

SIMPÓSIO 60

O PASSADO-PRESENTE: AS CANTIGAS MEDIEVAIS E A
CONTEMPORANEIDADE

COORDENADORES

Maria Fernanda Garbero de Aragão
(Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

Xoán Carlos Lagares Diez
(Universidade Federal Fluminense)

DIÁLOGOS POÉTICOS: LEITURA, REESCRITA E PERMANÊNCIA DA POESIA PROVENÇAL E TROVADORESCA

Carla Cristina Fernandes SOUTO¹

RESUMO

Pensando nas ideias do teórico Antoine Compagnon, que discute as relações entre literatura e autor, leitor, realidade e linguagem em sua obra *O demônio da teoria*, buscamos investigar como compreendemos a tradição literária, tanto no seu aspecto dinâmico (histórico) quanto no seu aspecto estático (valor). Para realizar semelhante estudo, partimos do trabalho com poesia provençal e poesia trovadoresca nas disciplinas de Literatura Ocidental e Literatura Portuguesa, calcado tanto na leitura, análise, interpretação e recriação de poemas empreendida pelos os alunos do curso de Letras, quanto nos debates e pesquisas sobre obras contemporâneas que resgatem a temática e as formas poéticas deste período. O presente trabalho se propõe também a investigar a permanência de tais poéticas na cultura brasileira, além da recepção que elas recebem dos leitores contemporâneos. Para levar adiante a tarefa, dialogaremos com o material produzido pelos discentes, que buscam escrever textos que promovam a interlocução com as suas leituras e que reconheçam, retomem, subvertam e atualizem os textos provençais e trovadorescos. Acompanha-nos ainda, em semelhante viagem pelo universo poético, o livro de Geraldo Holanda Cavalcanti, *A herança de Apolo*, uma verdadeira cartografia sobre poesia, poeta e poema.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição literária; recriação poética; trovadorismo; poesia provençal; permanência estética.

O presente artigo tem como ponto de partida o trabalho com os alunos do curso de Licenciatura em Letras do IFSP, nas disciplinas de Literatura Portuguesa I e Literatura Ocidental II, que ocorrem concomitantemente no segundo semestre de cada ano. As provocações teóricas da obra *O demônio da teoria* (Compagnon, 2012) configuraram um mote para repensar o trabalho de sala de aula e refletir sobre o papel do professor de literatura em um curso de formação de professores:

Permanência das perguntas, contradição e fragilidade das respostas: daí resulta que é sempre pertinente partir das noções populares que a teoria quis

¹ IFSP, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo, *Campus* São Paulo, Diretoria de Humanidades, Coordenadoria de Códigos e Linguagens, Rua Pedro Vicente, 625, Canindé, CEP: 01109-010, São Paulo, SP, Brasil, carla.souto@ifsp.edu.br, carla.souto@gmail.com.

anular, as mesmas que voltaram quando a teoria se enfraqueceu, a fim de não só rever as respostas opositivas que ela propôs, mas também tentar compreender por que essas respostas não resolveram de uma vez por todas as velhas perguntas. (...) A cada ano, diante de novos estudantes, é preciso começar com as mesmas figuras de bom senso e clichês irremovíveis, com o mesmo pequeno número de enigmas ou de lugares-comuns que balizam o discurso corrente sobre a literatura. (Compagnon, 2012:18)

Dialogando com a proposta de que cada período letivo é também um recomeço em que são necessárias diversas escolhas teóricas e metodológicas que vão se relacionar diretamente com a compreensão da tradição literária em seu aspecto dinâmico (histórico) e seu aspecto estático (valor), algumas questões fundamentais se impõem. Quais textos trabalhar com os alunos de licenciatura? Como abordar as obras de forma adequada a um curso de graduação sem perder de vista o fato de que os discentes se tornarão docentes que enfrentarão o desafio de lidar com os poemas provençais e trovadorescos em salas de aula de educação básica?

Neste sentido, é de grande valia a instituição em que se desenvolve o curso ter como perfil que metade dos alunos seja de cursos técnicos de nível médio integrados ao ensino médio. Assim, o professor que desenvolve seu trabalho tanto nos cursos de licenciatura quanto nos cursos de ensino médio tem a chance de investigar o processo educativo de forma mais ampla. Para o presente trabalho, foi feita a opção de abordar somente as leituras e produções textuais dos alunos de ensino superior, embora mantendo sempre o olhar voltado para a formação dos futuros educadores que terão que pensar a literatura. Compagnon apresenta de forma bastante incisiva o tamanho do desafio:

Essas sete questões encabeçam cada capítulo do meu livro — a *literatura*, o *autor*, o *mundo*, o *leitor*, o *estilo*, a *história* e o *valor* —, aos quais dei títulos inspirados no senso comum, pois é eterno o combate entre a teoria e o senso comum que dá à teoria seu sentido. Quem abre um livro tem essas noções em mente. Reformulados um pouco mais teoricamente, os quatro primeiros títulos poderiam ser os seguintes: *literariedade*, *intenção*, *representação*, *recepção*. Em relação aos três últimos — *estilo*, *história*, *valor* —, parece que não há motivo para distinguir a fala dos amadores da dos profissionais: uns e outros recorrem às mesmas palavras. (Compagnon, 2012:25)

Para iniciar o estudo, é preciso apresentar brevemente algumas peculiaridades do curso de Licenciatura em Letras do IFSP no tocante às disciplinas ligadas aos estudos de literatura e ao perfil dos ingressantes. O curso é dividido em oito semestres. Há três

disciplinas básicas que trabalham com a literatura e que iniciam no primeiro, segundo e terceiro semestres, respectivamente: Literatura Ocidental (I a VIII), Literatura Portuguesa (I a VII) e Literatura Brasileira (I a VI). A escolha do número de disciplinas e da sequência de conteúdos estudados pretende seguir uma perspectiva histórica em que o aluno possa ler no mesmo semestre as obras mais relevantes de cada período nas três disciplinas, sem, no entanto, se limitar aos aspectos dos estilos de época. Até porque a escolha das obras privilegia autores que em geral extrapolam as delimitações do seu tempo.

Em relação às literaturas lusófonas, há a preocupação de abordar detidamente os conteúdos previstos nos Parâmetros Curriculares Nacionais, sem, contudo, limitar-se somente a tais escolhas. Já a disciplina de Literatura Ocidental tem como grande motivação a formação de repertório do estudante. As manifestações literárias são discutidas em sua perspectiva de fenômeno cultural e artístico que se dá ao longo do tempo e do espaço em que foram produzidas, buscando relacioná-las ao tempo e o espaço presentes. Ao mesmo tempo, se reflete sobre o seu caráter individual no tocante a autor, obra, estilo, sua inserção na tradição e no cânone, sua recepção, seus leitores e sua construção da linguagem.

Semelhante aproximação se dá até mesmo em virtude da heterogeneidade das turmas, cuja forma de ingresso no primeiro semestre é totalmente feita por meio do Sistema de seleção unificada (Sisu), mas que a partir do segundo semestre também é composta por editais de transferência e editais para portadores de diploma. A idade dos alunos varia de 17 a mais de 50 anos, tendo alguns finalizado recentemente o ensino médio ou alguma outra graduação enquanto outros estavam sem estudar há mais de 20 anos. O grande volume de leituras, sua complexidade e a ideia de trabalhar mais com obras completas do que com fragmentos foi uma escolha deliberada, bem como a de privilegiar textos consagrados como *Odisseia* (Homero, 2014), *A divina comédia* (Alighieri, 2007) e *Dom Quixote I e II* (Cervantes, 2012-2013), dentre outras.

Há também as disciplinas de Práticas Pedagógicas ligadas à literatura, que iniciam no segundo e no quinto semestres, respectivamente: Introdução aos Estudos Literários (I a III) e Literatura Infante-Juvenil. A ideia é articular as teorias da literatura e a prática da sala de aula, para que o licenciando adquira autonomia e instrumentos para enfrentar os textos com que se depara na vida profissional e acadêmica, sem se tornar refém dos livros didáticos e de suas inevitáveis limitações. As leituras feitas ao

longo do curso vão sendo conectadas e revistas numa perspectiva dialógica e interdisciplinar.

No sétimo semestre, há ainda a disciplina de Correntes Críticas da Literatura, que está bastante ligada ao maior amadurecimento do discente no penúltimo semestre do curso e ao volume extenso de leituras já realizado. Quase no final do percurso acadêmico, é fundamental apresentar um panorama mais detalhado a respeito das linhas de pesquisa ligadas à crítica literária, complementando a formação teórico-prática desenvolvida anteriormente. Dessa forma, a própria cultura de que o professor é também um pesquisador adquire fôlego. O texto de Compagnon já aponta a dificuldade da tarefa e a necessidade de escolhas.

A teoria da literatura é uma lição de relativismo, não de pluralismo: em outras palavras, várias respostas são possíveis, não compossíveis; aceitáveis, não compatíveis; ao invés de se somarem numa visão total e mais completa, elas se excluem mutuamente, porque não chamam de literatura, não qualificam como literária a mesma coisa; não visam a diferentes aspectos do mesmo objeto, mas a diferentes objetos. Antigo ou moderno, sincrônico ou diacrônico, intrínseco ou extrínseco: não é possível tudo ao mesmo tempo. Na pesquisa literária, “mais é menos”, motivo pelo qual devemos escolher. (Compagnon, 2012:26)

Para delimitar o objeto deste artigo, conforme já foi dito, a escolha recaiu sobre as disciplinas de Literatura Ocidental II e Literatura Portuguesa I, por trabalharem com a poesia provençal e trovadoresca. O objetivo aqui proposto é examinar como se dá o encontro com os poemas, a começar pela seleção de obras e autores até chegar às produções textuais dos estudantes de Letras que buscam dialogar com essas criações artísticas. Não há pretensão de estabelecer um método didático e de fechar concepções estéticas e teóricas, mas sim, de discutir possibilidades a partir de práticas pedagógicas.

Em relação à poesia provençal abordada no curso de Literatura Ocidental II, a opção inevitável foi trabalhar com textos traduzidos, o que, apesar da polêmica sobre a possibilidade ou impossibilidade da tradução de textos literários, tem plena justificativa, como nos mostra Cavalcanti ao analisar o assunto sob o ponto de vista de vários autores importantes:

Traduzir é criar, disse alguém. Não no sentido de que o tradutor possa deliberadamente inovar sobre a obra que traduz, seja por querer esclarecê-la, completa-la, corrigi-la, seja, o que é pior, por achar que pode dizer melhor. (...). Mas ocorre, pode ocorrer, que o tradutor, voluntária ou inconscientemente, potencialize coisas latentes na obra original até mesmo

inconscientes para o autor. É um pouco o que Goethe chamava de *regeneração* de um poema, uma nova geração de sentido. (...).

Para Ivo Barroso, todo poeta deveria ocupar-se com a tradução de poesia, precisamente pelo enriquecimento que a tradução traz para a literatura da língua de destino ao proporcionar o recurso a novas palavras, o rejuvenescimento de outras, inéditas articulações semânticas, novas figurações metafóricas, enfim todo um arsenal de inovações que se acrescentam ao patrimônio da língua de destino. (Cavalcanti, 2012:273-274)

Traduzidos de forma primorosa por Augusto de Campos (1988:9-106) no livro *Verso reverso controverso*, lemos no curso poemas de: Guilhem de Peitieu, Marcabru, Arnaut Daniel, Bertran de Born, e Bernart de Ventadorn. As leituras dos poemas são voltadas, no primeiro momento, para a sua estilística e composição, cuja importância, sofisticação e inovação formais estão devidamente assinaladas no capítulo intitulado “Presença de Provença”.

O redescobrimento da poesia provençal, a consciência de sua modernidade, a sua incorporação, em suma, ao acervo da “coisa viva” em matéria literária, são fatos novos no campo da poesia. (...)

“Qualquer estudo de poesia europeia será falho se não começar por um estudo da arte de Provença”, proclamava Pound em 1913. E se isso é verdadeiro para a poesia europeia e passou a sê-lo, depois de EP, até para a poesia norte-americana, quanto mais para a poesia de língua portuguesa, ela própria possuidora de uma notável tradição trovadoresca, descendente da matriz provençal e como esta objeto de similar obscurecimento. (Campos, 1988:9)

No segundo momento, a temática se alia à questão da forma poética. Pensando no fato de que a ideia do curso é também fornecer cabedal literário para o futuro docente e que nos livros didáticos mais bem estruturados já podem ser encontrados fragmentos ou mesmo poemas provençais completos, é necessário que se investigue melhor que poesia é esta a que se filiam os trovadores estudados no ensino médio para desconstruir certos conceitos equivocados, até mesmo juízos de valor.

Os licenciandos costumam se surpreender com o caráter satírico e por vezes picante no tocante à sexualidade dos textos produzidos no período medieval, tanto na poesia quanto na narrativa, o que em geral ou é ignorado ou só é mencionado de forma bem leve nos livros didáticos voltados para o ensino médio. Na maioria dos casos, quando o livro didático menciona a poesia provençal, o texto escolhido, que muitas vezes é apenas um fragmento, relaciona-se ao amor cortês, mas não o coloca como uma inovação temática, uma criação desses poetas, como fica claro em Huizinga:

Foi só no amor cortês dos trovadores que a insatisfação em si tornou-se o motivo principal. Criara-se uma forma de pensamento erótico capaz de abranger uma profusão de aspirações éticas, sem por isso renunciar por completo à sua conexão com o amor natural das mulheres. Do próprio amor sensual brotara a servidão cortês à mulher, sem nunca exigir a realização amorosa. O amor passou a ser um campo em que se deixava florescer todo o aperfeiçoamento estético e moral. O amante nobre, segundo a teoria do amor cortês, torna-se virtuoso e puro pelo seu amor. (Huizinga, 2010:177)

Ultrapassando as restrições temáticas e ampliando a visão que o discente traz do mundo medieval, o curso trabalha também com contos medievais e com Boccaccio (1987) e Chaucer (2013). À leitura do poema “O teste do gato” (Campos, 1988:14-19) e “o lance de dados” (Campos, 1988:20-25), de Peitieu, une-se a leitura da primeira novela da terceira jornada do *Decamerão*, aquela em que “Masetto de Lamporecchio finge-se de mudo e torna-se hortelão de um convento de mulheres; e elas disputam entre si para se deitarem com ele.” (Boccaccio, 1987:157) À leitura do conto “A mulher de Bath”, de Chaucer (2013:323-362), une-se a leitura do poema “Cuidado” (Campos, 1988:34-39), de Marcabru, cuja “arte consiste na oscilação entre um realismo cru (com laivos de misoginia) e um alado idealismo (...)” (Spina, 1991:63)

A obra de maior fôlego do curso é *A divina comédia*, de Dante (2007), e nela aparecem como personagens vários poetas. Uma das cenas mais marcantes do canto XXVI do Purgatório é aquela em que Dante exalta a poética do bolonhês Guido Guinizelli, que viveu quase meio século antes dele, chamando-o de pai de sua própria poesia. Guinizelli recusa tal primazia, transferindo-a justamente para o poeta provençal Arnaut Daniel, que se dirige a Dante em sua própria língua, numa clara exaltação dessa estética, não só pelo caráter poético, mas também pela valorização da escrita na língua de cada região e não em latim. O próprio Dante escreveu um tratado intitulado *De vulgari eloquentia* (Sobre a eloquência em língua vulgar), composto em latim, mas defendendo a constituição de uma língua vulgar ilustre, como vemos na antologia *A estética medieval*:

Dessas duas línguas a mais nobre é a vulgar, tanto porque foi a primeira a ser usada pelo gênero humano, como porque todos dela desfrutam — embora esteja repartida em várias pronúncias e vocábulos —, como ainda porque é natural para nós, enquanto a outra é, antes de mais nada, artificial. (Mongelli, Vieira, 2003:158-159)

Vale ressaltar que no curso de Literatura Ocidental II não são pedidas produções de textos poéticos aos alunos, já que a ênfase é estabelecer relações entre o momento de

produção, a estilística, as influências dos autores e textos trabalhados com o que ocorre em Portugal e com a leitura que se faz de tais obras no século XXI, a exemplo de Benjamin:

O objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atracção original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína. (Benjamin, 2004:198)

Já no curso de Literatura Portuguesa I, em relação à poesia trovadoresca, a opção foi trabalhar com as cantigas em galego-português, utilizando a extraordinária antologia de Lênia Márcia Mongelli (2009), *Fremosos cantares*, como fonte dos poemas analisados em aula. Portanto, o primeiro desafio que se impõe é a própria língua em que são escritas as obras, pois ela pode afastar os alunos, sugerindo um grau de dificuldade maior do que aquele que ocorre com textos traduzidos. Ainda assim, pela sonoridade, musicalidade e riqueza das cantigas, vale a pena enfrentar esse primeiro obstáculo. Na própria antologia escolhida há um glossário e comentários para cada cantiga, o que é bastante enriquecedor. Até mesmo nas turmas de ensino médio, muito antes de haver curso de Letras na instituição, a grande maioria dos professores trabalhava com as cantigas em galego-português, mesmo que fosse preciso extrapolar o que estava contido nos livros didáticos. Para corroborar tal ideia, basta ler o prefácio da obra, escrito por Yara Frateschi:

Projetado para o estudante brasileiro, uma das qualidades mais marcantes do trabalho, na minha opinião, é o alto respeito que merece o aluno. Em nenhum momento se observa que a Autora tenha feito “concessões” a uma suposta incapacidade do leitor de lidar com textos que lhe seriam especialmente difíceis, pela distância que o passar do tempo, com todas as suas consequências, acarreta. (Mongelli, 2009:IX)

A sequência pensada para estudar o Trovadorismo no curso se inicia com as cantigas de amor e depois seguem as de amigo. Após as aulas teóricas introdutórias, o primeiro contato com as cantigas demanda a leitura em voz alta, justamente para que, entre sorrisos e dúvidas, na própria sonoridade do galego-português, seja intuída alguma familiaridade com a língua portuguesa. Muitas vezes, apenas o texto escrito não é capaz de suscitar semelhante encontro, até mesmo pela dificuldade com a questão ortográfica. Outra introdução bastante produtiva é apresentar gravações de cantigas que tenham

partitura. Só após a primeira leitura, desarmada, segue-se uma outra, verso a verso, para que se faça uma tradução coletiva e que se produza uma ideia, uma sensação a respeito da temática da cantiga abordada.

É natural, portanto, que o aluno se veja inicialmente perplexo diante das exigências que a leitura-decifração desses textos envolve, ao se dar conta das opções que cada editor teve de fazer, no momento de transformar uma versão (ou mais de uma), manuscrita há pelo menos cinco séculos, em texto que se possa ler em transcrição atual: o primeiro choque virá, naturalmente das divergências ortográficas, por ora inevitáveis (uma vez que ainda não dispomos de um acordo para a edição dos textos líricos galego-portugueses). O leitor vê-se então confrontado com obstáculos que são inerentes ao tipo de produção poética em causa, sem que as dificuldades lhe sejam escamoteadas por uma facilitação enganosa. (Mongelli, 2009:X)

Após a fruição, os alunos são convidados a examinar mais detidamente algumas questões formais dos poemas, inclusive para observar a riqueza estilística cultivada por estes trovadores em contraponto com as escolhas temáticas mais restritas, escolhas estas que colaboraram para fazer com que estas obras fossem durante um bom tempo tratadas apenas como antecedente de um lirismo que se firmou somente no período quinhentista, ignorando a sua contribuição e a sua importância para consolidar o estreito e indissolúvel casamento entre “amor” e “poesia”.

A um olhar mais ligeiro, a impressão é que o Trovadorismo escapou à largueza terminológica geral, com referir a especificidade de uma poesia lírica que, em seus trezentos anos de vigência no Ocidente medieval, distinguiu-se das demais pela aliança com a música e pela inserção no ambiente feudal de restritas escolhas temáticas. Basta dizer que “trovador” é aquele que “canta” em “louvor vassálico” da “dama inatingível” ou que se faz passar pela “donzela” que vai em “romaria” atrás do “namorado” para se identificar imediatamente este arcabouço como o magma único da “poesia medieval” — a qual, por isso mesmo, parece começar e morrer em si mesma, sem a força supratemporal de barroco / romantismo / realismo / simbolismo. (Mongelli, 2009:XXII)

Após a análise dos procedimentos de construção dos textos lidos, os licenciandos são convidados a formar grupos para a “tradução” de um poema cada. Esta é uma parte fundamental da dinâmica, porque quando forem trabalhar com seus próprios alunos em sala de aula, eles podem se deparar com livros didáticos em que o glossário se restringe a duas ou três palavras. Adquirir familiaridade com as diferentes grafias dos vocábulos, com a mistura de pronome possessivo no feminino, substantivo

no masculino e adjetivo no feminino, como em “mia senhor fremosa” é uma forma de instrumentalizar os futuros docentes para adquirir desenvoltura. Cada tradução é lida em voz alta pelo grupo para a turma, junto com o poema original. Neste momento, são observados aspectos como sonoridade, ritmo e musicalidade da “tradução” em comparação com o original. Ocorrem também adequações ao contexto, já que a polissemia e a questão do gênero do eu-lírico precisam ser levadas em consideração no momento da tradução.

Se, quanto ao formalismo, a acusação foi mais fácil de rebater — qual movimento poético, ao longo da história literária, não se revelou “formalista”? — e se hoje se reconhece que os trovadores ajudaram como poucos a ensinar a pensar a polissemia da palavra e o potencial estilístico do verso, a questão da “voz” que fala no texto é mais complexa, porque envolve quesitos como o indivíduo e sua subjetividade. (Mongelli, 2009:XXIV)

A escolha das cantigas de amor que são trabalhadas no curso leva em consideração a profusão de soluções estilísticas que o trovador busca para expressar a constância da “coita amorosa” das suas “dores “verdadeiramente fingidas”, mostrando-se involuntariamente até mesmo quando se oculta, por mais que nele o individual esteja dissolvido no geral. ” (Mongelli, 2009:XXVI) Também é fundamental mostrar o paradoxo: “meu bem é meu mal”.

Os textos antologados dão-lhe razão: para tratamento do tema tópico são tantos e tão diversificados os estratagemas formais, tão ricos os matizes, que o amor contrariado perde a feição monolítica e desnuda-se nas reentrâncias de suas desencontradas e paradoxais manifestações. (Mongelli, 2009:5)

Para trabalhar as cantigas de amor, foram escolhidos sete textos, que evidenciam de forma contundente a variedade formal e criativa desta poética. “*A dona que eu am’ e tenho por senhor*” (Mongelli, 2009:11), de Bernal de Bonaval, que evidencia o jogo de tonicidade entre as estrofes e o refrão. “*Mais de mil vezes coïd’ eu eno dia*” (Mongelli, 2009:13), de Pero Garcia Burgalês, que possui um esquema rimático de irregularidade incomum, bem como uma hipérbole que enfatiza a agonia do trovador, reforçada formalmente pelo *dobre* e pelo *mordobre*: cuidar, ver, dizer. “*Quando mi-agora for’ e mi alongar*” (Mongelli, 2009:15), de Nuno Fernandes Torneol, que apresenta uma harmonia métrica e rimática de versos decassílabos, organizados em estrofes uníssonas. “*Senhor fremosa, poys me non queredes*” (Mongelli, 2009:17), de Martim Soares, que apresenta a dualidade: ele, com rimas agudas; ela, com rimas graves, mas detentora das formas verbais; além da repetição em dez vezes da expressão: “*que farei eu?*”. Temos

ainda “*Se eu pudesse desamar*” (Mongelli, 2009:19), de Pero da Ponte, com a presença de verbos ao final dos quatro primeiros versos de cada estrofe, num forte *mordobre*, enfatizando um desejo frustrado de vingança do trovador. “*Por Deus, senhor*” (Mongelli, 2009:30), de Afonso X, o Sábio, que tem o recurso incomum do “eco” e versos polimétricos, alternando rimas agudas e graves. E para fechar a seleção, “*Quer eu em maneira de provençal*” (Mongelli, 2009:65), de D. Dinis, célebre cantiga de maestria com estrofes uníssonas, que com léxico de predomínio provençal celebra o retrato da “*senhor de melhor parecer*”.

As cantigas de amigo sempre gozaram de maior valorização diante da crítica e também apresentam soluções estilísticas profundamente ricas para mostrar “o sofrimento da jovem, abandonada pelo amigo por um sem-número de razões e igualmente solitária, à espera de que ele volte” (Mongelli, 2009:92). Para fazer a escolha das aulas, levou-se em consideração que “popular” não é necessariamente algo simples e ingênuo e sim uma construção feita de forma propositada pelos trovadores. É também importante ressaltar que, mesmo numa sociedade profundamente dominada pelo pensamento cristão, a herança cultural peninsular acaba se revelando.

O conceito de “popular” é que está em causa e coloca questões complexas. A primeira delas diz respeito às origens dessa lírica de voz feminina, rastreada na tradição das culturas românicas desde épocas remotas, com notórios parentescos entre si, como seria de esperar de sua inscrição em uma “mentalidade” comum. Para as *cantigas de amigo* peninsulares, por exemplo, no mínimo confluem as heranças latina, moçárabe e occitânica”. Hábitos antiquíssimos de festas religiosas, de saudações à Primavera, de danças e bailados ao pé de fontes e às margens de rios, de gestuais ritualísticos que “falam” pelas primitivas sociedades ágrafas são comportamentos “populares” de que estão repletas as *cantigas de amigo*. Contudo, esse magma de procedências diversas recebido da tradição e adaptado ao presente do medievo central é tratado esteticamente por poetas cultos, que estilizam motivos pré-trovarescos segundo o instrumental erudito oferecido pelas disciplinas do *trivium* (Gramática / Retórica / Dialética). (Mongelli, 2009:93-94)

As cantigas de amigo escolhidas para as aulas foram oito, tentando abarcar tanto as variações estilísticas quanto as de ambiente, tanto as confissões à mãe e às amigas, quanto as confissões à natureza, tanto a ansiedade pela ausência do amigo quanto a felicidade na expectativa da sua chegada. Ressalta-se que as escolhas servem bastante para o propósito de mostrar o quanto os livros didáticos ficam limitados em relação a

tamanha variedade e que a questão do duplo sentido e das sugestões ambíguas não é propriedade somente das cantigas de escárnio.

Talvez mais do que as *cantigas de amor*, que se escondem sob a *mesura* do *fazer bem* e a ortodoxia das convenções cortesês, as *cantigas de amigo* — objetivas, imagéticas, narrativas, “realistas” na escassa marcação concreta de tempo e espaço — são a *inventio* do “duplo sentido”, o que sempre causa surpresa, tendo em vista a “simplicidade” da camada denotativa do texto. (Mongelli, 2009:96)

A primeira é “*Ay fremosinha, se bem ajades*” (Mongelli, 2009:99), de Bernal de Bonaval, que em tom narrativo mostra um diálogo de uma moça que aguarda o amado em lugar distante do olhar dos curiosos, mas é surpreendida por uma pessoa que a conhece bem. Permeada de assonâncias, tem estrofes em parelhas alternadas e um refrão com autonomia fonética. Já em “*Fremosas, a Deus grado, tan bom dia comigo!*” (Mongelli, 2009:102), também de Bernal de Bonaval, numa cantiga de maestria, a moça agradece a Deus pela chegada do amado diante das amigas, numa alegria que contagia até mesmo a natureza. Em “*Levad’, amigo que dormides as manhãs frias*” (Mongelli, 2009:104), de Nuno Fernandes Torneol, temos um dos poemas mais comentados da lírica profana galego-portuguesa em que há possibilidade de dois sentidos opostos: o primeiro, a moça abandonada e infeliz pela indiferença do amigo que dorme enquanto ela tem saudade da plenitude do amor destruído pelo amante; o segundo em que “ramos cortados” e “folhas secas” se referem a antiquíssimos rituais eróticos, mostrando que o desejo dos amantes foi cumprido e que a moça quer que o amigo acorde para repartir com as aves sua alegria. Em todo caso, a beleza e a sonoridade dos versos e o uso especial do *leixa-pren* também se destacam. Em seguida, temos “*Madre, pois amor ei comigo*” (Mongelli, 2009:127), de Rui Fernandes de Santiago, cantiga de refrão com três estrofes singulares em que a moça enfrenta a mãe de forma rebelde, pois o amor é tão grande e ela está em tão grande coita que nada e ninguém pode impedi-la de vê-lo. A próxima é “*Eu velida non dormia*” (Mongelli, 2009:129), de Pedro Eanes Solaz, uma das mais discutidas do cancionero de amigo galego-português devido ao seu refrão enigmático e ao rompimento, a partir da estrofe 5, do seu esquema perfeito de paralelismo e *leixa-pren*. Uma das leituras do poema é de que ele pode ser entendido num contexto de rivalidade entre mulheres no harém, que disputam passar uma noite com o amado, o que remete à tradição árabe e judaica. Dando prosseguimento, temos “*Fostes, filha, eno bailar*” (Mongelli, 2009:137), de Pero Meogo, outra cantiga de refrão com estrofes alternadas, em que é a mãe que se dirige à filha para repreendê-la

porque rasgou as vestes ao bailar na fonte com o namorado, numa sugestão de perda da virgindade. Para mostrar uma temática mais recorrente nos livros didáticos, temos “*Par Deus, coitada vivo*” (Mongelli, 2009:148), de Pero Gonçalves de Portocarreiro, uma cantiga de maestria com quatro estrofes singulares em que a moça, perdida com a demora do amigo que pode estar morto ou prestando serviços para o rei, quer romper o compromisso por orgulho, mas reluta em se desfazer dos presentes recebidos. Para finalizar e mostrar que até mesmo os reis faziam Cantigas de Amigo, temos uma de D. Dinis, “*Coitada viv’ amigo, por que vós nom vejo*”, um poema de esquema rímico singular na lírica profana galego-portuguesa, por usar versos alexandrinos, há também a inovação do mote “morrer de amor”, em que a moça toma a morte no sentido concreto, como o fim de tudo, além de desejar nunca ter nascido.

Os poemas de Martim Codax não fazem parte da antologia utilizada, mas, devido ao fato de seis das sete cantigas de amigo deste trovador encontradas no *Pergaminho Vindel* terem pauta musical, os alunos puderam ter contato com esse cancioneiro diretamente na sala de aula com acesso à internet, por meio do *site* do projeto *Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/ELT/69985/2006), e sediado no Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. As sete Cantigas de Amor musicadas por D. Dinis também puderam ser acessadas no mesmo local, enriquecendo a aula e encaminhando a discussão para o passo seguinte, a pesquisa da permanência da lírica trovadoresca no imaginário e na cultura popular nacionais, principalmente através das letras de canção. Na aula foram destacadas as cantigas “*Eno sagrado em Vigo*”, de Martim Codax e “*A tal estado mi adusse, senhor*”, de D. Dinis.

Em relação às cantigas de amor e de amigo, foi solicitado aos alunos que trouxessem para a discussão em sala, letras de canções compostas nos séculos XX e XXI que recriassem, de alguma maneira, a temática lírico-amorosa medieval, com atenção tanto para a “voz” que fala no poema quanto para a presença da “coita de amor”, algumas vezes tratada de forma hiperbólica. O resultado foi surpreendente e a dinâmica da aula foi bastante divertida, num trabalho que tem todas as características para funcionar com sucesso em uma aula do ensino médio. Sem levar o questionamento para o teor de gosto musical, conferindo liberdade aos alunos em relação à pesquisa, surgiram letras dos mais variados compositores de música popular brasileira, desde Chico Buarque de Holanda, com “Bastidores” a Cristiano Araújo, com “Sofrência”,

título que virou inclusive, durante a aula, sinônimo de “coita amorosa”, embora o termo não exista no dicionário.

O mais interessante é que a proposta foi feita muito mais no sentido da articulação da temática lírica galego-portuguesa com o tempo presente, mas os discentes extrapolaram o que foi pedido, observando questões de composição poemática, tanto nas figuras como hipérbole e metáfora, com as quais há mais familiaridade como com anáforas, paralelismos, *enjambements*, aliteraões e assonâncias. A presença de refrões e repetições, assim como a métrica, também foram abordados.

A discussão em torno das letras de canção e da sobrevivência, às vezes séria, às vezes paródica da “coita amorosa”, como em “Lá vem o alemão”, dos Mamonas assassinas, que é uma mistura de cantiga de amor com escárnio, mostra que o trabalho de resgate da permanência das cantigas no imaginário popular é eficaz para que os licenciandos não só redescubram a sua importância, maior do que apontam os livros didáticos, mas também percebam um caminho de aproximação entre o século XII e o século XXI que podem traçar com seus futuros alunos. Desta forma, foi possível afirmar de forma mais lúdica e voltada para a prática pedagógica, em vez de empregar uma abordagem mais acadêmica, a permanência do ideário amoroso em torno do sofrimento, tanto por amar e não possuir o ser amado quanto por ter possuído e ter perdido o objeto do amor.

No tocante às cantigas de escárnio e maldizer, o procedimento de trabalho com os alunos foi bastante semelhante ao utilizado com as cantigas de amor e de amigo. Uma primeira leitura, desarmada, seguida de uma tradução feita verso a verso para buscar os sentidos e a temática. A distinção entre elas passa pelo que está explícito e o que está sugerido, salientando a ambiguidade que pretende levar ao riso. Por isso, foram trabalhadas em conjunto, mostrando a oposição entre o que está coberto e o que está descoberto.

Quando o anônimo resumiu tudo isso na *hequivocatio*, ele talvez tivesse consciência de que as polissemias convergem todas, harmonicamente, para o princípio básico do duplo sentido, os *dous entendimentos* — que são, afinal, a face oculta do cômico. Buscar no texto os artifícios usados pelo poeta para engendrará-los, tantas vezes escorregadios e disfarçados, é uma das tarefas que encarecem a atração pelo gênero. (Mongelli, 2009:185)

Segundo Mongelli, apesar delas terem sido postas à disposição do público apenas em meados do século XX, granjearam prestígio imediato, já que, além do seu caráter cômico, colaboraram com estudos de caráter social e histórico:

A galeria de pessoas e fatos diversos que desfilam ante os olhos do leitor é indiscutivelmente vivíssima. Em segundo lugar, essas cantigas constroem-se nas fronteiras do cômico, com todas as nuances que o moldam, da ironia sutil ao riso debochado, da zombaria ao sarcasmo, da facécia ao burlesco — numa infinidade de procedimentos e de interstícios que, por isso mesmo, necessita da colaboração do ouvinte/espectador para realizar-se plenamente. (Mongelli, 2009:183)

As cantigas de maldizer analisadas foram seis e as de escárnio quatro. A escolha pelo trabalho com as duas vertentes ao mesmo tempo se deve em grande parte pelo fato de sua linha de fronteira na realização poética ser bastante tênue, apesar da sua definição tradicional ser bem demarcada.

O uso de palavras chulas e de referências pornográficas soa como a única identidade eficaz para o *maldizer*, aparentemente um grau adiante do *escárnio* em des pudor e agressividade mais explícita, embora se costume reter deles apenas seu lado pitoresco e anedótico, sem explorar convenientemente suas motivações profundas. (Mongelli, 2009:186-187)

A primeira cantiga é “*Abadessa, oí dizer*” (Mongelli, 2009:197), de Afonso Eanes de Cotom, que mistura o sagrado e o profano na escolha vocabular, com a utilização do verbo “foder” por seis vezes ao lado de expressões como “amor de Deus” e “reino de Deus”. Apesar de esquema métrico regular e estrutura das rimas mais comum, a construção de *enjambement* é bastante precisa. Trata-se de uma burla em relação à suposta inocência da abadessa, feita de forma bastante explícita, o que também favorece as comparações anteriores com os poemas de Guilhem de Peitieu e as novelas de Boccaccio. A cantiga seguinte, também de Afonso Eanes de Cotom, é “*Meestre Nicolás, a meu cuidar*” (Mongelli, 2009:200), que satiriza o Mestre João Nicolás, um dos médicos dos reis de Leão e Castela. As anáforas mostram a enumeração gradativa das “qualidades” do mestre em que para cada ponto positivo é apontado outro negativo, o que resulta em ironia destrutiva da sua notoriedade. A crítica a outros trovadores é um dos grandes motes no universo do escárnio e maldizer e será retomada, por exemplo, no teatro de Gil Vicente (2003), na busca de Inês Pereira por um marido “discreto” e “avisado”. Já no início do século XX, temos também a famosa polêmica musical travada por Noel Rosa e Wilson Batista. A próxima cantiga é “*Roy Queimado morreu com amor*” (Mongelli, 2009:208), de Pero Garcia Buralês, uma das mais estudadas do cancionero galego-português e novamente com o tema da crítica a outro trovador. A sua construção poemática é feita em torno da oposição viver/morrer, que é responsável pelas aliterações distribuídas pelo texto. A fronteira entre sagrado e profano também é

ultrapassada, numa comparação à ressurreição de Cristo e numa sátira ao fato do trovador ser capaz de morrer em todos os poemas e permanecer vivo. Em seguida, há o poema “*Maria Pérez, a nossa cruzada*” (Mongelli, 2009:211), de Pero da Ponte. A temática é uma crítica à participação nas cruzadas e nas peregrinações à Terra Santa. A compra de indulgências também é satirizada. O duplo sentido se dá pelo uso da palavra *maeta*, para indicar o local onde Maria guarda o *pardon*, numa analogia com o órgão sexual feminino. O poema é construído em estrofes uníssonas, em sistema de maestria. No que diz respeito à temática, no curso que está na sequência de Literatura Portuguesa I e Literatura Ocidental II, os alunos lerão *A vida do Lazarillo de Tormes*, que tem como um dos mestres um vendedor de bulas trapaceiro. Por isso, é importante salientar a ideia de que com cada texto escolhido podem ser estabelecidas ligações com outros momentos históricos e literários, seja por semelhança ou oposição.

Na sequência, é apresentada a cantiga “*Moytos s’enfi[n]gen que han guanhado*” (Mongelli, 2009:243), de Pedro Amigo de Sevilha, que quase seria uma cantiga de amor, ao lembrar os presentes trocados pelos amantes em sinal de fidelidade e o fato de não ter recebido nada da amada. O maldizer está no fato de que a única prenda que recebeu da amada foi um “peido” e ainda assim de forma involuntária, senão ela nada lhe daria. Essa troca de presentes representando a fidelidade dos amados, que aqui é tratada com zombaria, é uma constante na literatura, acarretando tanto reconhecimentos, como em *A moreninha* (Macedo, 2009) quanto confusões, como em *A vida é sonho* (2007). A última das de maldizer trabalhada é ainda mais pesada no tratamento dado à dama por Pero de Armea. Trata-se de “*Donzela, quen quer entenderia*” (Mongelli, 2009: 254). Neste texto, as regras de cortesia são desrespeitadas pela dama, ao fazer elogios a si mesma no lugar do trovador, que se vinga preparando o próprio traseiro com os truques femininos de beleza, os cosméticos que deixam a pele alva e a boca vermelha. Depois, compara sua bunda com a moça e diz que não fica a lhe dever nada. A maioria dos versos são eneassílabos de rimas em palavras paroxítonas, com exceção dos versos 9 e 10, cujas rimas são com palavras oxítonas.

A primeira cantiga de escárnio trabalhada é “*Ûa dona — non digu’eu qual*” (Mongelli, 2009:264), cantiga de refrão com quatro cobras singulares. Ela apresenta um teor narrativo e fala de uma dama que deixa de ir à missa por causa do agouro de um corvo, que termina o poema na cama da mulher, numa sugestão de que se tratava de seu amante. Destaca-se ainda o valor onomatopaico da resposta ao corvo para a senhora num “*qua cá*” deveras zombeteiro. A próxima cantiga é “*Contar-vos-ei costumes e*

feituras” (Mongelli, 2009:228), de Fernão Soares de Quinhones, em que se faz troça de uma personagem da nobreza de segundo grau que vive na miséria, usando para isso a analogia com relação ao seu cavalo, magro e malcuidado, parodiando a canção de gesta e as novelas de cavalaria em que o cavalo adquire a mesma nobreza e heroísmo do seu dono. Com esta leitura, os alunos também poderão estabelecer relações com o escudeiro que aparece tanto em *A farsa de Inês Pereira* (Vicente, 2003) quanto em *A vida de Lazarillo de Tormes* (2008) e até mesmo com Rocinante, o cavalo de *Dom Quixote* (Cervantes, 2012). A cantiga seguinte é “*Em tal perfia qual eu nunca vi*” (Mongelli, 2009:270), de Estevão da Guarda. Com teor pesadíssimo de sugestão do incesto entre mãe e filho, esta cantiga de maestria apresenta três cobras singulares e mais uma final. Em virtude da sua temática, podem-se estabelecer relações com as tragédias de Sófocles, Ésquilo, Shakespeare e Nelson Rodrigues, por exemplo, que trabalham o mesmo tema de forma dura e séria, enquanto a cantiga é jocosa. A última cantiga de escárnio analisada é “*Natura das animalhas*” (Mongelli, 2009:273), de D. Pedro de Portugal, conde de Barcelos, em que os sobrenomes de um homem e uma mulher são usados de forma satírica como se fossem os próprios animais: bodalho (leitão) e camela, que teriam cruzado e dado cria, mesmo sem serem da mesma espécie zoológica. O poema retrata a relação entre uma freira e um tabelião, que provocou escândalo. Em relação à forma, é todo composto em oitavas e redondilhas maiores.

A última etapa de trabalho com as cantigas foi a proposta de recriação, em português, de quatro cantigas: amor, amigo, escárnio e maldizer. A demanda principal foi que se mantivesse a temática da “coita amorosa” (amor e amigo), a questão da “voz poemática” (amor amigo) e uma métrica regular nas cobras (que nos refrões poderia ser diferente, caso optassem por refrão). No caso de escárnio e maldizer, foi acordado que as cantigas poderiam ser sobre os membros da turma e a própria professora, sobre pessoas famosas como políticos e outros presentes na mídia, ou sobre desconhecidos de todos, como vizinhos e parentes. O acordo é categórico quanto ao fato de vedar cantigas sobre outros professores da turma e sobre alunos de outras turmas.

As conclusões deste artigo, embora não sejam de forma alguma definitivas, são alusivas quanto à eficiência de práticas pedagógicas que dessacralizem a literatura, tirando-a de um lugar inatingível e aproximando-a dos estudantes, principalmente daqueles que irão lidar com ela de forma mais direta. Outro aspecto a ser ressaltado é a qualidade poética das cantigas provençais e trovadorescas, tanto pelo seu papel histórico inovador quanto pelo seu valor canônico. O que pode ser constatado pela permanência

do casamento entre o lírico e o amor, o que se reflete nas canções populares brasileiras de diversos gêneros musicais. E também a permanência do viés jocoso, bem ao gosto da cultura brasileira.

Para finalizar, algumas das produções de cantigas feitas pelos alunos do curso de Licenciatura em Letras do IFSP serão aqui apresentadas como apêndice, para que se possa ter noção do tipo de resultado que o trabalho pode atingir e como os leitores de hoje, que serão futuros professores, entendem, recebem e reelaboram as obras do trovadorismo com que tiveram contato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Compagnon, Antoine. 2012. *O demônio da teoria - Literatura e senso comum*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Homero. *Odisseia*. 2014. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify.

Alighieri, Dante. 2007. *A divina comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34.

Cervantes, Miguel de. 2012. *Dom Quixote I*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34.

_____. 2013. *Dom Quixote II*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34.

Cavalcanti, Geraldo Holanda. 2012. *A herança de Apolo - poesia poeta poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Campos, Augusto de. 1988. *Verso reverso controverso*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.

Huizinga, Johan. 2010. *O outono da Idade Média*. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify.

Boccaccio, Giovanni. 1987. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Círculo do Livro.

Chaucer, Geoffrey. 2013. *Contos da Cantuária*. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Companhia das Letras.

Spina, Segismundo. 1991. *A lírica trovadoresca*. 3.ed. São Paulo: Edusp.

Mongelli, Lênia Márcia; Vieira, Yara Frateschi. 2003. *A estética medieval*. Dir. Massaud Moisés. Cotia: Íbis.

Benjamin, Walter. 2004. *A origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

Mongelli, Lênia Márcia. 2009. *Fremosos Cantares* - Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Projeto *Littera*. Cantigas medievais Galego-portuguesas. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>. Acesso em: set. 2015.

Vicente, Gil. *A farsa de Inês Pereira*. 2003. São Paulo: Senac.

A vida de Lazarillo de Tormes. – suas fortunas e adversidades. 2008. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM.

Macedo, Joaquim Manuel de. 2009. *A moreninha*. São Paulo: Harbra.

De La Barca, Calderón. 2007. *A vida é sonho*. Trad. Renata Pallotini. São Paulo: Hedra.

APÊNDICE

Quando eu vejo minha dama que eu chamo de amor (Ana Carolina Moreira)

Tento lutar, que chega a me dar dor
Eu vos digo: Eu poderia morrer pelo teu amor

Tentei não demonstrar essa enorme tristeza
Quando eu penso na sua beleza
Eu vos digo: Eu poderia morrer pelo teu amor

Ai de mim minha senhora, é com grande clamor
Deus, Tirai-me desse grande amargor
Eu vos digo: Eu poderia morrer pelo teu amor

Meu Senhor, diga-me, porque logo ela fui amar
Mostrai-me como posso com ela falar
Eu vos digo: Eu poderia morrer pelo teu amor

Meu perecer és tu, senhor, (Ewerton Rudnei Rodrigues Junior)

Amêndoas a fitar,
Gran coita desse ardor
Solo morto tal penar.
Fez meu fim aquela cor
Só no sonho pude amar

Neste pranto em caos eterno,
Nunca pude te encontrar

Vestes justas, mi senhor!
Su Silhueta a marcar

Minha morte revelou-me
No quando te admirar
Tu, fremosa, despertou
Toda dor de se trovar

Neste pranto em caos eterno,
Nunca pude te encontrar

Dessa vida, dia a dia
Só careço seu olhar
Nesse sonho, dia a dia
só te deixo meu cantar
Todo tempo, dia a dia
Me acabo em tal penar

Neste pranto em caos eterno,
Nunca pude te encontrar

De meu amigo uma resposta (Jéssica Paula Marques Peixoto)

Amiguinha, que esperas tanto?
O celular tem encanto?
De meu amigo uma resposta

Amiguinha, se acalme
Para que serve o alarde?
De meu amigo uma resposta

O celular tem encanto?
Me comove tanto espanto
De meu amigo uma resposta

Para que serve o alarde
Sem sinal por toda parte?
De meu amigo uma resposta

Amigo, por que não voltas? (Victoria do Nascimento)

Longe de casa clamo o meu amor.
Em meio às flores confio sem pudor.
À espera de meu amigo estou.

O vento meneia minhas vestes.
Revelo ao mar o que não vistes.
À espera de meu amigo estou.

Em meio às flores confio sem pudor.
Na relva me lembro de seu ardor.
À espera de meu amigo estou.

Revelo ao mar o que não vistes.
Hauro o sentimento que despistes.
À espera de meu amigo estou.

Um cão de madame é sempre mimado (Raphael Leandro Lobo)

I

Vou lhes contar o que tenho guardado,
Um cão de madame é sempre mimado
Tem sempre linguiça e bife no prato
Tem nojo de gente e também de gato
Muito coxinha é o seu penteado
E sempre arrogante é o seu rosnado

II

Mas é pequinês numa confusão
Por toda a vida que teve na mão
Seu costume inglês é demasiado
O perfume francês é de veado
Ainda tenta bancar o machão
Ainda que tenha o mundo em sua mão

III

Sente-se ousado depois de tosado
Quer tudo que vê e está sempre cansado
Não faz questão em guardar sua casa
E vive dos pais embaixo da asa
Não tem domingo que esteja acordado
Por toda a vida vive um feriado

IV

Tudo à mãe pede quando bem quer
Do bom ao melhor, o que ele quiser
“Água Perrier e um Petit Gateau”
Não sei como a velha o cão não matou
Quanta paciência arrasta a mulher
Seu carma por dar o que ele quiser

E fica a lição quando convier
Limite a madame nunca implantou,
Mimado para sempre o seu cão ficou

Will, seu machistinha de merda (Jéssica Tiemi Ito Silva)

Pena não ser como a Minerva
Não passa de um mulecote
Só vive atrás de um decote

Acha que feminismo é banal?
Pode ter certeza, é fatal!
Me classifica como puta
Não vou deixar minha luta

Só se acha o “Top”, o louco
Coitadinho, seu crânio é oco
Como diz aquele ditado
É a oficina do diabo

Superior só por ser homem?
Se sozinho, as coragens somem
Campo de concentração
Serviria para ti, sem noção!

Quer me derrubar pelas costas?
Sentada estou aqui, seu bosta
Tem certeza que é inteligente
Porém eu posso ser uma serpente

Ai de tu, vida! (Guilherme Polonca Freire)

Faz-me viver-te
Assim vazia
Tão dividida.

Se faz tão leve
Em seu início.
Inofensiva,
Tal qual um vício.

Ficou difícil
Me arrastou
Sem perguntar
Ao vil ofício

És rotineira,
Tão passageira.
Trovar, não mais.
Fútil besteira.