



TEMAS E ESPÉCIES MEDIEVAIS EM ONESTALDO DE PENNAFORT

Francisco José Gomes Correia (Chico Viana)

Embora pouco citado nos dias de hoje, Onestaldo de Pennafort é um dos grandes nomes da moderna lírica brasileira. Poetando na primeira metade deste século¹, teve a sua obra reconhecida em 1954, quando a Academia Brasileira de Letras lhe concedeu o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra. Independentemente desse reconhecimento oficial, contudo, os seus versos já eram do agrado dos que, na poesia brasileira, valorizavam a dicção simples e musical, pautada em assumidas influências do Medievo.

Tendo nascido em 1902 e, diante disso, convivido na juventude e na maturidade com a revolução modernista e seus desdobramentos, o poeta permaneceu espiritual e formalmente ligado aos fins do século XIX. Vinculou-se a um Simbolismo tardio, optando em grande parte de sua obra pelo verso com metrificação e rima. Quanto a esse aspecto, a quadra “Inscrição” (223)², publicada originalmente em *Nuvens da tarde*, constitui uma espécie de profissão de fé: “Enquanto outros procuram a amplitude/ do verso livre como o largo mar,/ ó Musa! em versos métricos virtude/ terei bastante para te cantar?”. Observe-se no trecho transcrito como o autor se escuda numa modéstia que não disfarça a ironia com que encara os “outros”, que singram o “largo mar” das liberdades formais. A despeito do tom interrogativo, nem por isto ele denota menos firmeza em permanecer fiel ao metro antigo. Fidelidade essa que, bem ao seu feitio e de acordo com a tradição lírica em que se insere, confunde-se com a adesão à Musa, ou seja, ao seu objeto de amor.

O nosso propósito neste trabalho é apontar, comentando, os principais recursos temáticos e formais que ligam a poesia de Onestaldo de Pennafort à lírica medieval, representada aqui pela poética dos trovadores — embora os pontos de contato entre o brasileiro e o Medievo envolvam o aproveitamento ou reelaboração de formas poéticas estranhas à prática trovadoresca — como, por exemplo, a balada (não confundir com *bailada*, ou *bailia*) e o romance. A ligação do poeta com estas espécies

será abordada em artigo ou comunicação posterior.

É forçoso reconhecer, inicialmente, que a vinculação de Onestaldo ao Simbolismo explica muito da sua preferência pelos temas e formas medievais. No final do século XIX, conforme observa Massaud Moisés, “desenvolve-se uma espécie de renascença da Idade Média”³, a qual reverbera tendências do Romantismo insepulto. É no Romantismo, com efeito, que primeiramente a lírica se aproxima do Medieval; é nele, por exemplo, que “...Renascem (...) formas medievais de estrofação e dá-se o máximo relevo aos metros breves, de cadência popular, os redondilhos maiores e menores...”⁴. Do ponto de vista do conteúdo, domínio em que melhor se percebe a chamada “inspiração”, advém do Romantismo a angústia metafísica que, no estro dos simbolistas, transmuta-se em aspiração do inefável e em anseio de religiosidade. Conforme assinala Vitor Manuel, a “irrupção do inconsciente na poesia (preocupação essencial dos românticos) assume não somente uma dimensão psicológica, mas também uma dimensão mística...”⁵.

O que peculiariza o Simbolismo de Onestaldo de Pennafort, a nosso ver, é um discreto naturalismo que lhe tempera as notações místicas e reflexivas (“naturalismo”, aqui, no sentido de preocupação com o palpável e com o concreto, a qual tende a contrabalançar as referências ao inefável e ao sublimado). Contrariamente ao que acontece com a maioria dos românticos e, por extensão, dos simbolistas, nele a natureza não se carrega de uma feição tão enigmática e profunda, traduzindo-se em imagens quanto possível claras, vívidas, fisicamente bem recortadas. O melhor emblema dessa representação natural é, sem dúvida, a referência ao jardim e seus correlatos (flor, perfume, jasmim etc.), que permeia grande parte da sua produção. Na poética de que tratamos não está ausente o mistério, o anseio do indizível, nem a incurável saudade do *objeto perdido*; por conta do naturalismo de que falamos, contudo, as representações associadas a esses sentimentos, ao invés de apontar para o vago e o sombrio, recortam cenários e sensações concretas.

Devido a isso, o misticismo rarefeito cede lugar ao sensorialismo de base sinestésica, o qual reflete a teoria das correspondências de Baudelaire. E faz lembrar também, na medida em que o objeto amoroso é evocado e presentificado por impressões sensoriais, o associonismo de Proust — para quem, como se sabe, memória é sensação. Exemplo deste procedimento se encontra, entre outras passagens, no poema “O último

perfume” (150): “Foi o passado, foi que veio/ a mim, como um amigo ausente,/ só porque ouvi, no ambiente cheio/ de um perfume de antigamente,// aquele *Noturno* dolente/ que punha um susto no teu seio (...)// Foi toda a história de uma vida,/ de um lento acorde ressurgida/ a um vago aroma de jasmim.”

Mas o medievalismo de Onestaldo de Pennafort não decorre apenas da sua opção pelo Simbolismo. Para além do que esta escola lhe propõe, há uma série de atitudes, de temas e de escolhas formais que configuram uma preferência pessoal, sugerindo um elo direto — digamos assim — entre o lírico brasileiro e a poesia daquela época. Um dos mais característicos pontos em comum entre uma e outra poética está na concepção sobre o amor e, como decorrência direta disto, na representação da figura feminina, ou seja, do objeto amoroso. A caracterização desse objeto pelos trovadores, conforme é sabido, reflete um paradoxo já apontado por diversos estudiosos: o paradoxo de “um amor que renuncia à possibilidade de realização do desejo amoroso...”⁶. Mais do que possuir, o trovador procura “se defender” do objeto erótico, colocando-o num patamar inacessível. Daí a idealização com que cerca a figura da mulher, cujos contornos se confundem com os de um ente imaginário e mítico, matriz de desassossego e estranheza.

Da mesma forma que nos trovadores, em Onestaldo de Pennafort a mulher aparece abstratizada, configurando-se como aspiração e ausência. Em A “canção da felicidade”, por exemplo, o *eu lírico* lamenta a “Saudade de uma estranha criatura/ que devia ser minha e já morreu.” (9). É curioso, a propósito, como o adjetivo “estranha” associa esse objeto perdido à figura materna; para Freud, com efeito, o *estranho* é o familiar que, recalcado, tende a retornar.

Tal como nos trovadores também, é pelos olhos ou pelo olhar que, na lírica de Onestaldo, desencadeia-se a sedução, o “doce martírio”, a paixão amorosa. Conforme já foi observado, “...O amor-paixão, típico da literatura trovadoresca em geral, nas *cantigas* galego-portuguesas desencadeia-se quando do primeiro olhar.”⁷. Um dos poemas de *Escombros floridos* (15) refere essa primeira forma de contato e lhe dá contornos de verdade geral e irrecorrível — tão irrecorrível que tende a certa banalização: “Como qualquer história que começa/ a nossa história começou assim:/ a comunhão de olhares, a promessa/ que diz um *não* para dizer um *sim*...”. Em outro poema do mesmo livro, o *eu lírico*

apostrofa a uns “olhos verdes” — “Olhos verdes, distantes e tristonhos,/ por onde andais tão lentos a vagar?” (12) —, inserindo-se, sob esse aspecto, na tradição que remonta a Joam Garcia de Guilhade, trovador que viveu na primeira metade do século XIII e que ficou conhecido como “o poeta dos olhos verdes”. É dele a *cantiga de amor* em que esse motivo, “de ilustre descendência na literatura portuguesa”⁸, segundo Yara Frateschi Vieira, aparece no refrão: “Os olhos verdes que eu vi/ me fazem ora andar assi.”⁹.

Para se avaliar a importância do olhar em Onestaldo de Pennafort, lembramos que em *Jogos da noite* há mesmo uma composição intitulada “Elogio dos olhos” — a qual nos evoca, por sua vez, o título do livro de Erasmo de Rotterdam; como se o autor, implicitamente, afirmasse que o olhar tem alguma coisa a ver com a loucura. “Na retórica trovadoresca, (ele) é tido como uma desgraça...”¹⁰. No poema referido acima, depois de contrapor os olhos ao amor, à boca e às mãos da amada, o *eu lírico* conclui que só eles “nunca se negaram!/ Porque esses Deus os fez/ libertos como os homens que se olharam/ pela primeira vez.” (166). Ou seja: aos olhos o poeta associa o encontro primeiro, edênico, que parece inaugurar-se a cada nova paixão; neste sentido, eles tanto são liberdade, escolha, quanto são também falta, matriz de culpa — já que se constituem nos maiores responsáveis pelo “mal de amor”.

Tais representações da mulher e do olhar em Onestaldo de Pennafort coadunam-se com a própria representação medieval do amor. Nela prevalecem o culto da distância, a exaltação da dificuldade e o prazer do obstáculo, transpostos metaforicamente em imagens de recorte sublime e ideal. Em seu estudo clássico sobre o mito de Tristão e Isolda, modelos psicológicos dos amantes medievais, Denis de Rougement observa que, ao longo das peripécias em que os dois se envolvem, “o obstáculo já não está a serviço da paixão fatal; ao contrário, tornou-se o objetivo, o fim desejado por si mesmo.”¹¹. Essa preferência pelo obstáculo, afastando os amantes um do outro, implica num deslocamento do objeto de amor, que passa a ser o próprio ato de amar. “Tristão e Isolda não se amam; eles o dizem e tudo o confirma. *O que amam é o amor, é o próprio fato de amar.*”¹². Neste sentido é o próprio amor, enquanto aspiração do impossível, que afasta os amantes. No poema dialogado “Index”, Onestaldo de Pennafort tematiza dramaticamente esse reconhecimento através de indagações que são, ao mesmo tempo, respostas dadas pela

mulher: “Nosso amor será então um obstáculo que nos separe? (...) Ah, estás do outro lado do amor! Por que o puseste entre nós dois, como um obstáculo? Se eu só te amava a ti/ por que puseste o amor entre nós dois?” (72,3).

Para o lírico brasileiro, com efeito, o amor não é uma vivência de um com o outro, ou um combate em que um persegue o outro. A relação amorosa é tecida de equívocos e desencontros; “— O amor é um simples jogo de palavras...”, conforme o *eu lírico* reconhece em “Confidência” (26). Ou seja: um simples deslizar de *significantes*¹³ em torno de um vazio inapreensível e ilusório. Não apenas porque se persegue em outras mulheres a imagem de um bem jamais encontrado, como também porque, mesmo na hipótese (obviamente falsa) de se encontrar esse alguém, logo se percebe que o que se ama nele é o próprio amor. Ainda no citado poema, há o reconhecimento explícito disto: “E amei outras mulheres, outras, por/ te amar a ti. E, amando-as, eu estava/ unicamente amando o teu amor.// Pois se antes de te amar eu já te amava!”. O amar transcende a amada, tornando-a de certo modo inútil; o seu único “mérito”, ou valor, está em *evocar* esse objeto primeiro, confirmando-lhe ao mesmo tempo a impossibilidade.

Outro aspecto do amor cortês presente na lírica de Onestaldo de Pennafort é a idealidade com que se reveste a experiência amorosa. Para ele o amor é metafísica, culto à transcendência. A fruição do prazer amoroso confunde-se com um “êxtase imaterial” (65), com uma ascense promovida pela contenção física e ditada pela imaginação. Ele é “Qualquer coisa nascida da ilusão/ de que há na vida, para o que a imagina,/ essa mulher espiritual e fina/ que antes a gente viu, de olhar tristonho,/ num verso, numa música, num sonho...” (85). Tal aspiração possui um fundo místico, que o poeta evidencia, por exemplo, em poemas como “Chuva”, no qual o apelo à amada é tratado e sentido como uma oração: “Se ela estivesse aqui...Se ela viesse/ escutar o seu nome/ que nos meus lábios toma a forma de uma prece...” (49). Duas páginas depois, no poema “Ausência” (51), praticamente se reitera a imagem: “E, porque estás agonizante,/ minha saudade toma a forma de uma prece...”. Complementar a essa atitude meio devocional, e sua consequência direta, é a impossibilidade que o *eu lírico* tem de falar, de dizer a sua paixão amorosa; diante da amada, como diante de um ente divino, falta-lhe voz e até libido, conforme atestam os versos seguintes do poema “Silêncio” (38): “Não

sei por que quando te vejo,/ é tal a minha covardia,/ que nada digo nem desejo.”

Outro recurso que liga a poética do brasileiro à lírica dos trovadores é o uso da repetição. O efeito desta, tal como acontece nas *cantigas* (sobretudo nas de amigo), é ao mesmo tempo arquitetônico (estrutural) e psicológico. A repetição enseja o reencontro de palavras e fonemas — reencontro esse do qual decorre, em grande parte, o prazer propiciado pela linguagem poética. No plano semântico, ela concorre para intensificar o apelo amoroso, traduzindo com veemência a verdade psicológica do *eu lírico*. Conforme observa Maria da Conceição Vilhena, “...o estilo tautológico aparece (ao trovador) como a técnica que melhor lhe permite exprimir os seus anseios.”¹⁴

Onestaldo de Pennafort utiliza-se da repetição com abundância e diversidade. No poema “Index”, por exemplo, o protesto e a perplexidade da figura feminina intensificam-se mediante a reiteração de orações interrogativas: “Por que o puseste entre nós dois,/ como um obstáculo?/ Se eu só te amava a ti,/ por que puseste o amor entre nós dois? (73). Num dos poemas de “Interior” (83), o enunciado “A noite é longa” desdobra-se em construções semanticamente equivalentes, o que lembra o processo do paralelismo: “A noite é longa/ como uma dor que prolonga/ uma outra dor sem remédio./ Para quem vive no tédio,/ a noite, como ela é longa!// Pobre vida, nas tormentas/ do mar, as noites são lentas/ e custam bem a passar. / Lá nas tormentas do mar,/ as noites são as tormentas!”. No “Romance do vento de cismas” (200), substituiu-se a rima pela identidade integral dos vocábulos, que se cruzam na primeira estrofe: “Quando acordo vejo o vento/ ventando em minha janela./ Fecho-a, então, para que o vento/ vá ventar noutra janela.”. E tal recurso é como que radicalizado em “Decassilabos” (162), onde, a fim de repetir a terminação *or* em todo o poema, reiteram-se ao longo das estrofes sílabas e vocábulos como “flor” e “dor”. Leiam-se adiante as duas primeiras estrofes: “A mulher que passa atrai como a flor./ Vamos à procura daquele amor/ que na flor é aroma e na mulher é dor!// Mas dor ou perfume, seja o que for,/ tudo nos atrai na mulher, na flor!/ Vamos à procura da própria dor!”. Tais exemplos — sobretudo os dois últimos — evocam-nos o artesanato de trovadores como Pero Garcia Burgalês, Joam Airas Somesso e Joam Soares Coelho, cuja marca distintiva é a repetição “nas suas várias modalidades”¹⁵. Comparem-se, a propósito, os trechos acima com os

versos seguintes de Burgalês: “Ai eu coitad’! e por que vi/ a dona que por meu mal vi!/ Ca Deus lo sabe, poila vi,/ nunca ja mais prazer ar vi,/ per bõa fe, u a non vi:/ ca de quantas donas eu vi,/ tam bõa dona nunca vi.”¹⁶.

Mas a influência dos trovadores não se revela, em Onestaldo de Pennafort, apenas por recursos como os acima citados. Ela se patenteia também nos títulos que ele dá a alguns dos seus poemas, os quais coincidem com formas poéticas praticadas pelos trovadores. Assim é que, em *Espelho d’água*, há um poema com o título de “Cantar de amigo”, dois intitulados “Cantar de amiga” e outro designado de “Pastoral”¹⁷. A despeito dessas denominações, contudo, o poeta não procura inserir-se na tradição do gênero. Não lhe interessa, como fez por exemplo Manuel Bandeira, poetar ao modo dos trovadores e, por conta disto, produzir textos de sabor arcaico. Pelo contrário: o poeta deliberadamente rompe com o módulo formal dessas composições, bem como com as convenções a que elas obedecem — no que diz respeito, por exemplo, ao emissor. O trovadorismo português, como se sabe, não conhecia o *cantar de amiga*. Onestaldo cria o termo para designar um correspondente da *cantiga de amigo*, em que fala a mulher. E usa o termo *cantar de amiga* quando o *eu lírico* é masculino.

É verdade que os seus *cantares*, no plano da temática e da estrutura, lembram pouco os homônimos medievais. Falta-lhes a intensidade do elemento apelativo, traduzido pelo reiterado uso dos vocativos. Falta-lhes também a simplicidade e a padronização retórica característica desses textos antigos. Mas pela inspiração e, sobretudo, pelo substrato lírico, ao qual se associa a peculiar representação do amor e do objeto erótico, os poemas de Onestaldo dialogam com os *cantares* dos trovadores. Mesmo as transgressões citadas acima atestam uma relação, constituem um complemento que vincula a antiga à nova sensibilidade — sendo esta, obviamente mais refinada. Em um de seus *cantares de amiga*, por exemplo, a imagem nostálgica do amado emerge intensa e sensível nos dois versos finais, em grande parte devido à sutileza do paradoxo: “Ó meu amor que ainda não conheço,/ não te esqueças de mim que não te esqueço!” (106).

A título de conclusão, impõe-se reconhecer que a lírica de Onestaldo de Pennafort atesta o enlace, em verdade jamais rompido, entre o lirismo moderno e suas matrizes no Ocidente. Além de demonstrar a fecundidade dos temas e formas medievais, a poética do brasileiro confirma o quanto a representação estético-psicológica do objeto amoroso ainda

tem de comum com certa imagem da mulher, forjada no ambiente dos castelos em meio a específicas influências religiosas e econômico-sociais. Tal imagem corresponde a um modelo cuja configuração, por conta das novas relações entre o homem e a mulher, somente aos poucos vai mudando.

Notas

1. Além de poeta foi também tradutor, tendo vertido para o português composições, entre outros, de Shakespeare e Verlaine. Cf., a propósito, MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Pref. de Antônio Cândido de Mello e Souza; apresentação da 2. ed. de José Aderaldo Castello. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
2. Os números entre parênteses indicam páginas do volume: PENNAFORT, Onestaldo de. *Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
3. MASSAUD, Moisés. *História da literatura Brasileira; o Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 13.
4. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 106.
5. AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria literária*. Coimbra: Almedina, 1982. p. 522.
6. VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval: literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987. p. 15.
7. ARMANDO, Maria Luiza de Carvalho et alii. *O tópico dos olhos e do olhar na lírica amorosa galego-portuguesa; comunicação de pesquisa*. Porto Alegre, /s.d./ p. 5.
8. VIEIRA, Yara Frateschi. *Op. cit.*, p. 67.
9. Cf. *ibidem*, p. 70.
10. ARMANDO, Maria Luiza de Carvalho. *Op. cit.*, *ibidem*.
11. ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p. 38.
12. *Idem*, *ibidem*. p. 35.
13. Entendidos aqui no sentido psicanalítico de representações substitutivas do *objeto perdido*.
14. VILHENA, Maria da Conceição. "Duas Cantigas Medievais de Manuel Bandeira". In: *Publications du Centre de Recherches Latino-américaines de l'Université de Poitiers*. Poitiers, fev. 1974. p. 79.
15. VIEIRA, Yara Frateschi. *Op. cit.*, p. 67.
16. *ibidem*, p. 65.
17. Esses números dizem respeito ao volume com que trabalhamos, conforme referido na Nota 2.