

A MANIFESTAÇÃO DO AMOR CORTÊS NA POESIA DE GILKA MACHADO E HILDA HILST

*The expression of courtly love in the poetic work of Gilka Machado and
Hilda Hilst*

Maria Eduarda Paiva de ARAÚJO

Universidade de Pernambuco

mdupaiva@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2172-6655>

Rafaella Cristina Alves TEOTÔNIO

Universidade de Pernambuco

rafaella.cristina@upe.br

<https://orcid.org/0000-0001-5587-4256>

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de analisar a manifestação do amor cortês em obras poéticas de Gilka Machado e Hilda Hilst, propondo, assim, um diálogo entre duas escritoras brasileiras do século XX e a poesia medieval e trovadoresca das cantigas de amor galego-portuguesas. Entre um apanhado de estudos históricos, linguísticos e literários que se voltam para as concepções e inclinações do amor de cortesia, destacam-se as contribuições teóricas de Denis de Rougemont (1988), Georges Duby (2011) e Natália Correia (1978). Partindo de uma revisão bibliográfica e de uma análise crítica e comparativa de textos literários, a pesquisa aponta para um processo de resignificação da tradição no canto amoroso de Gilka Machado e Hilda Hilst.

PALAVRAS-CHAVE: Amor cortês; Gilka Machado; Hilda Hilst.

ABSTRACT: This article aims to analyze the expression of courtly love in poetic works of Gilka Machado and Hilda Hilst, proposing a dialogue between two Brazilian writers of the 20th century and the medieval and troubadour poetry of the Galician-Portuguese love songs. Among a range of historical, linguistic and literary studies focused on the conceptions and inclinations of the love of courtesy, the theoretical contributions of Denis de Rougemont (1988), Georges Duby (2011) and Natália Correia (1978) stand out. Based on a bibliographic review and a critical and comparative analysis of literary texts, the research points to a process of resignification of the tradition in the love song of Gilka Machado and Hilda Hilst.

KEYWORDS: Courtly love; Gilka Machado; Hilda Hilst.

INTRODUÇÃO

Embora o amor cortês esteja associado ao contexto de desenvolvimento do trovadorismo medieval, entre os séculos XI e XV, é possível notar a sua manifestação em diversas produções literárias ao longo do tempo. Sendo uma das mais influentes concepções de amor e inclinações estéticas produzidas e propagadas pelo ocidente, o amor cortês é marcado pelo diálogo entre aquele que ama devotadamente e o objeto idealizado desse amor. É, segundo Denis de Rougemont (1988, p. 63), a exaltação do amor infeliz, do amor perpetuamente insatisfeito. São muitas as discussões e teorias voltadas para o estudo da cortesia e de sua criação poética-literária. No entanto, ainda são poucas as que promovem reflexões acerca da sua repercussão em obras de diferentes movimentos e épocas.

Atentar-se à influência do imaginário medieval e provençal¹ do amor cortês em produções literárias do século XX no Brasil, por exemplo, pode até parecer algo distante, mas esse modelo de linguagem e concepção de amor encontra-se mais próximo de nós do que se pensa ou se pode imaginar. Em obras das escritoras brasileiras Gilka Machado (1893-1980) e Hilda Hilst (1930-2004), traços do amor cortês e da lírica trovadoresca podem ser observados dentro de uma relação pertinente entre passado e presente, tradição e inovação. Nelas, a manifestação do amor cortês toma outras formas e ganha outras vozes em um processo natural de recriação e ressignificação. Portanto, ainda que estejamos falando de uma escritora simbolista e outra modernista (ou pós-moderna), elementos da lírica trovadoresca se fazem presentes em suas obras e são, conseqüentemente, passíveis de análise. Quanto à trajetória poética das duas escritoras, inseridas em diferentes contextos de produção e em diferentes movimentos literários, há alguns pontos a serem destacados para que possamos melhor compreendê-las.

Gilka da Costa de Melo Machado, nascida na cidade do Rio de Janeiro (RJ), no ano de 1893, teve seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, publicado em 1915. Cresceu em uma família de artistas, com mãe atriz e pai poeta, e foi casada com Rodolfo de Melo Machado, também poeta, com quem teve os filhos Hélios e Heros, tendo Heros se consagrado como a bailarina e atriz Eros Volússia. Foi uma das fundadoras do Partido Republicano Feminino, criado em 1910 com o intuito de representar e defender a participação política das mulheres na sociedade. Com uma estreia ruidosa na poesia, Gilka atraiu uma atenção para si que durou alguns anos, antes de cair, como destaca Massaud Moisés (2001, p.

1 Refere-se à Provença, região meridional da França que atuou como um grande centro das atividades líricas do período medieval a partir do século XI.

448), em um injusto esquecimento. Além de *Cristais Partidos* (1915), publicou *Estados de Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922), *Meu Glorioso Pecado* (1928), *Sublimação* (1938) e *Velha Poesia* (1965). Apesar do seu nome estar inserido no movimento simbolista da literatura brasileira, a escritora carioca é tida como um exemplo isolado em seu tempo, um exemplo de transgressão de expectativas literárias e sociais, especialmente no que diz respeito à figura da mulher. Sua obra é marcada por uma rica individualidade, por um sensualismo trovadoresco e místico, por um canto de amor sem disfarces e por contrários inconciliáveis (MOISÉS, 2001, p. 448-450). Após uma trajetória que lhe rendeu a nomeação de maior poeta brasileira do século XX em um concurso realizado pela revista *O Malho*, em 1933, e o Prêmio Machado de Assis, em 1979, Gilka morreu aos 87 anos de idade no ano de 1980.

A paulista Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em Jaú, cidade localizada na região central do estado de São Paulo, no dia 21 de abril de 1930. Como uma artista de produção múltipla, Hilda atravessou a poesia, a ficção e o teatro. Formou-se na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo, e publicou seu primeiro livro, *Presságio*, em 1950, aos 20 anos de idade. A partir de 1966, ano da morte do seu pai, o jornalista e poeta Apolônio Hilst, a escritora passou a viver na Casa do Sol, sua chácara em Campinas, onde produziu a maior parte da sua obra, na companhia de amigos e de dezenas de cachorros. Em quase cinco décadas dedicadas à poesia, temos obras como *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), que representam, juntas à obra *Presságio* (1950), a primeira fase ou fase de formação da escritora. Além dessas obras, podemos ainda destacar *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), *Cantares de perda e predileção* (1983), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Amavisse* (1989), *Do desejo* (1992) e *Do amor* (1999), sua última compilação publicada em vida. Escreveu, no final da década de 1960, oito peças de teatro e ampliou, a partir de 1970, sua produção para a escrita de ficção com a publicação dos livros *Fluxo-poema* (1970) e *Qadós* (1973). Nos anos de 1990, inaugurou a fase pornográfica com os títulos da chamada “tetralogia obscena”, tendo, entre esses títulos, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). A vencedora do Prêmio Jabuti de 1984, por *Cantares de perda e predileção* (1983), morreu em 4 de fevereiro de 2004 na cidade de Campinas (SP).

De um lado, temos a precursora da poesia erótica feminina no Brasil, Gilka Machado. De outro, temos um dos primeiros nomes a serem lembrados e mencionados quando falamos sobre feminismo e erotismo na literatura brasileira, Hilda Hilst. Mesmo tendo afirmado em entrevistas que considerava sua literatura pouco lida e estudada, em

sua busca constante por leitores mais atentos, Hilda conseguiu um alcance de público leitor e de atenção dada pela crítica que muitas outras escritoras brasileiras, silenciadas ou apagadas da história da nossa literatura, não conseguiram. Ainda que, em seu tempo, tenha chamado mais atenção pelos rótulos da Hilda provocadora, obscena, meio louca, eremita, rótulos que atribuíram uma aura de “descontrole” à figura da escritora, do que realmente pela compreensão da sua obra, como destaca Victor Heringer (2017, p. 533)², o crescente entusiasmo e a popularidade alcançada por seus escritos, especialmente nos últimos anos, após a sua morte, certamente explicam o motivo de Hilda ser lembrada sem muito esforço quando temáticas como as em questão são trazidas à tona. Contudo, vale ressaltar que a obra de Gilka Machado não é “lembrada, lida e estudada” na mesma proporção.

No que se refere aos pontos em comum entre as duas escritoras, podemos ressaltar o erotismo, presente em obras que atravessam nuances do desejo, do corpo e do prazer feminino. Formas de expressão muitas vezes retraídas ou reprimidas. Além disso, o amor na ausência do amante e a busca incessante pelo outro ou pelo próprio desejo também são pontos que merecem ser destacados, assim como a ideia de amor enquanto expressão do divino, da devoção e do sofrimento. Reconhecer, em suas obras, a presença de elementos de uma lírica que se dispõe a cantar o amor em uma dimensão de idealização, erotização e sublimação do desejo, assim como em uma dimensão de vassalagem amorosa, é reconhecer um diálogo possível entre Gilka Machado, Hilda Hilst e o amor de cortesia. Afinal, seja nos cantares dos poetas trovadores medievais ou das poetisas brasileiras do século XX, o amor se manifesta por meio de quem ama o que não se pode ter e o que não se pode deixar de amar. O amor do *domnei* ou do *donnoi*³ é marcado por um “louvor entusiasta e plangente” (ROUGEMONT, 1988, p. 63) – e “entusiasta” e “plangente” também são traços presentes em alguns poemas gilcianas e hilstianas.

À vista disso, a pesquisa aqui desenvolvida tem o objetivo de promover reflexões acerca da manifestação do amor cortês na poesia de Gilka Machado e Hilda Hilst. São abordados, em um primeiro momento, conceitos e problematizações acerca do amor cortês na lírica trovadoresca, considerando um apanhado de estudos históricos, linguísticos e literários. Destacam-se as contribuições teóricas do escritor e ambientalista suíço Denis de Rougemont (1988), do historiador francês Georges Duby (2011) e da escritora e

2 Em posfácio escrito para o livro *Da poesia*, publicado pela Companhia das Letras em 2017. O livro reúne toda a poesia da escritora Hilda Hilst.

3 Os termos *domnei* ou *donnoi* são termos provençais e se referem ao comportamento de devoção cavaleiresca de um cavaleiro a sua dama em uma relação de amor e cortesia.

poeta portuguesa Natália Correia (1978). Esses estudos fundamentam a análise que é desenvolvida a partir de duas seções: a primeira destinada a analisar o amor de cortesia em cantigas galego-portuguesas; a segunda, a analisar a manifestação desse amor em poemas gilkianos e hiltianos, estabelecendo um diálogo com as cantigas trovadorescas.

O AMOR CORTÊS: UM PANORAMA TEÓRICO

A utilização do termo “amor cortês” para se referir ao conjunto de comportamentos e concepções amorosas da era medieval tornou-se popular entre os críticos após a publicação de um artigo escrito por Gaston Paris em 1883. No artigo, o filólogo medievalista francês faz uso do termo ao descrever a relação amorosa entre Lancelote e Guinevere, personagens de *Lancelote, o Cavaleiro da Carreta*, poema épico escrito por Chrétien de Troyes no final do século XII. Ambientado na corte da figura lendária e heroica do Rei Artur, o poema representa de maneira bastante expressiva o imaginário medieval das novelas de cavalaria e do código de cortesia.

Entre os termos que originam a designação desse amor, síntese do ideal cavaleiresco, destacam-se, além do *amour courtois* (amor cortês), o termo *cortezia* (cortesia), de origem provençal, o *fin’amour* (amor refinado ou delicado), de origem occitana, e o *amor honestus* (amor honesto ou honrado), de origem latina. O termo *cortezia*, que tem sua aparição na poesia provençal do século XII, deriva de *court* (corte) e designa, segundo Raúl Fernandes (2000, p. 64), o conjunto de qualidades do nobre e dos modos da aristocracia. Não é apenas um código de etiqueta da corte, mas “uma verdadeira moral idealizada da elite feudal” (FERNANDES, 2000, p. 64). Uma moral composta por valores como lealdade, coragem, honestidade, generosidade, bons modos e boa educação. Essa moral atravessa as composições literárias medievais que cantam e exaltam um amor delicado, devotado e cortês, assim como várias outras composições, inclusive atuais, influenciadas pelo trovadorismo e, conseqüentemente, pelo seu canto amoroso.

O trovadorismo compreende a literatura medieval produzida entre os séculos XI e XV e deriva do termo *troubadour* (trovador), artista que compunha e entoava cantigas. No que se refere à poesia galego-portuguesa, de influência provençal, o seu marco inicial é, de acordo com Massaud Moisés (2008, p. 24), a *Cantiga de Garvaia* ou *Cantiga da Ribeirinha*, do ano de 1198 ou 1199. Apesar de ser considerado por muitos o marco inicial do trovadorismo na literatura portuguesa, a cantiga, dedicada pelo trovador Paio Soares de Taveirós a Maria Pais Ribeiro, uma nobre portuguesa, ainda é alvo de muitas discussões, seja pela sua data de composição, seja pela sua classificação. Quanto às origens da poesia medieval e trovadoresca, pode-se dizer que o assunto é bastante controverso. Moisés

(2008, p. 23) ressalta que são admitidas quatro teses fundamentais para explicar sua origem remota. Temos a tese arábica, que considera a cultura e a poesia árabe como raiz, a tese folclórica, que toma o povo como origem para sua criação, a tese médio-latinista, que julga que ela teria sido gerada pela literatura latina produzida durante o período medieval, e, por fim, a tese litúrgica, que a considera fruto da poesia litúrgica-cristã produzida na mesma época.

Apesar dessa admissão considerar as origens da lírica trovadoresca como um todo, suas controvérsias e possibilidades diversas não deixam de nos dizer muito sobre a expressão de amor-paixão mais significativa desse período, o amor cortês. José Barros (2011, p. 207), ao traçar um panorama bastante vasto acerca de suas teorias e origens, chama a nossa atenção para a existência de diferentes relações possíveis que contextualizam a atividade literária trovadoresca e o surgimento do amor de cortesia, ainda que a sua relação com o sistema feudal e vassálico seja a relação mais evidenciada. Segundo Barros (2011, p. 208), encontramos, em um primeiro plano, o amor cortês como produto do seu meio, produto do feudalismo, ou seja, das estruturas sociais e políticas vigentes, seus aspectos hierárquicos e dinâmicos. Em um segundo plano, temos a relação do amor cortês com as redes de influências vindas de fora do ocidente medieval, o influxo dos processos que transcendem a própria medievalidade feudal e o seu caráter contestatório “em relação às estruturas sociais e às normas de moralidade do seu tempo” (BARROS, 2011, p. 208).

Pensar o amor cortês, seja pelos significados que ele carrega, seja pelas suas origens e formas diversas, é pensar, antes de mais nada, em um desenvolvimento que se dá dentro de um contexto de contrastes e ambivalências que é a Idade Média. Um grande exemplo de toda essa contradição, segundo Barros (2011, p. 202), é a própria obra fundadora do código de cortesia e de amor, o *Tratado do Amor Cortês*, escrito por André Capelão no século XII sob o título de *Tractatus de amore* (tratado do amor). A obra, composta por três livros ou volumes, é marcada pela discordância entre os dois primeiros e o último. Enquanto que o primeiro e o segundo livro, de 11 e 18 capítulos, respectivamente, são conhecidos pela exaltação do amor cortês e da figura feminina, o terceiro e último livro, escrito sem divisões, adota uma postura que condena o que anteriormente é exaltado pelo seu autor. O amor passa a ser abordado a partir da enumeração dos males por ele ocasionados e a mulher torna-se alvo de inúmeros julgamentos depreciativos a partir da hegemonia do discurso religioso, caracterizando, assim, sua polifonia ou multiplicidade de vozes (CARVALHO, 2019, p. 350).

No tocante ao discurso cortês, a obra de André Capelão, apoiada especialmente na tradição ovidiana⁴, estabelece uma doutrina de amor pautada no aperfeiçoamento e na conservação de virtudes, na idealização e no comedimento, e ensina “como ser homem, como ser mulher, como amar e conservar o amor” (SOARES, 2021, p. 158). Além disso, André Capelão ressalta a existência de dois tipos de amor, o *amor purus* e o *amor mixtus*, sendo o “amor puro” a expressão do amor cortês:

O *amor purus* enquadra-se perfeitamente na dimensão idealizada do amor cortês, com todas as suas implicações de não concretização do ato sexual pleno. Assim, através do ato amoroso mais “puro”, o amante cortês vive intensamente a ambigüidade de – embora sem esconder uma erotização implícita – contornar o momento final da interpenetração dos corpos. Da contemplação do espírito e dos sentimentos do coração ele chega ao beijo na boca e ao abraço amoroso, e pode mesmo se abrir à oportunidade do contato físico com a amante nua, mas de forma pudica, colocando-se o prazer último do coito sexual como um obstáculo a quem queira amar de forma pura (BARROS, 2011, p. 206).

Em contrapartida, o “amor misto” é aquele que se realiza em todos os prazeres da carne e tem como culminância o ato sexual. Portanto, a distinção entre esses dois tipos de amor por André Capelão revela que:

[...] sua ciência do bem amar relaciona-se a um exercício constante da razão, da sabedoria, do conhecimento e do domínio de si. O caráter instrutivo de seu tratado ancora-se em uma representação construída pela nobreza de que só o homem virtuoso é merecedor do amor e, como efeito do amor, ele porta-se com cortesia (SOARES, 2021, p. 157).

Não é à toa que, para Rougemont (1988, p. 63), os amantes do amor cortês se encontram unidos pelo segredo, pela paciência e pela moderação, isto é, unidos pelas leis da cortesia. O amor, tido como pressuposto da castidade e do ritual de vassalagem amorosa, é concebido enquanto união luminosa e não união de corpos, estando, assim, à margem do casamento e dele se diferenciando. É o tipo de amor que está acima de todo o amor possível e realizável, um amor que é cantado por um poeta que por várias vezes

4 É a tradição do poeta Ovídio, um poeta romano que viveu entre o ano 43 (a. C.) e o ano 17 (d. C.). Ovídio é autor da obra *A arte de amar* (no latim, *ars amatoria*), que apresenta o amor enquanto técnica, como algo a ser aprendido e conquistado. Ele possuía grande notoriedade no cenário cultural do século XII e é tido como a principal fonte estrutural de André Capelão por Inés Creixell Vidal-Quadradas no prólogo da versão castelhana do “Tratado do Amor Cortês” (CARVALHO, 2019, p. 359).

repete o seu lamento a uma dama que sempre diz não (ROUGEMONT, 1988, p. 63). Em seu livro *O amor e o ocidente*, publicado pela primeira vez em 1939, Rougemont (1988, p. 36) indica o amor cortês como uma das expressões que influenciaram e originaram a construção do romance mítico de Tristão e Isolda e o seu “amor do amor”, que não é o amor de quem ama a pessoa amada, mas de quem ama o próprio fato de amar e se realiza mais na ausência do que na presença do outro. Para ele, é da poesia dos trovadores do século XII que nasce a poesia europeia. Uma poesia marcada por pontos importantes de inovação poética. Entre esses pontos, destacam-se a visão de elevação e idealização da mulher, que se faz contrária à tradição, e o desenvolvimento de formas fixas complexas e requintadas. Formas de um lirismo que é contemporâneo à difusão da religião cátara.

O catarismo, tido como a maior heresia difundida entre os séculos XI e XII em diversas regiões da Europa e duramente reprimida pela Inquisição da Igreja Católica, surge no sul da França no mesmo período em que a poética trovadoresca é desenvolvida. Conhecida como a “Igreja do Amor”, tinha como principal rito o batismo pelo Espírito Consolador, concedido em cerimônias de iniciação aos que aceitavam renunciar o mundo material e se consagrar inteiramente ao mundo espiritual. Além de não mentir, de não prestar juramento, de não matar ou ingerir animais, os iniciados também abdicavam de qualquer contato carnal. Aqueles que eram batizados pelo Espírito Consolador e escolhiam viver do desapego da matéria, eram os “perfeitos”, venerados e respeitados pelos crentes. Os crentes ou “imperfeitos”, por sua vez, não se submetiam a todos os preceitos do catarismo, tendo, assim, o “direito de casar e viver no mundo condenado pelos puros” (ROUGEMONT, 1988, p. 68).

É possível notar a presença de uma relação bastante maniqueísta, uma relação pautada na existência de dois mundos contrários: bem e mal, puros e impuros, perfeitos e imperfeitos, espírito e matéria. No catarismo, o estado perfeito é o estado de desprendimento da matéria, bem como, na cortesia, o estado perfeito é o estado de contemplação do espírito e da sublimação das pulsões da carne. Mesmo que haja o pretexto da carne e o estímulo do desejo, a poesia do amor cortês apresenta um tom místico e busca a transcendência ou sublimação dos instintos carnaís. Seria, assim como questiona Rougemont (1988, p. 72), uma coincidência observar que tanto a expressão do amor cortês quanto o catarismo glorificam a virtude da castidade e ridicularizam os laços do casamento? Seria realmente possível estabelecer uma relação entre a doutrina do amor cortês e a doutrina cátara? Sabemos que há diversas formulações teóricas que tentam dar conta das origens da cortesia e, ainda que não seja possível aceitar por completo todas elas, não é possível também por completo negá-las.

Além da relação entre trovadores e cátaros, Rougemont defende uma outra relação possível, a relação entre a poética do amor cortês e a poética árabe, sendo a última marcada pela ideia de um amor místico que se abstém, que se sacrifica e que morre mártir. É a partir das trocas culturais estabelecidas pelos movimentos militares das cruzadas entre os séculos XI e XIII que o contato entre o ocidente cristão e o mundo islâmico (tanto o do oriente quanto o da sociedade *andaluz*⁵ da Península Ibérica) torna-se mais expressivo. Portanto, não é difícil considerar a possibilidade de que esse contato tenha influenciado de maneira significativa a atividade literária do período em questão. Afinal, entre as duas composições poéticas, a cortês e a árabe, é possível observar diálogos entre recursos estéticos e temáticos, entre concepções místicas e doutrinárias do amor. A poesia árabe, influenciada pelo misticismo sufi⁶, encontra-se marcada por um jogo erotizado de imagens que se volta para a busca da iluminação individual e para o êxtase religioso (BARROS, 2011, p. 214). Um tipo de jogo e um tipo de busca que podem estar relacionados, assim como no catarismo, ao amor cortês. Estamos, mais uma vez, falando de influências (e influências religiosas) que enfatizam a espiritualidade e a abstenção dos prazeres da carne.

Saindo do foco das origens do amor cortês, das influências que amparam seu surgimento e seu desenvolvimento, Natália Correia, na introdução do livro *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, organizado e publicado por ela em 1978, se volta para as cantigas trovadorescas enquanto composições poéticas revolucionárias que adiantaram a subjetividade moderna ao colocar o “eu” em evidência e ao tratar a mulher como figura de adoração em meio a um universo medieval marcado pelo teocentrismo. Dessa forma, seja pelas cantigas de amigo, que apresentam um eu lírico feminino, seja pelas cantigas de amor, que inserem a mulher em um lugar de louvor e adoração, as cantigas trovadorescas representam, segundo Correia (1978, p. 28), discursos subversivos que tiram a mulher de sua passividade e que desorganizam um mundo patriarcalmente organizado. Discursos que precedem ideias de liberdade da Renascença e combatem a opressão do livre exercício da individualidade (CORREIA, 1978, p. 27).

Por outro lado, temos a concepção de que o amor cortês corresponde, na verdade, a um jogo educativo. No ensaio que se dedica a falar sobre esse amor, publicado no livro

5 Refere-se ao Al-Andalus, nome dado pelos árabes à Península Ibérica durante seu período de invasão e expansão. A região foi conquistada entre os anos de 711 e 713 e a dominação árabe se estendeu até o ano de 1492, ano da queda do reino de Granada, a última fortaleza árabe localizada na Espanha.

6 O misticismo sufi ou sufismo é uma corrente mística e filosófica do Islã. Seu foco é no desenvolvimento da espiritualidade islâmica e na renúncia de prazeres materiais, buscando alcançar um equilíbrio moral e espiritual.

Idade Média, Idade dos Homens, Georges Duby (2011, p. 68) pondera os elementos da cortesia a partir de uma análise voltada para a organização dos poderes e das relações que marcam a sociedade francesa do século XII. O amor cortês, que parte de uma composição literária de sonho, evasão e compensação, se realiza dentro de um esquema de perigo e de prova formadora. Ele seria, portanto, um jogo da sociedade misógina medieval, um convite a disciplinar o desejo, e a mulher seria apenas uma “isca” frente a um código civilizador da sociedade feudal (DUBY, 2011, p. 70). Uma sociedade que cada vez mais se dinamizava, mudava e crescia. Considerando esse cenário de expansão e de mudanças, pode-se imaginar que o ideário da cortesia, da devoção e exaltação do feminino, representaria a promoção da mulher na sociedade da época. No entanto, Duby (2011, p. 71) ressalta que:

Houve, de fato, uma promoção da condição feminina mas, ao mesmo tempo, igualmente viva, uma promoção da condição masculina, de maneira que a distância permaneceu a mesma, e as mulheres continuaram sendo ao mesmo tempo temidas, desprezadas e estritamente submissas, do que aliás a literatura de cortesia dá testemunho em alto grau [...] Evidentemente, os heróis masculinos propostos como modelos pelos poetas e narradores de corte foram admirados, foram imitados na segunda metade do século XII.

Essa perspectiva atribui ao amor cortês um caráter de manutenção da ordem, de controle, domesticação e repressão dos impulsos:

Esperava-se que esse código, ritualizando o desejo, orientasse para regularidade, para uma espécie de legitimidade, as insatisfações dos esposos, de suas damas, e sobretudo dessa inquietante multidão de homens turbulentos que os costumes familiares forçavam ao celibato. Função de regulação, de ordenação [...] (DUBY, 2011, p. 73).

Não é difícil perceber o quanto o amor cortês pode ser um assunto controverso. Diversos/as autores/as já se debruçaram sobre suas origens e seus significados, trazendo diferentes pontos de vista e tipos de abordagem. Ainda que a teoria do amor cortês como instrumento e produto do sistema feudal seja contrária à do amor cortês como parte de uma composição poética revolucionária, especialmente no que se refere à condição feminina, a existência de uma não anula necessariamente a existência da outra. Talvez seja inerente à expressão da cortesia a contradição e, quanto a isso, não há respostas ou definições claras. É preciso considerar que se trata de um fenômeno traçado a partir do diálogo com diferentes tipos de discursos em uma rede dinâmica e expansiva de influências.

Um fenômeno que se mostra contrário a condições relevantes do seu meio ao mesmo tempo que dialoga com vários outros aspectos dele, seja pela atmosfera religiosa ou pela estrutura social e política na qual está inserido.

Portanto, se não é possível lançar para a lírica trovadoresca um único olhar, também não é possível (nem se faz necessário) que suas questões sejam completamente encerradas. Além disso, o objetivo desta pesquisa não é tomar partido de nenhum dos posicionamentos teóricos aqui apresentados, mas dialogar com os conceitos trazidos por eles, com os traços estéticos e temáticos do amor cortês, a fim de fundamentar a análise aqui desenvolvida e de entender como se dá a influência da cortesia em produções literárias do século XX.

O AMOR CORTÊS EM CANTIGAS DE AMOR GALEGO-PORTUGUESAS

É possível observar diferentes tipos de atividade literária dentro do trovadorismo. Na poesia trovadoresca, temos a divisão entre a poesia lírico-amorosa, composta pelas cantigas de amor e de amigo, e a poesia satírica, composta pelas cantigas de escárnio e de maldizer. Essas cantigas eram pensadas a partir da produção de versos e de melodias, ou seja, deveriam ser cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais. Foram desenvolvidas em diversas regiões da Europa e incorporaram diferentes aspectos culturais e linguísticos dessas regiões.

Quando falamos de cantigas galego-portuguesas, nos referimos às cantigas trovadorescas produzidas em galego-português, língua falada nas regiões de Portugal e da Galiza, faixa ocidental da Península Ibérica, durante a Idade Média. Entre os principais trovadores galego-portugueses, podemos destacar João Soares de Paiva, Paio Soares de Taveirós, Martim Codax, João Garcia de Guilhade e D. Dinis, o Rei Trovador, que foi rei de Portugal de 1279 a 1325, ano de sua morte.

Quanto às cantigas de amor, foco deste trabalho, temos uma lírica marcada, segundo Moisés (2008, p. 25), por uma confissão de amor dolorosa, quase elegíaca, perante a uma dama indiferente ou inacessível, por uma atmosfera plangente e suplicante de contemplação platônica. Uma atmosfera de cortesia, de um amor que faz padecer, mas que também faz com que aquele que ama viva – enquanto puder ver a pessoa a quem se ama – em uma longa e indeterminada espera, como podemos ver expresso em uma das cantigas de amor escritas pelo trovador português João Garcia de Guilhade⁷:

7 As cantigas aqui apresentadas foram traduzidas do galego-português para o português contemporâneo e estão presentes no livro *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, organizado por Natália Correia e publicado em 1978.

Quantos o amor faz padecer
penas que tenho padecido
querem morrer e não duvido
que alegremente queiram morrer.
Porém enquanto vos puder ver,
vivendo assim eu quero estar
e esperar, e esperar.

Sei que a sofrer estou condenado
e por vós cegam os olhos meus.
Não me acudis; nem vós, nem Deus
Mas, se sabendo-me abandonado,
ver-vos, senhora, me for dado.
vivendo assim eu quero estar
e esperar, e esperar.

Esses que veem tristemente
desamparada sua paixão
querendo morrer, loucos estão.
Minha fortuna não é diferente;
porém eu digo constantemente:
vivendo assim eu quero estar
e esperar, e esperar.

(CORREIA, 1978, p. 125)

Nela, o eu lírico reconhece as penas causadas pelo amor e compreende os que alegremente desejam a morte para que do amor e do sofrimento possam escapar. No entanto, ainda que condenado a sofrer, sentindo-se abandonado por Deus e por sua senhora, ele não deseja a morte, prefere continuar vivendo para, assim, poder contemplar aquela a quem ele ama em seu lugar de não-realização, em seu lugar de espera, ou para poder estar, até certo ponto, perto dela ou da ideia que se tem dela. É um preço que o eu lírico, que vive mais pela ausência do que pela presença, está disposto a pagar. Uma espera resignada de quem ama o que não se pode ter, mas que sabe que não pode deixar de amar e por seu amor esperar.

Sendo assim, apresenta uma visão entusiasta e um tanto otimista de um eu lírico que deseja viver mesmo que a tendência à morte esteja comumente associada ao amor e ao desamparo daqueles que por ele sofrem. Mesmo sabendo que também se encontra desamparado, que seu destino não é diferente dos “loucos” que desejam a morte, nada mais resta a ele a não ser esperar. Nada mais resta a não ser aceitar o sofrimento ao qual está condenado e buscar aquilo que o amor ainda tem a oferecer, a sua própria vontade e o fato de amar, como podemos observar no estribilho ou refrão da cantiga, composto

pelo agrupamento de versos que são repetidos ao final de cada uma das estrofes: “vivendo assim eu quero estar / e esperar, e esperar”.

Em outra cantiga, de autoria do trovador galego Paio Soares de Taveirós, composta por quatro estrofes marcadas pelo refrão “ai, minha senhora, assim morro eu”, o eu lírico expressa o extremo pesar que sente por amar “quem nunca bem lhe quis fazer” e faz, de maneira bastante enfática, referência a sua própria morte como reconhecimento do destino a ele reservado ao mesmo tempo que parece suplicar a sua senhora por misericórdia. À vista disso, a voz poética indica não haver outra saída para aqueles que vivem morrendo de pesar, para aqueles que endoideceram e perderam a paz por amar, a não ser a morte – e morte de amor. Temos então uma representação clara da manifestação do amor cortês a partir da combinação entre os elementos de um amor não correspondido e de uma mulher inacessível, uma mulher que nunca a quem a amava quis bem e que foi levada por alguém “que a não valia nem a vale”:

Como morreu quem nunca amar
se fez pela coisa que mais amou,
e quanto dela recebeu
sofreu, morrendo de pesar,
ai, minha senhora, assim morro eu.

Como morreu quem foi amar
quem nunca bem lhe quis fazer,
e de quem Deus lhe fez saber
que a morte havia de alcançar,
ai, minha senhora, assim morro eu.

Igual ao homem que endoideceu
com a grande mágoa que sentiu,
senhora, e nunca mais dormiu,
perdeu a paz, depois morreu,
ai, minha senhora, assim morro eu.

Como morreu quem amou tal
mulher que nunca lhe quis bem
e a viu levada por alguém
que a não valia nem a vale,
ai, minha senhora, assim morro eu.

(CORREIA, 1978, p. 57)

Ao mencionar o fato da sua senhora ter sido “levada por alguém”, na quarta e última estrofe da cantiga, o eu lírico revela aquilo que acaba por se mostrar como cerne de

todo o seu sofrimento: os laços matrimoniais aos quais a mulher que amava e confessava devoção estava ligada. Levada por alguém que não estava à sua altura, que não estava à altura do amor de quem a ela canta e por amor a ela morre, trata-se de uma dama socialmente inatingível por efeito da união de um casamento arranjado. Uma união, assim como ressalta Rougemont (1988, p. 63), representada apenas pela união entre corpos, pois era o amor à margem do casamento, o amor do poeta trovador por sua senhora, que representava a união luminosa, a união que se encontrava além de todo amor possível, a união marcada pelas leis da cortesia, isto é, marcada pelo segredo, pela paciência e pela moderação.

Podemos, assim, identificar, tanto na cantiga de João Garcia Guilhade quanto na de Paio Soares de Taveirós, a composição de um canto de amor distante, ausente, ilícito. Um amor que ama mais pela ausência do que pela presença do outro. Um amor que deleita ao mesmo tempo que faz sofrer, que aperfeiçoa ao mesmo tempo que fragiliza, que erotiza ao mesmo tempo que idealiza, que educa ao mesmo tempo que enlouquece, que submete ao mesmo tempo que enobrece (BARROS, 2011, p. 199). Um amor que pode ser considerado tanto como reflexo de seu sistema social e político quanto como evasão ou reação a estruturas socialmente condicionadas. Um código complexo de arte e de vida que é rico em ambiguidades, mas que também permitiu, segundo Barros (2011, p. 214), que a poesia do amor cortês fosse “reapropriada em inúmeros períodos posteriores, e pelas sociedades as mais variadas”.

O AMOR CORTÊS EM GILKA MACHADO E HILDA HILST

Considerar o ideal de amor cortês como uma herança deixada pelo trovadorismo medieval, perpetuada até os nossos dias nas mais diversas produções literárias, é considerar a possibilidade de tecer relações entre a lírica trovadoresca, junto ao seu código de cortesia, e a poesia produzida por escritores/as de períodos e movimentos literários distintos. Em um poema da escritora carioca Gilka Machado, publicado no livro *Meu Glorioso Pecado*, de 1928, podemos observar a construção de uma voz poética que entusiasmada canta a ausência do seu amor, bendiz a distância e a saudade:

Nesta ausência que me excita,
tenho-te, à minha vontade,
numa vontade infinita,
distância sejam bendita!
bendita sejam saudade!

Teu nome lindo... ao dizê-lo
queimo os lábios, meu amor!
— o teu nome é um setestrela
na noite da minha dor.

Nunca digas com firmeza
que a mágoa apenas crucia:
a saudade é uma tristeza,
que nos dá tanta alegria!

Passo horas calada e queda,
a rever, a relembrar
as duas asas de seda
do teu langoroso olhar.

Se a mágoa nos não conforta,
por que é que a felicidade
tem mais sabor quando morta,
depois que se faz saudade?

(MACHADO, 2017, p. 283)

Na primeira e segunda estrofe do poema, a ausência não é tida como motivo de pesar, mas de excitação. Apesar de aparentemente contraditório, o eu lírico contenta-se com a ausência, pois sabe que tem, à sua vontade, quem ama. Sabe que traz consigo a ideia, o nome que queima os seus lábios e conforta sua dor. Tendo a saudade como uma tristeza que também dá alegria, resgata em suas lembranças a imagem da pessoa amada com as asas de seda de um langoroso olhar (“a rever, a relembrar / as duas asas de seda / do teu langoroso olhar”). Além disso, como visto na última estrofe, questiona a razão da felicidade ter mais sabor quando acaba e vira saudade. Reconhece que, apesar da mágoa não trazer conforto, ela ganha sentido ao se tornar saudade, pois é a saudade que queima, que mantém a ideia e o ideal de amor vivos, que faz com que se possa ter por perto a pessoa amada.

Em Gilka Machado, assim como na cantiga de João Garcia de Guilhade, o amor encontra razão de ser pela ausência, pela espera, pela busca, pela ideia que se tem ou que se faz da pessoa amada. Uma voz poética que deseja viver enquanto puder ver sua senhora (“Porém enquanto vos puder ver / vivendo assim eu quero estar / e esperar, e esperar”) e outra que se alegra enquanto saudade e vontade de quem ama tiver. Uma vontade de amor e de amar que é infinita (“tenho-te, à minha vontade, / numa vontade infinita”) tanto quanto é infinita a vontade e o estado de espera do eu lírico da cantiga trovadoresca. Esses também são tópicos recorrentes na poesia de Hilda Hilst, que se apresenta como mulher,

vate e trovador em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), primeiro livro a apresentar, de acordo com Luisa Destri (2010, p. 8), um forte diálogo entre a poesia hilstiana e a lírica ibérica.

A influência das formas poéticas clássicas e dos cantares dos trovadores medievais também está presente em obras como *Roteiro do silêncio*, de 1959, e *Ode fragmentária*, de 1961. É o que podemos observar no poema a seguir, o poema III da seção *Sonetos que não são*, do livro *Roteiro do silêncio* (1959). O título da seção indica tanto a presença de formas fixas da tradição (o soneto) quanto “uma espécie de desajuste em relação a elas” (DESTRI, 2010, p. 3). Por meio do diálogo com a tradição da lírica amorosa, especialmente a trovadoresca e camoniana, a voz poética hilstiana busca, segundo Nelly Coelho (2016, p. 9), na essência do amor puro e absoluto, a solução de vida e poesia plenas:

Tenho te amado tanto e de tal jeito
Como se a terra fosse um céu de brasa.
Abrasa assim de amor todo meu peito
Como se a vida fosse voo e asa

Iniciação e fim. Amo-te ausente
Porque é de ausência o amor que se pressente.
E se é que este arder há de ser sempre
Hei de morrer de amor nascendo em mim.

Que mistério tão grande te aproxima
Deste poeta irreal e sem magia?
De onde vem este sopro que me anima
A olhar as coisas com o olhar que as cria?

Atormenta-me a vida de poesia
De amor e medo e de infinita espera.
E se é que te amo mais do que devia
Não sei o que se deva amar na terra.

(HILST, 2017, p. 91)

Temos, mais uma vez, um eu lírico que ama o outro na ausência (“Porque é de ausência o amor que se pressente”) e ama ardentemente (“Tenho te amado tanto e de tal jeito / Como se a terra fosse um céu de brasa”). Com a perspectiva de que o arder confessado irá para sempre durar, também aceita o seu destino, o destino de morrer de amor. O amor que nele morre e nele nasce, visto que é no amor que o eu lírico encontra o sopro que o anima, que faz com que ele olhe as coisas com o olhar de quem as cria, ou seja, com o olhar do poeta-criador. Ainda que ausente, o amor se faz presente a partir

do seu canto, da sua poesia, da sua infinita espera, e, para ele, não há outra coisa que se deva amar na terra. É o amor que atormenta a vida de poesia do eu lírico, mas que a ela dá sentido. Sendo assim, não há nada por ele mais desejado, mais amado. Vejamos, agora, o poema XI do livro *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), de forte influência trovadoresca:

Tenho sofrido
Penas menores.
Maiores
Só as de agora:
Amor tão grande
Tão exaltado
Que se não morre
Também não sabe
Viver calado.

Morrer não há de.
Calar não pode.
Sabe morrer
Quem morre
Se não vos vê?
Sabe calar
A que nasceu
Somente
P'ra vos cantar?

Tenho sofrido
Porque de amor
Tenho vivido.
Amor tão grande
Tão exaltado
Que se o perdesse
Nada seria
Mais cobiçado.

(HILST, 2017, p. 123)

A voz do poema sofre por viver de amor, mas não é capaz de deixar de amar. Sendo seu amor tão grande e exaltado, nada mais poderia existir à altura de ser cobiçado, de ser cantado. Além disso, encontramos a ideia de que não há razão para aquele que ama morrer ou se calar (“Morrer não há de. / Calar não pode”), pois só morreria se de amor não pudesse viver, se quem ama não pudesse ver, e só se calaria se não tivesse nascido para seu amor cantar. Tanto nos poemas das escritoras brasileiras Gilka Machado e Hilda Hilst quanto nas cantigas trovadorescas, é possível notar a expressão de um amor que

Revista X, v. 18, n. 01, p. 274- 298, 2023.

se realiza no plano de ausência do contato físico, que se realiza pela espiritualização do amor-paixão e pela sublimação dos desejos, isto é, pela purificação e transformação de pulsões da carne em pulsões sublimes do espírito.

Uma expressão de sensibilidade poética que, de acordo com Soares (2021, p. 161), não se limita à inacessibilidade do objeto, mas representa todo um código de vida, um código articulado e uma técnica erótica. Edificado no plano da ideia, o amor cortês supre a ausência do contato nele mesmo, supre a ausência do outro no próprio desejo de amar. Na cantiga de Paio Soares de Taveirós, analisada anteriormente, destacamos a combinação do amor não correspondido e da dama socialmente inatingível, a dama ligada a outro por laços matrimoniais. Em um poema hilstiano, também publicado no livro *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), a voz poética, que dedica seu canto não a uma senhora, mas a um senhor casado, expressa o amor, assim como na cantiga trovadoresca, em um lugar de inacessibilidade, um lugar de não-realização:

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Que às vezes agonizo
Em vos vendo passar
Altaneiro e preciso?

Ai, não seria.

E na mesma calçada
Por onde andais, senhor,
Anda vossa senhora.
E sua cintura alada
Dá-me tanto pesar
E me faz sofrer tanto

Que não vale o chorar
E só por isso eu canto.

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Por serdes vós casado
(E bem por isso mesmo)
É que sereis amado?

Ai, sim, seria.

(HILST, 2017, p. 118)

Ela agoniza ao ver o seu senhor passar ao lado de sua senhora, sofre e sente pesar em uma confissão dolorosa de um amor que não pode ser seu. Mesmo reconhecendo não valer o seu chorar, é por ele que canta (“Que não vale o chorar / E só por isso eu canto”). Por ser seu senhor um homem casado, por representar um amor e um desejo inalcançável, ele é amado. Quanto menos se tem do outro, mas se deseja ter. O amor é, dessa forma, alimentado por um desejo que se basta nele mesmo, pela busca e pela espera de quem ama. É o amor do sonho, da idealização, de quem guarda mistérios para quem nunca se faz presente e nunca fará. Partindo disso, temos, em outro poema de Gilka, que consiste em um soneto, revelando outro ponto de diálogo da escritora com a tradição, o canto desiludido de quem ama o amor, que busca e deseja o amor, mas que nunca por ele foi correspondida, que nunca por ele foi amada:

Amei o Amor, ansiei o Amor, sonhei-o
uma vez, outra vez (sonhos insanos!)...
e desespero haja maior não creio
que o da esperança dos primeiros anos.

Guardo nas mãos, nos lábios, guardo em meio
do meu silêncio, aquele de olhos profanos,
carícias virgens, para quem não veio
e não virá saber dos meus arcanos.

Desilusão tristíssima, de cada
momento, infausta e imerecida
sorte de ansiar o Amor e nunca ser amada!

Meu beijo intenso e meu abraço forte,
com que pesar penetrareis o Nada,
levando tanta vida para a Morte!...

(MACHADO, 2017, p. 267)

O eu lírico acaba, assim, com as mãos, os lábios e as carícias guardadas para o Nada e a vida para a Morte. O Amor, o Nada e a Morte representam, assim, entidades correlacionadas, evocadas e destinadas a um espaço em que uma existe pela outra ou acaba na outra. Em mais um poema escrito por Gilka Machado, publicado no livro *Estados de Alma* (1917), a imagem da pessoa amada é representada e conservada pela memória em uma dimensão não da carne, mas do espírito, de exaltação e de glória. São os moldes do amor de cortesia, do amor delicado, do amor puro, do amor desprovido de prazeres carnavais:

Do meu amor por ti como contar-te a história,
se nem sei desde quando em meu cérebro o trago,
erguido assim como uma igreja merencórea,
da qual tu sempre foste o milagroso orago?

De há tanto não te ver, apenas, na memória,
conservo do teu rosto um simulacro vago,
em como desse amor gozo supremo e glória,
lembro de um teu sorriso o espiritual afago.

Este amor sem passado e também sem futuro,
é um amor, meu amor, desprovido das ânsias
dos prazeres carnaís, efêmeros e escassos.

É amor em que o meu ser totalmente depuro,
amor que te dedico através das distâncias
como um sol a outro sol através dos espaços.

(MACHADO, 2017, p. 90)

É um amor sem passado e sem futuro, sem interesses e anseios. Um amor que não existe pelo que é efêmero, mas pelo que é infinito e sagrado. Em Hilda, o que não é visto é sentido por toda parte; é na falta do que não se pode ter ou ver que sobra o desejo: “Se me falta o que não vejo / Me sobra tanto desejo, / Que este, o dos olhos, não importa” (HILST, 2017, p. 124). Por um lado, o desejo é vinculado à noção de falta, de ausência. Por outro, a voz poética subverte essa noção a fim de afirmar o desejo como força de criação das “coisas que se inventam”. Defende-se, portanto, a concepção de um amor que não precisa se realizar pelos olhos ou por outros sentidos, que não precisa se realizar pela presença ou pelo contato físico, pois está em tudo e em toda parte nas palavras de quem o criou, de quem o idealizou ou, ainda, de quem canta o amor e, por essa razão, o faz existir:

Se não vos vejo
Vos sinto por toda parte.
Se me falta o que não vejo
Me sobra tanto desejo,
Que este, o dos olhos, não importa.

(Antes importa saber
Se o que mais vale é sentir
E sentindo não vos ver.)

São coisas do amor, senhor,
Desordenadas, antigas.
E são coisas que se inventam

P'ra se cantar a cantiga.

Não são os olhos que veem
Nem o sentido que sente.
O amor é que vai além
E em tudo vos faz presente.

(HILST, 2017, p. 124)

É notória a tendência hilstiana em dialogar de maneira bastante direta com a estética e a filosofia do amor cortês a partir de reflexões sobre o próprio processo de criação poética e de ressignificação da tradição (“E são coisas que se inventam / P'ra se cantar a cantiga”). Seja pela escolha do nome da sua obra que mais se destaca em relação à influência do trovadorismo e do amor cortês (*Trovas de muito amor para um amado senhor*), seja por sua apresentação como “mulher-trovador”⁸, seja pelas escolhas lexicais (cantiga, canto, cantar, senhor, senhora etc.) que atravessam a sua composição poética, a escritora paulista inventa e reinventa as coisas “desordenadas” e “antigas” do amor.

Em ensaio sobre as representações do divino na poesia de Hilda Hilst, Cleide Oliveira (2014, p. 2) destaca o fenômeno do amor cortês, da lírica medieval, como uma das matrizes de influência do erotismo presente em sua lírica. É o seu erotismo de inspiração provençal “que alimenta seu cantar de amor na ausência amorosa e no sofrimento causado pela indiferença do Amado” (OLIVEIRA, 2014, p. 7). Também considerando a influência da lírica medieval, Maria Pinheiro (2012, p. 25), ao trabalhar a temática do amor na poesia de Gilka Machado a partir das sensações, dos sentidos, chama a nossa atenção para o amor espiritualizado de Gilka estar associado ao amor cortês que nasce com a poesia trovadoresca. O amor puro em seu caráter divino e devocional, o amor desprovido das ânsias e dos prazeres carnavais.

Além disso, o diálogo das duas escritoras brasileiras com a tradição da lírica ibérica revela outro ponto importante: a relação de influência entre a literatura do colonizador (a literatura portuguesa; europeia) e a do colonizado (a literatura brasileira; latino-americana). Revela o eco e, conseqüentemente, a afirmação dos laços de poder do colonizador, do seu código linguístico e cultural. Considerar essa relação de influência, de poder, é reconhecer os discursos que perpassam a literatura brasileira, uma literatura produzida nos trópicos, uma literatura que reflete sua condição de colonizada. No entanto, ainda que influenciada por esses fatores, o lugar da literatura brasileira não se define por um exercício de “cópia”

8 “Meu canto compassado / De mulher-trovador”, trecho extraído do poema XXVI do livro *Cantares de perda e predileção* (1983).

ou de tradução literal, mas por um exercício de transgressão e ressignificação. De acordo com o ensaísta brasileiro Silviano Santiago (2000, p. 20), questionamentos acerca daquilo que se aceita escrever reescrevendo – na busca pela afirmação de si mesmo – refletem uma assimilação inquieta e insubordinada, uma assimilação antropófaga, semelhante “à que fazem há muito tempo os escritores de uma cultura dominada por outra”.

Ao dialogar com a literatura portuguesa, as escritoras brasileiras aqui analisadas se colocam entre a “assimilação do modelo original”, daquilo que já está escrito, e a “necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 2000, p. 23). Portanto, em um processo de ressignificação do “eu” e do “outro”, as escritoras Gilka Machado e Hilda Hilst não só retomam o código de cortesia da lírica trovadoresca, como recriam a sua expressão por meio de uma poética que canta o longínquo, o ausente, o inalcançável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista tudo que aqui foi exposto e analisado, podemos, de fato, considerar a influência do amor cortês, da coita amorosa, do amor espiritualizado e devotado, do amor que se realiza no próprio fato ou desejo de amar, em poemas gilquianos e hilstianos. Marcados pela expressão de um amor que está acima de todo o amor possível, o amor da união luminosa e da vassalagem amorosa. O amor que sofre, que lamenta, mas que só por ele vive. O amor que representa, segundo Barros (2011, p. 195), uma forma de sensibilidade e uma predisposição estética que desponta com intensidade entre os séculos XI e XIV, mas que continua sendo revisitado por períodos e sociedades posteriores.

É o que podemos observar na relação estabelecida entre as cantigas de amor galego-portuguesas e os poemas das escritoras brasileiras Gilka Machado e Hilda Hilst. Apesar de produzidas em períodos e contextos distintos, as obras em questão apresentam vários aspectos em comum. Cantam um amor pesaroso, incorpóreo, ausente pela dimensão material, pela concretização carnal, mas presente pelos sentidos do etéreo, do sublime. Em diálogo com a lírica medieval, com as formas e expressões poéticas do trovadorismo, as escritoras retomam a tradição ao mesmo tempo que a recriam, seja de uma maneira mais direta ou consciente, seja pela repercussão inconsciente, presente em nosso imaginário, de uma das concepções e ideais de amor mais expressivos e influentes do ocidente.

Analisar a presença de traços líricos que nos remetem à literatura medieval, ao amor de cortesia, em Gilka Machado e Hilda Hilst, representa apenas um caminho possível para análise de suas obras. Afinal, há outras faces, influências, tendências e inclinações estéticas possíveis de serem observadas, discutidas e analisadas. Considerando a própria

influência do trovadorismo, especialmente em Hilda, podemos lançar ainda outros olhares, olhares que não se limitam ao amor cortês ou às cantigas de amor galego-portuguesas, pois dialogam com outros tipos de expressão e produção da lírica trovadoresca. Por essa razão, esta pesquisa se desenvolve a partir de recortes e escolhas que se fazem necessárias dentro de um contexto de estudo e análise, mas que não deixam de dar abertura para o desenvolvimento de muitas outras.

REFERÊNCIAS

BARROS, J. O amor cortês - suas origens e significados. **Raído**, Dourados (MS), v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011.

CARVALHO, L. C. O Múltiplo no Tratado do Amor Cortês de André Capelão. **Faces da História**, Assis (SP), v. 6, n. 2, p. 349-365, jul./dez. 2019.

COELHO, N. N. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. **Revista ECOS** (UNEMAT), v. 2, n. 1, p. 7-14, 2016.

CORREIA, N. (org.). **Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

DESTRI, L. **De tua sábia ausência**: a poesia amorosa de Hilda Hilst e a tradição lírica ibérica. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

DUBY, G. **Idade média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FERNANDES, R. C. Amor e cortesia na literatura medieval. **Notandum** (USP), v. 7, p. 63-68, 2000.

HERINGER, V. Posfácio. In: HILST, H. **Da poesia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 532-550.

HILST, H. **Da poesia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MACHADO, G. **Poesia completa**. Org. Jamyle Rkain. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. **História da literatura brasileira**: realismo e simbolismo. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVEIRA, C. M. Incorpóreo é o desejo: o erotismo místico de Hilda Hilst. **Observatório da Religião**, Belém (PA), v. 1, n. 2, p. 29-40, ago./dez. 2014.

PINHEIRO, M. S. A poesia de Gilka Machado: a volúpia dos sentidos. **Interfaces**, Guarapuava (PR), v. 3, n. 1, p. 23-30, jul. 2012.

ROUGEMONT, D. **O amor no ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SOARES, C. E. O amor cortês: um desejo de contenção? **Interfaces**, Guarapuava (PR), v. 12, n. 2, p. 154-163, 2021.

Recebido em: 20 out. 2022.

Aceito em: 11 jan. 2023