenciada em sua obra. Por exemplo, na balada “Veggio negli occhi de la donna mia”, encontramos uma correspondência quase exata com o mecanismo pneumático descrito no soneto anterior. Porém, neste caso, a origem do amor é narrada em termos predominantemente fantasmáticos: ao espírito sutil que fere os olhos e desperta o espírito na mente, corresponde a imagem que parece se desprender do rosto da dama, gravando sua forma na fantasia. Analogamente, o movimento dos espíritos é representado pela geração sucessiva de imagens de “beleza nova”. Assim, o processo amoroso em Cavalcanti articula-se como uma interação contínua e profunda entre

---

<sup>2</sup> [“Pelos olhos traz um espírito sutil, / que faz na mente o espírito despertar, do qual se move o espírito de amar, / que todo outro espírito faz gentil. / Dele sentir não pode um espírito vil, / de tanta virtude o espírito aparece; E esse é o espírito que nos estremece, / o espírito que torna a mulher humilde. / E depois desse espírito se move / um outro doce espírito suave, E a que sucede um espírito de mercê: / espírito que espíritos chove, / que de cada espírito tem a chave, / pela força de um espírito que o vê.”]

<sup>3</sup> O mecanismo pneumático do enamoramento, presente em Cavalcanti (em: Kimatúri del dolce stil novo, op. dt., XI, v. 9-11; XXVI11, v. 4-7), encontra-se também em Dante e nos *stilnovistas*.

percepção sensorial, memória e fantasia, na qual o espírito visível e o pneuma fantástico desempenham papéis centrais. Essa dinâmica transforma o amor em uma experiência não apenas emocional, mas também intelectual e espiritual, enraizada em uma concepção intrincada do funcionamento do corpo e da alma:

Veggio ne gli occhi de la donna mia  
un lume pien di spiriti d'amore  
che porta uno piacer novo nel core  
sì, che vi desta d'allegrezza vita.  
Cosa m'aven, quand'i'le son presente,  
ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire:  
veder mi par de la sua labbia uscire  
una sí bella donna, che la mente  
comprender no la puó, che 'mmantenente  
ne nasce un'altra di bellezza nova,  
da la qual par ch'una stella si mova e dica:  
"La salute tua è apparita".

Là dove questa bella donna appare  
s'ode una voce che le vèn davanti  
e par che d'umiltà il su' nome canti  
sí dolcemente, che, s'i' 'l vo' contare,  
sento che 'l su' valor mi fa tremare;  
e m'ovon si nell'anima sospiri  
che dicono: "Guarda; se tu coste' miri,  
ved ra' la sua virtù nel ciel salita."<sup>4</sup>

Na célebre canção “Donna me prega”, que representa o ponto culminante do *trobar* cavalcantiano, a relação entre os aspectos fantasmático e pneumático de Eros é cuidadosamente delineada através de uma dupla gênese do amor. Os versos 16-18 e 21-23 articulam essa dualidade com precisão: ao aspecto pneumático-astral corresponde a descrição “*sí formato, – come / diaffan da lume, d’una / scuritate / la qual da Marte – vène, e fa demora*” [“assumindo a forma, / de uma obscuridade / que procede de Marte / e

---

<sup>4</sup> [“Vejo nos olhos da mulher minha / uma luz plena de espinhos de amor, / que leva um novo prazer ao cor, / tal que nele desperta alegria de viver. O que me vem, quando lhe estou presente, / que eu não posso ao intelecto dizer: / me parece de seus lábios sair / tão bela mulher, que a mente e compreender não pode, que imediatamente | surge dela outra de beleza nova, da qual parece que uma estrela se mova / e diga: ‘A saúde tua apareceu’. / E onde essa bela mulher aparece / se ouve uma voz que vem dela avante | e parece que de humildade seu nome cante / tão docemente, que, se vou descrever, / sinto que seu valor me faz estremecer; / e se movem na alma suspiros e que dizem: ‘Olha, se a ela tu miras, / verás sua virtude ao céu elevada.’”]

ali se estabelece”]. Já o aspecto fantasmático-psicológico é indicado no verso “*Vèn da veduta forma che s’intende*” [“Ele se move da forma vista que se entende”], onde o termo “*s’intende*” não denota compreensão cognitiva simples, mas ecoa perfeitamente a ideia de “*tragge intencione*” do canto XVIII do *Purgatório*. Essa composição reforça a natureza estritamente fantasmática da experiência amorosa, tão acentuada que até mesmo a visão, que frequentemente é considerada o ponto de partida para o enamoramento, é relegada como algo não essencial. Isso é evidente no verso 65: “*e, chi ben aude, – forma non s’intende*” [“e para quem compreende perfeitamente – a forma não é intuída”]. Aqui, Cavalcanti proclama a autonomia do imaginário, afastando-se da dependência sensorial para afirmar a supremacia da fantasia. Esse conceito é reafirmado em termos ainda mais radicais na passagem: “*For di colore, d’essere diviso / affiso – ’n mezzo scuro, luce rade*” [“Sem cor, longe da substância, / colocado em um meio obscuro, repele a luz”]. A experiência do amor, assim, é colocada em uma dimensão puramente interior e especulativa, transcendendo o mundo físico e confiando no poder do *pneuma fantástico*. O entendimento completo da teoria pneumo-fantasmática, com suas nuances e implicações, é essencial para resolver a questão que há muito divide os intérpretes da obra de Cavalcanti: entre os que a situam em uma perspectiva platônico-contemplativa e os que, em oposição, a consideram profundamente enraizada na corporeidade e na psicologia do desejo. A riqueza teórica contida na canção revela que essas abordagens não são mutuamente exclusivas, mas complementares. Ao enfatizar tanto o componente pneumático-astral quanto o fantasmático-psicológico, Cavalcanti constroi uma visão do amor que é ao mesmo tempo transcendente e imanente, unindo as dimensões física, espiritual e intelectual em uma síntese original e profundamente complexa.

Não existem dois tipos de amor separados – o amor-contemplação e o amor-concupiscência –, mas uma única e indivisível experiência amorosa. Essa experiência se apresenta simultaneamente como contemplação, na medida em que é uma cogitação obsessiva do fantasma interior, e como concupiscência, dado que o desejo tem como origem e objeto imediato o fantasma. Como afirmou Gerson: “*phantasia ea est, quae totum parit desiderium*” [“a fantasia é aquela que gera todo desejo”]. O chamado averroísmo de Cavalcanti, portanto, não implica uma redução da experiência amorosa à alma sensitiva, como frequentemente se sugeriu. Essa interpretação, que veria na obra de Cavalcanti uma concepção pessimista de Eros, acompanhada de uma rigorosa separação entre a alma sensitiva e o intelecto possível, não captura o essencial de sua visão. Pelo

contrário, o que define o averroísmo de Cavalcanti é o fato de que o fantasma – ou seja, o *pneuma fantástico* –, tanto origem quanto objeto do amor, é precisamente o espaço no qual ocorre a união (*copulatio*) do indivíduo com o intelecto único e separado, como em um espelho. Essa perspectiva sublinha que o amor, em sua essência, não se limita a uma experiência sensorial, mas participa de uma dinâmica mais ampla, em que a dimensão do desejo e da fantasia se entrelaça com a aspiração à transcendência. O fantasma torna-se, assim, o ponto de encontro entre o mundo sensível e o intelectual, mediando o vínculo entre o sujeito individual e o universal. É nessa relação especular que Cavalcanti encontra a síntese perfeita entre o desejo humano e a realização espiritual, revelando uma compreensão do amor que transcende qualquer dicotomia simplista entre corpo e espírito, entre sensualidade e contemplação. Nem Dante concebe o amor de forma diferente, ao condensar sua gênese e sua natureza nos quatro exemplares tercetos que põe nos lábios de Virgílio:

Vostra apprensiva da essere verace  
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,  
sí che l'animo ad essa volger face;  
e se, rivolto, inver' di lei si piega,  
quel piegare è amor, quell'è natura  
che per piacer di novo in voi si lega.  
Poi, come 'I foco movesi in altura  
per la sua forma ch'è nata a salire  
la dove piú in sua matera dura,  
cosí l'animo preso entra in disire,  
ch'è moto spiritale, e mai non posa  
fin che la cosa amata il fa gioire.<sup>5</sup>

Se aqui o processo genérico do amor é descrito nos termos fantasmáticos da psicologia – já familiar a nós – como um dobrar-se e voltar-se da alma em torno do fantasma "entendido" na mente, o amor, por sua vez, é caracterizado como um "movimento espiritual" e se insere no fluxo da circulação pneumática. A prevalência da hipótese sociológica, que interpreta o amor cortês principalmente como um fenômeno social, tem moldado de forma tão dominante os estudos sobre a origem da poesia amorosa

---

<sup>5</sup> ["Vostra apprensiva da essere verace / tragge intenzione, e dentro a voi la spiega, / sí che l'animo ad essa volger face; / e se, rivolto, inver' di lei si piega, / quel piegare è amor, quell'è natura / che per piacer di novo in voi si lega. / Poi, come 'I foco movesi in altura / per la sua forma ch'è nata a salire / la dove piú in sua matera dura, / così l'animo preso entra in disire, / ch'è moto spiritale, e mai non posa / fin che la cosa amata il fa gioire."]

que raramente se examinou os elementos estruturais intrínsecos presentes nos próprios textos. O caráter rigorosamente fantasmático da experiência amorosa, mesmo sendo afirmado de maneira explícita e inequívoca pelos poetas, frequentemente foi ignorado em análises coerentes, devido à suposição equivocada de que uma experiência de natureza fantástica seria necessariamente irrelevante para compreender um "fenômeno social". De maneira semelhante, a dimensão pneumática da experiência amorosa, mesmo quando reconhecida, foi reduzida a uma mera teoria médica secundária. Tal redução resultou da projeção de um esquema dualista – alma e corpo – sobre uma concepção que, precisamente, visava mediar e superar essa dicotomia. Agora, podemos afirmar com segurança que a teoria *stilnovista* do amor é, na forma como a analisamos, seguindo o percurso agambeniano, uma *pneumo-fantasmologia*. Nela, a teoria aristotélica do fantasma se funde com a pneumatologia estoico-médico-neoplatônica, configurando uma experiência que é simultaneamente um "movimento espiritual" e um processo fantasmático. Essa complexa herança cultural esclarece a singularidade da experiência erótica na lírica *stilnovista*, que apresenta uma dimensão ao mesmo tempo real e irreal, fisiológica e soteriológica, objetiva e subjetiva. Essa tensão – entre o corpóreo e o espiritual, o tangível e o transcendente – define o núcleo da poesia amorosa *stilnovista*, revelando uma profundidade que transcende a simples interpretação sociológica, integrando o imaginário poético ao cerne de uma cosmologia filosófica rica e multifacetada. O objeto do amor, de fato, é um fantasma, mas um fantasma que é também um "espírito", inserido em um círculo pneumático no qual as fronteiras entre o exterior e o interior, o corpóreo e o incorpóreo, o desejo e o seu objeto, são simultaneamente abolidas e confundidas.

Em Galeno, a pneumatologia erótica mantém sua crueza fisiológica, descrevendo o "movimento espiritual" do amor como intrinsecamente ligado à ereção e à formação do esperma. Conforme observamos anteriormente, no âmbito da teoria da fascinação, o amor já havia sido concebido como uma penetração pneumática pelo olhar, capaz de "acender no ânimo dos amantes um fogo interno". É nos *stilnovistas*, contudo, que ocorre a fusão definitiva entre a teoria do pneuma e a do amor, revelando uma polaridade única. Essa polaridade, que mais tarde ressoará com a revalorização humanista da melancolia, combina uma obsessiva ênfase em experiências patológicas bem conhecidas na medicina da época com um processo de enobrecimento soteriológico. Sob essa perspectiva, doença mortal e salvação, ofuscamento e iluminação, privação e plenitude se apresentam de forma

problemática e inextricavelmente entrelaçadas. A prova dessa polaridade integra um capítulo particular da história da medicina, no qual o amor assume a sombria máscara saturnina de uma condição patológica "semelhante à melancolia". Essa condição, caracterizada por secar o rosto e os olhos dos amantes, conduz à demência e, por fim, à morte.

### **3. O soneto e o amor: irmanação, por ora, inseparável**

Para o homem provençal, a prática de compor e cantar poemas era vista como uma virtude profunda e a experiência poética estava profundamente entrelaçada com sua filosofia de vida; o objetivo existencial dos homens na Idade Média estavam intrinsecamente relacionados à conquista do amor. Para alcançá-lo, não era suficiente apenas amar; era essencial realizar esse amor. Como se vê, a poesia do *duecento* não funcionava apenas como um meio para esses homens, mas também como uma finalidade: ela não apenas propiciava a realização de seus desejos, mas também uma elevação espiritual através do ato poético, – o prazer migrando do corpo para a palavra –, estabelecendo a poesia lírica como uma prática fundamental em todos os aspectos. Como aponta Eduardo Sterzi, “momento decisivo na constituição da cultura literária moderna é aquele assinalado pela transição de uma poesia predominantemente oral para uma poesia predominantemente escrita.” (2012: 1). Essa mudança foi profundamente influenciada pela forma do soneto, que emergiu na Itália do século XIII e desempenhou um papel central na redefinição da lírica. Não por acaso, Dante Alighieri utilizou essa forma como ponto de partida para propor uma nova concepção de poesia lírica, marcada por uma seriedade intelectual e uma profundidade reflexiva que contrastavam com o caráter mais imediato e emocional do trovadorismo.

No entanto, foi Francesco Petrarca, no século XIV, quem consolidou o soneto como a forma lírica por excelência, elevando-o a um patamar de sofisticação e universalidade que influenciaria gerações de poetas. Enquanto Dante explorou o soneto como um veículo para a integração entre poesia e vida, Petrarca o transformou em um instrumento de introspecção e análise psicológica, centrado na ambiguidade do amor e na fragmentação do eu lírico. O soneto, com sua estrutura fixa e altamente formalizada, foi fundamental para romper com o vínculo forçoso entre música e poesia que caracterizava a tradição

trovadoresca. Enquanto a poesia trovadoresca dependia de melodias para alcançar sua plenitude estética e comunicativa, o soneto consolidou a poesia como um gênero autônomo, capaz de existir e ressoar independentemente do acompanhamento musical. Essa autonomia permitiu a emergência de uma nova noção de lírica, mais introspectiva, voltada para a exploração do pensamento e da subjetividade, e menos dependente das convenções performáticas que dominavam o universo trovadoresco. Ademais, a formalização do soneto criou um espaço fértil para a experimentação estilística e conceitual. A rigidez estrutural de seus quatorze versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, oferecia um equilíbrio perfeito entre a liberdade criativa e os limites formais. Esse equilíbrio estimulava os poetas a explorarem ao máximo os recursos da linguagem, elevando a poesia a uma expressão intelectual sofisticada e transformando-a em um meio privilegiado de investigação filosófica, amorosa e espiritual. Na obra de Dante, essa nova concepção de lírica ganha um estatuto paradigmático. Ao se apropriar do soneto e expandir suas possibilidades, ele não apenas rompeu com a herança trovadoresca, mas também inaugurou uma tradição literária marcada pela profundidade intelectual e pela universalidade de seus temas. A lírica dantesca, portanto, representa não apenas uma ruptura com o passado, mas também o alicerce para a construção da poesia moderna, onde a escrita e a reflexão ganham primazia sobre a performance oral e musical.

Contudo, é em Petrarca que o soneto atinge sua maturidade formal e temática. Em seu *Canzoniere*, Petrarca explora a ambiguidade do amor por Laura, oscilando entre a adoração espiritual e o desejo carnal, entre a celebração e o lamento. Em “Pace non trovo” (*Canzoniere*, CXXXIV), Petrarca escreve: “Pace non trovo, e non ho da far guerra; / e temo, e spero; e ardo, e son un ghiaccio”<sup>6</sup>. Esses versos capturam a essência da poética petrarquiana, onde o amor é simultaneamente paz e guerra, esperança e medo, fogo e gelo – uma tensão que só se resolve na forma do soneto. Essa dualidade reflete-se na estrutura do soneto, que Petrarca utiliza para criar tensões entre os quartetos e os tercetos, entre a afirmação e a negação, entre a presença e a ausência. Enquanto Dante integrava o soneto a uma narrativa mais ampla (como na *Vita Nova*), Petrarca isolou-o como uma unidade autossuficiente, capaz de condensar em quatorze versos toda a complexidade da experiência amorosa. Ademais, a reminiscência da música já presente na própria designação do soneto, – “(sonetto não é outra coisa que “pequeno som”, “sonzinho”) é um toque irônico de grande valor heurístico: a música, afinal, persistirá como arte secreta a

---

<sup>6</sup> [“Não encontro paz e não tenho guerra para travar; / e eu temo, e eu espero; e eu queimo, e eu sou gelo.”]

pulsar por baixo – ou mesmo no cerne – de toda a lírica moderna (nesta revolução poética que o soneto pontua, a poesia, como bem disse Segismundo Spina, “deixa de ser cantada para se tornar cantável”). Enquanto Dante mantém uma conexão mais explícita com a tradição oral e performática, Petrarca radicaliza a interiorização da lírica, transformando o soneto em um espaço de introspecção e análise psicológica. Se Dante celebra Beatriz como uma figura quase divina, que une o físico e o espiritual, Petrarca descreve Laura como uma presença ambígua, que simultaneamente inspira e frustra o poeta. Essa diferença reflete-se na estrutura dos sonetos: enquanto os de Dante tendem a uma unidade temática e narrativa, os de Petrarca exploram, como vimos, contrastes e paradoxos. Mas vale, no entanto, assinalar que o paradoxo implícito na denominação do soneto não faz senão ecoar um paradoxo anterior e mais profundo, impresso na denominação do gênero: nascida do canto – acompanhado, presume-se, pela lira –, e por muito tempo ao canto subordinada, a lírica, à medida que se vai especializando no exame e na expressão da subjetividade, reluta cada vez mais em extinguir-se na música (de fato, o gênero, na modernidade, parece atingir sua maior eficácia exatamente na ausência de toda música exterior ao poema; aliás, muitas vezes, por uma deliberada anulação de qualquer ideia de música, de qualquer musicalidade, como ocorre em João Cabral)” (Sterzi, 2012: 2). Contudo, à medida que evolui para se especializar na introspecção e na expressão da subjetividade, ela demonstra uma relutância crescente em se extinguir no ato musical. De fato, na modernidade, a eficácia do gênero muitas vezes reside na ausência de qualquer música externa ao poema, como se o silêncio, em si, pudesse amplificar sua potência expressiva.

No entanto, por mais que a lírica busque emancipar-se da música e da voz, ou que aspire a um estado de pura escrita, ela nunca se livra completamente dessa memória ancestral. A música persiste como uma cicatriz de sua origem remota, uma nostalgia fundamental que atravessa até mesmo suas formas mais sofisticadas e livres de elementos sonoros explícitos. Essa nostalgia da música e da voz se estende, em certa medida, ao próprio gesto que outrora vinculava a poesia à dança, revelando uma ligação subterrânea entre a lírica e sua pré-história performática. Assim, o soneto, com sua estrutura compacta e potencial musical intrínseco, funciona como um palimpsesto onde a música não desaparece, mas ressoa como uma memória latente. Ele exemplifica como a lírica moderna mantém, ao mesmo tempo, uma tensão e uma comunhão com seu passado oral e musical, projetando-se em direção à escrita sem jamais abandonar completamente a marca de sua origem sonora. Com propriedade, Paul Zumthor (1993) questionou a pertinência do termo

*litteratura* – no qual o étimo *littera* se manifesta tão claramente – para designar as manifestações poéticas da Idade Média. Tal dúvida não se trata de uma tentativa irrefletida de reduzir a letra à voz ou o manuscrito à performance como um gesto compensatório, que visaria recuperar o corpo historicamente reprimido ou negligenciado. Trata-se, antes, de reconhecer o caráter transitório intrínseco à produção poética medieval. Como afirma Zumthor, “todo texto poético ou ficcional, dos séculos IX e X até pelo menos o XIV, transitou pela voz, e este trânsito não foi aleatório. Mesmo composto por escrito e na paz de alguma cela, o texto comporta, inscrita nas suas profundezas, uma intervenção determinante, que age sobre ele como um poderoso fator de formalização: a intenção de se dizer [*l'intention de se dire*], quero dizer, de desabrochar [*s'épanouir*] num ato vocal.” (Zumthor, 1993: 131). Essa característica permite conjecturar que o típico poema lírico moderno pode ser lido como uma alegoria formal dessa transição da poesia musical-vocal para a poesia escrita. Essa passagem, entretanto, não apaga a tensão entre os códigos musicais e gráficos; antes, a incorpora como um traço constitutivo da lírica moderna. Nesse contexto, pode-se dizer que a lírica moderna se apaixona, inutilmente, pela música ou, em um movimento contrário e reflexivo, pelo silêncio.

O soneto, como forma altamente reflexiva, emerge dessa dinâmica como expressão de uma emoção que é mediada pelo pensamento, em nítido contraste com o emocionalismo convencional das canções provençais. Desde suas origens sicilianas, a estrutura do soneto sugere um deslocamento do ritmo corporal associado ao trabalho – que Segismundo Spina identifica como a raiz do paralelismo, princípio central das formas poéticas “primitivas” – para um ritmo essencialmente intelectual. Assim, enquanto o paralelismo traduzia o ritmo do trabalho físico, o soneto reflete um processo mental mais fluido e analítico. Essa transição justifica a complexidade do soneto como forma poética, estruturada como um silogismo e moldada pela lógica. A organização formal do soneto, com sua articulação em quartetos e tercetos que dialogam entre si, opera como imitação do pensamento reflexivo, estabelecendo um novo paradigma na poesia ocidental. Essa transformação, além de marcar uma ruptura com o trovadorismo, evidencia a emergência de um discurso poético que privilegia a interioridade e a reflexão, características fundantes da lírica moderna. Isto tem a ver, certamente, com todo um contexto que propicia a emergência das primeiras noções fortes de indivíduo e de interioridade. O corpo, por definição, é o lugar onde a alma não está; a subjetividade impõe-se de início pela negação do corpo. Esse processo de transição da poesia vocal para a poesia escrita, apesar de

essencial, não se desenvolve de maneira linear ou uniforme. A lírica *ducentista*, em algumas de suas manifestações mais significativas, demonstra um mapeamento detalhado do corpo e uma investigação dos vínculos espirituais que unem corpo e alma. Não surpreende, portanto, que esse deslocamento, observado de forma exemplar na *Vita Nova*, venha acompanhado por uma demanda crescente de coincidência entre poesia e vida, texto e experiência.

Na obra de Dante, a poesia *stilnovista* não apenas reflete esse entrelaçamento como o eleva a um princípio organizador de sua estética e ética. A volatilização do *eros*, frequentemente destacada tanto na poesia dos *stilnovistas* quanto em Petrarca, pode ser interpretada como um movimento que transcende a fase mais fisicamente ancorada da poesia. Essa superação, no entanto, não implica uma rejeição absoluta do corporal nem se deve unicamente a uma suposta pudicícia religiosa. O corpo, embora sublimado, permanece presente, seja pela persistência de metáforas corporais para descrever a linguagem e o poema, seja pela permanência de um erotismo intrínseco ao próprio texto. Esse erotismo textual, longe de ser periférico, constitui um traço fundamental da poesia moderna, onde as relações entre forma e significado encontram, na materialidade do texto, um reflexo das dinâmicas entre corpo e alma. Mallarmé, como notou Valéry, exemplifica essa concepção ao enfatizar que “a Poesia é toda pagã: ela exige imperiosamente que não haja nenhuma alma sem corpo – nenhum sentido, nenhuma ideia que não seja o ato de alguma figura notável, construída de timbres, de durações e de intensidades” (2002: 29). Nesse sentido, a poesia não abdica de sua dimensão física; ao contrário, encontra nela a base para sua expressividade, reafirmando a inseparabilidade entre a materialidade da linguagem e a transcendência do pensamento poético.

A *Vita Nova*, ao mesmo tempo um manifesto e uma narrativa de transformação, ilustra como essa tensão entre corpo e alma, entre desejo físico e elevação espiritual, molda a concepção de poesia no final da Idade Média. No texto dantesco, a experiência amorosa e a prática poética tornam-se indissociáveis, e o poema se apresenta não como mera expressão de uma vivência interior, mas como o espaço no qual corpo, espírito e linguagem se encontram e se transformam mutuamente. É nessa dinâmica, entre o físico e o metafísico, que a poesia medieval transita para a modernidade. A prevalência da poesia como escrita, marcada pela ascensão do soneto, configura um momento decisivo na história da lírica ocidental. Ainda que sobrevivências da tradição oral possam ser

identificadas, é inegável que a escrita adquire centralidade nesse processo de transformação. A obra de Dante Alighieri ilustra de forma exemplar essa mutação, consolidando uma nova concepção de poesia fundamentada na comunicação escrita. Essa mudança não é meramente técnica; é também cultural, refletindo a transição de uma poesia performática, vinculada à oralidade, para uma poesia introspectiva e potencialmente universal, mediada pelo texto. Dante, como agente dessa transformação, explora em sua obra a tensão entre oralidade e escrita, criando imagens que oscilam entre essas duas dimensões da produção poética. Sua *Vita Nova*, em especial, pode ser vista como um manifesto dessa transição tecnológica e estética. De fato, no *libello*, Dante encena simbolicamente a superação da poesia oral medieval, performática e comunitária, ao introduzir a escrita como o novo meio privilegiado de criação e transmissão poética. A substituição do verbo “dire” – que tradicionalmente denotava a composição e recitação de poesia – pelo verbo “scrivere” em momentos estratégicos do texto é particularmente reveladora. Expressões como “scrivere parole rimate” (VN 6.7 [XIII 7]) e “scrivere per rima” (VN 15.6 [XXIV 6]) assinalam a passagem consciente para uma poética da escrita, onde o ato de compor versos se desvincula da dependência imediata da voz e da performance.

Um exemplo emblemático dessa poética é o soneto "Tanto gentile e tanto onesta pare", presente na *Vita Nova*. Nele, Dante celebra Beatriz, elevando-a a um plano quase divino, enquanto mantém uma conexão sutil com a materialidade do corpo e da linguagem. O poema descreve a gentileza e a honestidade de Beatriz, destacando como sua presença transcende o mundo material, influenciando não apenas o poeta, mas todos ao seu redor. A descrição de Beatriz como “uma coisa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare” (algo vindo do céu à terra para mostrar um milagre) reflete a tensão entre o físico e o espiritual, central na poesia dantesca. A materialidade da linguagem, com sua sonoridade e ritmo, serve como veículo para expressar a transcendência do amor, reafirmando a inseparabilidade entre corpo e alma, entre a palavra escrita e a experiência poética:

Tanto gentile e tanto onesta pare  
la donna mia, quand'ella altrui saluta,  
ch'ogne lingua deven tremando muta,  
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,  
benignamente d'umiltà vestuta;  
e par che sia una cosa venuta  
da cielo in terra a miracol mostrare.  
Mostrasi sì piacente a chi la mira,  
che dà per li occhi una dolcezza al core,  
che 'ntender no la può chi no la prova:  
e par che de la sua labbia si mova  
un spirito soave pien d'amore,  
che va dicendo a l'anima: Sospira.<sup>7</sup>

Esse deslocamento para a escrita não implica, contudo, um abandono completo da oralidade, mas uma reconfiguração de sua função. A poesia escrita dantesca retém resquícios da musicalidade e da performatividade que definiram a lírica trovadoresca, mas os reescreve no texto, transformando-os em marcas estilísticas e formais. Assim, a escrita não apenas documenta a poesia, mas torna-se o meio através do qual novas possibilidades expressivas e intelectuais são alcançadas, ampliando o alcance e a profundidade da lírica. A *Vita Nova*, ao operar essa transição, não se limita a tematizar a experiência amorosa; ela redefine a própria prática poética, propondo um novo paradigma em que a escrita se afirma como instrumento essencial da construção de subjetividade e de universalidade. É nesse contexto que a obra dantesca adquire sua originalidade e centralidade, ao integrar e transcender as tradições que a precederam, marcando definitivamente o advento da poesia moderna.

### 3.1 Mais do amor, muito mais do soneto

Conforme uma narrativa amplamente difundida e venerada, a lírica amorosa italiana teria nascido na Sicília por volta de 1230, no ambiente culturalmente diversificado e multilíngue da corte de Frederico II. Nesse ambiente, uma elite de funcionários cortesãos desempenhou um papel fundamental na criação de uma língua literária específica, o chamado "siciliano ilustre", utilizada exclusivamente para a expressão do amor. Ao

---

<sup>7</sup> [“Tão gentil e tão honesta parece / minha dama, quando a outros saúda, / que toda língua, tremendo, emudece, / e os olhos não ousam fitá-la de frente. / Ela caminha, ouvindo-se louvar, / vestida benignamente de humildade; / e parece que é uma coisa vinda / do céu à terra para mostrar milagre. / Mostra-se tão agradável a quem a mira, / que dá pelos olhos uma doçura ao coração, / que não pode entender quem não a prova: / e parece que de seus lábios se move / um suave espírito cheio de amor, / que vai dizendo à alma: Suspira.”]

fazê-lo, restringiram deliberadamente o escopo temático da lírica provençal, modelo que adaptaram. A lírica provençal, de fato, abordava não apenas o amor cortês, mas também questões políticas e morais que refletiam as preocupações de sua época. No contexto siciliano, entretanto, temas de natureza política e moral continuaram a ser predominantemente tratados em latim, a língua de prestígio e autoridade intelectual. A crítica à suposta supremacia cronológica da lírica provençal, nesse sentido, é pertinente, uma vez que essa visão linear tende a obscurecer outras formas líricas que surgiram de maneira contemporânea ou até anterior. A narrativa tradicional sobre a ascensão da lírica provençal em detrimento de outras tradições líricas, como as desenvolvidas na Sicília, não leva em conta a verdadeira inovação que foi introduzida pelos poetas sicilianos, que não apenas adotaram elementos da lírica provençal, mas também trouxeram contribuições originais que reconfiguraram as formas poéticas e as relações entre linguagem, amor e política. De fato, um olhar mais atento revela vestígios de uma “tradição submersa” de poesia amorosa que já florescia em outras regiões da península antes do advento siciliano e que, em alguns casos, coexistiu com ele. Um exemplo dessa tradição foi revelado apenas recentemente, nos últimos anos do século XX: uma canção preservada com notação musical, atribuída a um escriba ativo entre 1180 e 1210. Escrita em uma língua que remete às regiões centro-setentrionais da Itália, esta composição desafia a visão tradicional não apenas sobre a cronologia, mas também sobre a geografia literária dos séculos XII e XIII.

Intitulada “Quando eu stava in le tu’ cathene”, a canção apresenta cinco estrofes compostas por dez eneassílabos, exibindo várias afinidades com a lírica trovadoresca. Nela, o autor anônimo dirige-se ao Amor de forma retrospectiva, relatando as provações enfrentadas sob seu jugo. Ele descreve como suportou com paciência os desafios impostos, submetendo-se às normas da cortesia e cumprindo seus ditames. Essa submissão, contudo, não foi em vão: ao final, o poeta declara ter sido recompensado, encontrando-se, agora, nos braços da amada: “*Eu so quel ke multo sustenea / fin ke deu non plaque cunsilare; / [...] / mo son eu condotto in parathisu, / fra [su’] braçe retignuthu presu, / de regnare sempre su confisu / cun quella k’eu per la [av]er muria*”.<sup>8</sup>

Se analisada à luz desse patrimônio submerso, a lírica amorosa siciliana revela com maior clareza sua verdadeira originalidade. Ela não deve ser compreendida como a

---

<sup>8</sup> [“Eu sou aquele que muito suportou, / até quando agradou a Deus [ou “ao deus (do amor)”] me ajudar; / [...] / agora sou conduzido ao Paraíso, / entre seus braços sou retido prisioneiro, / de viver estou sempre seguro / com aquela por quem eu morreria para ter”, v. 21-22 e 27-30). ([Ravenna, Archivio Storico Diocesano di Ravenna Cervia, Pergaminho 11518 ter, f. 1v, detalhe]]]

primeira manifestação de poesia vernácula na Itália, mas, conforme observa Gianfranco Folena, como o "primeiro movimento unitário e institucional" da literatura italiana. Distanciando-se do concreto e do contingente – elementos marcantes em *Quando eu stava* –, os poetas sicilianos optaram por uma abordagem mais abstrata e áulica, que encontrou no soneto sua forma métrica de excelência. Criada provavelmente por Giacomo da Lentini, conhecido como “o Notário”, essa estrutura métrica se tornou um veículo ideal para um desenvolvimento argumentativo e escolástico, em perfeita sintonia com a divisão métrica do poema. Nesse contexto, o amor, mais do que um sentimento ou experiência, foi elevado à categoria de matéria de especulação filosófica e debate intelectual. Não por acaso, nos cancioneiros toscanos que nos transmitiram a produção siciliana décadas mais tarde, a coletânea dos sonetos dessa escola se inicia com um debate poético – o gênero conhecido como *tenzone* – entre Giacomo da Lentini e o Abade de Tivoli sobre a essência do amor. Esse confronto dialógico serve como prelúdio à célebre discussão sobre o mesmo tema entre o Notário, Iacopo Mostacci e Piero della Vigna. Os sicilianos, assim, moldaram profundamente a tradição poética ao estabelecerem a poesia como um espaço público e dialógico, estruturado para fomentar uma busca gnoseológica coletiva.

Essa rica tradição, recolhida e processada à medida que a poesia siciliana é assimilada nas regiões central e setentrional da península italiana, encontra-se inevitavelmente em interação com aquelas tradições líricas submersas que surgem ao longo de seu trajeto. Quando Dante se apresenta ao mundo como poeta do amor – o que, para ele, constitui a própria essência da poesia vernácula, como explicitado em sua obra de juventude (*Vita Nova*, XXV, 6) –, ele o faz inserido nesse vasto e fértil legado poético e nos desdobramentos que dele emergem. Nas mãos de Dante, no entanto, o patrimônio da poesia amorosa adquire novas dimensões. Em diálogo – e, não raro, em franca polêmica – com os poetas e tradições que o precederam ou que lhe foram contemporâneos, ele amplia significativamente o potencial cognoscitivo dessa forma literária. Sob sua pena, o amor deixa de ser apenas uma experiência subjetiva ou matéria de especulação filosófica e se torna um meio para explorar questões éticas, espirituais e existenciais de alcance universal. Essa evolução reflete a capacidade de Dante de dialogar com o passado poético, não apenas para preservá-lo, mas para transformá-lo, adaptando-o às exigências de seu projeto intelectual e artístico. Desse modo, a poesia amorosa, que havia servido como veículo de introspecção e debate nos círculos sicilianos, encontra em Dante um novo campo de possibilidades, sendo elevada a um instrumento de reflexão sobre o lugar do humano no

cosmos, a relação com o divino e o próprio sentido da vida. A tradição poética, ao ser recriada por Dante, não apenas se perpetua, mas também alcança uma universalidade inédita, tornando-se fundamento para toda a literatura que se seguiria na Itália e além.

A *Vita Nova*, embora originalmente não dividida formalmente em capítulos ou seções, apresenta uma estrutura planejada que se desdobra em três partes bem definidas. A primeira parte (VN, I-XVI) inicia-se com o encontro de Dante e Beatriz quando ele tinha nove anos, um momento fundamental que seria retomado nove anos depois, quando Beatriz o saúda pela primeira vez. Esse número, nove, reveste-se de simbolismo especial, sendo associado à figura de Beatriz: “esse número foi ela mesma, por analogia” (VN, XXIX, 3). No entanto, a narrativa se complica quando Beatriz cessa de saudá-lo, em virtude da indiscrição de Dante ao fingir amar outra mulher para ocultar o verdadeiro objeto de seu afeto. Esse afastamento resulta em um profundo abalo para Dante, que depositava na saudação de Beatriz não apenas sua felicidade, mas sua salvação (*saluto* e *salute* se entrelaçam num jogo de palavras que ecoa a ambivalência do nome Beatriz, “aquela que beatifica”). A segunda parte (VN, XVII-XXVII) descreve a superação do estado de prostração. Dante descobre uma nova matéria poética que redefine a relação amorosa, inaugurando o *stile della loda* (“poética do louvor”). Nesse estilo, a plenitude do amor não depende mais da reciprocidade ou de recompensas tangíveis, mas reside no louvor desinteressado à amada, permitindo-lhe encontrar “sua beatitude naquilo que não [lhe] pode faltar” (VN, XVIII, 4). Essa transformação revela um amadurecimento tanto na experiência amorosa quanto na poética, estabelecendo um novo paradigma que transcende as convenções da lírica cortesã.

A terceira parte (VN, XXVIII-XLII) começa abruptamente, marcada pela morte de Beatriz, anunciada anteriormente de forma velada e, depois, explicitamente. Apesar da perda, Dante continua a compor, amparado pela nova poética do louvor. Contudo, enfrenta o risco de recaída emocional quando, após o primeiro aniversário da morte de Beatriz, uma *donna gentile* (dama gentil) o faz acreditar estar novamente apaixonado, remetendo-o às mesmas perturbações psicofísicas de antes. Ele é salvo por uma visão gloriosa de Beatriz, que o inspira a novas composições. A obra culmina em uma *mirabile visione* (“visão extraordinária”, VN, XLII, 1), que Dante promete revelar em um futuro ainda distante, quando possuir a preparação necessária para tratar de Beatriz de forma inédita e definitiva (VN, XLII, 2). Esse *libello* foi decisivo para os empreendimentos poéticos de Dante, em

especial pelo diálogo com Guido Cavalcanti, seu *primo amico* (“melhor amigo”), a quem a obra é dedicada (VN, XXX, 3). O cerne da *Vita Nova* é a descoberta de um amor compatível com a razão, um avanço significativo diante da lírica cortesã, que enfatizava o aspecto social do amor e seu desdobramento em normas de “cortesia”, frequentemente vinculadas à satisfação carnal. Nesse contexto, o amor não correspondido ou irrealizado era uma fonte de aflição, manifestando-se em sintomas psicofísicos. O “amor racional” deve ser compreendido à luz do *Duecento*, particularmente no campo da “ciência anímica” aristotélica, enriquecida pelos estudos médicos galênicos. Essa tradição entendia o ser humano como composto por diferentes almas – vegetativa, sensitiva e intelectual –, cuja interação era mediada por “espíritos” circulantes entre fígado, coração e cérebro. O enamoramento, nesse sistema, era visto como disruptivo, capaz de esgotar os espíritos e comprometer as funções vitais e intelectuais, levando, em casos extremos, à morte. Dante transcende essa visão fisiológica do amor ao integrá-lo a um projeto poético e filosófico maior, no qual a experiência amorosa deixa de ser destrutiva e se torna um caminho de elevação espiritual, refletindo a fusão única entre tradição literária, ciência e teologia que caracteriza sua obra.

O mundo poético de Guido Cavalcanti está sustentado por uma concepção do amor profundamente articulada, que pode ser vislumbrada em fragmentos de diversos poemas, mas que encontra sua expressão mais sistemática na célebre canção “Donna me prega”. Este poema ocupa um papel central no percurso poético de Dante, sendo objeto de inúmeros comentários antigos, especialmente no início do *Trecento*. Entre esses comentaristas está Dino del Garbo (†1327), um médico que, ao analisar a canção, afirma que Cavalcanti “tratará daquelas matérias de que falará de modo verídico e conforme à ciência, extraído dos preceitos da ciência natural e moral” (*illa quae dicet referet scientifico modo et veridico, tracto ex preceptis scientie naturalis et moralis*). Para compreender plenamente “Donna me prega”, é necessário, antes, elucidar brevemente o gênero métrico ao qual pertence. A canção (*canzone* em italiano, do provençal *canso*) é considerada a forma mais elevada dentro do sistema poético do *Duecento* italiano, sendo secundada por gêneros como o soneto e a balada. Este gênero é reservado a temas de grande amplitude e profundidade, refletindo sua importância hierárquica na tradição lírica. Formalmente, a canção consiste em uma composição de estrofes isomorfas – ou seja, estrofes que compartilham a mesma estrutura interna. Geralmente, o número de estrofes varia entre cinco e sete. Na forma “clássica”, codificada por Dante no *De vulgari*

*eloquentia* (DvE, II, 8-13), cada estrofe é composta por versos decassílabos, ocasionalmente intercalados com hexassílabos. O isomorfismo implica que todas as estrofes possuem o mesmo número de versos (geralmente entre dez e quinze), com os decassílabos e hexassílabos dispostos nas mesmas posições e seguindo um esquema de rimas idêntico dentro de cada estrofe, embora as terminações das rimas não se repitam entre uma estrofe e outra. Esse rigor formal reflete a seriedade e o prestígio da *canzone* como veículo para explorações poéticas de alto nível, permitindo a Cavalcanti articular com precisão sua visão sobre o amor. É nesse contexto que “Donna me prega” ganha importância, não apenas como obra-prima lírica, mas como um marco no diálogo entre poesia, ciência e filosofia, preparando o terreno para as inovações de Dante na fusão entre essas esferas.

#### A primeira estrofe de “Donna me prega”

Donna me prega, perch'io voglio dire  
d'un accidente che sovente è fero  
ed è sì altero ch'è chiamato amore:  
sì chi lo nega possa 'l ver sentire.

E ciò sa chi per lui si fê servire,  
ché senza natural dimostramento  
non ho talento di voler provare  
là dove posa, e chi lo fa parvente,

perché non crede che dal cor si svella,  
ma sì ratto conven che si dimostri  
che per la vista l'anima si mostra.

Non è vertute ma da quella vene  
ch'è perfezion (non dico qual si sia),  
che prende nel possibile intelletto,

come in subietto, loco e dimoranza:  
in quella parte mai non ha possanza  
perché da qualitate non discende.

Resplende in sé perpetual effetto;  
non ha diletto, ma consideranza;

si che non pote largir simiglianza.

E non si può conoscer per lo viso,  
ché non ha colore, né si può mostrare  
se non per atto, che dal cor si mova.

E non è cor, ma cosa che procede  
dal cor, che resta in signoria di quello,  
e non è spirto che per sé si mova,

ma è creato che ha sì gran valore  
che fa la gente altrui parer di poco,  
e non si può veder né conoscere.

E non è merto, ma è sì altero fatto  
che non si può acquistar per alcun patto,  
ma solo per virtù di sua natura.

E non è già virtù, ma è quel che move  
la cosa amata, e non è già virtute,  
ma è principio che fa la vertute.

E non è già principio, ma è quel punto  
che fa l'uomo gioire e star contento,  
e non è già virtù, ma è quel sentimento

che fa la gente altrui parer di poco,  
e non si può veder né conoscere.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> [“Uma dama me pede, por isso quero falar / de um acidente que muitas vezes é feroz / e é tão altivo que é chamado amor: / quem o nega pode sentir a verdade. / E isso sabe quem por ele se fez servo, / pois sem demonstração natural / não tenho vontade de querer provar / onde ele repousa, e quem o torna evidente, / porque não se crê que do coração se arranque, / mas tão rápido convém que se mostre / que pela visão a alma se revela. / Não é virtude, mas dela vem / que é perfeição (não digo qual seja), / que toma no intelecto possível, / como em sujeito, lugar e morada: / nessa parte nunca tem poder / porque de qualidade não descende. / Resplandece em si um efeito perpétuo; / não tem deleite, mas consideração; / assim, não pode conceder semelhança. / E não se pode conhecer pela visão, / pois não tem cor, nem se pode mostrar / senão por um ato que do coração se mova. / E não é coração, mas algo que procede / do coração, que permanece em seu domínio, / e não é espírito que por si mesmo se mova, / mas é criado que tem tanto valor / que faz as outras pessoas parecerem de pouco, / e não se pode ver nem conhecer. / E não é mérito, mas é feito tão altivo / que não se pode adquirir por nenhum pacto, / mas apenas pela virtude de sua natureza. / E não é já virtude, mas é o que move / a coisa amada, e não é já virtude, / mas é o princípio que faz a virtude. / E não é já princípio, mas é aquele ponto / que faz o homem se alegrar e ficar contente, / e não é já virtude, mas é aquele sentimento / que faz as outras pessoas parecerem de pouco, / e não se pode ver nem conhecer.”]

possui caráter introdutório marcante e organiza-se em três segmentos principais, cuja estrutura interna reflete uma lógica que transcende a mera disposição métrica. Inicialmente, o poeta justifica a composição do poema (v. 1-4), apresentando uma definição inicial e sucinta do amor (v. 2-3). Em seguida, delimita com clareza o público ao qual se dirige, restringindo-o àqueles que compartilham de conhecimentos específicos e elevados (v. 5-7). Por fim, expõe a abordagem metodológica que fundamentará o tratamento do tema: uma investigação amparada pela filosofia natural, subdividida em oito *quaestiones* (v. 8-13), que serão desenvolvidas nas quatro estrofes subsequentes, com uma questão localizada na frente e outra na sirma, acompanhadas de nuances sutis, mas significativas, em seu desenvolvimento. A articulação entre esses três momentos revela um movimento de caráter alusivo e inovador, em que Cavalcanti reelabora tradições líricas já consagradas. O início da estrofe dialoga diretamente com modelos poéticos estabelecidos, retomando fórmulas nas quais o poeta se dirige a uma figura feminina indefinida para introduzir uma reflexão amorosa. Exemplos paradigmáticos incluem a canção inaugural do corpus de Giacomo da Lentini: *Madonna, dir vi voglio / como l'amor m'ha priso* (“Minha senhora, quero vos dizer / como o amor me arrebatou”), bem como a abertura de *Donne ch'avete intelletto d'amore*, peça central da *Vita Nova* de Dante: *Donne ch'avete intelletto d'amore / io vo' con voi de la mia donna dire* (“Senhoras que tendes inteligência do amor / eu quero convosco falar de minha senhora”). No entanto, a continuidade do poema transforma essa fórmula convencional ao restringir o público de maneira ainda mais rigorosa. Diferentemente do conceito geral de *cor gentile* – que, no contexto do *stil novo*, já se refere a um público nobre e seletivo –, Cavalcanti reduz o alcance de sua canção aos “canoscente”, ou seja, àqueles dotados de conhecimento especializado, especificamente em filosofia natural. A repetição das palavras *canoscente* e *canoscenza* enfatiza essa exigência intelectual, afastando o poema do campo da emoção lírica pura e aproximando-o de um exercício de erudição filosófica.

Esse deslocamento do foco discursivo, que partiu de uma tópica amplamente reconhecida no *stil novo* e culmina numa proposta de análise quase científica, prepara o terreno para a inserção de um elemento distintivo e central no poema: a exposição sistemática das *quaestiones* sobre o amor. Os cinco versos finais da estrofe cumprem a função de apresentar essas questões de maneira esquemática, espelhando a prática da *divisio* preliminar, característica da tratadística escolástica. Nesse processo, Cavalcanti adota termos técnicos extraídos diretamente da *scientia de anima* aristotélica, como *vertute*

(virtude), *potenza* (potência), *essenza* (essência) e *movimento* (movimento). Assim, a estrofe configura-se como uma síntese entre tradição poética e rigor filosófico, um traço que define a originalidade de “Donna me prega”. A definição inicial do amor, apresentada nos versos 2-3, desempenha um papel fundamental ao delimitar o escopo da investigação poética e filosófica. A modulação da expressão (“frequentemente”, *sovente*) sugere que o tema abordado não é o amor em sua generalidade, mas uma manifestação específica e extrema, marcada pela ferocidade e intensidade. Esse tipo de amor, identificado pelos tratadistas como *amor hereos*, transcende os limites da razão, configurando-se como uma verdadeira aflição da alma e do corpo. Tal perspectiva, que conecta a experiência amorosa a estados de desordem e patologia, insere o poema em um diálogo complexo com a tradição médica e filosófica medieval. Essa interação entre as camadas poética e escolástica da estrofe culmina numa tensão produtiva, que confere ao texto uma densidade incomum. O movimento que começa evocando cânones da lírica amorosa, mas desemboca numa abordagem analítica e técnica, reflete a dualidade central de “Donna me prega”: um poema que, ao mesmo tempo, dialoga com a tradição lírica do *Duecento* e a transcende, ao incorporar as categorias e métodos da filosofia natural em sua estrutura discursiva.

A segunda estrofe de “Donna me prega” desenvolve, de forma articulada, as duas primeiras questões apontadas na *divisio* inicial (v. 10): “*onde reside*” o amor e “*quem o faz surgir*”. Essas duas indagações são estruturadas de modo complementar entre a fronte e a sirma, oferecendo uma chave interpretativa crucial para a compreensão não apenas da estrofe em si, mas de toda a sequência da canção. Cavalcanti delinea, a partir dessas reflexões, a centralidade do conceito de *alma sensitiva* no processo amoroso, restringindo o amor analisado ao domínio daquela porção da alma que, segundo a ciência aristotélica, opera inteiramente apartada da racionalidade, ou seja, separada da chamada “alma intelectual”. Conforme o poema expõe, o amor, especialmente aquele compreendido na acepção restrita e aflitiva já mencionada (*amor hereos*), encontra sua residência na *alma sensitiva*. Esta, conforme Cavalcanti explicitará nos versos subsequentes (v. 29-31), é descrita como o *locus* onde se realiza a completude humana, uma percepção que sugere a afinidade do poeta com a interpretação averroísta do *De anima* de Aristóteles. Na concepção averroísta, a alma humana divide-se em três partes: a *pars vegetativa* (“alma vegetativa”), responsável pelas funções vitais básicas; a *pars sensitiva* (“alma sensitiva”), que engloba as operações perceptivas e emotivas; e a *pars rationalis* ou *intellectualis* (“alma racional”), entendida como imutável, eterna e coletiva. Essa última, por sua

separação ontológica, não se associa diretamente à individualidade humana, mas comunica-se com a *alma sensitiva* por meio de um mecanismo denominado *continuatio*, operado pelos espíritos (*spiritus*) que fluem entre ambas. No que diz respeito ao processo de enamoramento, Cavalcanti, seguindo uma tradição consolidada entre os tratadistas e poetas medievais, afirma que o amor nasce a partir da visão do objeto amado (v. 21). Essa formulação retoma, por exemplo, a definição clássica de André Capelão no século XII: “o amor é uma paixão inata que procede da visão (*procedens ex visione*) e da desmedida cogitação do sexo oposto”. A visão inicial do objeto real desencadeia uma apreensão visual que, no sistema de Cavalcanti, desdobra-se em duas direções complementares. Por um lado, fixa-se no “intelecto possível”, componente da *alma racional* que permanece em estado de potência, separado do corpo individual. Por outro lado, encontra sua morada na *alma sensitiva*, especificamente “naquela parte onde está a memória”.

Esse último aspecto, ligado às operações internas da *alma sensitiva*, é amplamente descrito nos termos aristotélicos. A memória, a fantasia (ou imaginação) e a cogitação (ou estimativa) são vistas como faculdades que, mediante a atuação dos *spiritus animalis*, constituem o núcleo das atividades internas da *alma sensitiva*. A figura percebida pela visão é registrada na memória, mas sua presença não se limita ao armazenamento passivo; ela se torna um objeto ativo da cogitação e da fantasia, desencadeando uma série de reações emocionais e perceptivas. Cavalcanti, contudo, sublinha uma distinção essencial entre as operações das duas almas. Na *alma racional*, em seu estado potencial, pode haver apenas contemplação (*consideranza*), desde que haja passagem ao “intelecto atual”. No entanto, este é um problema que se encontra fora do escopo da canção, uma vez que o amor aqui tratado não pertence ao domínio da razão. A *alma sensitiva* é, portanto, o espaço onde se desenrolam os efeitos do *amor hereos*. O influxo de Marte, citado por Cavalcanti em consonância com as crenças astrológicas medievais, intensifica esse processo. Segundo tais concepções, Marte imprime uma disposição irascível, marcada por um apetite voltado à conquista e à posse dos objetos de desejo. Essa influência astrológica reforça a ação da forma percebida, que passa da potência ao ato. Em sujeitos inclinados a essa paixão irascível, o amor resulta em um desejo insaciável e desmedido. Retomando Capelão, Cavalcanti enfatiza como a cogitação exacerbada do objeto amado alimenta um apetite insaciável por sua presença, transformando a figura inicialmente percebida em uma imagem fantasmática que domina a memória e instiga uma ânsia profunda por seu alcance físico, ou, como Capelão formula, pelo desejo dos “amplexos do outro”. Essa descrição do

processo amoroso combina uma análise rigorosamente filosófica e científica com uma sensibilidade poética marcante, demonstrando a capacidade de Cavalcanti de integrar elementos da tratadística escolástica e da lírica medieval em uma composição de complexidade ímpar.

A terceira estrofe da canção de Cavalcanti alinha-se ao esquema da *divisio* (v. 11) com exatidão, tratando, na frente, da “virtude” – entendida como o estado de integridade funcional dos processos psicofísicos – que origina o amor (v. 29-34) e, na sirma, de sua potência, isto é, dos efeitos que ela engendra (v. 35-42). Apesar dessa organização aparente, as partes revelam-se mais interconectadas do que se pode perceber em uma leitura superficial. Isso ocorre porque Cavalcanti, no primeiro pé (v. 29-31) “*e non si può veder né conoscere. / non è merto, ma è sì altero fatto / che non si può acquistare per alcun patto*“, reformula ou sintetiza o cerne da estrofe anterior, reafirmando que a paixão descrita é uma operação da alma sensitiva, em contraste com a racional. É interessante notar que essa estratégia de retomada da segunda estrofe no início da terceira é recorrente nas canções de Dante (cf., por exemplo, *Donne ch’avete*, v. 29). Na continuidade, o segundo pé introduz um aspecto fundamental da paixão amorosa: sua capacidade de obliterar a razão. Em outras palavras, a perturbação da alma sensitiva é tão intensa que rompe a conexão (“*continuatio*”) entre esta e a alma racional, impossibilitando o acesso ao “bem perfeito” (v. 39). Essa expressão remete diretamente à tradição aristotélica, segundo a qual, na *Ética a Nicômaco*, o “bem último” da natureza humana é a vida orientada pela razão. A filosofia, portanto, emerge como a mais nobre realização da alma racional. Nesse contexto, Cavalcanti descreve, com precisão, o oposto do amor equilibrado e racional exaltado por Dante na *Vita Nova*. O verso final da terceira estrofe apresenta um dilema interpretativo, pois o objeto do verbo “esquecer” (*oblia*) pode ser tanto o amor quanto o bem perfeito. Se tomarmos o primeiro caso, há um contradiscurso interno na canção, que se coaduna à delimitação das negatividades ao *amor hereos*, além de ser compatível com o teor da quinta estrofe. Por outro lado, se o objeto for o bem perfeito, Cavalcanti parece indicar que não apenas o amor, mas também outras causas de negligência em relação a esse bem, podem levar ao resultado da morte – possivelmente figurada, conforme analisamos no soneto *Noi sian le triste penne*. Na quarta estrofe, em conformidade com a *divisio* proemial (v. 12), Cavalcanti aborda, no primeiro pé, a “essência” do amor (v. 43-45) e, no segundo pé e na sirma, “cada movimento seu” (v. 46-56). Aqui, torna-se evidente que a tentativa de conter a matéria nos limites previstos do texto é tensionada pela interdependência dos

tratamentos do amor aflitivo entre as estrofes. Essa relação sugere que a poesia transcende os limites da estrutura argumentativa, especialmente pela frustração de expectativas de contenção a cada retomada temática.

O amor passional, preliminarmente definido nos v. 2-3 “*d’un accidente che sovente è fero / ed è sì altero ch’è chiamato amore*“, e aprofundado nos v. 19-20, depois descrito de forma negativa no v. 29 e, finalmente, pelos seus efeitos, nos v. 35 e seguintes, é agora diretamente descrito como um apetite (*voler*) que ultrapassa a medida natural (*misura*). Essa medida, aqui entendida como moderação ou equilíbrio, é regida e garantida pela razão (*GDLI, s.v., 12*). Note-se que essa noção não condena o apetite em si, mas apenas seu excesso. A integração entre fronte e sirma é reforçada pela repetição do verbo *move* no início do segundo pé (v. 46) e no segundo verso da sirma (v. 50), culminando no poliptoto do v. 54 (*mova*). Inicialmente, Cavalcanti descreve os efeitos externos das perturbações da alma sensitiva no amante (empalidecimento, choro, etc.), amplamente exemplificados tanto em sua obra quanto na tradição lírica medieval. A *Vita Nova*, por exemplo, apresenta essa concepção do amor, que será posteriormente superada. Em seguida, são explorados os movimentos internos, cuja manifestação extrema são os suspiros (também presentes em *Noi siàn le triste penne*). Esses movimentos derivam de um apetite associado à ira, que, por sua vez, remete à figura de Marte, mencionada na segunda estrofe. Tal apetite volta-se para a perseguição de uma imagem interna, gravada na memória, e não do objeto real. Por ser interna, essa perseguição resulta em paralisia: o amante, preso em sua própria mente, é condenado à insatisfação. Essa condição é similar à da “estátua de latão” (*statua d’otono*), vivenciada pelo amante exânime no símile de Guinizelli (cf. o soneto *Lo vostro bel saluto e ’l gentil sguardo*, v. 12). Cavalcanti reelabora essa imagem em sua obra, como em *Tu m’hai sì pena di dolor la mente* (*Rime, VIII, v. 9-12*), onde o amante é descrito como um ser “feito de cobre ou de pedra ou de madeira, / que seja movido apenas por artifício”.

Ademais, observa-se, na transição entre fronte e sirma (v. 48-49), uma declaração, herdada de Guinizelli, que relaciona o amor à nobreza de ânimo, aqui identificada à paixão irascível. Essa associação, bastante característica de Cavalcanti, reflete sua autoimagem no corpus lírico. Apesar de haver interpretações que negam qualquer positividade ao amor no poema, a estrofe ressalta a correspondência amorosa como única recompensa (*merto, mercede*) possível. Essa “mercede” funciona como uma válvula de escape, prevenindo as transformações negativas que conduzem à morte. Cavalcanti sublinha que apenas o amor

correspondido, especialmente por mulheres de alta condição, pode gerar prazer e ser dignamente chamado “amor” (v. 13). Mulheres de baixa extração, incapazes de incutir temor, não poderiam proporcionar tal experiência. Finalmente, a invisibilidade do amor, tema da última *quaestio*, não apresenta dificuldades de compreensão, pois é antecipada pela definição inicial (v. 2-3). Como acidente, o amor não possui substância visível; sua manifestação é inferida, como destacado na quarta estrofe, que explora os sinais externos da paixão amorosa. Octavio Paz discute o conceito de Eros e suas variações ao longo das eras históricas, abrangendo desde a Antiguidade até a Modernidade. Para compreender adequadamente o conceito de “amor” e “erotismo” na poesia dos trovadores provençais, é crucial delimitar essas noções em seu contexto específico:

Eros pode confundir-nos, levar-nos a cair no pântano da concupiscência e no poço do libertino; também pode nos elevar e levar-nos à mais alta contemplação. Isto é o que chamo de erotismo, ao longo dessas reflexões e o que tento distinguir do amor propriamente dito. Repito, falo do amor tal como o conhecemos desde a Provença. Este amor, embora existisse em forma difusa como sentimento, não foi conhecido pela Grécia antiga nem como ideia, nem como mito. A atração erótica por uma única pessoa é universal e aparece em todas as sociedades; a ideia ou filosofia do amor é histórica e brota só onde existem circunstâncias sociais, intelectuais e morais. Platão sem dúvida teria se escandalizado diante do que chamamos de amor. Algumas de suas manifestações lhe seriam repugnantes, como a idealização do adultério, o suicídio, a morte; outras o teriam assombrado, como o culto à mulher. E os amores sublimes como o de Dante por Beatriz ou de Petrarca por Laura, pareceriam a ele doenças da alma. (Paz, 1994: 45)

Os trovadores da primeira fase, como Guilherme IX da Aquitânia, o Trovador, não se limitaram a exaltar o amor, a alegria e a juventude em suas composições líricas, mas também desempenharam um papel crucial na formulação das primeiras normas da arte lírica, conhecida como "trobar". Seus trabalhos transcenderam a mera expressão artística, influenciando profundamente a experiência humana ao definir uma sofisticada "arte de amar". Com isso, a figura feminina assume um papel central, conduzindo o erotismo dos versos e exigindo do trovador uma postura de devoção e serviço. O *fin' amor* (amor cortês) assim emerge como uma crítica tanto aos contratos sociais amorosos instituídos pela Igreja, que regulamentavam as relações sexuais através do casamento, quanto à concepção

de satisfação meramente física promovida pelo comércio sexual, que objetificava a mulher como um mero instrumento de prazer. Para os trovadores provençais, como se vê, a "arte de amar", é, do início ao fim, uma pulsão erótica: o processo de conquista inicia-se com a observação atenta e culmina na ação, quando o observador se transforma em *amante* (*drutz*). Grande parte dessa experiência amorosa reflete influências da erótica árabe, com a qual os trovadores provençais tiveram contato durante as Cruzadas. Para os trovadores, a experiência amorosa é fundamental e não se limita a uma mera expressão de tragédia; o sofrimento do poeta é uma etapa no caminho para atingir o objetivo final – a própria palavra: a *joi*, que representa uma união entre gozo e contemplação, integrando aspectos tanto do mundo natural quanto do espiritual. Diferente do gozo físico simples, o gozo é visto como parte de um processo de purificação do amante, que o ilumina e enriquece espiritualmente; o amor, assim concebido, é um mistério reservado a poucos e aspirado por muitos.

Para unir, finalmente e explicitamente, a questão do discurso amoroso com a prática do soneto, é preciso notar como Francesco Petrarca compreende o amor como um caminho para a elevação espiritual – platônica e cristianamente. Certos sonetos de sua autoria não apenas influenciaram, mas também estabeleceram modelos para uma série de subgêneros dentro da tradição do soneto amoroso: a poesia dos trovadores antecipa o que viria a ser a poesia "metafísica" do século XVII, e já em Petrarca encontramos meditações angustiadas que são fundamentais para a concepção dos melhores sonetos de amor de poetas como Ronsard, Shakespeare e Quevedo. O *Canzoniere*, sua coleção de 317 sonetos, 29 canções, 7 baladas e 4 madrigais, tornou-se uma das principais fontes de inspiração para a poesia amorosa na Europa renascentista, mantendo sua influência até meados do século XVII. Embora o soneto não tenha sido originalmente criado por Petrarca, ele se tornou, através de sua obra, uma forma que ele moldou e definiu de maneira tão exemplar que pouquíssimos poetas poderiam versar o tema do amor sem se confrontar, de alguma forma, com sua estrutura.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi,  
che'n mille dolci nodi gli avolgea,  
e'l vago lume oltra misura ardea  
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;

e'l viso di pietosi color farsi  
(non so se vero o falso) mi parea:  
i' che l'esca amorosa al letto avea,

qual meraviglia se di subito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,  
ma d'angelica forma, et le parole  
sonavan altro che pur voce umana:

uno spirto celeste, un vivo sole  
fu quel ch'i'vidi; e se non fosse or tale,  
piaga per allentar d'arco non sana. <sup>10</sup>  
(2016, v. 90)

Neste soneto, curiosamente, a estrutura parece controlar a experiência do poeta, movendo-se desde os cabelos e os olhos até o momento em que eles veem o amante, o rosto assim muda de cor; o primeiro terço registra o efeito de sua morte, e o último resume o significado da visão. Um amor semelhante pode ser comparado a uma flecha no coração: uma vez que se diz que é uma flecha no coração, procuramos um arqueiro, e Cupido aparece em uma relação mítica com Psique, a alma de onde, é claro, surge a metáfora oblíqua de Petrarca neste soneto. Petrarca aceitou a premissa *stilnovista* de que o amor tem o poder de transformar a visão – como vimos, a dimensão fantasmagórica da visão e do amor – de vida de um indivíduo, mas, devido às circunstâncias pessoais de sua vida, conseguiu metaforizar uma paisagem inteira de uma forma inédita. O poeta, numa das canções mais longas que pontuam o *Canzoniere*, testemunhou a maneira como seus desejos foram transformando a paisagem, ora aqui, ora ali, tornando-a (em seu verso) metáfora de Laura. Apesar disso, ao revisar e reorganizar seu trabalho, Petrarca apresenta o "self", evitando uma abordagem cronológica ou autobiográfica direta de seu amor, deixando apenas uma autoimagem através de metáforas de perda e desejo. Nisto, Petrarca criou, não apenas em sonetos isolados, mas por reiteração e reforço ao longo de todo o *Canzoniere*, um dos campos poéticos mais ricos para representar o “eu” já mapeado por um único poeta: se mais estreito do que o de Shakespeare, menos abstrato que o de Dante, mais acessível e menos idiossincrático que o de Blake, o léxico de Petrarca significa um mundo natural que é também o mundo interno do desejo – particularmente o desejo de beleza e a dor e o medo de perdê-la – e deu à poesia ocidental um poderoso recurso de expressão. O soneto que ele herdou carregava um "eu" com um foco social definido: voltado para a Senhora, ou para um amigo, para a comunidade ou mesmo para o próprio

---

<sup>10</sup> [“Eram os cabelos de ouro dispersos pelo vento, / que em mil doces nós os envolviam, / e o vago brilho ardia além da medida / daqueles belos olhos, que agora são tão escassos; / e o rosto de cor piedosa se formava / (não sei se verdadeiro ou falso) me parecia: / eu que tinha a isca amorosa na cama, / qual maravilha se de repente ardesse? / Não era o seu andar coisa mortal, / mas de forma angelical, e as palavras / soavam algo além de simples voz humana: / um espírito celeste, um sol vivo / foi o que vi; e se não fosse agora tal, / ferida por afrouxar do arco não cicatriza.”]

Amor, o falante é eloquente na postura de suplicar, elogiar ou lamentar; e isso não desaparece quando Petrarca começa a insistir no inarticulado, no suspiro e na lágrima. Mas, ao concentrar-se no irracional, nas manifestações inarticuladas de desejo, perda e esperança, e não no racional, ele fez do soneto, como ele mesmo disse, "a voz de um suspiro": com qualidade momentânea, visionária, epifânica, aprendida do *stilnovisti*, e aproveitou para expressar o inexprimível desejo ou angústia interior, contando com o rigor da forma do soneto (que ele manteve muito convencional) para controlar a frouxidão da emoção transformada em metáfora. Petrarca, partindo de um substrato de eloquência *cortês* e trabalhando dentro de uma forma poética que, no início, começava a perder sua vitalidade e versatilidade, dedicou-se incansavelmente à renovação e aprofundamento do soneto.

Mais um exemplo da presença do amor na tradição do soneto é o célebre “Tanto gentile e tanto onesta pare”, de Dante Alighieri, que está no capítulo XXVI da *Vita Nova*. O melhor modo que encontramos de tratá-lo, portanto, é compilando algumas das suas traduções:

Tão honesta e gentil, ao nos saudar,  
Minha amada aparece em nossa vida,  
Que toda bôca treme, emudecida,  
E os olhos a não ousam contemplar.  
Ela se vai, sentindo-se louvar,  
Humildemente, de pudor vestida;  
Parece que no céu foi escolhida  
Para à terra um milagre revelar.  
Tão amável se mostra a quem a mira  
Que no peito desperta uma doçura  
Que só pode entender quem a conhece;  
E dos seus lábios emanar parece  
Um espírito cheio de ternura  
Que vai dizendo ao coração: “Suspira!”  
(trad. Paulo M. Oliveira e Blasio Demetrio. [1937])<sup>11</sup>

Tão discreta e gentil se me afigura  
ao saudar, quando passa, a minha amada,

---

<sup>11</sup> **em: Vida Nova, Biblioteca Clássica, Volume XX, p. 72.**

que a língua não consegue dizer nada  
e a fitá-la, o olhar não se aventura.  
Ela se vai sentindo-se louvada  
envolta de modéstia nobre e pura.  
Parece que do céu essa criatura  
para atestar milagre foi baixada.  
Ao que a contempla infunde tal prazer,  
pelos olhos transmite tal dulçor,  
que só quem prova pode compreender.  
(trad. Henriqueta Lisboa. [década de 60?])<sup>12</sup>

Tanto é gentil e tão honesto é o ar  
da minha dama, quando aos mais saúda,  
que toda a língua de tremor é muda,  
e os olhos não se atrevem de a fitar.  
E ela perpassa, ouvindo-se louvar,  
vestida de humildade e tão sisuda,  
que se diria que, do céu transmuda,  
à terra veio milagres comprovar.  
E é graciosa tanto a quem na mira  
que dá dos olhos tal ternura ao seio,  
que entendê-la não pode o que a não sente.  
E é como se em seus lábios fora ardente  
um espírito suave e de amor cheio  
que, sem dizê-lo, às almas diz: — Suspira.  
(trad. Jorge de Sena. [1972])

É tão gentil e de vaidade isenta  
a minha dama, quando alguém saúda,  
que a língua logo trava, tartamuda,  
e a vista na visão não se sustenta.  
Quando ela passa entre os louvores, lenta,  
afável na humildade que não muda,  
lembra coisa do céu vinda em ajuda  
de todo aquele que um milagre alenta.  
Não há graça maior pra quem a mire:  
uma doçura, pelo olhar, vai fundo  
— e só quem já sentiu pode dizê-lo.

---

<sup>12</sup> em: **Poesia traduzida, EdUFMG, 2001, p. 38-39.**

Velando o seu semblante com desvelo,  
um espírito de Amor se mostra ao mundo,  
dizendo à alma, devagar: Suspire!  
(trad. Décio Pignatari. [1990])<sup>13</sup>

Tanto é gentil e tão honesto é o ar  
da minha amada, no saudar contida,  
que toda língua treme emudecida  
e os olhares não se ousam levantar.  
Ela se vai, sentindo-se louvar,  
mas da própria modéstia tão vestida  
que parece milagre, concebida  
no céu, para na terra se mostrar.  
Tão suave se mostra a quem a admira  
que do olho ao peito leva uma doçura  
só compreendida por quem dela prova.  
E talvez no seu rosto já se mova

o espírito de amor e de brandura  
que vai dizendo ao coração: Suspira.  
(trad. Jorge Wanderley. [1996])

É tão gentil, é tão honesto o olhar  
de minha dama quando a alguém saúda  
que toda língua treme e fica muda  
e os olhos não a ousam contemplar.  
Ela se vai, sentindo-se louvar,  
benignamente em singelez vestida,  
como se fora coisa remetida  
do céu para um milagre nos mostrar.  
Mostra tanto prazer a quem a mira,  
que dá, através dos olhos, um dulçor  
que não pode entender quem não o prove,  
e de seus lábios como que se move  
um espírito suave, todo amor,  
que vai dizendo ao coração: suspira.  
(trad. Augusto de Campos. [2003])<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> **em: Retrato do amor quando jovem, Cia das Letras, 2006, p. 60-61.**

<sup>14</sup> **em: Invenção, Arx, 2003, p. 272-273.**

Mais do que a multiplicidade de traduções, o caso deste soneto de Dante revela uma verdadeira história literária. Trata-se não apenas da trajetória de um poema traduzido por diferentes mãos, mas de um diálogo entre épocas que se cruzam e se transformam, legando umas às outras seus valores, sensibilidades e interpretações. Esse processo fica evidente ao compararmos, por exemplo, a expressão "envolta de modéstia nobre e pura", na tradução de Henriqueta Lisboa, com "afável na humildade que não muda", de Décio Pignatari. Cada versão carrega as marcas estilísticas e culturais de seu tempo, funcionando como um reflexo das mudanças no horizonte de recepção poética. Essa riqueza interpretativa evoca uma reflexão de Augusto Meyer sobre o mesmo soneto, em que ele observa como os tradutores frequentemente tropeçam no falso cognato "labbia". A palavra, que intuitivamente parece significar "lábio", na verdade deve ser entendida como "semblante" – uma sutileza semântica que também aparece em outros trechos da obra de Dante, como no *Inferno* (XIX, 123) e no *Purgatório* (XIII, 47). Quanto ao soneto, o que Dante está fazendo é, basicamente, descrever a impressão imortal que seu encontro com Beatriz lhe causara. E, no caso, que causava nos outros.

#### 4. Dante, Petrarca e Camões: caminho para a modernidade

Antes de mais, seria importante definir os termos e explicitar o que entendemos por modernidade. Convém iniciar pela etimologia: a palavra deriva do latim *modernus* (de modo, "agora", "recente"), cunhada no século V para demarcar uma ruptura entre o presente cristão e o passado pagão. Como observa Hans Ulrich Gumbrecht em *Cascatas da Modernidade* (1998), essa origem já revela uma tensão constitutiva do conceito – a modernidade define-se não como um período fixo, mas como uma série de camadas históricas que se sobrepõem, conflitam e reinventam a relação entre "novo" e "antigo". Nesse sentido, embora o termo seja frequentemente associado ao Iluminismo e às revoluções do século XVIII, sua genealogia é mais longa e multifacetada. No Renascimento, por exemplo, a "modernidade" já era invocada para celebrar a redescoberta da Antiguidade clássica, enquanto no século XVII, a Querela dos Antigos e dos Modernos na França explicitou disputas sobre se a cultura contemporânea poderia superar a dos gregos e romanos. Assim, a modernidade não é um projeto único, mas um conjunto de narrativas em competição, cada uma reivindicando sua própria noção de ruptura. Diante dessa complexidade, delimitamos nosso uso do termo: ao nos referirmos à modernidade, focamos em uma mundividência específica que se consolidou no Ocidente a partir do final do século XVIII, embora suas sementes remontem a transformações anteriores. Essa visão de mundo, como destacou Gumbrecht, corresponde a uma das "cascatas" do conceito – uma onda que ganhou força com a secularização, a valorização da experiência empírica e a crença no progresso humano. No entanto, para compreender como essa modernidade se articula na literatura, é fundamental retroceder aos séculos XIII e XIV, quando Dante Alighieri e Francesco Petrarca lançaram as bases para uma nova concepção de poesia: enquanto Dante integrou o soneto a uma narrativa mais ampla, como na *Vita Nova*, Petrarca consolidou-o como uma forma autônoma, capaz de explorar a subjetividade e a ambiguidade do amor. Essa dualidade – entre a universalidade dantesca e a introspecção petrarquiana – seria imprescindível para a poesia renascentista, incluindo a obra de Luís de Camões.

Com efeito, a partir de determinada altura, nos finais do século XVIII, essa modernidade aparece em manifestações diversas – não mais como um debate entre

eruditos, mas como um projeto societal – e em múltiplas formas no Ocidente, sobretudo na França, Alemanha e Inglaterra. É uma visão do mundo que se difunde, que galvaniza o Ocidente e vai mesmo para além dele, inspirando tanto a Revolução Francesa – que acima de tudo é uma epopeia contra a antiga mundividência herdada do mundo medieval – quanto a criação dos Estados Unidos, que são, no fundo, a primeira grande tentativa de materialização da utopia europeia da modernidade, chamemos-lhe assim. Anterior a esses axiomas, e servindo-lhes de suporte, embora eles sejam aceitos como dados, está a convicção de que o mundo é bom. A razão passa a ser a linguagem-ponte que permitirá harmonizar entre si os referidos postulados. Do primeiro, resulta toda a legitimidade da ciência, da tecnologia e da atividade econômica. Não será necessário entrar aqui em pormenores de localização histórica, mas presumo pisar terreno seguro apontando para o protestantismo como uma das balizas mais fortes dessa viragem. É crucial notar, contudo, que essa "razão" não era um consenso: enquanto o Iluminismo francês a via como instrumento de emancipação universal, o Romantismo alemão a criticava como força desumanizadora – uma das muitas contradições internas à modernidade. No contexto literário, essa tensão entre razão e subjetividade já estava presente na obra de Petrarca, cujo *Canzoniere* explora a ambiguidade do amor por Laura, oscilando entre a adoração espiritual e o desejo carnal. Camões, por sua vez, absorve essa dualidade petrarquiana, mas a adapta ao contexto renascentista, combinando-a com a universalidade dantesca.

Na ciência, como em tudo o mais, o critério fundamental de *verdade* vai fundamentar-se na experiência e na razão, já não nos princípios da autoridade e da fé ou da revelação. Essa mudança, contudo, não ocorreu de forma homogênea. Como lembra Gumbrecht, a "modernidade científica" do século XVII (Galileu, Newton) coexistiu com visões de mundo ainda profundamente religiosas, e apenas no século XVIII a experiência empírica tornou-se um paradigma hegemônico – ainda assim contestado por correntes como o Idealismo alemão. Essa transição também se reflete na poesia de Camões, que, embora profundamente influenciado por Petrarca, não se limita à introspecção lírica. Em seus sonetos, como "*Transforma-se o amador na coisa amada*", Camões preserva a herança petrarquiana da ambiguidade amorosa, mas a radicaliza ao descrever o amor como uma força que dissolve a identidade do amante. Essa abordagem antecipa a subjetividade moderna, onde o eu lírico não é mais um sujeito estável, mas um campo de contradições e paradoxos. Do segundo axioma resulta a democracia, com os seus ideais de liberdade e igualdade em busca de harmonização, tão conflitivos entre si quanto fundamentais. Ao

terceiro axioma está inerentemente associada a ideia de progresso, e dela resultam todas as instituições destinadas a melhorar o ser humano e a torná-lo mais apto a usufruir dos bens viabilizados pelos axiomas anteriores. A educação, como meio de perfectibilização, enquadra-se neste conjunto. Essa tripartição (ciência, democracia, progresso) reflete uma das facetas da modernidade, mas não esgota suas múltiplas dimensões. Na poesia de Camões, por exemplo, a tensão entre tradição e modernidade manifesta-se na combinação de elementos épicos e líricos, assim como na oscilação entre a universalidade dantesca e a introspecção petrarquiana. Essa dualidade é central para compreender como Camões articula a transição para a modernidade, não como uma ruptura abrupta, mas como um processo de sobreposições e refluxos. Ademais, autores como Baudelaire associaram a modernidade ao efêmero e ao fragmentário, enquanto Marx a vinculou às contradições do capitalismo – perspectivas que ampliam, mas também tensionam, a definição aqui proposta. Como afirmamos também, subjaz a este tripé – ciência/tecnologia, liberdade/igualdade e progresso – uma valoração ética fulcral ou nuclear: o mundo é bom. Não no sentido rousseauano, mas em contraposição à atitude da teologia cristã medieval que considerava o mundo um perigoso e maldito lugar de passagem para o Outro Mundo, o Bom, o Bendito. Acentuamos apenas, tendo em vista o tema aqui tratado, o fato de a nova mentalidade empírica arvorar em critério de verdade o saber colhido pela experiência, isto é, pelos sentidos, em oposição ao da autoridade dos clássicos, critério até então reinante.

Tal transição, no entanto, não foi abrupta. *Os Lusíadas*, por exemplo, tem sido considerado um poema renascentista elaborado dentro de uma mundividência medieval manifesta na insistência numa teologia católica (apesar do seu sincretismo com a mitologia pagã) e numa ideologia anti-islâmica. Apesar de se registrar a presença de elementos “científicos”, sobretudo em matéria de astronomia, fauna e flora, a ênfase da crítica tem sido tradicionalmente colocada na suposta falta de consciência, por parte de Camões, de que o paradigma dentro do qual o seu poema épico se insere dava já, na altura da sua publicação, sinais de soçobrar. Os autores que se debruçaram sobre *Os Lusíadas* em busca do referido “espírito novo” – a afirmação da importância da experiência – referem apenas duas citações referidas quase ad nauseam – o “vi claramente visto” e o “saber de experiência feito”. À luz de Gumbrecht, porém, poderíamos interpretar *Os Lusíadas* não como um anacronismo, mas como um exemplo de como as "cascatas da modernidade" se entrelaçam: o poema habita uma zona de fronteira entre a autoridade clássica (a epopeia

virgiliana) e a emergência de um empirismo incipiente (as descrições geográficas), entre a cosmologia medieval e a curiosidade renascentista. Essa ambiguidade, longe de ser uma falha, ilustra a coexistência de temporalidades que caracteriza a modernidade – um processo não linear, mas cheio de refluxos e sobreposições. A leitura atenta desse canto revela, porém, uma surpreendente modernidade (e repetimos que neste texto modernidade se refere exclusivamente à faceta da nova mentalidade empírica). Com efeito, Camões, ao relatar a viagem de Vasco da Gama ao rei de Melinde, utiliza os conhecimentos que adquirira por experiência na viagem que ele próprio efetuou, transpondo-os para a viagem de Vasco da Gama. Aí, a nova atitude empírica que, como sabemos, já se espalhara através de um pequeno, mas significativo núcleo de escritores portugueses “pioneiros” do mapeamento do novo mundo, é claramente partilhada pelo poeta quando usa uma linguagem que aponta para um espírito verdadeiramente novo na poesia de então, fazendo desse canto V d'*Os Lusíadas* algo de decididamente moderno.

Nele, o estilo grandiloquente, por vezes bombástico dos cantos anteriores, é geralmente substituído por uma linguagem chã, quase terra a terra, factual, minuciosamente descritiva e desconcertantemente fluente e moderna. Claro que todos sabemos as razões: Camões fez uma viagem para a Índia em 1553 e, ao transpor para verso a narrativa de Vasco da Gama, simplesmente transferiu a sua própria experiência atribuindo-a ao navegador. A transição entre os séculos XIII e XIV, especialmente nas regiões centrais da România – França e Itália –, representa um momento de profunda crise e transformação para o modelo social e literário do amor cortês. Esse modelo, gestado e cultivado na já lendária Provença, sustentou-se por dois séculos, mas começava a desmoronar sob o peso de sua própria rigidez e repetição. A perseguição aos cátaros, que desestruturou o tecido cultural do sul da França, desempenhou papel crucial nesse processo, ao forçar a dispersão de trovadores para a Itália setentrional e contribuir para a diluição da tradição trovadoresca. É nesse cenário de transição que se desenrola o fenômeno que Corrado Bologna denomina “o eclipse do Trovador, a aurora do Poeta”. Esse processo reflete não apenas o declínio do modelo cortês, que permanece na poesia como uma sombra anacrônica, mas também a emergência de novas formas literárias alinhadas à realidade política e cultural da civilização burguesa-comunal. Um exemplo paradigmático é o soneto “Transforma-se o amador na coisa amada”, de Camões. Nele, o poeta preserva a estrutura formal do soneto petrarquiano, mas subverte a lógica do amor cortês ao substituir a idealização da dama inacessível por uma reflexão a respeito da dissolução do eu no ato de amar – algo que antecipa a subjetividade moderna. Versos como

“Amor é um fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente” revelam uma tensão entre tradição e inovação: a imagem do fogo remete ao código trovadoresco, mas a abstração filosófica rompe com a mera repetição de fórmulas, alinhando-se ao humanismo renascentista. A busca por formas de literariedade orgânicas ao projeto democrático-cidadino, portanto, não apaga totalmente o modelo cortês, mas o ressignifica, como demonstra Camões – poeta que, mesmo em *Os Lusíadas*, transita entre a grandiloquência épica e uma linguagem chã marcada pelo empirismo.

Um marco simbólico dessa crise pode ser encontrado na atitude de Guiraut Riquier, considerado o último grande trovador occitânico. Em 1274 ou 1275, enquanto o jovem Dante Alighieri iniciava seus estudos e vivenciava o primeiro encontro com Beatriz, Riquier dirigiu um apelo ao rei Alfonso X de Castela, pedindo que se instituisse uma distinção oficial entre *joglars* e *trobadors*. Essa solicitação reflete a tentativa de preservar a dignidade artística da tradição trovadoresca em um momento de profundas mudanças sociais e culturais. Porém, a ironia histórica não pode ser ignorada: Guilherme IX de Aquitânia, amplamente reconhecido como o primeiro trovador, subvertia qualquer distinção rígida ao assumir, de maneira lúdica, a persona de um jogral. Essa ambiguidade fundadora destaca o caráter fluido e mutável da tradição trovadoresca, desde suas origens. Assim, a crise do século XIII não deve ser vista apenas como um colapso, mas como um momento de reconfiguração cultural e estética, que abriu caminho para a ascensão de novas formas poéticas e novos paradigmas sociais. Essa transição culminaria na figura do poeta, capaz de transcender os limites impostos pela tradição cortês, configurando-se como uma expressão mais universal e intelectualmente ambiciosa. Dante, nessa perspectiva, não apenas personifica o modelo do poeta como figura autônoma, mas também questiona e desafia diretamente a forma tradicional dos serventes, o poema “servil”, subordinado aos interesses de um mecenas. A lírica moderna, marcada por um caráter eminentemente desinteressado, inicia-se precisamente no momento em que o poeta já não possui uma resposta clara e imediata para a questão: “Para que serve a poesia?”. A identidade entre Canto e Amor, esboçada pelos trovadores e atravessando toda a lírica italiana e moderna, evolui para a identidade complementar entre Canto e Morte, cuja formulação modelar encontra-se em Dante. Essa relação pode ser entendida como uma tentativa de resposta – sempre inconclusiva – a essa questão central. Apesar da ruptura profunda que a nova concepção de poesia dantesca representa, traços do passado sobrevivem, embora profundamente transformados e adaptados às novas demandas culturais e sociais. Entre

esses elementos está o ideal de cortesia, que, no universo trovadoresco provençal, era uma prática concreta, sustentada por relações de poder e hierarquia.

Na poesia dantesca e no contexto do *stilnovismo*, esse ideal sobrevive como uma abstração, uma simulação idealizada desvinculada das bases concretas que a definiam anteriormente. Agora, a cortesia não é mais um conjunto de práticas sociais, mas uma qualidade simbólica e essencial para a construção de novas concepções de subjetividade e individualidade. Essa transformação está intrinsecamente ligada à redefinição do conceito de nobreza. Enquanto no universo trovadoresco a nobreza era um atributo herdado, vinculado ao sangue e à posição social, no contexto burguês e *stilnovista* ela se torna uma qualidade alcançável, associada a valores éticos e à habilidade com a palavra. Essa "nova nobreza" assume um caráter meritocrático, em que a excelência moral e intelectual prevalece sobre a hereditariedade. Dante incorpora e expressa essa mudança em sua obra, consolidando a figura do poeta como um agente de transformação cultural e como um representante de um ideal de elevação espiritual e estética. Essa reconfiguração, contudo, não se encerra no século XIV. Séculos depois, em pleno Renascimento português, Luís de Camões retoma e ressignifica essas ideias em seus sonetos amorosos. Em "Transforma-se o amador na coisa amada", por exemplo, Camões preserva a herança *stilnovista* da nobreza como virtude interior (*Amor é um fogo que arde sem se ver*), mas radicaliza a noção de subjetividade ao descrever o amor como uma força que dissolve a identidade do amante: *"transforma-se o amador na coisa amada"*. Nesse processo, a "nobreza" não é mais uma qualidade a ser conquistada por mérito ético ou domínio retórico, como em Dante, mas uma experiência de despersonalização que transcende categorias sociais. O eu lírico camoniano, ao fundir-se com o objeto amado, subverte a lógica meritocrática do *stilnovismo* e antecipa uma concepção moderna de subjetividade – não mais ancorada em hierarquias, mas na intensidade da experiência interior. Esse movimento reflete a transição entre dois mundos: de um lado, a tradição que vincula a nobreza à excelência moral; de outro, a emergência de uma sensibilidade renascentista que valoriza o indivíduo como campo de contradições e paradoxos. Camões, assim como Dante, é um poeta de fronteira – mas enquanto Dante consolida a "nova nobreza" como projeto coletivo, Camões a desloca para o terreno do íntimo e do inefável, onde a única "cortesia" possível é a da entrega absoluta ao amor, mesmo que isso signifique a aniquilação do *self*.

Como vimos, Dante rompe com a tradição medieval ao integrar, na *Comédia*, a experiência subjetiva do amor (inspirada em Beatriz) a um projeto universalizante que articula teologia, filosofia e política. Sua obra não apenas espiritualiza o amor – como fará Petrarca –, mas o vincula a uma ética cósmica: Beatriz é guia não só do poeta, mas da humanidade, rumo à salvação. A *Vita Nova*, com seu uso inovador do soneto, já anuncia essa síntese: a poesia não é mero exercício retórico, mas um ato de *teologia aplicada*, onde a escrita se torna instrumento de redenção. Petrarca, embora profundamente influenciado por Dante, desloca o foco da síntese cósmica para a fragmentação do eu lírico. No *Canzoniere*, o amor por Laura não é um caminho para a transcendência coletiva, mas um labirinto de contradições íntimas. Se Dante espiritualiza o amor vinculando-o à ordem divina, Petrarca o intelectualiza, transformando-o em um problema filosófico. Essa ambiguidade, porém, não nega a herança dantesca – a espiritualização do amor e a relação entre poesia e filosofia são eixos comuns. A diferença está no propósito: enquanto Dante busca unificar, Petrarca explora a dissolução, antecipando a subjetividade moderna. Camões, portanto, herda tanto a universalidade dantesca quanto a introspecção petrarquista, mas as recontextualiza em um mundo marcado pela expansão colonial e pela crise do humanismo. Em *Os Lusíadas*, a síntese épico-lírica reflete uma modernidade plural: Vasco da Gama é um herói à medida de Aquiles, mas suas conquistas são questionadas por deuses ambíguos e por descrições empíricas que revelam o custo humano do império. Já nos sonetos, Camões radicaliza o petrarquismo ao descrever o amor como experiência empírica de despersonalização – não mais um jogo cortês ou uma alegoria teológica, mas uma força que dissolve identidades. Essa operação é análoga à de Dante: ambos ressignificam o passado para criar algo novo. Porém, enquanto Dante opera a partir do centro cultural florentino, Camões escreve à margem do império, onde o humanismo se choca com a violência colonial. Seu empirismo – o "*saber de experiência feito*" – não é apenas método científico, mas uma crítica implícita ao discurso triunfalista do Renascimento. A modernidade camoniana é, assim, periférica e paradoxal: celebra e denuncia, unindo o canto épico à descrição crua da fome, da doença e da escravidão.

## 5. O soneto no século XX e a desrealização do amor: contextualizando novíssimos temas

Como vimos, ao longo de aproximadamente quinhentos anos, o tema do amor predominou quase exclusivamente no gênero, constituindo o eixo central de sua expressão. Contudo, no início do século XX, essa hegemonia temática começa a se desestabilizar, refletindo as mudanças culturais e intelectuais de uma época marcada pela crise dos valores tradicionais e pela fragmentação das certezas existenciais. Dentro desse contexto, destacam-se Rainer Maria Rilke e Hermann Broch, que, valendo-se – entre outras formas – do soneto, reconfiguram a abordagem da temática amorosa, deslocando-a para novos horizontes de reflexão e experimentação. Em Rilke, o soneto adquire uma dupla função, funcionando tanto como um veículo para o refinamento de uma estética objetiva nos *Novos Poemas*, quanto como um espaço de meditação espiritual e metafísica nos *Sonetos a Orfeu*. Nos primeiros, o amor é despojado de idealizações românticas, integrando-se a uma poética da observação minuciosa, na qual objetos, cenários e gestos cotidianos são elevados à condição de símbolos de uma experiência amorosa desprovida de transcendência. Já nos *Sonetos a Orfeu*, a perspectiva se transforma: o amor reaparece transfigurado em um princípio universal, em diálogo com a memória, a criação artística e a conexão entre vida e morte, ampliando as possibilidades de interpretação existencial e ontológica do sentimento amoroso. Embora Rilke não articule explicitamente que a poesia tem uma capacidade única de abordar a finitude de formas inacessíveis à prosa, à teoria ou à poetologia, a sua abordagem à forma do soneto demonstra essa singularidade. Rilke mobiliza as qualidades materiais da linguagem de maneira que sua prosa apenas tangencia, caracterizando-as como ausentes ou desejáveis – como exemplificado na descrição de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, onde ele alude à “forma oca” ou “negativa” da bem-aventurança. Para explorar essa dimensão, utilizamos o conceito de “poética da figura” de Rilke, que reflete seu trabalho de moldar e estruturar a linguagem. Esse conceito, embora não seja formulado diretamente por Rilke, deriva de sua constante reflexão sobre a relação entre imagem, linguagem e finitude – uma herança que remonta à tradição medieval do ‘amar por imagem’, mas que Rilke radicaliza ao associá-la à impermanência e à transformação. Na Idade Média, a imagem (ou figura) era um meio privilegiado de acesso ao transcendente, seja na devoção religiosa (como nos ícones), seja na poesia trovadoresca, onde o amor cortês se construía a partir da idealização da dama inacessível, como dito inicialmente. Rilke, no entanto, desloca essa tradição: em vez de

buscar a eternidade através da imagem, ele a utiliza para explorar a finitude e a transformação. Em seus *Sonetos a Orfeu*, a figura não é mais um veículo para o absoluto, mas uma forma que se desfaz e se reconstrói no ato mesmo da leitura – algo que reflete a plasticidade da linguagem e sua capacidade de capturar o efêmero.

Compreender a poética da figuralidade de Rilke como uma meditação sobre a finitude revela nuances profundas de seus *Sonetos a Orfeu*. Essas nuances incluem a combinação paradoxal de concreção e abstração, a dinâmica relacional entre os sonetos individuais e o ciclo como totalidade, bem como as propriedades profundamente plásticas e auto-reflexivas dos poemas. Esses aspectos expandem e interrogam os limites da forma sonetista. Os *Sonetos* não apenas testam os contornos do soneto tradicional, mas também convidam o leitor a participar ativamente do processo de formação e interpretação, estabelecendo orientações que organizam os sentidos dentro e entre os poemas, bem como em todo o ciclo. Essa responsividade da linguagem ao mundo – e vice-versa – é central para a estética de Rilke, uma vez que a participação ativa do leitor na construção das figuras poéticas remete, mais uma vez, à tradição medieval – mas com uma diferença crucial: enquanto a imagem medieval buscava estabilidade e permanência (como na figura da dama idealizada ou do Cristo pantocrator), a figura rilkeana é intrinsecamente transitória. Ela não se fixa, mas se transforma no diálogo entre linguagem e mundo, entre poeta e leitor. Essa dinâmica é central para a estética de Rilke, que celebra não a eternidade, mas o momento fugaz em que a linguagem consegue capturar o inefável. Sem a compreensão de que linguagem e mundo se moldam mutuamente, torna-se quase impossível captar como Rilke celebra as orientações temporárias, provisórias e equívocas que suas figuras poéticas alcançam. Os *Sonetos a Orfeu* não apenas retratam, mas também realizam o conceito de que as orientações emanadas da linguagem em direção ao mundo são conquistas genuínas, e não meras ilusões. Essa tensão entre a transitoriedade das formas e a permanência alcançada momentaneamente em seus sonetos reflete uma visão profundamente humanista: a capacidade de criar sentido, mesmo em meio à incerteza e à impermanência.

No “Soneto I, 1”, por exemplo, Rilke descreve uma árvore que “ergue-se no ouvido”, transformando-se de objeto natural em figura poética. Essa árvore não é mais uma imagem estática, como nas alegorias medievais, mas uma presença viva que se reconstrói no ato da leitura – uma metáfora da própria poética rilkeana, onde a figura é

sempre processo, nunca produto final:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!  
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!  
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung  
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.  
Tiere aus Stille drangen aus dem klaren  
gelösten Wald von Lager und Genist;  
und da ergab sich, daß sie nicht aus List  
und nicht aus Angst in sich so leise waren,  
sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr  
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben  
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,  
ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen  
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –  
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.<sup>15</sup>

Os temas de transformação, a ênfase no terreno e a complementaridade entre vida e morte como duas metades inseparáveis da existência aparecem tanto nos *Sonetos a Orfeu* quanto nas *Elegias de Duíno*, conforme indicado por Rilke em uma de suas cartas. Em uma carta dirigida a Witold Hulewicz, em 1925, ele escreve:

Dizer sim à vida e à morte demonstra-se como algo uno nas Elegias. Aceitar uma sem a outra seria, como aqui se experimenta e se celebra, uma restrição que exclui terminantemente todo infinito. A morte é o lado da vida apartado de nós, não iluminado por nós: temos de tentar atingir a mais ampla consciência de nosso ser-aí, que está em casa nestes dois domínios ilimitados, está nutrido de ambos de modo inexaurível... O verdadeiro teor da vida se estende através de ambos os domínios, o sangue da maior das circulações pulsa através de ambos: não há nem um aquém nem um além, mas a grande unidade, na qual os seres que nos sobrepujam, os “anjos”, estão em casa.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> [”Ali subiu uma árvore. Ó pura transcendência! / Ó Orfeu canta! Ó árvore alta no ouvido! / E tudo calou. Mas mesmo no silêncio / havia novo começo, sinal e transformação. / Animais da quietude surgiam da clara / floresta desatada, de tocas e ninhos; / e então se revelou que não por astúcia / nem por medo eram tão silenciosos, / mas por escuta. Rugidos, gritos, bramidos / pareciam pequenos em seus corações. E onde antes / mal havia uma cabana para acolher isso, / um refúgio do mais obscuro desejo / com uma entrada, cujos umbrais tremiam, – / lá lhes criaste templos no ouvido.”]

<sup>16</sup> Apresentação, tradução e notas de Vicente A. de Arruda Sampaio em Oitava Elegia de Duíno – acompanhada de uma carta.

Contudo, apesar dessa aparente continuidade temática, os dois ciclos apresentam diferenças marcantes no tratamento da finitude e, conseqüentemente, na relação que estabelecem com a linguagem. É precisamente essa divergência que torna os *Sonetos* o foco desta análise, em vez das *Elegias*. As distinções mais visíveis residem nas formas poéticas e nos fiadores ou interlocutores que cada ciclo invoca. Enquanto as *Elegias* consistem em dez longos poemas escritos majoritariamente em ritmos livres, com ocasionais ecos de dísticos elegíacos, os *Sonetos* configuram-se como um ciclo de cinquenta e cinco sonetos estruturados em uma variedade de metros regulares. A estrutura do ciclo já implica um compromisso diferente com a forma: se as *Elegias* tendem a expandir-se em um movimento meditativo, os *Sonetos* operam dentro das restrições formais do soneto, explorando sua plasticidade e suas possibilidades expressivas. O título dos *Sonetos* também sugere uma relação única com seus fiadores. A dedicação a Orfeu, figura mítica ligada à música, à poesia e à morte, é enriquecida por uma segunda dedicatória: "Escrito como um monumento grave para Wera Ouckama von Knoop". Wera, uma jovem que Rilke conheceu brevemente antes de sua morte precoce, acrescenta uma dimensão explicitamente humana ao contexto mítico de Orfeu. Essa dualidade entre o humano e o mítico é central para o engajamento dos *Sonetos* com a finitude: Orfeu, por um lado, é uma figura capaz de atravessar as fronteiras entre vida e morte, enquanto Wera, por outro, é uma presença profundamente terrena que, em sua mortalidade, mantém aberta a "porta para a morte", descrita por Rilke como a "outra metade da vida".

Essa distinção é ainda mais acentuada na comparação com as *Elegias*, nas quais o interlocutor principal, o anjo, é uma entidade transcendente, nativa do reino do invisível e do eterno. Orfeu, em contrapartida, pertence ao mundo material; sua corporeidade, sofrimento e destruição violenta pelas Mênades ancoram sua figura na experiência humana da mortalidade. Essa materialidade e a travessia constante entre os domínios da vida e da morte que Orfeu simboliza conferem aos *Sonetos* um projeto poético essencialmente terreno, voltado para a exploração da transformação e da finitude como componentes centrais da existência. Além disso, o gesto de travessia empreendido por Orfeu não é exclusividade divina ou inalcançável. Embora ele realize essas travessias com maestria, os sujeitos humanos, incluindo o próprio leitor, são convidados a aspirar ao mesmo movimento: uma travessia provisória que reconhece a morte como parte integral da vida contínua. Os dois fiadores dos *Sonetos* – Orfeu e Wera – reafirmam que o ciclo não é apenas uma meditação sobre a morte, mas um exame da condição humana como um

processo de transformação constante, em que o terreno e o finito se tornam os alicerces do poético. A virada enfática de Rilke em direção ao terreno, sinalizada programaticamente na Nona Elegia e posta em tensão pela Décima Elegia, transforma radicalmente a relação dos *Sonetos a Orfeu* com a linguagem. Nas *Elegias de Duíno*, a linguagem é marcada por uma diferença dolorosa e uma distância entre a palavra e o ser, refletindo uma concepção transcendente e frequentemente inatingível do além. Já nos *Sonetos*, essa separação não apenas se dissolve, mas também é substituída por uma exploração em que a linguagem é profundamente integrada à experiência concreta e cotidiana.

Desde o início, os *Sonetos* propõem que a canção de Orfeu não é um lamento por algo perdido, mas a criação de algo novo – um movimento de reconfiguração que se reflete em sua abordagem linguística e temática. No “Soneto I, 1”, por exemplo, Rilke escreve: “Ali subiu uma árvore. Ó pura transcendência! / Ó Orfeu canta! Ó árvore alta no ouvido!”. Esses versos capturam a essência da poética rilkeana: a árvore, símbolo de crescimento e transformação, não é apenas descrita, mas ‘ergue-se no ouvido’, tornando-se uma presença viva que transcende a mera representação. Os *Sonetos* rejeitam a ideia de mistérios transcendentais isolados do mundo diário, fundindo continuamente o transcendente e o mundano. No “Soneto I, 5”, essa fusão é exemplificada nos versos: “Ergue um louvor. Quase desaparece / no ar. Mas o espaço que preenche / transforma-se em som, em música, em vida”. Aqui, o ato de louvar (um gesto transcendente) se dissolve no ar (o mundano), mas essa dissolução não é uma perda – é uma transformação em algo novo, que ressoa no mundo sensorial. Essa fusão dá origem a uma linguagem que unifica inspiração e artesanato, dois pólos que Rilke havia explorado separadamente em outros momentos de sua carreira. O conceito de *Diktat* – um “ditado” sem origem divina explícita – se torna central, apresentando uma poética que exige abertura responsiva tanto do poeta quanto do leitor. No “Soneto II, 12”, Rilke afirma: “Quer queiramos ou não, / somos guardiões da transformação”. Esses versos destacam a responsabilidade compartilhada entre poeta e leitor de interpretar e dar sentido ao mundo, sem recorrer a uma autoridade transcendente. Essa ausência de uma fonte transcendente clara desafia o poeta e o leitor a ouvirem, perceberem e interpretarem em um nível sensorial e sinestésico, unindo a audição e a visão em uma celebração da existência incorporada.

No “Soneto I, 3”, Rilke escreve: “Um deus pode. Mas como, diga-me, / um homem pode segui-lo através das cordas estreitas?”. Aqui, a imagem das “cordas estreitas” sugere

tanto a lira de Orfeu (audição) quanto o caminho visualmente estreito que o poeta deve percorrer, unindo os sentidos em uma única experiência poética. Essa abordagem sinestésica permeia o ciclo como um todo. A tensão entre inspiração e artesanato, bem como entre visível e invisível, manifesta-se em imagens que oscilam entre concreção sensorial e abstração ambígua. No “Soneto II, 29”, Rilke descreve: “Silencioso amigo de muitas distâncias, sintá / como o seu fôlego ainda aumenta os espaços”. Tais versos exemplificam a ambiguidade rilkeana: o “silencioso amigo” pode ser tanto o leitor quanto a própria poesia, e o “fôlego” que aumenta os espaços sugere tanto a respiração física quanto a expansão metafórica do significado. Os *Sonetos* frequentemente apresentam disjunções e contradições que permanecem sem resolução definitiva, deixando espaço para que o leitor participe ativamente da construção de significado. No “Soneto I, 13”, Rilke escreve: “Preencha o coração com o seu degustar: / nele você terá, de quem você se despede, / a presença mais pura”. Aqui, a despedida não é uma perda, mas uma transformação em “presença mais pura”, uma contradição que convida o leitor a refletir sobre a natureza paradoxal da existência. Essa abertura é sustentada pela forma do soneto, que, apesar de sua estrutura rígida, é dinamizada por Rilke por meio de variações métricas, esquemas de rima incomuns e manipulação sintática. No “Soneto II, 14”, por exemplo, Rilke rompe com a estrutura tradicional ao escrever: “Veja as flores, fíeis à terra, / de quem herdamos o destino de um final / mas não o espaço para florescer”. A inversão sintática e a ambiguidade do “espaço para florescer” desafiam a fixidez da forma, transformando o soneto em uma figura relacional que evita a fixação em estruturas rígidas. Ademais, a experimentação de Rilke com neologismos, palavras estrangeiras, expressões coloquiais e arcaísmos contribui para um estilo simultaneamente inovador e desconcertante. Essa abordagem linguística não é um mero jogo formal, mas um meio de moldar figuras poéticas que se engajam com os problemas de finitude e linguagem de maneira historicamente situada. As figuras poéticas criadas por Rilke não apenas investigam relações temporais, sensoriais e materiais, mas também organizam e orientam o mundo. Essa insistência em um engajamento terreno e corporificado – mesmo diante da dissolução e da morte – reflete uma visão profundamente humanista da poesia como um modo de participar da existência, ao invés de se afastar dela. Os *Sonetos a Orfeu*, ao construir suas figuras linguísticas, não apenas reconhecem a finitude como um componente essencial da experiência, mas também celebram a capacidade da linguagem de dar forma ao mundo e de responder a ele.

Os conceitos de finitude e organização, com sua mistura inerente de concreção e abstração, introduzem o tema central de *Bezug* (relação), que é fundamental para a fase tardia da obra de Rilke e estabelece sua conexão mais forte com o modernismo clássico, bem como com as artes visuais. Esse tema não só reflete uma mudança estilística, mas também denota uma reconfiguração de como Rilke aborda a criação poética, a percepção do mundo e o papel da arte. Pouco antes de escrever os *Sonetos a Orfeu* e concluir as *Elegias de Duíno*, Rilke direcionou sua atenção para a obra de Paul Klee, conforme descrita por Wilhelm Hausenstein em *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* (“Kairuan ou uma história do pintor Klee e da arte desta era”). Nessa análise, Hausenstein argumenta que a obra de Klee responde ao desaparecimento do objeto concreto no mundo moderno, deslocando o foco para a complexa teia de relações entre as coisas. Essa abordagem culmina no que Hausenstein descreve como uma “trigonometria interesférica”, uma metáfora que sugere a medição e o mapeamento das relações entre esferas distintas (visuais, conceituais, espaciais). Essa “trigonometria” transforma a relação em figura, tornando as pinturas de Klee “internamente nada além de figura” (*inwendig lauter Figur*). Essa concepção, absorvida por Rilke, ressoa em sua poética tardia, especialmente nos conceitos de *Bezug* (relação) e *Figur* (figura), que adquirem significados mais densos e inter-relacionados. Na poesia tardia de Rilke, o conceito de *Bezug* não é apenas uma observação ou representação das relações entre as coisas, mas uma exploração ativa de como essas relações podem ser construídas e moldadas poeticamente.

No soneto “O alquimista”,

Seltsam verlächelt der Scham  
diese sich freuende Flamme;  
sie hat ein Wissen davon,  
daß sie ein andres entflammt,  
welches sie nährt und verschont.  
Denn sie allein versteht  
jenes geheimnisvolle  
Werk, das vollendete: Leben.

Und sie umfängt es mit Lust,  
wie ein Gott eine Geliebte.<sup>17</sup>

Rilke constrói uma narrativa poética em que a figura do alquimista transita entre o fracasso e a transcendência, incorporando tanto o cientista metódico quanto o mago visionário. Os dois primeiros versos introduzem o momento de abandono do experimento físico, indicando que o foco do alquimista já não está nos instrumentos tangíveis. A frase “*Er wußte jetzt, was er noch brauchte*” (v.3), ou “sabia do que precisava”, funciona como uma pausa que antecede a revelação no segundo quarteto, onde os elementos de que ele “precisa” são enumerados: tempos (*Zeiten*, v.5), milênios (*Jahrtausende*, v.6), constelações (*Gestirne*, v.7) e o mar (*Meer*, v.8). Esses elementos, simultaneamente concretos e metafísicos, expandem a busca para além do laboratório, conectando o microcosmo da experiência humana ao macrocosmo do universo. Essa ampliação surpreende por combinar categorias aparentemente díspares, como o elemento celeste das constelações e o mar, símbolo de vastidão e fluxo. A associação entre consciência e natureza é especialmente marcante: o cérebro, órgão da racionalidade, é invadido pelo mar, representando a dissolução de barreiras entre o tangível e o imaterial. O segundo quarteto, assim, reflete poeticamente a união dos contrários, ecoando o objetivo alquímico de integração e transmutação. A dimensão sonora do poema também contribui para a ideia de transformação e integração. A rima entre *Laborant* e *Gegenstand* (objeto) reforça o vínculo inicial do alquimista ao mundo material, enquanto a consonância de palavras como *rauchte* (fumegava), *brauchte* (precisava) e *erlauchte* (nobre) sugere um processo em andamento, marcado pela efervescência de algo inconcluso. Na segunda estrofe, a transição sonora e imagética amplia esse processo: o frasco (*Birne*) conecta-se às constelações (*Gestirne*), e o pronome *er* (ele) identifica-se com o mar (*Meer*), simbolizando a expansão do eu para além de seus limites.

Os verbos que descrevem o experimento alquímico encontram-se inseridos nos versos, refletindo a contenção inicial do processo: o ouro (*der erlauchte Gegenstand*) é mencionado dentro da estrutura do verso, enquanto o mar e as constelações ocupam as margens, indicando a abertura necessária para alcançar a transmutação. Essa estrutura poética sugere que o conhecimento buscado transcende os limites da linguagem e da

---

<sup>17</sup> [”Estranhamente sorri para a vergonha / esta chama que se alegra; / ela tem um conhecimento disso, / que inflama outra chama, / a qual a alimenta e poupa. / Pois só ela compreende / aquela misteriosa / obra, a consumada: Vida. / E a abraça com prazer, / como um deus a uma amada.”]

experimentação científica. Na terceira estrofe, o poema atinge um clímax com a liberação de *das Ungeheure* (o imenso ou monstruoso, v.9), que pode ser interpretado tanto como uma força cósmica quanto como algo terrível e incontrolável. A ambiguidade da substantivação reforça o caráter paradoxal dessa força: é ao mesmo tempo uma ameaça e uma promessa. O alquimista, ao libertar essa dimensão, parece confrontar os limites de seu desejo e, simultaneamente, transcender suas pretensões iniciais. Esse “monstruoso” é descrito como retornando à sua “antiga medida” (*sein altes Maß*), uma expressão que sugere tanto a reintegração a uma ordem divina quanto a perda de controle humano sobre o processo. Ademais, *Maß* pode evocar a própria medida poética, indicando que o poema reflete, em sua estrutura, a transmutação que tematiza. Dessa forma, a linguagem poética não apenas narra a transformação, mas participa dela, revelando a relação entre forma e experiência alquímica. Aqui, o alquimista parece renunciar à sua ambição de dominar a natureza, aceitando o papel de mediador em um processo que o ultrapassa. No terceto final, a figura do alquimista retorna ao humano, descrito como um *Trunkenbold* (bêbado), simbolizando sua rendição a um desejo que o consome e o transforma. Ao se debruçar sobre um compartimento secreto, ele reencontra o ouro, objeto de sua busca, mas agora em uma relação de posse quase sensual (*begehren*), indicando que o processo de descoberta é inseparável de uma transformação interna. Essa transformação final alinha o poema com outros textos de *Der neuen Gedichte anderer Teil* (“A nova poesia, outra parte”), onde a ideia de metamorfose é central. O alquimista não apenas transforma os metais, mas também a si mesmo e os instrumentos de sua busca.

O soneto, por sua vez, encena poeticamente esse processo, começando em um ponto conhecido e conduzindo o leitor a um desfecho inesperado, no qual fracasso e sucesso coexistem como elementos de uma mesma jornada. É particularmente significativo observar que a reflexão sobre o conhecimento apresentada no soneto de Rilke se manifesta através de uma forma poética historicamente associada à introspecção e à meditação individual. Segundo Oppenheimer (1983: 299), o soneto representa uma transformação essencial na história da lírica, ao se constituir não mais como uma composição destinada à audiência, mas como um diálogo interno, em que o sujeito se confronta consigo mesmo. Essa qualidade introspectiva e meditativa, característica do soneto moderno, adquire uma dimensão especial no poema de Rilke, que tematiza não apenas o ato de conhecer, mas também a própria possibilidade do sujeito de alcançar esse conhecimento. De forma inovadora, Rilke adapta a estrutura tradicional do soneto, geralmente argumentativa, às

exigências de uma narrativa poética. Em vez de priorizar a construção de um argumento lógico, o poema enfatiza a cena e o processo de descoberta que ela encena. Essa mudança de enfoque reflete uma correspondência entre o conhecimento como tema e o ato de criação poética. A renúncia do alquimista aos instrumentos tradicionais de sua prática sugere uma analogia com a renúncia a formas estabelecidas de composição poética. Assim, o ouro que o alquimista busca – e que aparentemente encontra – pode ser interpretado como uma metáfora para o próprio poema, produto de uma transformação criativa que transcende as convenções. Dessa maneira, o poema não só discute a possibilidade de conhecer, mas também dramatiza o processo de criação artística como um modo de conhecimento. A tensão entre tradição e inovação, tão central ao soneto, ecoa no processo alquímico descrito no poema, onde o abandono de um método conhecido conduz a uma revelação inesperada. No caso de Rilke, essa revelação é o próprio poema, uma obra que só pôde surgir devido à disposição do poeta de transformar o instrumento formal em algo novo, renovando a própria tradição que dispõe.

## 6. O caso Rilke: Geração 45, Drummond e o retorno do soneto

Coincidentemente, o rilkeanismo na lírica brasileira do pós-guerra caracteriza-se por uma recepção seletiva e profundamente influenciada pelos interesses estéticos e culturais da geração de 45. Esse grupo de poetas encontrou na obra de Rainer Maria Rilke um modelo que dialogava com suas preocupações literárias, centradas no retorno a formas clássicas e em uma visão idealizada do papel da poesia enquanto força restauradora e civilizadora. No Brasil, a preferência recaiu sobre a produção rilkeana de caráter metafísico, especialmente os *Sonetos a Orfeu* e as *Elegias de Duíno*. No panorama da recepção rilkeana na lírica brasileira do pós-guerra, destaca-se um movimento que privilegia aspectos específicos da obra do poeta alemão, moldando um diálogo literário centrado na dimensão metafísica de seus escritos. Essa predileção manifesta-se na apropriação do orfismo e na retomada de formas clássicas, como o soneto e a elegia. Essa abordagem, como observa Augusto de Campos, caracteriza-se pela adoção do que Paul de Man denominou “interpretação messiânica” da poesia de Rilke. Essa leitura sugere que a obra do poeta alemão fornece um modelo de salvação pela poesia, uma autoridade que legitima a existência poética, ressonando como ideal na produção da geração de 1945. Esse grupo, confrontado com uma crise do gênero lírico, buscou nos valores órficos a inspiração para restaurar e reafirmar o papel civilizador e transcendente da poesia. Ainda que essa recepção enfatize aspectos elevados e idealizados da obra de Rilke, ela também reflete escolhas seletivas. Como destaca Haroldo de Campos, a predileção brasileira pelo Rilke metafísico dos *Sonetos a Orfeu* e das *Elegias de Duíno* contrasta com a recepção portuguesa, mais inclinada à vertente experimental e concreta dos *Novos Poemas* e de obras como *O Livro das Imagens* e *O Livro de Horas*. Essa distinção indica não apenas uma diferença de sensibilidades estéticas, mas também de projetos literários: enquanto os brasileiros exploravam temas e formas tradicionais com um apuro técnico e imagético, os portugueses mostravam maior abertura à fragmentação e à introspecção experimental.

Essa preferência brasileira é ilustrada pela produção de poetas ligados à geração de 1945. A revista *Orfeu*, cujo nome evoca múltiplas camadas de significado – desde o personagem mítico até a revista modernista portuguesa e o título rilkeano –, tornou-se um espaço significativo para a circulação e discussão da obra de Rilke. Autores como Cristiano Martins, sob o pseudônimo Marcelo Sena, aprofundaram esse diálogo ao

publicar obras como *Rilke, o Poeta e a Poesia* (1949). Simultaneamente, nomes como Vinicius de Moraes consolidaram essa influência por meio de traduções, crônicas e poemas inspirados, como a *Imitação de Rilke* e o *Soneto do Só ou Parábola de Malte Laurids Brigge*. Do lado brasileiro, a forma fixa do soneto foi especialmente valorizada, ganhando protagonismo em livros como *Acontecimento do Soneto* (1948), de Lêdo Ivo, e *Coroa de Sonetos* (1953), de Geir Campos. Essa predileção ressoou em autores de gerações anteriores, como Jorge de Lima, cujo *Livro de Sonetos* (1949) marca um retorno a essa forma, e Carlos Drummond de Andrade, que em *Claro Enigma* alude diretamente ao impacto rilkeano com a referência a Catarina Kippenberg. A elegia, por sua vez, ganhou expressão em obras de Cecília Meireles, leitora de Fernando Pessoa que, por sua vez, leu Camões, e Vinicius de Moraes (*Cinco Elegias*, 1943) e outros, consolidando-se como um meio de explorar os temas existenciais e metafísicos que marcaram a influência rilkeana. Por outro lado, a especificidade da recepção portuguesa, como observa Arnaldo Saraiva, reside em sua resistência ao rigor formal característico dos brasileiros:

[...] o grupo da “Geração de 45”, que edita a revista sintomaticamente denominada Orfeu (sintomaticamente: pela conotação com o personagem mítico, sim, mas também com a revista do modernismo português e com o título de um livro de Rilke), faz publicar nesta [...] a tradução, não assinada, de uma “carta a um jovem poeta”; sob o pseudônimo Marcelo Sena, Cristiano Martins atreve-se a publicar um livro sobre Rilke, *o Poeta e a Poesia* (1949); e Vinicius de Moraes, que traduziu uma das elegias de Duíno, compôs a sua “Imitação de Rilke” e escreveu o “Soneto do Só ou Parábola de Malte Laurids Brigge”, como mais tarde viria a escrever a crônica “Relendo Rilke”, que incluiu no livro de 1962 *Para Viver um Grande Amor* [...]. A publicação de tantos textos de Rilke e sobre Rilke acompanha naturalmente a influência da sua obra na de portugueses e brasileiros. Essa influência tem sido unanimemente apontada de um lado e outro do Atlântico – e vai de temas ou motivos, como o angelismo e as rosas, a formas e a modalidades enunciativas, como as típicas do soneto e da elegia [...] no Brasil, onde essa influência é apontada por vários críticos e historiadores da literatura [...] e onde Milton de Godoy Campos, que organizou uma *Antologia Poética da Geração de 45* [...], pode afirmar: “Por influência de Rilke e de Fernando Pessoa o hermetismo se faz presente em bom número de poetas, ou aparece esporadicamente em outros” [...]. Todavia, a acreditarmos em Haroldo de Campos, os poetas brasileiros dos anos 40 terão preferido o Rilke das Elegias e dos Sonetos a Orfeu [...], coisa que decerto não aconteceu com os portugueses, mais sensíveis, parece, aos acentos dos *Novos Poemas* ou até do *Livro das Imagens* e do *Livro de Horas*. Assim, não admira que os brasileiros cultivem

abundantemente, a partir dos anos 40, o soneto – cuja defesa chegou a ser feita na revista Orfeu; de tal modo que é a composição exclusiva de livros de poetas de 45, como Ledo Ivo, autor de Acontecimento do Soneto (1948), Geir Campos, autor de Coroa de Sonetos (1953), Afonso Félix de Sousa, Marcos Konder Reis, Domingos Carvalho da Silva e outros, que terão contagiado poetas mais velhos como Jorge de Lima, autor de um Livro de sonetos (1949), ou como o próprio Carlos Drummond de Andrade, que em certo momento chegara a ridicularizar tal forma e que a pratica numerosamente em livros dos fins de 40 e inícios de 50, num dos quais, Claro Enigma, também falou no “sentimento de um achado precioso como o de Catarina Kippenberg aos pés de Rilke” [...]; ou como Vinicius de Moraes, autor também de um Livro de Sonetos (1957), em que figura exactamente o “Soneto do Só ou Parábola de Malte Laurids Brigge”, datado de 1946 [...] Por outro lado a elegia, já cultivada por Cecília Meireles na década de 30 (“Elegia”, 1933-37), e na década de 40 abundantemente produzida por poetas como Péricles Eugénio da Silva Ramos, autor de «Elegia à lua de olhos de prata» (1941), que é dada [...] como o poema que marca a passagem para um novo processo poético no Brasil; Vinicius de Moraes, autor de Cinco Elegias (1943); Ledo Ivo, autor de Ode e Elegia (1945); Dantas Mota, autor de Elegias do País das Gerais (1946); Jose Paulo Moreira da Fonseca, autor de Elegia Diurna (1947); Mauro Mota, autor de Elegias, publicadas já em 1952, etc.[...] De resto, os portugueses da década de 40 também não farão as concessões que os brasileiros fazem às rimas ou às sonoridades claras e densas e à metrificação rigorosa. Muito voltados para a secular lírica portuguesa, os poetas brasileiros insistem nos temas e motivos tradicionais, que são também rilkeanos, do amor, da solidão, da morte, da infância, das estações, dos frutos, mas sem os revalorizarem mais do que no apuro métrico e rítmico e no brilhantismo imagístico. Convirá não esquecer [...] a excepção notável de João Cabral de Melo Neto que à primeira vista parece pouco sensível a Rilke, mas que acusa a sua leitura em poemas como “Estudos para uma bailadora andaluza”, o qual não pode deixar de evocar a “Bailarina espanhola”. Acontece apenas que, ao contrário dos seus companheiros [...], João Cabral foi mais seduzido exactamente pelos Novos Poemas, a que pertence a “Bailarina”. É, aliás, isto mesmo que ele diz no livro Museu de Tudo [...] e no poema exactamente intitulado “Rilke nos Novos Poemas” (Saraiva: 17-20).

A análise de Saraiva sobre João Cabral de Melo Neto destaca uma divergência marcante em relação à geração de 1945, ao explorar uma faceta mais concreta e experimental do legado rilkeano, representada pela poesia-coisa de Novos Poemas. Essa abordagem, como aponta Augusto de Campos, revela um esforço deliberado de “desegotização da lírica”, um movimento que ressoa com a estética antilírica do poeta-engenheiro brasileiro. Cabral

rejeita o angelismo predominante entre seus contemporâneos, optando pela materialidade da imagem e pela tangibilidade do real – simbolizadas, por exemplo, na pantera rilkeana. Em contraposição ao lirismo subjetivo e confessional, sua poética exalta a precisão e a "inconfissão", mantendo ainda assim uma abertura para o gozo poético, mas destituído de autoindulgência ou "onanismo". Como ele mesmo afirma em seus versos: "incapaz de não gozar, mas sem onanismo" (Melo Neto: 395). Essa ruptura inicial de Cabral ecoa nos poetas concretistas que, em seus primeiros trabalhos, também começaram a questionar o domínio da geração de 1945 sobre a recepção de Rilke. Haroldo de Campos, em seu livro de estreia *Auto do possesso* (1950), ainda dialoga com a vertente mais espiritual e celebratória de Rilke, ao incorporar a epígrafe: "Dize-me, Poeta, que fazes? – Eu celebro". Esse gesto, porém, revela-se apenas uma transição, pois logo a atitude crítica e desconstrutiva característica do concretismo se manifesta, particularmente na obra de Décio Pignatari. Em 1952, Pignatari ironiza violentamente a escolha estética da geração anterior no poema *Bufoneria Brasiliensis 1 – O poeta Virgem*, quando versos irreverentes zombam do culto ao lirismo e da espiritualização exacerbada da poesia:

Nessa efeméride, entreabrindo a burra  
Onde se enlura, o poeta estoura:  
"Mulheres, Rilke, esses bijus de um níquel!"  
– e se emascula (Pignatari: 74).

Convém fazer duas ponderações críticas sobre o inventário elaborado por Saraiva, especialmente no que tange à suposta onipresença da influência rilkeana na prática do soneto e da elegia entre os poetas brasileiros das décadas de 1940 e 1950. A primeira questão refere-se à generalização dessa filiação, que parece implicar uma relação direta entre a obra de Rilke e todas as manifestações líricas do período que dialogam com formas fixas ou motivos elegíacos. Tal conexão, embora pertinente em alguns casos, não pode ser assumida de modo indiscriminado. Por exemplo, o vigor inovador das *Cinco elegias* de Vinícius de Moraes desafia uma associação simples e direta à poética de Rilke. Esse conjunto de poemas marca um momento essencial na trajetória de Vinícius, caracterizado pela busca de uma sintaxe própria e uma renovação estilística que levou Drummond, em *A rosa do povo*, a saudá-lo como "poeta-irmão". Tal reconhecimento ganha especial relevo ao considerarmos a última das *Cinco elegias*, que se destaca por sua ousadia formal, incluindo a criação de neologismos, o bilinguismo que funde português e inglês, e a

disposição gráfica dos versos, que mimetiza os telhados (roofs) do Chelsea londrino. Esses elementos evidenciam um afastamento claro da estética rilkeana, mesmo que Vinícius tenha traduzido Rilke e composto poemas e crônicas que se referem explicitamente ao autor de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* em outros momentos de sua obra. Aqui, a influência de Rilke não se manifesta como matriz direta, mas como uma referência tangencial, absorvida e recriada dentro de um projeto estético singular e diverso.

Concluindo este breve comentário sobre a presença de Rilke no contexto da poesia brasileira do período, pode-se afirmar que o próprio poeta austríaco oferece um referencial valioso para se entender o significado do neoclássico entre os modernistas que incorporaram elementos da tradição clássica, como Drummond, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Augusto Meyer, bem como na geração de 45. A esse respeito, torna-se particularmente relevante a observação de Judith Ryan acerca do diálogo de Rilke com a tradição clássica, que é reconfigurado por meio da mediação simbolista desse mesmo legado. Esse processo de reapropriação simbolista não apenas ressignifica os elementos da antiguidade clássica, mas também os insere em um contexto moderno que explora as tensões entre o universal e o individual, o eterno e o transitório, características que podem ser percebidas nas poéticas dos autores mencionados. Assim, o vínculo com Rilke não reside necessariamente em uma influência direta ou exclusiva, mas em um *modus operandi* que privilegia a interação criativa com a tradição e a experimentação estética, características que marcam tanto os modernistas classicizados quanto os poetas da geração seguinte:

A forma do modernismo de Rilke é uma espécie muito particular, restauradora e elegíaca. [...] Mas, diferentemente de Valéry, Rilke não dirige seus esforços restauradores à antiguidade clássica. O elemento neoclássico que é tão decisivo em Valéry – como também em seus contemporâneos Eliot e Pound – está quase completamente desaparecido em Rilke, mesmo quando ele se dirige aos temas clássicos, como em seus poemas sobre Apolo, Orfeu e Narciso. Os textos mais classicizantes de Rilke, de fato, contam principalmente com modulações simbolistas ou esteticistas de motivos antigos. Sem as esculturas de Rodin, o orfismo de Mallarmé, o Narciso de Valéry, haveria menos lembranças da antiguidade clássica nos trabalhos de Rilke. A versão rilkeana do ensaio simbolista de Valéry sobre o arquiteto órfico dos tempos antigos produz um de seus sonetos mais contundentemente modernistas. [...] O sucesso poético de Rilke nasce de seu modo de combinar dois gestos contraditórios: de um lado, seus textos

convocam o leitor a se sentir diretamente abordado; de outro, negam o acesso ao que eles implicam, um segredo impenetrável no seu coração. As estruturas apelativas mediam entre a antiga figura da apóstrofe e um desejo moderno de querer cruzar a fronteira entre arte e vida. [...] O processo de autocriação de Rilke foi, de fato, um projeto permanente de restauração. Evitando o gesto vanguardista de ruptura com o passado, Rilke reavivou elementos da tradição e recombina-os de acordo com seus próprios métodos catalíticos. [...] Suas vozes infiltraram sua poesia, repetidamente causando a autoconstrução projetada para ser rompida. Em uma época em que se tentou, de modo muitas vezes paradoxal, controlar o ato criativo, a perda de controle foi devastadora. A divergência entre construção consciente e sua constante ameaça de colapso é o que faz de Rilke uma testemunha tão eloquente das primeiras décadas da era modernista (Ryan, 1999: 221-227 (trad. minha))

Ademais, sonetos de Carlos Drummond de Andrade, como “Oficina irritada”, “Habilitação para a noite”, “A distribuição do tempo”, "Destruição", "Soneto da Buquinagem", "Repetição", "Soneto da Loucura", “Amor e seu tempo”, exemplificam a desrealização do sentimento amoroso na feitura do soneto, ainda que o amor, em algumas ocasiões, apareça sob formas transfiguradas. Pensemos no caso do soneto “Destruição”:

Os amantes se amam cruelmente  
e com se amarem tanto não se veem.  
Um se beija no outro, refletido.  
Dois amantes que são? Dois inimigos.

Amantes são meninos estragados  
pelo mimo de amar: e não percebem  
quanto se pulverizam no enlaçar-se,  
e como o que era mundo volve a nada.

Nada, ninguém. Amor, puro fantasma  
que os passeia de leve, assim a cobra  
se imprime na lembrança de seu trilho.

E eles ficam mordidos para sempre.  
Deixaram de existir, mas o existido  
continua a doer eternamente.

(1967: 45)

O soneto exemplifica a desconstrução da lírica amorosa tradicional, operando um diálogo crítico tanto com a herança medieval quanto com o projeto concretista. Os versos "*Os amantes se amam cruelmente / e com se amarem tanto não se veem*" subvertem o topos da visão na tradição lírica amorosa, que remonta ao trovadorismo e ao petrarquismo. Na poesia medieval e renascentista, o olhar era o portal para o amor idealizado – a dama inacessível era contemplada à distância, e sua imagem, fixada na retina do poeta, tornava-se objeto de devoção. Drummond, no entanto, inverte essa lógica: os amantes, embora unidos pelo corpo ("*Um se beija no outro, refletido*"), são cegos um para o outro. A negação da visão ("*não se veem*") desmonta o idealismo romântico, substituindo-o por uma dinâmica de autodestruição e alienação, onde o amor se revela um "puro fantasma". Esse "fantasma" – sugerido pelo verso "*mas o existido / continua a doer eternamente*" – não é apenas uma metáfora do amor esvaziado, mas uma presença espectral que persiste além da relação. Enquanto na tradição medieval o amor transcendia a morte (como na beatriz dantesca ou na Laura petrarquiana), em Drummond, o "existido" é um resto traumático, uma memória que não se dissolve, mas "*morde*" os amantes como uma cicatriz. Essa imagem ecoa a noção de *hauntology* (Derrida), onde o passado não desaparece, mas assombra o presente como um fantasma. A materialidade da linguagem em Lição de Coisas reforça essa leitura: a fragmentação sintática ("*Deixaram de existir, mas o existido*") e a economia verbal transformam o soneto em um artefato poético que "pulveriza" o lirismo convencional. A palavra "existido", deslocada de seu uso comum, adquire uma densidade quase física – não é mais um particípio passivo, mas um substantivo fantasmagórico, um resíduo do real. Como observa Haroldo de Campos, Drummond opera uma "*linguagem subtrativa*" (1970: 43), onde o não dito (o espaço em branco, o silêncio) tensiona o texto, tornando visível a ausência que estrutura o poema. Essa abordagem dialoga com o concretismo, mas com uma diferença crucial: enquanto os concretistas radicalizavam a desmaterialização do significado em favor da forma, Drummond preserva uma melancolia histórica. O soneto, mesmo ao se desfazer do lirismo tradicional, mantém uma carga afetiva – a dor do "existido" – que o vincula à tradição humanista, ainda que de modo crítico. Portanto, se em Petrarca o fantasma de Laura era uma presença sublimada ("*Laura, che 'l verde lauro e l'aureo crine / sì dolcemente ondeggianno al vento*"), [*Laura, cujos louros verdes e cabelos dourados / tão docemente ondulam ao vento*].], em Drummond ele é um resíduo traumático. O "*existido*" não idealiza, mas corrói, revelando que o amor, longe de ser uma força unificadora, é um campo de ruínas onde só persiste a dor do que foi – e já não é.

Como se vê, o soneto, à primeira vista, apresenta um título que parece destoar do sentimento amoroso, característica que desafia a expectativa tradicional associada a esse gênero poético. A proposta estética dessa obra incorpora elementos como o aspecto visual do poema, a fragmentação sintática e a montagem e desmontagem dos vocábulos, numa tentativa de produzir uma linguagem subtrativa. Essa abordagem evidencia um deslocamento do verso enquanto unidade central do poema para um foco ampliado sobre a palavra e o espaço em branco que a circunda, criando um dinamismo visual e sonoro no texto. Haroldo de Campos, em suas análises críticas, identifica essa poética como uma manifestação de um projeto mais amplo, que valoriza o texto como um campo de experimentação plástica e semântica (Campos, 1970: 43). Esse movimento se alinha diretamente com os princípios estabelecidos no *Plano Piloto para Poesia Concreta*, documento programático assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari em 1958, e publicado em 1965 (Campos, Augusto et alii, 1965). As propostas concretistas enfatizavam a redução do poema a seus elementos essenciais, priorizando a exploração das palavras como entidades autônomas e das possibilidades visuais e sonoras do texto, mais do que sua dimensão narrativa ou discursiva. Drummond, ao incorporar essas experimentações em *Lição de Coisas*, contribui para uma convergência entre a lírica tradicional e a inovação formal do concretismo, conferindo ao soneto e à própria poesia uma nova dimensão estética.

Contudo, indo na contramão do programa estético elaborado por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, o poema não apresenta uma fragmentação da forma no plano visual. Apesar de dialogar com os princípios da linguagem subtrativa e da valorização do espaço em branco, Drummond opta pela forma fixa do soneto. A escolha de Drummond pela forma, em meio às experimentações formais de *Lição de Coisas*, pode ser vista como uma reafirmação de sua capacidade de equilibrar tradição e inovação. Ao mesmo tempo em que resgata a forma fixa, o poeta a insere em um projeto que tensiona o sentido convencional da lírica, aproximando-a das questões mais amplas de sua poética, como a reflexão sobre a materialidade das palavras e a relação entre significante e significado. Dessa forma, o poema se torna um espaço de síntese entre o passado literário e os desafios estéticos contemporâneos, conferindo ao soneto uma vitalidade renovada. Drummond, ao optar pelo soneto e incorporar elementos paradoxais em sua composição, insere-se de maneira consciente em uma longa tradição literária de língua portuguesa – pensando, aqui, em poemas como “Amor é fogo que arde sem se ver”, de Camões. No

entanto, Drummond imprime ao soneto uma inovação significativa ao explorar um aspecto menos idealizado do amor: sua dimensão destrutiva. O poema revela o amor não apenas como força de união, mas também como vetor de dissolução, ampliando a tensão entre os polos de amor e morte. Esse tema é habilmente articulado no plano da linguagem, onde o processo de construção formal do soneto (ritmo, métrica, uso do verso branco, presença de *enjambements*, pausas, marcações fônicas e morfossintáticas, entre outros recursos) reflete o movimento de integração e desintegração dos amantes.

A camada significativa do poema é moldada num pulsar contínuo de sístole e diástole, ecoando o próprio tema do soneto. Esse movimento, por sua vez, é reforçado pela estrutura sintática, que alterna entre versos curtos e incisivos e versos longos e fluidos. O uso recorrente de *enjambements* confere ao texto uma sensação de continuidade quebrada, simbolizando as tensões e contradições inerentes ao ato amoroso. Dessa maneira, a sintaxe drummondiana não apenas acompanha, mas intensifica o tema do poema, traduzido na forma poética a oscilação entre desejo e aniquilação. Essa oscilação, no entanto, vai além de uma mera representação visual ou conceitual: ela desloca o privilégio tradicionalmente dado à visão na lírica amorosa, explorando uma experiência sensorial mais ampla e corpórea. A tradição lírica frequentemente privilegia a visão como meio de apreensão do mundo e do amor. No entanto, Drummond subverte essa expectativa ao incorporar outras dimensões sensoriais e emocionais em sua poesia. A alternância entre versos curtos e longos, assim como os *enjambements*, convida o leitor a experimentar o poema de maneira dinâmica e multisensorial, transcendendo a primazia da visão. O desejo e a aniquilação, portanto, não são apenas temas representados visualmente, mas vividos através de uma sintaxe que evoca movimento, tato e som, ampliando as fronteiras da expressão lírica. Essa síntese de tradição e inovação confere ao soneto drummondiano um lugar singular na poesia brasileira. Ao deslocar o foco da visão para uma experiência mais complexa e multifacetada do amor, Drummond não apenas dialoga com o legado literário, mas também o reinventa, revelando novos ângulos e significados no que parecia já estabelecido.

A temática da destruição no sentimento amoroso, além de desafiar expectativas, também amplia o potencial expressivo do soneto, revelando sua capacidade de incorporar contradições e paradoxos. Em relação à escolha do soneto em *Lição de Coisas*, não se trata, como observa Haroldo de Campos (1970: 43), de uma “esporádica recaída” no

modelo clássico. Tal percepção não deve ser encarada como um defeito. Ao contrário, a utilização deliberada dessa forma racional, em conjunto com o enfoque no amor como destruição, demonstra a habilidade de Drummond em explorar as tensões entre forma e conteúdo. Essa abordagem magistralmente articula a dualidade entre amor e ódio ao longo dos quatorze versos. O jogo de oposições no poema transcende o mero contraste de palavras antitéticas. Na macroestrutura, o soneto evoca a ideia de equilíbrio e proporção, características típicas do modelo clássico. No entanto, essa aparente estabilidade é corroída na microestrutura do texto. O sentimento amoroso é relacionado ao campo semântico da destruição, materializado em vocábulos como “fantasma”, “nada” e “ninguém”, que carregam uma negatividade marcante. Além disso, Drummond utiliza recursos fônicos e morfossintáticos para intensificar esse efeito, criando uma obra que combina tradição e inovação de maneira profundamente expressiva. No primeiro verso (“*Os amantes se amam cruelmente*”), o advérbio “cruelmente” estabelece, de imediato, uma relação direta com o título, apontando o amor como algo destrutivo. No entanto, há também uma sugestão de reciprocidade, expressa pelo pronome reflexivo “se”, que antecipa as formas verbais “amam” e “amarem”. No segundo verso (“*e com se amarem tanto não se veem*”), o advérbio “tanto” intensifica o amor, mas essa intensidade gera cegueira: os amantes, fixados no ato de amar, tornam-se incapazes de enxergar um ao outro ou o mundo ao redor.

Essa cegueira emocional é reforçada no terceiro verso da primeira estrofe: “*Um se beija no outro, refletido*”. Aqui, o adjetivo “refletido” evoca o mito de Narciso, cuja paixão pela própria imagem levou à destruição. No poema, o reflexo sugere uma fusão paradoxal: os amantes buscam formar um único ser, mas permanecem dois. O reflexo, como aponta Genette (1996: 24), confirma e rouba a identidade: ao mesmo tempo que se reconhecem no outro, perdem a própria individualidade. O verso final da primeira estrofe (“*Dois amantes que são? Dois inimigos*”.) amplia essa ambivalência, retomando a ideia do amor como crueldade. A palavra “inimigos” intensifica a tensão entre união e separação, antecipando o tom destrutivo que se desenvolve na segunda estrofe. Nesta, a metáfora “*meninos estragados*” reforça a ideia de fragilidade e descontrole no amor; a imagem é ampliada pelo paradoxo do terceiro verso (“*quanto se pulverizam no enlaçar-se*”), que traduz a desintegração causada pela paixão. A antítese entre os vocábulos “mundo” e “nada” no verso final (“*e como o que era mundo volve a nada*”) simboliza a total aniquilação promovida pela intensidade amorosa. O poema segue, assim, um movimento de construção e desconstrução, tanto no conteúdo quanto na forma; a escolha do soneto, com sua

estrutura racional e equilibrada, contrasta com a irracionalidade e o caos do amor como destruição. No nível morfológico, termos como “amantes”, “meninos” e “mundo” apontam para a tentativa de integração, enquanto palavras como “inimigos”, “cruelmente” e “nada” reforçam a fragmentação e o colapso. Drummond, ao dialogar com uma tradição literária que remonta a lírica amorosa siciliana e ao mito de Narciso, subverte as expectativas ao apresentar o amor não como um ideal elevado, mas como uma força que consome e desintegra. A desintegração do amor é intensificada na terceira estrofe por meio de termos como “nada”, “ninguém” e “fantasma”. Essa gradação, já evidente no primeiro verso da estrofe (“*Nada, ninguém. Amor, puro fantasma*”), simboliza a progressiva dissolução do sentimento amoroso em uma negação total.

Não obstante, a ruptura já está prenunciada na segunda estrofe, onde a repetição da palavra “nada” estabelece um efeito de anadiplose: ao encerrar uma estrofe e abrir a seguinte, o termo reforça a circularidade da destruição anunciada no título do poema. O vocábulo “fantasma” é especialmente significativo, pois encapsula a ambiguidade central do poema. Ele não apenas alude ao caráter ilusório do amor, mas também evoca a dimensão fantasmagórica do desejo, que persiste como uma sombra, mesmo quando o vínculo entre os amantes é rompido. A associação com a palavra “cobra” na sequência intensifica esse duplo sentido. Enquanto a “cobra” sugere sexualidade e a transgressão primordial da serpente no Paraíso, ela também remete à circularidade do desejo: assim como uma serpente que morde o próprio rabo, o amor, no poema, é condenado a um ciclo eterno de satisfação fugidia. Na última estrofe, o ritmo do poema atinge sua desaceleração máxima, marcado pela intensificação da sensação de ausência e perda. Essa diminuição rítmica é realçada pelo uso do adjetivo “mordidos”, que evoca uma agressividade latente e remete à imagem dos amantes como inimigos, sugerida já no verso “Dois amantes que são? Dois inimigos.” Essa retomada do antagonismo entre os amantes reforça a dinâmica de erosão emocional que permeia o soneto, apresentando o amor como um campo de batalha onde o desejo e a destruição coexistem. O léxico da estrofe final é particularmente significativo. Os verbos “quedam”, “doer” e a expressão “deixaram de existir” sugerem a consumação do amor enquanto fenômeno transitório, associado à experiência da “petite mort”. A metáfora da morte amorosa encontra, aqui, uma dimensão paradoxal: ela não é um fim absoluto, mas sim um momento de transição, reconfigurado pela conjunção adversativa “mas”. O contraste estabelecido por “mas” abre caminho para a resiliência do sentimento no verso “*mas o existido/continua a doer eternamente*”. A conjunção, portanto,

marca a resistência do amor à aniquilação total, apresentando-o como algo que persiste, ainda que sob a forma de dor. Essa persistência, indicada pelo verbo “continua”, reafirma a indissociabilidade entre as pulsões de vida e morte. O amor, embora desfeito, permanece como uma lembrança que “doi eternamente”, perpetuando-se em um ciclo onde criação e destruição se entrelaçam.

O poema se encerra com o advérbio “eternamente”, que arremata a circularidade do desejo humano. A eternidade aqui não é uma promessa de plenitude, mas a constatação de uma continuidade paradoxal: o amor que se desfaz também persiste, não como um estado de plenitude, mas como uma experiência de perda que atravessa o tempo. Essa ideia de eterno enlace e desenlace é central à dialética drummondiana, na qual o amor nunca se fixa em um único polo, mas transita continuamente entre construção e destruição, prazer e dor, presença e ausência. Essa dialética, como observa Sant’Anna, é uma característica recorrente na poética de Drummond. Segundo o crítico, a obra do poeta é permeada por dualismos como construção e destruição, ganho e perda, instante e eternidade, que refletem a complexidade do gesto amoroso diante da inexorabilidade do tempo. Sant’Anna sintetiza essa tensão afirmando que “a vida é mostrada como um gesto de amor diante do tempo destruidor”, em que Eros e Tântatos se enfrentam em um embate contínuo (Sant’Anna, 1977: 139). Esse embate pode ser observado em outros poemas de Drummond, como em *Campos de Flores*, no qual o sujeito poético se reconhece simultaneamente radioso e fragmentado: “*Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso/e talhado em penumbra sou e não sou mas sou*” (Andrade, 2002: 18). Affonso Romano de Sant’Anna, por sua vez, oferece uma leitura focada na categoria do tempo, sugerindo que a destruição amorosa, em Drummond, é uma consequência inevitável do desgaste temporal. Contudo, essa interpretação pode ser ampliada ao considerar que o poeta não apenas registra o impacto do tempo sobre o amor, mas também revela sua capacidade de transcender a destruição ao persistir enquanto memória e dor.

## **7. Paulo Henriques Britto, o poeta no auge da forma**

No poema "*Op. cit., pp. 164-65*", do livro *Tarde*, Paulo Henriques Britto realiza uma sofisticada releitura da tradição poética, explorando o soneto como forma fixa enquanto problematiza os paradigmas da expressão lírica moderna. O poema de Britto expõe uma tensão constitutiva no poema contemporâneo: de um lado, a busca por uma voz subjetiva, original e única; de outro, a consciência crítica que desmonta essa autenticidade como um artifício construído. Essa dialética se desenrola tanto no plano temático quanto no formal, com o poema dialogando diretamente com as estruturas tradicionais da versificação e evocando a autoridade canônica de Fernando Pessoa, especialmente por meio de uma citação implícita ao poema "Autopsicografia":

No poema moderno, é sempre nítida  
uma tensão entre a necessidade  
de exprimir-se uma subjetividade  
numa personalíssima voz lírica  
e, de outro lado, a consciência crítica  
de um sujeito que se inventa e evade,  
ao mesmo tempo ressaltando o que há de  
falso em si próprio – uma postura cínica,  
talvez, porém honesta, pois de boa-  
fé o autor desconstrói seu artifício,  
desmistifica-se para o 'leitor-  
irmão...'” Hm. Pode ser. Mas o Pessoa,  
em doze heptassílabos, já disse o  
mesmo – não, disse mais – muito melhor.  
(2007: 9).

O poema de Britto inicia-se com uma reflexão metapoética, caracterizando a produção moderna como um campo de tensão entre o desejo de autenticidade lírica e o reconhecimento do caráter performativo e fabricado dessa mesma autenticidade. A expressão “personalíssima voz lírica” contrapõe-se à “consciência crítica”, que desmonta a pretensão de unidade e coerência do sujeito poético. Essa dialética, por sua vez, é atravessada por um tom ambivalente, oscilando entre a ironia e a honestidade: o poeta critica o artifício de sua própria construção, mas o faz “de boa-fé”, revelando o cinismo – amor louco – inerente à criação literária contemporânea. O desmonte da ilusão lírica é explicitado pela invocação de uma “postura cínica”, que desmistifica não apenas a figura

do autor, mas também a relação idealizada entre este e o leitor, reduzido a um “leitor-irmão” em tom de possível desdém. Essa desconstrução, longe de invalidar o poema, é apresentada como uma condição intrínseca à modernidade literária. Na sequência, o poema introduz uma segunda voz crítica, que sugere que Fernando Pessoa já teria abordado essas questões de forma mais eficiente nos “doze heptassílabos” de “Autopsicografia”. Essa voz se apresenta como uma interrupção autorreferencial, que não apenas reconhece a dívida da lírica moderna com a tradição, mas também desloca a pretensão de novidade ao evocar a autoridade do cânone pessoano. “Autopsicografia” apresenta, de forma concisa, a tese central de que o poeta é, por definição, um fingidor, cuja tarefa consiste em criar uma ficção emocional que, paradoxalmente, parece mais verdadeira ao leitor do que a experiência original. Ao fazer isso, Pessoa antecipa a tensão entre subjetividade e artifício que Britto explora, mas o faz em um tom resoluto e com uma economia formal que Britto reconhece como superior: “não, disse mais – muito melhor”.

Apesar da autocrítica, o poema de Britto não abandona sua relevância; antes, insere-se em uma cadeia intertextual que reinterpreta a tradição. A inserção da voz crítica, marcada pelo “Hm. Pode ser”, não invalida o poema, mas amplia sua complexidade ao criar um diálogo entre o soneto moderno e sua contraparte tradicional. A forma fixa do soneto, com seus dois quartetos e dois tercetos, é mantida, mas reinterpretada. O verso tradicional é tensionado por rupturas discursivas e mudanças de tom, que refletem a multiplicidade de vozes e a fragmentação da subjetividade moderna. Dessa forma, Paulo Henriques Britto realiza não apenas uma releitura da forma fixa, mas também uma duplicidade interpretativa: ele revisita as ferramentas da versificação tradicional e, ao mesmo tempo, subverte as expectativas de uma voz lírica coesa. No poema de Paulo Henriques Britto, a relação com Fernando Pessoa não é apenas uma comparação, mas um diálogo intertextual que revela o lugar da poesia moderna em relação ao cânone. O poeta reconhece a primazia de Pessoa, no que toca sobretudo a radicalidade da heteronímia, mas não se submete passivamente a ela. Pelo contrário, ao inscrever sua própria voz em um soneto que é, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma desconstrução, Britto reafirma a vitalidade da forma fixa como um espaço de inovação. A “falsa” unidade do sujeito poético moderno, desmistificada e reconstruída, encontra no soneto um reflexo de sua própria tensão: um eterno entrelace de criação e desconstrução, tradição e ruptura. O poema de Paulo Henriques Britto, “Op. cit., pp. 164-65”, segue rigorosamente as normas técnicas do soneto, como o uso de decassílabos e padrões específicos de rima. No entanto,

essa obediência formal contrasta com um tom prosaico, que articula uma dualidade estilística: a primeira voz, impregnada de um caráter acadêmico e reflexivo, é equilibrada pela espontaneidade crítica da segunda voz, que parece desdenhar tanto do rigor formal quanto da profundidade da reflexão. Essa composição revela a habilidade de Britto em manipular e desconstruir suas próprias invenções, um processo em que o próprio poema “denuncia” o fingimento inerente ao fazer poético. Embora a conversa entre as vozes e o discurso teórico mantenham um ritmo coerente, a métrica clássica e os versos rimados podem levar o leitor desatento a confundir essa construção refinada com uma simplicidade enganosa. Na realidade, o poema esconde sob sua aparência tradicional um questionamento complexo sobre a natureza da poesia, as fronteiras entre tradição e inovação, e o papel do poeta no cenário literário moderno. Essa tensão é reforçada pela “encenação” que Paulo Henriques Britto cria, onde o soneto não apenas dialoga com a tradição, mas também joga com ela, apontando para uma poética despersonalizada que delega ao leitor um papel ativo na interpretação e na construção emocional do texto.

A escolha de Britto por uma forma fixa em um momento histórico dominado pelo verso livre intensifica o caráter dialético de sua obra. Esse retorno à estrutura clássica, longe de ser um gesto anacrônico, remete a um debate já presente na modernidade literária. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, enfrentou críticas semelhantes ao utilizar formas tradicionais. Haroldo de Campos interpretou esse movimento como uma tentativa de tributo à tradição, o que, em um contexto de modernização e experimentação estética, foi visto como quase um “pecado literário” (Campos, 1992: 52). No entanto, como observa Francisco Achcar, a forma fixa em “Legado” carrega um viés irônico. Embora a estrutura e o tom possam sugerir uma adesão aos valores clássicos, o poema contradiz o preceito horaciano de perenidade poética. Drummond utiliza a forma para evidenciar a impossibilidade de realizar plenamente o ideal clássico em um mundo marcado pelos “monstros atuais” – metáfora para os desafios e desordens da modernidade. De modo semelhante, Britto parece usar o soneto para tensionar a relação entre forma e liberdade poética. Outra camada de complexidade no poema reside na ênfase ao papel do leitor. Ao propor um “leitor-irmão” e ao incorporar uma segunda voz crítica que relativiza a importância de sua própria criação, Britto transforma o poema em um espaço de diálogo, não apenas entre poeta e leitor, mas também entre as diferentes vozes que habitam o texto. Essa multiplicidade de perspectivas impede a estabilização de um único significado, ampliando o alcance interpretativo da obra. A dicção ensaística que permeia o poema é

mais um elemento dessa estratégia; apesar da rigidez métrica e da precisão formal, o poema transcende o simples exercício de versificação ao incorporar um tom reflexivo, que questiona a própria legitimidade da poesia moderna enquanto gênero. A tensão entre o rigor técnico e a fluidez discursiva espelha a dinâmica do próprio sujeito lírico moderno: fragmentado, crítico e consciente de sua condição instável.

No “Soneto Sentimental”, de Paulo Henriques Britto,

O que você chama de amor é isso?  
Essa perda do parco tempo e espaço  
que ainda te restam, esse desperdício  
de esperma? Esse viver sempre em compasso  
de espera, sempre com o mesmo desfecho  
que te faz dar o que te falta mais?  
Que amor mais besta – uma espécie de peixe  
palerma, que nada, nada e não sai  
do lugar – é isso? Esse diz-que-diz  
que não te deixa louco por um triz  
e só te inspira mesmo ódio e horror?  
Que te machuca tanto que no fim  
não dá para perdoar? É isso? Sim,  
é isso que você chama de amor.  
(2007, 47).

o amor é despido de idealizações e submetido a uma análise crua e irônica que contrasta fortemente com as tradições do amor cortês e suas reverberações na poesia moderna. Britto apresenta o amor como uma experiência repetitiva e frustrante, personificada na imagem do peixe “*palerma, que nada, nada e não sai / do lugar*”. Essa metáfora combina elementos naturais e culturais, questionando a estrutura e a função do amor nas relações humanas. A figura do peixe, ao mesmo tempo vertebrado e inerte, sugere que o amor, embora enraizado em uma base estrutural e necessária (tanto biológica quanto cultural), pode facilmente se tornar estagnado e desprovido de propósito. Essa desconstrução do amor como algo “besta” e “inútil” dialoga de maneira crítica com a noção de paixão enaltecida por tradições literárias anteriores, particularmente a do amor cortês. Denis de Rougemont, em *O Amor e o Ocidente*, traça como essa tradição sublimou a paixão carnal, elevando-a a um patamar simbólico e espiritual. No entanto, Britto reverte esse movimento, trazendo o amor de volta ao terreno da materialidade, caracterizando-o como

um “desperdício de energia e esperma”, um ato de perpetuação frustrada. A ironia de Britto ressoa como uma crítica à idealização do amor presente em autores como Dante, Petrarca e Shakespeare, que, como observa Rougemont, exaltaram o sofrimento e a mortalidade inerentes à paixão. Para Rougemont, a poesia ocidental construiu um mito em torno do amor como algo sublime, mas essencialmente doloroso e insatisfeito: “O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal” (1988: 15). Em contraste, Britto reduz o amor a uma rotina inócua, destacando sua incapacidade de transcender a banalidade cotidiana.

A tensão entre o amor como ideal e como experiência concreta em Britto evidencia a secularização e desconstrução do mito amoroso na poesia contemporânea. Diferentemente do lirismo exaltado de Vinicius de Moraes, que ecoa a herança do amor cortês ao celebrar a paixão como algo sublime, Britto examina o amor com ceticismo, questionando sua relevância e propósito na existência humana. Esse contraste ressalta não apenas mudanças nas concepções culturais do amor, mas também a transformação da própria poesia como veículo dessas ideias. Enquanto Vinicius busca enaltecer, Britto desconstrói, aproximando-se de um lirismo reflexivo e desiludido que redefine o papel do amor na literatura moderna. O soneto de Paulo Henriques Britto se coloca como um contraponto mordaz e reflexivo à tradição poética que elevou o amor a um ideal sublime. Enquanto a poesia de Dante, Petrarca e Shakespeare, como aponta Denis de Rougemont em *O Amor e o Ocidente*, transformou o amor em um fenômeno universalmente emotivo e espiritualmente significativo, Britto desconstrói esse ideal ao reduzir o amor a uma experiência concreta, frustrante e repetitiva. A metáfora do peixe “palerma, que nada, nada e não sai / do lugar” é central para essa desconstrução. A imagem do animal, que remete a um ser vertebrado dependente de sua estrutura óssea para se mover, sugere que o amor possui uma base essencial e inevitável na existência humana. Contudo, ao enfatizar a inércia do movimento do peixe, Britto expõe a monotonia e a falta de progresso inerentes ao amor na visão do eu lírico. O adjetivo “palerma” dá um tom irônico e humaniza a figura do peixe, conferindo-lhe características culturais e sociais que ampliam a crítica à forma como o amor é vivenciado.

Esse contraste entre natureza e cultura é ampliado pela alusão ao “desperdício de energia e esperma”, uma redução do amor a um ato biológico e repetitivo, desprovido de transcendência ou propósito. Ao fazer isso, Britto se distancia da herança do amor cortês,

que, segundo Rougemont, sublimou a paixão carnal ao elevá-la a um nível espiritual e idealizado. Para Rougemont, o amor cortês influenciou profundamente a cultura ocidental ao transformar a paixão em um mito central da experiência humana. Essa paixão, marcada pelo sofrimento e pela incerteza, tornou-se o eixo em torno do qual giraram as grandes literaturas do Ocidente, criando uma relação indissociável entre amor e morte: “Só existem romances do amor mortal [...] O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento” (1988: 15). Enquanto poetas como Vinicius de Moraes ecoam essa tradição ao continuar a idealização do amor como uma força sublime, Britto a desmonta com ironia e pragmatismo, inserindo o amor na banalidade e no desencanto do cotidiano. Seu soneto questiona, assim, não apenas a função do amor, mas também a própria relevância da poesia como veículo de idealização. No final do século XVIII e início do XIX, mesmo num momento de ênfase da tragédia do amor, ele acaba por unir-se com um certo idealismo na medida em que é vivido de forma passiva e infeliz, sendo entendido sobretudo como um martírio que é, na verdade, uma recompensa, uma vez que representa tudo que é bom, belo e apolíneo. O amor, assim, acumula uma centralidade cada vez mais divina para a existência humana, pois passa a justificar a própria vida. É nisto, portanto, que o soneto de Britto se opõe à ideia de amor que, em geral, a tradição do soneto se corresponde, ao passo em que faz uso duma forma e duma estrutura poética consagrada amorosa e terna:

“De tudo, ao meu amor serei atento  
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto  
Que mesmo em face do maior encanto  
Dele se encante mais meu pensamento”  
(Moraes, 1992: 93)

“Que amor mais besta – uma espécie de peixe  
palerma, que nada, nada e não sai  
do lugar – é isso? Esse diz-que-diz  
que não te deixa louco por um triz  
e só te inspira mesmo ódio e horror?”  
(Britto, 2007: 47)

Revisitação, permanência e transfiguração: eis o que, em poesia, cristaliza o diálogo e a proximidade entre tradição e ruptura, que evoca não apenas uma continuidade, mas uma não-linearidade do corpus canônico que, de certo modo, acrescenta um outro sentido às formas tradicionais do exercício poético sem necessariamente transgredi-las ou passar por um processo sistemático de ruptura. O "Soneto Sentimental", de Paulo Henriques Britto, se configura como um espaço poético singular que, ao mesmo tempo, acolhe e subverte as expectativas do leitor em relação à tradição dos sonetos de amor. Nesse poema, Britto não apenas desconstrói as idealizações amorosas perpetuadas pela lírica clássica, mas também cria um espaço de trânsito entre o subjetivo e o universal, entre o instante efêmero e a herança literária. A reflexão de Paul Ricoeur (2012) sobre o tempo, especialmente a ideia de que medimos o "trânsito" e não os tempos em si, é pertinente para compreender a operação poética de Britto. No soneto, o poeta captura a experiência amorosa como algo simultaneamente transitório e fixado – uma tensão entre o movimento (representado pelo "peixe palerma" que "nada, nada e não sai do lugar") e a estagnação. Essa tensão ecoa a multiplicidade do presente mencionada por Ricoeur, na qual o "tempo que passa" é ao mesmo tempo vivido, lembrado e transformado em linguagem poética. Ao explorar a experiência amorosa de forma desencantada, o poema transcende o registro meramente individual e participa de uma espécie de "progenitura" literária, conectando-se tanto à tradição quanto à modernidade. Britto dialoga com o formato do soneto, uma forma marcada pela promessa de perfeição estrutural e temática, ao mesmo tempo em que esvazia o amor de sua dimensão transcendental, reduzindo-o a um ciclo frustrante e repetitivo. É nesse contraste que emerge o espaço poético: um lugar onde as contradições do amor e do tempo coexistem. Nesse sentido, o soneto de Britto também convida o leitor a entrar nesse espaço e a participar da tensão entre o antigo e o novo, entre o que foi herdado da tradição e o que é reinterpretado à luz da modernidade. O poema torna-se um espaço de leitura que reflete a passagem do tempo – o dilaceramento de que fala Ricoeur –:

Para dar esse último passo, Agostinho retoma uma ação anterior que não só ficou em suspenso como apareceu engolida pelo assalto cético, qual seja, a de que é quando o tempo passa que o medimos; não o futuro que não é, não o passado que já não é, nem o presente que não tem tensão, mas "os tempos que passam". É na própria passagem, no trânsito, que se deve buscar concomitantemente a multiplicidade do presente e seu dilaceramento. (2012, 32).

e propõe uma visão crítica e irônica do amor e da própria poesia. Aqui, o objeto poético transcende seu conteúdo temático e se transforma em um campo de interação entre o autor, o leitor e o legado literário que o precede. O rigor formal e a métrica bem trabalhada encontram-se com uma linguagem que desconstrói a grandiosidade do amor cortês, subvertendo expectativas e reformulando o que se entende como poético. Esse movimento, portanto, não é apenas um gesto de continuidade, mas de reconstrução – uma passagem do passado ao presente que carrega, no entanto, vestígios daquele passado. Nesse processo, o poema se torna um espaço de simultaneidade temporal, onde a tradição literária, ao invés de ser apenas homenageada, é tensionada e reconfigurada. O que emerge não é uma negação do passado, mas uma transformação de sua "intenção" – para usar as palavras de Ricoeur, a metamorfose do futuro para o passado opera na própria materialidade do texto, que atualiza antigos temas e formas em uma linguagem que reflete as ansiedades e percepções do presente.

## 8. CONCLUSÃO

Como vimos, o estudo começa por contextualizar o nascimento do soneto como um gênero influenciado pela lírica trovadoresca provençal, com especial destaque para a Escola Siciliana e poetas como Giacomo da Lentini, que moldaram os primeiros contornos da forma. Durante séculos, o tema do amor idealizado dominou o gênero, refletindo a tríade clássica – belo, bom e verdadeiro – como valores centrais, tanto no âmbito moral quanto espiritual. Essa tradição do amor cortês foi gradualmente desafiada e reinterpretada a partir do advento da Modernidade, quando a concepção de amor começou a deslocar-se de uma perspectiva teocêntrica para um olhar mais subjetivo e introspectivo, concentrando-se no sujeito. A melancolia é identificada como um elemento central no processo de criação poética, especialmente na transição da Idade Média para a Renascença, sendo frequentemente associada à experiência do amor não correspondido. Nesse contexto, a melancolia é entendida como um estado emocional que impulsiona a imaginação e a fantasia, conferindo ao soneto uma dimensão fundamentalmente fantasmática.

No panorama contemporâneo, o estudo destaca a transformação do soneto enquanto gênero poético, que se reconfigura para refletir as complexidades do sujeito moderno. Poetas como Rainer Maria Rilke, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Henriques Britto são citados como exemplares dessa transição, em que o soneto deixa de ser uma celebração – ou lamentação – do amor idealizado e passa a ser utilizado como um meio de reflexão a respeito dos vários dilemas da existência humana. A abordagem contemporânea do soneto evidencia, portanto, a flexibilidade do gênero em capturar a multiplicidade das experiências individuais. Portanto, o estudo reafirma que o soneto, enquanto gênero literário, não se limita a documentar as transformações culturais e históricas do Ocidente, mas se configura como um espaço privilegiado de exploração estética e filosófica. Sua capacidade de integrar dimensões físicas, espirituais e intelectuais lhe confere uma relevância contínua, permitindo-lhe adaptar-se às mudanças culturais sem perder sua essência.

Em última análise, os textos aqui citados nos convidam a repensar as dicotomias simplistas entre tradição e modernidade. Ocorre que a literatura e a poesia contemporânea

podem ser um ambiente onde tais conceitos se entrelaçam e se complementam, onde a tradição não é um fardo, mas uma fonte de construção e reconstrução. A tradição do amor cortês, elige e ao mesmo tempo desintegra vividamente a aplicação desses conceitos no campo literário. Por isso, Britto não apenas revê formas tradicionais, como o soneto, mas as incorpora de modo peculiar em seu emprego poético. Dessa maneira, o seu corpus torna-se uma paragem de convergência e remanejamento entre estilos, refletindo, portanto, a fluidez e a hibridização como características fundamentais da contemporaneidade. Nesse sentido, a obra de poetas do século XX, bem como de poetas contemporâneos como Paulo Henriques Britto, em lugar de negar ou contrapor-se à tradição, emprega nela um ponto de partida para a criação poética, demonstrando que a tradição não é estática ou inerte, mas sim uma leiva prolífera para a experimentação artística. Portanto, a análise desses textos nos fez reconsiderar muitas das noções convencionais e binárias que regularmente são usadas para compreender essa relação, inaugurando uma compreensão mais nuançada da interação entre tempo passado e tempo presente na poesia contemporânea.

Por isso, a discussão deste trabalho destaca como o tempo é uma dimensão central na literatura, uma vez que a temporalidade é apresentada como uma entidade em movimento obstinado, com o presente sendo impermanente, o passado tornando-se memória e o futuro convertendo-se em expectativa. Nesse sentido, a tradição literária desempenha um papel importante em toda a discussão a respeito da temporalidade, pois é notável que os poetas modernos e contemporâneos podem lidar com a tradição – bem como os seus assuntos – tanto de forma disruptiva, como de modo a subvertê-la ou reinventá-la. Com isso, a análise esmiuçada que procuramos perpetrar em torno dos textos revela modulações acentuadas e irmanações intrincadas entre tempo, tradição e transgressão no ocaso poético.

## Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Alighieri, Dante. **La Vita Nuova**. Massachusetts: Harvard University Press, 2014.

Andrade, Carlos Drummond de. **Lição de Coisas**. In: \_\_\_\_\_. A paixão medida. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

Auerbach, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Britto, Paulo Henriques. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Buarque, Jamesson. **Soneto como variação fixa formal**. Revista Texto Poético, 2015.

Campos, Augusto de. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Plano Piloto para poesia concreta. Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Invenção, 1965.

Campos, Haroldo de. **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária**. Petrópolis: Vozes, 1970.

Cavalcanti, Guido. **Le Rime**. Independently published, 2023.

Ficino, M. **De amore**. Edição crítica de R. Marcel. Paris, 1956.

Freud, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

Genette, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1966.

Giacomo da Lentini. **Poeti del' 200**. Milano-Napoli, 1960.

Guillaume de Lorris; Jean de Meung. **Le Roman de la Rose**. Paris, 1970-73.

Gumbrecht, H. U. “Cascatas de Modernidade”. In: **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Mello Neto, João Cabral de. “**Rilke nos Novos poemas**”. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Oppenheimer, P. **The origin of the Sonnet**. Comparative Literature, 1982.

Paz, Octavio. **A Dupla Chama: Amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Petrarca, Francesco. **Il Canzoniere**. Turim: Einaudi, 2016.

Platão. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

\_\_\_\_\_. **O Banquete**. São Paulo: Editora 34, 2016.

Rougemont, D. **O amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

Ryan, Judith. **Rilke, Modernism and Poetic Tradition**. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

Ricoeur, Paul. **Tempo e Narrativa** (Tomo I). São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Sant’Anna, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. Rio de Janeiro: Documentário, 1977.

Sterzi, Eduardo. **Da voz à letra**. Rio de Janeiro: Alea: Estudos Neolatinos, 2012.

Valéry, Paul. “**Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...**”. In: Variété III, IV et V. Paris: Gallimard, 2002.

Zumthor, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.