

O LIRISMO EM SAFO E NO TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS: CONEXÕES ESTÉTICAS

*Lyricism in Sappho and Galician-Portuguese
Troubadour Poetry: Aesthetic Connections*

KATIUCE LOPES JUSTINO¹ 

katiucelopesjustino@gmail.com

MARIA HELOÍSA MARTINS DIAS² 

heloisa.dias@unesp.br

¹ Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, SP, Brasil.

² Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, SP, Brasil.

EDITOR-CHEFE:

Andrei dos Santos Cunha

EDITOR-EXECUTIVO:

Anderson Bastos Martins

EDITORES ASSOCIADOS:

Germana Henriques Pereira;

Rachel Esteves Lima

SUBMETIDO: 15.09.2025

ACEITO: 06.04.2026

COMO CITAR:

JUSTINO, Katiuce Lopes;
DIAS, Maria Heloísa
Martins. O lirismo em
Safo e no trovadorismo
galego-português: conexões
estéticas. *Revista Brasileira
de Literatura Comparada*, v.
28, e20261117, 2026. doi:
10.1590/2596-304x20262
8e20261117

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre a poesia de Safo e sua ressonância no trovadorismo galego-português. Partimos do entendimento da poesia lírica arcaica como performance musical e relacional, para então analisar as configurações do eu lírico e as tensões do amor não correspondido, comuns tanto à poesia da Grécia arcaica quanto à lírica trovadoresca medieval. A partir da proposta de uma “poética sincrônica”, conforme Haroldo de Campos, examina-se o modo como as estruturas formais e as figuras poéticas atravessam os séculos, estabelecendo um diálogo entre diferentes contextos históricos. Com base em autores como T. S. Eliot, Walter Benjamin e Roland Barthes, o estudo privilegia as aproximações estéticas entre essas poéticas, além de destacar o papel da linguagem enquanto mediadora simbólica da experiência amorosa e da expressão de sentimentos. A análise concentra-se nos recursos expressivos do sujeito lírico diante do amor e da espera, ressaltando a relevância da tradição clássica para a constituição da poética trovadoresca.

PALAVRAS-CHAVE: lirismo; Safo; cantigas trovadorescas; intertextualidade; poesia.

ABSTRACT

This article investigates the resonances between Sappho’s archaic lyric poetry and the Galician-Portuguese troubadour tradition, foregrounding lyric expression as a musical and relational performance. It examines how configurations of the lyrical subject and the tensions of unrequited love, shared across both traditions, articulate affective experience through formal and rhetorical strategies. Drawing on Haroldo de Campos’s notion of a “synchronic poetics,” the study traces the transhistorical circulation of motifs, figures, and structures, thereby situating medieval lyric within a continuum of classical inheritance. Engaging theoretical perspectives from T. S. Eliot, Walter Benjamin, and Roland Barthes, the analysis emphasizes aesthetic convergences while interrogating the mediating role of language in shaping symbolic representations of desire and longing. Ultimately, the article underscores the constitutive importance of classical tradition in the emergence of troubadour poetics, while highlighting the persistence of lyrical strategies that negotiate the paradoxes of love, time, and subjectivity across historical epochs.

KEYWORDS: lyricism; Sappho; troubadour songs; intertextuality; poetry.

Declaração de conflito de interesse:

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa:

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

No contexto da Grécia Arcaica, entre os séculos VIII e VI a.C., a poesia lírica se desenvolve em diálogo com a tradição épica, da qual herda certos traços formais e temáticos, mas da qual também se diferencia ao privilegiar a expressão subjetiva, a brevidade e a performance individual ou coral em contextos sociais específicos. Trata-se de uma inflexão subjetivante, na qual a voz poética se singulariza, distanciando-se da impessoalidade característica das grandes narrativas míticas (Andrade, 2019).

A lírica, conforme sabemos, nasce como performance musical — o *melos* —, sustentada por instrumentos como a lira, cuja centralidade na prática poética conferiu posteriormente nome ao gênero. Nesse sentido, a poesia lírica antiga deve ser compreendida não apenas como forma textual, mas como acontecimento performático e relacional, ancorado na oralidade, na musicalidade e na corporificação do discurso poético (Ragusa, 2011; Abritta-Routier, 2023).

E é provavelmente como fruto de uma tradição oral e que a antecede e forma que a figura de Safo se inscreve como um ponto alto, tornando-se, pela perpetuação de sua obra, uma das matrizes fundadoras da tradição poética ocidental. Muitas vezes, ao longo dessa imensa jornada que nos separa de seu tempo, sua poesia foi alvo de leituras reducionistas, que a interpretaram a partir de categorias externas ao próprio texto, enfatizando aspectos marginais em detrimento de sua potência estética ou criando narrativas sem comprovação sobre sua biografia. Nosso interesse, no entanto, não é reiterar tais perspectivas, mas destacar os elementos que a singularizam como poesia de alto teor literário, cuja obra ultrapassa condicionamentos históricos e continua a reverberar em diferentes momentos.

Com efeito, ao longo dos séculos, essa tradição lírica foi sendo reinterpretada e reinscrita em diferentes contextos culturais, geográficos e linguísticos, permitindo trocas e diálogos profícuos e significativos do ponto de vista literário. Como já apontava Haroldo de Campos (1969, p. 207-222), para isso, é preciso adotar uma “poética sincrônica”, capaz de perceber os ecos entre criações poéticas de tempos distintos, sem reduzi-las a um enquadramento cronológico rígido. A lírica, assim, se move em circularidade, permitindo intersecções contínuas entre passado e presente, em um processo de recriação e ressignificação.

Nesse horizonte crítico, autores como T. S. Eliot, J. L. Borges e Walter Benjamin são referenciais fecundos para pensar as relações entre tradição e atualidade. Eliot (1989, p. 39) sustenta que “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos”. Borges (1999), de modo ainda mais radical, afirma que “cada escritor cria seus precursores”, sugerindo que o olhar contemporâneo projeta novos contornos sobre obras anteriores. Já Benjamin (1985), ao interpretar o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, concebe o trabalho crítico como um gesto de apropriação do passado no instante de perigo, não para fixá-lo como dado estático, mas para reinscrevê-lo na urgência do presente.

A partir dessas considerações teóricas, podemos ler Safo como matriz clássica de um lirismo que foi retomado e reelaborado ao longo dos séculos. É o caso, por exemplo, da lírica trovadoresca, cujas cantigas de amor e de amigo retomam procedimentos formais e estruturais presentes em sua poesia, embora transpostos para outro contexto cultural e histórico. A “homologia de contextos poéticos”, como defende Paulo Alexandre Pereira (2002, p. 115), permite compreender essas ressonâncias não como mera imitação, mas como dinâmica de metamorfose, em que forma poética e circunstância histórica se entrelaçam num movimento contínuo de reinvenção.

Mesmo diante da fragmentariedade de sua obra — atravessada por lacunas, transmitida em traduções e reelaborações diversas —, o desafio crítico consiste em reconhecer, nos vestígios que chegaram até nós, a densidade estética de uma poesia que, desde os primórdios, tematiza o (des) encontro entre “eu” e “tu”. Esse motivo lírico, identificado por Camões e retomado por Drummond como o “desconcerto”, é um dos *topoi* recorrentes da tradição poética, atravessando os séculos sob diferentes roupagens e motivações.

Na antiguidade clássica, esse desencontro está ligado às idiossincrasias do mundo mítico-religioso e às contingências políticas da *polis*; já na Idade Média, reaparece sob as formas codificadas da cultura feudal, em tratados amorosos e na lírica trovadoresca. Entretanto, o que procuramos analisar e discutir são os diversos recursos do sujeito lírico para performatizar¹, através da linguagem poética, seu posicionamento diante das relações amorosas, do desejo, entendido como falta e do espírito erótico.

O (des)encontro amoroso, entendido como a ausência de harmonia ou reciprocidade entre os sujeitos, mas também como reconhecimento da singularidade de cada voz poética, constitui um dos *topoi* centrais da lírica em seus primórdios, sendo retomada ao longo dos tempos, motivada por diversos fatores ligados aos distintos contextos.

Começemos nossas reflexões pelo poema abaixo, fragmento 31 ou *Phaínetai moi* (“Parece-me...”), cuja fonte é o tratado *Do sublime* (século I d.c?, Longino), conforme indicação de Ragusa.²

Parece-me ser par dos deuses ele,
o homem que oposto a ti
senta e de perto tua doce
fala escuta,

e tua risada atraente. Isso, certo,
no peito atordoia meu coração;
pois quando te vejo por um instante, então
falar não posso mais,

mas se quebra minha língua, e ligeiro
fogo de pronto corre sob minha pele,
e nada veem meus olhos, e
zumbem meus ouvidos,

e água escorre de mim, e um tremor
de todo me toma, e mais verde que a relva
estou, e bem perto de estar morta
pareço eu mesma. (Ragusa, 2011, p. 105-106).

1 Nos estudos semióticos de Greimas, a *performance* desponta como um dos conceitos fundamentais para caracterizar a inter-relação dinâmica de significante e significado, processo que reflete o próprio fazer ou a dramatização da linguagem.

2 A partir de agora as citações de fragmentos e poemas de Safo serão tomadas do livro de Giuliana Ragusa (2011).

Interessantíssima a construção dessa cena poética sugerida pelas personagens em confronto na focagem: o eu lírico refere-se a uma terceira pessoa (“o homem”), que está perto de outra personagem, diante da qual se coloca como escuta e a olhar para ela, parecendo embevecido. Essa outra personagem, à qual a voz lírica se dirige por meio do “tu”, é caracterizada por “tua doce / fala” e “tua risada atraente”, sugerindo um fascínio a atrair o homem (somente ele?). Trata-se, sem dúvida, de um triângulo amoroso, mas a maneira como se compõe essa descrição e o efeito dúbio instaurado por ela parece ser mais intensa ou urgente do que a definição da identidade dos sujeitos, deixada em suspenso. Quem são exatamente as figuras marcadas pelo feminino e masculino? Será isso fundamental? Não seria essa indefinição uma estratégia formal que nos estaria incitando a ler os próximos versos, para então nos darmos conta de que a atração pelo outro pode independe do sexo?

Voltaremos a esta questão mais adiante.

Ao lermos os versos seguintes (2ª estrofe), o tom confessional do eu lírico nos revela uma perturbação emocional, pois a visão da cena atinge diretamente o alvo (“Isso, certo, / no peito atordoa meu coração”) e provoca a perda de sua fala. O conflito está instaurado e na terceira estrofe a poeta exhibe (sem pudor) os efeitos nele provocados, como se excitados pela visão e pela própria personagem deflagradora de toda a cena. Porque, mesmo o homem mencionado no princípio do poema se parecer aos deuses, como enuncia o eu lírico, não é ele o foco verdadeiro da contemplação e do desejo amoroso da poeta e, sim, o “tu” que provoca uma intensa transformação no cenário e no próprio “eu”.

Entra em cena, na 3ª estrofe, a descrição de sensações físicas sentidas pela poeta ao olhar o ser amado, como se a contemplação cedesse lugar a uma relação erótica, imaginária ou real, não importa, pois o que conta são as fortes imagens a retratarem a experiência do eu lírico: “se quebra minha língua, e ligeiro/ fogo de pronto corre sob minha pele”, além da cegueira e da perda da voz como componentes do estado desfalecido do “eu”. A excitação continua na última estrofe, pois a presença da água a escorrer do corpo e o tremor acentuam o erotismo, ausente no início do poema. Trata-se, portanto, de uma repentina virada na placidez da cena inaugural do poema, demarcado por dois momentos bem distintos a se oferecerem para o leitor.

Enfim, o fragmento 31 ilustra à perfeição um dos tópicos (*tópoi*) essenciais a respeito do amor, presente em quase todas as criações poéticas do ocidente, ao longo dos séculos, retomado por meio de distintas resoluções estéticas: o *mal do amor* ou *dor de amor*.³ Embevecimento, êxtase, angústia, arroubo, delírio, indignação, ciúmes, desencanto, auto punição, sensações contraditórias e desencontros – tudo isso faz parte de uma complexa *arte de amar* que não escapou da atenção a ela dada em numerosos escritos voltados a esse tema.⁴

Voltemos ao início do fragmento: é destacada a atração do eu lírico pela imagem de um homem cuja beleza é comparada aos deuses e, com seu riso encantador, ouve bem de perto a fala de outra pessoa colocada em cena, tratada por “tu”. A sugestão do fascínio desdobra-se, desse modo, como dupla projeção e assinala a importância da contemplação associada à beleza, elementos componentes da estética greco-romana, aproveitados em criações poéticas e plásticas. Portanto, o fragmento sáfico

3 A dor de amor ou “coita”, portanto, o sofrimento causado pelo amor e seus efeitos no ser amado receberá marcantes configurações nas cantigas líricas trovadorescas, sejam “de amigo”, “de amor”, “de escárnio” ou “maldizer”, conforme analisaremos neste ensaio.

4 Lembremos o quanto pensadores de todos os tempos já escreveram ensaios ou tratados de amor, a começar pelos teóricos e poetas da antiguidade clássica, como o célebre Ovídio (*Ars Amatoria*) e tantos outros.

exibe de modo primoroso em seus primeiros versos uma composição plástico-poética, cujos efeitos de sentido importam bem mais para o leitor do que considerações sobre homo ou heterossexualidade. E aqui estou respondendo às questões colocadas anteriormente sobre as identidades dos sujeitos em confronto no poema: a indefinição do gênero não tem que ver necessariamente com a orientação sexual, porque isso acaba dando margem a considerações que extrapolam o contexto cultural em que o poema se insere.

Na sociedade grega a atração e relação entre os seres amados não se pauta pelos princípios da heterossexualidade ou homossexualidade tal como se passou a considerar posteriormente,⁵ portanto, não faz sentido querer explicar os poemas pelo viés da sexualidade ou pelas questões de gênero. Aspectos muito mais pertinentes e interessantes merecem nosso olhar crítico, como os que estamos mostrando e mostraremos em nosso percurso crítico-analítico.

Nas cantigas galego-portuguesas medievais ainda mais se justifica não colocar a questão do gênero como pressuposto para a análise e interpretação das poesias. E menos ainda se justifica confundir autor real e sujeito lírico. Na verdade, o amor cortês faz parte de um universo ficcional dotado de regras, ou seja, constitui a encenação poética de uma “arte” plena de convenções. É preciso ter essa consciência crítica para não incorrer em distorções. Em seu artigo “O amor em anamorfose”, Jacques Lacan fala a esse respeito e define esse gênero lírico como “um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de temas de convenção, idealizantes, que não podiam ter nenhum correspondente no concreto real.” A figura feminina cantada e decantada nas poesias líricas trovadorescas não correspondia necessariamente a uma mulher concreta, portanto, era “um objeto esvaziado de toda substância real”, segundo Lacan (1991, p. 186). O ritual amoroso prestado à “*dame sans merci*” (sem piedade), por meio da mesura e vassalagem nada tem que ver com a situação real, histórica, marcada por senhores com uma moral machista, a defender interesses próprios no tocante à ética matrimonial e relações amorosas.⁶

Em relação às cantigas de amigo, torna-se mais patente a situação fictícia posta em cena. Isto porque se trata de uma voz/fala feminina criada pelo poeta, o qual coloca a mulher a narrar seus dramas amorosos. São representações que traduzem situações vividas pela mulher da vila, pelas aldeãs, portanto, produto de uma imaginação masculina que nelas projeta o desejo amoroso destituído dos valores de um *status* nobre e requintado, próprios do amor cortês. Nessas poesias o eu lírico dirige-se a um “tu”, que pode corresponder às amigas confidentes ou ao próprio amado, “amigo”. Portanto, mais uma vez, o que temos diante de nós é um simulacro, um jogo performatizado pela linguagem poética.

O termo “amigo” também aparece em algumas poesias de Safo, como nos versos do fragmento 138: “... posta-te (diante de mim?) se és meu amigo, e estende afora a graça de teus olhos...” (Ragusa, 2011, p. 103). Segundo Ragusa, o “amigo” pode ter conotação erótica, pois a poeta se dirige ao homem

5 A terminologia “lesbianismo” ou “homossexualidade” aplicada à poesia de Safo incorre em anacronismo. Como mostrou K. J. Dover, em *Greek Homosexuality* (1978), a homoeroticidade grega deve ser compreendida a partir de códigos sociais próprios, nos quais a distinção fundamental recaía entre papéis ativo e passivo nas práticas pederásticas entre erastês (amante adulto) e erômenos (jovem amado), sem correspondência direta com categorias modernas como “homossexual” ou “heterossexual”. Ainda que a homossexualidade feminina receba apenas menções marginais na obra, sem análise equivalente à das práticas masculinas, Dover abriu caminho para uma leitura não moralista das fontes literárias, filosóficas e iconográficas. Nessa perspectiva, como lembra Maria Fernanda Brasete, é mais adequado falar em “homoeerotismo” na lírica arcaica de Safo, já que o vocabulário grego não estabelecia distinções rígidas entre práticas homo ou heterossexuais (Brasete, 2006, p. 289-300).

6 Comentário de Maria do Amparo Tavares Maleval (1995, p.35) ao citar o crítico Georges Duby em seu livro *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios* (1989, p. 600).

que é muito admirado e tido como belo pela sua forma. Eis mais um traço que revela afinidade entre essas poéticas historicamente tão distantes.

Por fim, na cena do fragmento de Safo já comentada ganha destaque também o olhar, que será um dos tópicos essenciais das cantigas trovadorescas, na medida em que os olhos atuam como motivo para o despertar do amor e seus efeitos nos amantes enlaçados na contemplação.⁷ A cantiga de amor “A dona que eu am’ e tenho por senhor”, de Bernal de Bonaval, é um ótimo exemplo da insistente súplica do eu lírico a Deus para ser vista por ele, caso contrário, prefere morrer, desejo expresso no refrão “se non dade-me-a morte”:

A dona que eu am’ e tenho por senhor
amostrade-me-a-Des, se vos en prazer for,
se non dade-me-a morte.

A que tenh’ eu por lume destes olhos meus
e por que choram sempre amostrade-me-a Deus,
se non dade-me-a morte.

Essa que Vós fizestes melhor parecer
de quantas sei, ai Deus, fazed-me-a ver,
se non dade-me-a morte.

Ai Deus, que me-a fizestes mais ca mim amar,
mostrade-me-a u possa com ela falar,
se non dade-me-a morte. (Nunes, 1932 p. 423).

Nos versos estão presentes os tópicos configuradores da atração amorosa – os olhos do amado que choram pelo amor da “dona” e que a têm como luz, sendo bem-dotada por Deus, que a fez como a melhor entre tantas para o eu lírico, finalmente o desejo de prestar culto à figura feminina em algum lugar onde possa encontrá-la.

Tanto na lírica sáfica quanto na lírica medieval observa-se um traço comum: a dimensão cultural, marcada por convenções e práticas de devoção que se desdobram na linguagem poética. O respeito aos elementos que compõem o universo dos deuses gregos, obrigando a uma postura hierática e sagrada, a ida às romarias cristãs em homenagem à Santa Maria, constantes no séc. XIII, a obediência às convenções ou normas ditadas pela arte do *fin’amors* (amor delicado) nas cantigas de amor, enfim, esses ritos acabam por criar uma atmosfera aurática com curiosos efeitos na composição poética. E nas cantigas de amigo, à espera do amado sempre distante e o amor não correspondido ou inacessível acentuam o caráter ritualístico.

Acompanhemos o poema abaixo, fragmento 2 da obra de Safo:

⁷ Vale mencionar as regras da “arte de amar” que tratam da importância do olhar, a XVI e a XXX, constantes do Livro II “Como manter o amor”, no subcapítulo “Sobre as regras do Amor”: “O coração do amante estremece ao contemplar de repente a amada.” e “O verdadeiro amante está continuamente obsesionado pela imagem de sua amada” (Maleval, 1999, p. 68-69).

Cá pra mim, de Creta, para este templo
 Sacro, junto ao teu gracioso bosque
 De macieiras – onde em altares queima
 Sempre um incenso,
 Água escorre gélida pelos galhos
 De macieiras, sendo por rosas tudo
 Sombreado, um sono profundo flui das
 Folhas brilhantes,
 Brotam flores primaveris num prado
 Onde pastam potros e os ventos sopram
 Gentilmente junto das folhas novas
 Entre suspiros –
 Para lá, tomando o teu carro, Cípris,
 Vem verter o néctar nas taças áureas
 Delicadamente onde estão permistas
 As nossas festas. (2014, p. 336-342).⁸

O cenário se define logo nos primeiros versos, marcado por uma atitude recolhida e respeitosa do eu lírico, diante do “templo / Sacro”, a absorver o queimar do incenso, compondo uma atmosfera espiritual propícia ao envolvimento da poeta. A partir do 3º até o 11º verso, desenvolve-se toda uma linguagem descritiva para colocar em relevo a paisagem natural, em que a graciosidade do bosque se complementa com a imagem reiterada de macieiras, de rosas, flores e folhas, com o pingar da água pelos galhos, com o pastar dos potros e o soprar dos ventos, enfim, o bucolismo como *habitat* próprio do lirismo em sua concepção original: natureza e ser humano numa total comunhão,

Diante desse clima ameno e primaveril, o verso isolado “Entre suspiros” – adquire curiosa conotação, pois é como se pairasse acima ou além de qualquer procedência definida, mas com um efeito preciso: materializar o estado de enlevo e espiritualidade que toma conta do cenário em que sujeito poético e espaço natural se harmonizam. Nos quatro versos finais, encontramos a apóstrofe por meio da qual o eu poético apela a Cípris, para vir brindar e celebrar as festas. Trata-se de Afrodite, oriunda de Chipre, deusa da beleza e da paixão, trazida em seu carro e envolvida numa linguagem essencialmente poética: “Vem verter o néctar nas taças áureas / Delicadamente”. O efeito sonoro da aliteração, a abertura vocálica, a vibração do /r/, a modalização do advérbio – tudo concorre para um ritual que parece estar sendo antes saboreado pelo eu lírico.

A devoção e atitude ritualística estão também presentes nas cantigas do lirismo trovadoresco, porém, o contexto bem distinto da Idade Média cristã aponta para outro objeto de culto: a Santa Maria, protagonista de diversas romarias, como já afirmamos. Trata-se das cantigas de amigo, de cunho profano, alimentadas pelo “motivo da *peregrinatio*”, expressão de Maria do Amparo Tavares Maleval, referindo-se ao amor como impulso para a “busca dos centros de peregrinação”, cantigas nas quais a

⁸ Adota-se a tradução de Carlos Leonardo B. Antunes (*Hypnos*, 2014) por recriar em português não apenas o sentido, mas sobretudo o **ritmo e a tessitura sonora** dos versos sáficos. Essa opção permite cotejar Safo com a lírica trovadoresca em um plano formal, dado que ambas as tradições poéticas articulam musicalidade, métrica e performance como elementos constitutivos do lirismo.

condição *sine qua non* era o encontro com o amado, como reconhece a autora (Maleval, 1999, p. 37). Entretanto, interessante é notar como o sagrado vem mesclado ao profano, de maneira que, além de o motivo religioso ser apenas um pretexto para ver e encontrar o amado, o sujeito lírico mostra-se indignado por não ser atendido pelos santos em seu desejo. O culto se reverte no contrário: falsa beatitude e vingança:

Disseron-mi üas novas, de que m' é mui gran ben,
ca chegou meu amigo, e, se el ali vem,
a Santa Maria das Leiras,
irei, velida, se i vem meu amigo (Maleval, 1999, p.37)

Non vou eu a San Clemenço orar e faço gran razon,
ca el non mi tolhe a coita que trago no meu coraçõ
nen mi aduz o meu amigo,
pero lho rogu' e lho digo (...)
Ca, se el m[e] aduscesse o que me faz pëad' andar,
nunca tantos estadaes arderan ant' o seu altar (...). (Maleval, 1999, p. 38).

Não é propriamente o espírito religioso ou a fé que movem a figura feminina, como ela mesma confessa na primeira cantiga e, sim, o amado, já que ouvira notícias de sua chegada, é por isso que irá “velida”, isto é, bela e enfeitada, a Santa Maria das Leiras. Na outra cantiga, a amada se nega a prestar culto a San Clemenço, pois este não diminui seu sofrimento amoroso, já que não lhe trouxera o amigo; a ousadia do eu lírico se mostra na determinação com que afirma estar certa (“faço gran razon”) e na maneira como se dirige ao santo, vingando-se por meio da recusa a acender velas em seu altar.

Essa mescla de sagrado e profano se desvela também em certas cantigas de amor, como as “*de loor a Santa Maria*”, de Alfonso X, que mostram certa afinidade com as cantigas profanas, pois, não devemos nos esquecer de que o motivo dos cantares galego-portugueses, isto é, a “coita” ou sofrimento amoroso, reflete-se no culto à dama, ou “senhora”, tão inacessível e idolatrada que acaba por ser associada à Virgem Maria, espiritualizando-se. A cantiga de amor de Martin Soares, trovador da primeira metade do século XIII, pode ilustrar o que dissemos acima. Eis o texto, do qual transcrevemos as duas primeiras “cobras”:

Senhor fremosa, pois que non me queredes
ceer a coita 'n que me tem amor,
por meu mal é que tan ben parecedes
e por meu mal vos faltei por senhor,
e por meu mal tan muito ben oí
dizer de vós, e por meu mal os vi,
pois meu mal é quanto ben vos avedes.

E, pois vós da coita ñ lebrades,
 nen do affan que m' amor faz prender,
 por meu mal vivo mais ca vós cuidades,
 e por meu mal me fez o Deus nascer
 e por meu mal ñ morri u cuidei
 como vos viss'e por meu mal fiquei
 vivo, pois vós por meu mal ren ñ dades. (Spina, 1991, p. 46).

O apelo imediato à amada, considerada em sua suprema ou soberana beleza, para acreditar no sentimento-sofrimento amoroso do eu lírico, corresponde ao que Spina denomina ser um “impossível panegírico da dama” (1991, p. 47), já que ela não o atende. A impossibilidade não exclui, porém, o possível, materializado no investimento insistente, reiterado, do amado no pedido dirigido à amada; reiteração expressa pela retomada das mesmas palavras e expressões ao longo da cantiga, especialmente seu motivo central, “por meu mal”, segmento que vai ocupando diversos lugares nos versos (aparece em quase todos os versos da 2ª “cobra”). Digamos que essa locução existe como uma espécie de “leitmotiv”, ou um signo recorrente que envolve o eu num círculo vicioso, cuja única saída é expressar pela linguagem o seu mal: prestar serviço amoroso à dama, por meio da vassalagem, confessando sua posição inferior – amar sem ser amado.

Outro aspecto a salientar é a antítese entre o bem e o mal, aquele representado pela dama dotada de qualidades, este pelo sofrimento do poeta (“pois meu mal é quanto ben vos avedes”), o que pode explicar o excesso dos signos “meu mal”, como comentamos acima, uma retórica persuasiva, apesar de não surtir efeito.

Como não poderia deixar de ser, os olhos vo(1)tados à dama é a causa do mal do amor, complementado pelo ouvir os outros falarem sobre os dons da amada (“ben oí / dizer de vós”).

Nos versos seguintes, a acusação do eu poético quanto ao alheamento da mulher, esquecida? ou desconsiderando sua situação dramática, a qual se intensifica pelo argumento de ter sido escolhido por Deus para sofrer. No final da cantiga, outra oposição, agora entre vida e morte e a confissão do poeta de que o amor é que o faz estar vivo, por isso, não morreu de seu mal ainda, ao contrário, cuidou (“cuidei”) para continuar a cultivar o amor impossível.

Mais do que o clima profano e a atitude irreverente presentes em diversas cantigas de amigo, a sugestão de sensualidade é também frequente, mesmo coberta por alegorias ou imagens simbólicas. Vejamos, por exemplo, a composição lírica abaixo, do poeta Mendinho:

Sedia-m' eu na ermida de San Simión
 E cercaron-mi-as ondas que grandes son,
 Eu atendend' o meu amigu'! E verrá?

Estando na ermida, ant' o altar,
 Cercaron-mi-as ondas grandes do mar.
 Eu atendend' o meu amigu'! E verrá?

E cercaron-mi-as ondas que grandes son:
Non ei [i] barqueiro nen remador.
Eu [atendend' o meu amigu! E verrá?]

E cercaron-mi-as ondas do alto mar:
Non ei [i] barqueiro nen sei remar
Eu aten [end' o meu amigu' ! E verrá?]

Non ei i barqueiro nen remador:
Morrerei [eu], fremosa, no mar maior.
Eu aten[deend' o meu amigu' ! E verrá?]

Non ei [i] barqueiro nen sei remar:
Morrerei eu, fremosa, no alto mar.
Eu [atendend' o meu amigu' ! E verrá?]. (Maleval, 1999, p. 43-44).

O eu lírico feminino encontra-se em uma ermida, o que, de certa forma, prepara o leitor para um clima de espiritualidade, no entanto, a proximidade com o mar cujas ondas avançam em direção à mulher abre o cenário e a linguagem para novos sentidos. A obsessiva espera pelo amado, estruturada por meio do recurso formal do refrão, sugere o desespero por sua não chegada, não percebendo a maré alta que poderá levá-la à morte. O reiterado “E verrá?” indicia dúvida e ansiedade quanto à satisfação do seu desejo, acrescidas da inexistência de barqueiro ou remador para virem salvá-la. Tal situação narrada, entretanto, funciona alegoricamente como um estado de excitação amorosa, de cunho erótico, segundo bem observa Maleval, ao lembrar que “as *ondas do mar*, na cosmologia medieva, são elementos de excitação sexual” (Maleval, 1999, p. 44, grifos são do original).

De forma mais ousada, sem artifícios encobridores, a Contessa de Dia (séc. XII ou XIII?) expõe seus desejos sensuais na cantiga “Estat aí em greu cossirier:

Tenho andado em grave coita
por um cavaleiro que tenho
e quero que para sempre se saiba
que demais o venho amando;
agora percebo que sou traída
porque não lhe dei o meu amor,
e por isso venho sofrendo muito
no leito ou quando estou vestida.

Muito desejara ter meu cavaleiro
uma noite desnudo em meus braços
e que ele se considerasse ditoso
apenas por nele me recostar;

pois estou mais enamorada
do que Floris esteve por Brancaflor.
eu lhe entrego meu coração e meu amor
meu senso, meus olhos e minha vida.

Belo amigo, amável e bom,
quando o terei em meu poder?
quisera dormir convosco uma noite
e dar-vos um beijo amoroso!
Sabei que grande desejo teria
de ter-vos em lugar do marido
contanto que me jurásseis
fazer quanto eu quisesse. (Maleval, 1999, p. 55-56).

Nas duas primeiras estrofes (“cobras”, como eram chamadas), o eu lírico feminino, por meio de uma linguagem confessional, narra sua “grave coita” por um cavaleiro referido como 3ª pessoa, bem como a descoberta da traição do amado. A queixa se intensifica com a não satisfação do desejo de a ele se entregar, confessando-lhe não apenas seu amor como também o desfrute do prazer carnal. Ao longo da 2ª “cobra”, o erotismo se torna mais flagrante, pois o desejo de uma relação íntima ou noite de amor se explicita nos quatro primeiros versos; já nos quatro seguintes, o eu lírico cria uma comparação de seu enamoramento com o de Flóris por Brancaflor. É somente na estrofe final da cantiga que se dá a interlocução com o cavaleiro, ao qual a poeta se dirige, como se sua ausência ou distância pudesse ser compensada por sua “presença” no discurso, por meio de uma interrogação retórica e enfática do eu lírico, ao elogiar-lhe as qualidades (“Belo amigo, amável e bom, / quando o terei em meu poder?”) e exigindo domínio sobre ele. O poema termina com uma afirmação surpreendente, através da revelação de preferir o amado (amante) ao marido e, mais ainda, com a promessa de que ele a satisfizesse tanto quanto ela quisesse.

Na esfera do erotismo talvez não haja cantiga sáfica mais expressiva e icônica do que seu famoso “Hino à Afrodite” (Regusa, 2001) o primeiro poema do Livro I da poeta e, segundo Ragusa, o único conservado na sua totalidade textual. Convém transcrevê-lo.

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,

mas para cá vem, se já outrora –
a minha voz ouvindo de longe – me
atendeste, e de teu pai deixando a casa
áurea a carruagem

atrelando vieste. E belos te conduziram
velozes pardais em torno da terra negra –
rápidas asas turbilhonando, céu abaixo e
pelo meio do éter.

De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face
indagaste por que de novo sofro e por que
de novo te invoco,

e o que mais quero que me aconteça em meu
desvairado coração. “Quem de novo devo persuadir?
ao teu amor? Quem, ó
Safo te maltrata?

Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará;
e se não ama, logo amará,
mesmo que não queira.”

Vem até mim também agora, e liberta os
duros pesares, cumpre; e, tu mesma,
sê minha aliada de lutas. (Ragusa, 2011, p. 75-76).

Vale destacar o belo trabalho de tradução de Ragusa, pois, mesmo sem o confronto com o original em grego, é possível percebermos resoluções estéticas dignas de apreço, tendo-se em vista os traços temático-formais que compõem o universo poético de Safo.

Em suas sete estrofes, a cantiga é um canto votado à Afrodite, também denominada Cípris em outros poemas sáficos, a deusa do Amor, por meio de apóstrofes (“ó imortal Afrodite” / “veneranda” / “ó venturosa”), texto que acaba se convertendo numa interlocução com a própria deusa, a qual se presentifica no discurso, nas estrofes cinco e seis. Tal presença concretiza uma encenação, na medida em que a fala de Afrodite desnuda o drama vivido por Safo: um amor não correspondido.

Ora, o papel da deusa, caracterizada pelo eu lírico como “tecelã de ardis”, e já invocada outrora para vir em seu auxílio, já indicia o que os versos afinal acabarão por sugerir: o pedido não somente ficará em suspenso, sem a definição de sua solução, como também a ardilosa deusa coloca em dúvida a qual amor Safo se refere: “Quem de novo devo persuadir? / ao teu amor? Quem, ó / Safo te maltrata?” A não resposta de Safo e sim apenas sua insistente súplica final para ser atendida, livrando-a dos pesares amorosos, deixa em aberto a quem, de fato, Safo quer entregar seu amor. Será mesmo uma terceira pessoa que deve ser persuadida pelo favorecimento da deusa ou esta mesma, sedutora e bela, que deixará de atender por conveniência, apesar de suas promessas feitas na penúltima estrofe? E também podemos nos perguntar se a inquietação angustiante do eu lírico ao pedir reiteradamente para Afrodite

vir até ela, para libertá-la “de tudo o que cumprir meu / coração deseja, cumpre; e, tu mesma, sê minha aliada de lutas.” não estaria indiciando que o “desvairado coração” de Safo deseja ser apaziguado pela proximidade com a própria deusa?

Tal ambiguidade é o que mais nos chama atenção, cujas perguntas não devem ser respondidas, pois é esse não-dizer ou interdito que aguça o sentido possível para configurar a atmosfera erótica. Neste caso, as palavras de Ragusa vêm bem ao nosso encontro, ao pontuarem que “sedução e deidade caminham, pois, no âmbito do fugidio, do oblíquo, da dissimulação, da trama.” (2011, p. 75). E caberia completarmos: mais do que caminhar juntas, elas acabam por se (con)fundir, eis o que torna essa lírica tão fascinante.

O fascínio se deve também ao aproveitamento das potencialidades significantes da linguagem, sobretudo dos efeitos sonoros vindos das aliteraões (“flóreo”, furta-cor”, Afrodite” // “veneranda, “vem”, “voz ouvindo”) e à escolha das imagens para comporem o cenário idílico, como os pardais que acompanham a carruagem, num voo que vai movimentando-se rápido, “pelo meio de éter”. A comunhão entre o espaço natural e as personagens é um dos aspectos essenciais do lirismo em suas origens e que permanecerá em manifestações líricas posteriores, sob novas formas.

Nas cantigas de amigo, a natureza participa das situações descritas, menos como cenário passivo do que como “personagem” a dialogar com o eu poético. Além disso, os elementos naturais simbolizam a sensualidade e, tal como a mulher “velida”, isto é, enfeitada e bela, apresenta traços ligados à beleza e à sexualidade, favorecedora do erotismo.

É o que podemos observar nesta famosa cantiga de D. Dinis:

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
ai, Deus, e u é?

Ai, flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
ai, Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo?
ai, Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi á jurado?
ai, Deus, e u é?

– Vós me preguntades polo voss’ amado?
E eu ben vos digo que é viv’e sano:
ai, Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é san' e vivo
e será vosc' ant'o prazo saído:
ai, Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv' e sano
e será vosc' ant'o prazo passado:
ai, Deus, e u é? (Nunes, 1926, p. 19-20).

Trata-se de uma cantiga de amigo que mantém em seu corpo textual procedimentos formais típicos desse gênero lírico: paralelismo sintático nas estrofes com a repetição de versos com pequena mudança em seu final, regularidade métrica, presença de rimas e do refrão. Curioso notarmos que a interpelação do eu poético às flores e não às amigas ou à mãe, como é comum em muitas cantigas, destitui a paisagem de uma função meramente ornamental e figurativa para transformá-la em “personagem” ou um outro atuando como confidente, cujas respostas demarcadas graficamente dividem a poesia em dois momentos.

No entanto, não são quaisquer flores e sim “do verde pino” (pinheiro), árvore alta, a acentuar uma verticalidade que acaba por adquirir significação simbólica ligada ao erotismo, como se o pinheiro, substituto do amado ausente, pudesse satisfazer o desejo que, entretanto, não se cumpre. Diante da reiterada lamentação da amiga/amada (1ª e 2ª estrofes) em busca de notícias do amigo/amado, a qual se desdobra em justificações como artifícios persuasivos para reforçar o pedido (3ª e 4ª estrofes), parece não haver saída para as flores senão acenarem com afirmações consoladoras, positivas (5ª, 6ª e 7ª estrofes). Nestas, também a retórica atua com sua eficácia discursiva: “E eu ben vos digo”, segmento repetido, como garantia de que o amado não apenas está são e vivo, como estará com a amada no prazo combinado.

Interessante o efeito criado pelas recorrências estruturais nos versos mais longos, complementados pelo curto verso do refrão “ai, Deus, e u é?”, envolvendo o texto numa circularidade que se ajusta bem ao caráter melódico ou cantado da composição poética. Afinal, não podemos esquecer que tais cantigas eram acompanhadas de instrumentos musicais, o alaúde por exemplo, e de danças enquanto complementos da encenação ou de uma “cenografia da espera”.⁹ *Mélos* e drama, portanto, se juntam nessa cantiga, atendendo aos traços caracterizadores desse gênero poético.

Um dos fragmentos de Safo, o 22, em seus seis versos, nos mostra uma breve tomada de cena que vale a pena transcrevermos:

... harpa, enquanto de novo o desejo...
voa ao redor de ti –
a bela –; pois o vestido...
vendo tremeste, e eu me alegre,
pois, certa vez, a própria...
Ciprogênia... (2011, p. 80).

9 Aqui estou me apropriando de uma expressão utilizada por Roland Barthes no fragmento “A espera” de seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977, p. 133).

A harpa¹⁰ desponta inicialmente, cedendo lugar ao desejo, que novamente tomava conta do eu lírico, como ele próprio confessa. A referência ao voo do vestido, como a sugerir que seu movimento ou “dança” pelo ar estaria mostrando parte do corpo feminino, além do tremor dessa mulher ao perceber que está sendo vista e alegrando quem a vê, enfim, esses elementos conotam uma sensualidade que fica no ar, a pairar como a própria vestimenta... Novamente, temos mélos e dança.

10 Também a lira está presente nas poesias de Safo, como nestes dois versos do fragmento 118: “... vem, divina lira, fala-me / e torna-te dotada de voz...” (2011: 111). Nesse caso, o instrumento musical é chamado a atuar como personificação, recurso frequente nas cantigas sáficas.

REFERÊNCIAS

- ABRITTA-ROUTIER, Fernanda. *A poesia lírica arcaica: performance, canto e corpo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2023.
- ANDRADE, Tadeu Bruno da Costa. *A referencialidade tradicional em Safo de Lesbos*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. Nove poemas de Safo. *Hypnós*, São Paulo, v. 33, p. 336-342, 2014.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. v. 2. São Paulo: Globo, 1999.
- BRASETE, Maria Fernanda. Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica: a poesia de Safo. In: SILVA, Maria de Fátima; SOARES, Carmen (org.). *A sexualidade no mundo antigo*. Coimbra: Universidade de Aveiro, 2006. p. 289-300. Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/54199/1/2009_A%20Sexualidade%20no%20Mundo%20Antigo_ebook.pdf. Acesso em: 5 set. 2025.
- CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 207-222.
- DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DOVER, Kenneth James. *Greek Homosexuality*. London: Duckworth, 1978. Disponível em: https://tajakramberger.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/k-_j-_dover_greek_homosexuality_updated_and_witbookfi-org.pdf. Acesso em: 5 set. 2025.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Curitiba: Arte Editora, 1989.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8: A transferência (1960-1961)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.
- NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo*. v. II. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926-1928.
- NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amor*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.
- PEREIRA, Paulo Alexandre. Uma «arqueologia produtiva»: Natália Correia e a tradição trovadoresca. *Presenças de Régio*, Aveiro, v. 4, p. 113-126, 2002.
- RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: tradução e estudo da lírica arcaica*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.
- RAGUSA, Giuliana. *Safo de Lesbos – Hino à Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2001.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da USP, 1991.