

## CASTRO ALVES E A TRADIÇÃO: uma leitura do poema *O Laço de Fita*

*José Carlos Sant'Anna*

O tema desta palestra seria a *Tópica amorosa na poética de Castro Alves*, todavia, ao pensar num *corpus* da poesia de Castro Alves, de repente, vi-me preso pelo *O Laço de Fita*, do mesmo modo que o sujeito de enunciação deste poema castroalvino se sentiu. De fato, a brejeirice que se despega deste poema é algo que surpreende o leitor. Há, nele, uma graça, decorrente da maestria dos seus metros, da simplicidade, do desatavio e, sobretudo, da fluência da linguagem, aliada à permanência do lirismo medieval que, confesso, se tornou difícil o desvencilhamento.

Por certo, este desvencilhamento não ocorreu, porque assim eu o quis. Navegar é preciso, já dizia o poeta, mas desvencilhar não é preciso. É parodiando Pessoa com as célebres “palavras do pórtico” que me justifico. Ou ainda com Camões: “É querer estar preso com vontade / É servir a quem vence, o vencedor.”<sup>2</sup> Noutras palavras, não quis desvencilhar-me, pois como o poeta ou o sujeito do poema, ele também não queria desvencilhar-se, embora o estar preso do poema se explique por uma das concepções da estética romântica.

É, pois, *O Laço de Fita*<sup>3</sup> um poema, impregnado da aura romântica, bebida nos cancioneiros peninsulares, que “entra pelos olhos ou pelos ouvidos, com seu poder encantatório, apoderando-se do leitor ou do ouvinte, com a mesma facilidade com que teria saído das mãos do seu autor.”<sup>4</sup> Estas palavras são da professora Cleonice Berardinelli a propósito não da poesia de Castro Alves, mas de um outro poeta, este português, que se situa “na alta e curva perigosa do Romantismo, dentro do já retardatário romantismo brasileiro”<sup>5</sup> e português — acrescento — pois, em Portugal, o romantismo também aconteceu tardiamente.

Este poeta é João de Deus, nascido em 1830, portanto, cinco anos depois do aparecimento do poema *Camões* de Almeida Garreth, marco do Romantismo em Portugal. Sua primeira coletânea — *Flores do Campo* — é datada de 1869,

quando o Realismo, enquanto movimento estético se consolida em Portugal através d'As Conferências do Casino Lisbonense.

Assim, a referência a João de Deus se explica pelo fato de ambos se situarem na "alta e curva perigosa do Romantismo" e, também, pelos laços que os une no talento de improvisar, pois, aliado ao talento do improviso, destacam-se a simplicidade e a brejeirice, como uma das tônicas da poética de João de Deus. O que, por certo, não se possa dizer em relação à poética amorosa de Castro Alves, ou seja, esta brejeirice, a que nos referimos, não se mantém com a mesma freqüência, por exemplo, encontrada em outro brasileiro, o Casimiro de Abreu, que o torna mais próximo de João de Deus do que Castro Alves.

Particularizamos, porém, a brejeirice, a leveza e a graciosidade do poema *O Laço de Fita*, aproximando-o, neste modelo, aos do poeta João de Deus. Enlaça-o e ao velho lirismo português, pois, tanto em Castro Alves, como em João de Deus, apreende-se-lhes a forma e o espírito, adaptando-os à sua época, enquanto se pode mostrar como ambos são "capazes de estabelecer um diálogo com a tradição, dinamizando-a."<sup>6</sup>

Poemas como *Enlevo*, *Beijo*, *Perdão*, *Amores*, *Amores* guardam, em relação ao *Laço de Fita*, similaridade textual: formal e conteudística. Note-se neste fragmento da "cantiga de amigo"<sup>7</sup> que João de Deus intitula *Amores*, *Amores*:

*Abraços, abraços,  
Que mal nos farão?  
Se Deus me deu braços,  
Foi essa a razão:  
Um dia o alto  
Me vinha abraçar  
Fiquei-lhe de um salto  
Suspensa no ar.*<sup>8</sup>

Ou, ainda, no *Beijo*:

*Guardo um segredo,  
Não tenha medo...  
Vê  
Dê-me um beijinho,  
Dê de mansinho,  
Dê!*<sup>9</sup>

e, em seguida, no *Perdão*:

*Seria o beijo  
Que te pedi,  
Dize, a razão /  
(Outra não vejo)*

*Por que perdi  
Tanta afeição?*<sup>10</sup>

A relação da poesia de João de Deus com o *Laço de Fita* se completa provisoriamente com o “retoque da lírica 505 do Cancioneiro da Vaticana”<sup>11</sup> que João de Deus intitulou de *Desalento*:

*Trago uma cisma comigo:  
Não torna o meu terno amigo!  
Triste de mim, que farei!  
Cabelo, já não te ligo...  
Nunca mais te ligarei!*

*Lá se finou em Castela...  
Vêde que desgraça aquela!  
Ou lá m’o detém el-rei!  
Toucas da Serra da Estrela,  
Já nunca mais vos porei!*

*Se um ar alegre assemelho,  
Ai amigas, sem conselho,  
Nem juízo, que farei!  
Já me não assomo ao espelho...  
Nem jamais me assomarei!*

*Ricas prendas! Todas elas  
Me deu ele: sim, donzelas,  
Que não vo-lo negarei!  
Ah meu cinto de fivelas,  
Nunca mais te ligarei!*

pois, são notadas as similaridades aludidas. No “retoque da lírica medieval”, a moça não nega que recebeu belíssimos presentes do namorado, mas, diante da sua misteriosa demora, revela seu descontentamento e não se dispõe a usar tais adornos que realçariam sua beleza. Tematicamente, portanto, estão próximos. O *donnaire* feminino realçado pelo uso de adornos que lhe conferem mais graça e beleza é um traço comum aos dois poemas. No aspecto formal não é diferente. Observe-se, por exemplo, a variante do verso final de cada estrofe do poema *O laço de fita* de Castro Alves e o “retoque da lírica 505” de João de Deus. Enfatize-se que *O laço de fita* é datado de, São Paulo, julho de 1868, enquanto a coletânea de João de Deus é de 1869.

É, portanto, o processo de construção do poema *O laço de Fita* e seus possíveis arquétipos, que nos ocupamos, sublinhando as similaridades — algumas

delas já mostradas — que possam ser encontradas e tomadas como marcas de uma intertextualidade, consignando, assim, um novo modo de leitura para o poema.

Só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionamos com seus arquétipos, isto é, com os modelos prévios que se lhe anteciparam no contexto histórico. Assim, a criação pressupõe um ponto de vista, que é o da transmissão e reorganização das fontes e, um outro, que é o da idéia básica da criação absoluta.<sup>12</sup> Neste sentido, recorremos ao ponto de vista da transmissão e reorganização dessas fontes, “uma vez que interessa refletir sobre as “influências” que se desenvolvem estritamente no nível anterior, e são experiências individuais de uma natureza particular”, pois “representam um tipo de intromissão ou de modificação no ser do escritor, ou a ocasião para tal modificação”, compreendida a poesia anteriormente existente como o seu ponto de partida.<sup>13</sup>

Note-se que o poema *O Laço de Fita* traz implícito uma forma lírica tradicional, repegada e revivificada, que abole as fronteiras do tempo e mantém no eixo do presente histórico os valores passados, porém reelaborados criticamente, evidenciando, assim, graus diversos de similaridades com os modelos preexistentes. Ressalve-se, porém, que o dizer modelos preexistentes não significa necessariamente a anulação da emergência de um objeto, que se constitui, se molda ou se forja, e que, portanto, é novo, capaz de reivindicar sua própria situação vital, pois, Castro Alves, enquanto criador, não fez outra coisa senão realizar, em *O Laço de Fita*, um processo de suplantação das experiências anteriores e, ao suplantá-las criticamente ou “dinamizando” estas experiências, o poeta acaba por criar ou viabilizar este objeto novo. Neste caso, o objeto tem um nome: *O Laço de Fita*.

Retoma-se aqui alguns arquétipos, isto é, modelos oriundos de outros tantos “gestos literários” que codificaram formas de uso dessa linguagem secundária, que é a literatura, mostrando que, de alguma forma, face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra num processo de realização, de transformação ou de transgressão. “Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação, pois, não se pode pensar a obra literária fora de um sistema.”<sup>14</sup>

N’*O Laço de Fita*, por exemplo, verifica-se, a nível de expressão, que o poema, de certa forma, recupera a tradição medieval pelo tema, pela rima, pelo refrão. Ora, a marca da tradição medieval é o sofrimento amoroso do sujeito poético em composições cuja a tônica, geralmente, é a simplicidade. É a expressão pura e simples do sentimento dos contrastes do amor, isto é, do querer e do não-querer, da timidez e da violência impulsiva do desejo, do doce amargo da saudade, etc., que, em dado momento, invade o sujeito, levando-o ao desespero, após domá-lo completamente, como também vimos na composição *Desalento*, de João de Deus, a recriação do modelo medieval.

Na construção destas composições, pode-se observar um tom de lamento repetido e insistente. Por vezes, esta composição apresenta “um desenvolvimen- to em espiral, espécie de compromisso entre a retórica de progressão retilínea dos provençais e a estética repetitiva, circular, das *bailias*.”<sup>15</sup>

Numa primeira leitura, já se nota que n’*O Laço de Fita* a “espiral” é o seu modo de construção:

*Não sabes, criança? ‘Stou louco de amores...  
Prendi meus afetos, formosa Pepita.  
Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!  
Não rias, prendi-me  
Num laço de fita.*

*Na selva sombria de tuas madeixas,  
Nos negros cabelos da moça bonita,  
Fingindo a serpente qu’enlaça a folhagem,  
Formoso enroscava-se  
O laço de fita.*

*Meu ser, que voava nas luzes da festa,  
Qual pássaro bravo, que os ares agita,  
Eu vi de repente cativo, submisso  
Rolar prisioneiro  
Num laço de fita.*

*E agora enleada na tênue cadeia  
Debalde minh’alma se embate, se irrita...  
O braço que rompe cadeias de ferro,  
Não quebra teu s elos,  
Ó laço de fita!*

*Meu Deus! As falenas têm asas de opala,  
Os astros se libram na plaga infinita.  
Os anjos repousam nas penas brilhantes...  
Mas tu... tens por asas  
Um laço de fita.*

*Há pouco voavas na célere valsa,  
Na valsa que anseia, que estua e palpita.  
Por que é que tremeste? Não eram meus lábios...  
Beijava-te apenas...  
Teu laço de fita.*

*Mas ai! findo o baile, despindo os adornos  
N'alcova onde a vela ciosa...crepita,  
Talvez da cadeia libertes as tranças  
Mas eu... fico preso  
No laço de fita.*

*Pois bem! Quando um dia na sombra do vale  
Abrirem-me a covas... formosa Pepita!  
Ao menos arranca meus louros da frente,  
E dá-me por c'roa...  
Teu laço de fita.*

na qual o ponto de partida é a emoção despertada no sujeito poético pelo referido "laço de fita", observando-se que o poeta consegue obter em todos os pormenores um perfeito equilíbrio: as imagens românticas convencionais estão presentes: "As falenas têm asas de opala..."; "Os astros se libram na plaga infinita"; "Os anjos repousam nas penas brilhantes"; o ritmo cadenciado, flexível, casando-se com o ritmo da valsa e, no final, quando a emoção se mostra pronta a explodir, o poema quebra no anticlímax de uma sentença prosaica: "Pois bem! Quando um dia na sombra do vale / abrirem-me a covas... formosa Pepita!", como se o próprio sentimento incapaz de encontrar uma expressão à altura de sua sublimidade, se contenta com uma simples e genuína constatação racional. Note-se que, no poema, o conteúdo se interpenetra em forma de espiral como o melhor da tradição dos cancioneiros medievais.

A conhecidíssima cantiga *Ai flores, ai flores do verde pino* de D. Dinis, um dos mais expressivos trovadores da lírica galego-portuguesa, como já consagrado por críticos e pelos historiadores, é também um típico exemplo desta espécie de composição. É uma cantiga dialogada, por exprimir, na representação, a carga dramática de uma "situação-limite" entre o Eu e Outro e, em razão dessa característica, é também chamada de cantiga de tenção, enquanto a sua estrutura métrica e paralelística divide o texto em duas partes. Na primeira, (est. I a IV), onde a donzela pede notícias do amado *às flores do verde pino*, tem-se os versos decassílabos; na segunda, (est. V a VIII), onde a donzela obtém a resposta das flores do verde pino, tem-se os versos hendecassílabos. Vejamos também esta cantiga:

Dom Dinis, B 568 / V 171

*Ai flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo!  
Ai Deus, eu é?*

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

8 *Se sabedes novas do meu amigo,  
aquele que mentiu do que pôs comigo!  
Ai Deus, e u é?*

12 *Se sabedes novas do meu amado,  
aquele que mentiu do que mi á jurado!  
Ai Deus, e u é?*

— *Vós me preguntades polo voss' amigo,  
e eu bem vos digo que san' vivo.  
Ai Deus, e u é?*

16 *Vós me preguntades polo voss' amado,  
e eu bem vos digo que viv' e sano.  
Ai Deus, e u é?*

20 *E eu bem vos digo que san' e vivo  
e seera vosc' ant' o prazo saído.  
Ai Deus, e u é?*

24 *E u bem vos digo que é viv' e sano  
e seera vosc' ant' o prazo passado.  
Ai Deus, e u é?*

Por outro lado, a composição *Levad' amigo que dormides as manhanhas frias* de Nuno Fernandes Torneol, sem sair da tradição das cantigas de amigo paralelísticas, introduz nela motivos novos que a singularizam na lírica galego-portuguesa. As características temáticas e formais permitem aceitá-la como um modelo bem realizado de cantiga de amigo e, dir-se-ia, os elementos temáticos a ela adjudicados não pertencem ao gênero e são usados nas albas provençais. Dá-se à composição um refinamento pouco usual na tradição medieval portuguesa, que não é apenas formal e temático, mas, também, estilístico.<sup>16</sup> Vejamos também este modelo de Torneol.

Nuno Fernandes Torneol, B 641 / V 242

*Levad' , amigo que dormides as manhanas frias;  
todalas aves do mundo d'amor diziam.*

*Leda mi and'eu.*

4 *Levad' , amigo que dormide-las frias manhanas;  
todalas aves do mundo d'amor cantavam.*

*Leda mi and'eu.*

*Todalas aves do mundo d'amor diziam:  
8 do meu amor e do voss'em ment'aviam.*

*Leda mi and'eu.*

*Todalas aves do mundo d'amor cantavam;  
do meu amor e do voss'i enment'aviam.*

12 *Leda m'and'eu.*

*Do meu amor e voss'em ment'aviam;  
vós lhi tolhestes os ramos em que siam.*

*Leda m'and'eu.*

16 *Do meu amor e do voss'i enmentavam;  
vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam*

*Leda m'and'eu*

20 *Vós lhi tolhestes os ramos em que siam  
e lhis secastes as fontes em que beviam,*

*Leda m'and'eu.*

*Vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam  
e lhis secastes as fontes u se banhavam.*

24 *Leda m'and'eu.*

Nela se vê, embora distintas, duas partes que se interpenetram: a alegria no amor, na primeira parte, de quatro estrofes, onde se evoca um tempo e um ambiente idílicos e, na segunda parte, também de quatro estrofes, as árvores sem ramos e as fontes secas simbolizam o fim do amor. Portanto, as duas composições são cantigas de amigo, paralelísticas. Observa-se, contudo, que a Cantiga de Nuno Gonçalves Torneol apresenta versos de medida diversa para cada par de dísticos e a de D. Dinis, ratifica-se o que se disse anteriormente, ou seja, traz versos decassílabos para as primeiras quatro estrofes e versos hendecassílabos para as quatro seguintes.



Acrescente-se que, como a maior parte das cantigas de tipo paralelístico, ambas se apresentam estruturadas em dísticos monórrimos seguidos de refrão de um verso com rima diferente. Aliás, o uso do refrão constitui em si uma forma de paralelismo praticado pelos poetas galego-portugueses.

Convém agora observar que, em *O Laço de Fita*, o tratamento temático revela a mesma simplicidade e traços muito semelhantes na sua estruturação. Se a composição de D. Dinis mostra o deslocamento do sentimento amoroso através de um metafórico diálogo entre o sujeito poético e as flores do verde pino e, ao fazê-lo, desvela a ansiedade pela ausência do Outro; a cantiga de Nuno Gonçalves Torneol discorre sobre o sentimento amoroso onde a tristeza do sujeito de enunciação é desvelada pela ausência também do Outro, desvelada, porém, pelo canto dos pássaros que o sujeito já não ouve, pois, a metáfora é representada pelas árvores sem ramos e as fontes secas que simbolizam o rompimento dos laços amorosos que uniam o Eu e Tu. Assim, pois, são duas composições em que os poetas-trovadores recorrem à natureza, de forma simbólica, para expressar seus sentimentos.

No poema castroalvino, dá-se o deslocamento através do metonímico “laço de fita.” Nele, se apreende o enleamento do sujeito ao Outro, todavia, o que faz a diferença em relação aos modelos medievais, é o estado de espírito do sujeito: o seu reino é o da alegria, que “baila” enlaçado no Outro. Há uma atmosfera de encantamento:

*Prendi meus afetos, formosa Pepita.*

(...)

*Não rias, prendi-me  
Num laço de fita.*

*Meu ser, que voava nas luzes da festa,*

(...)

*Eu vi de repente cativo, submisso  
Rolar prisioneiro  
Num laço de fita.*

Ou ainda, nos versos que antecipam o final arquetípico da tradição romântica:

*Há pouco voavas na célere valsa*

*Na valsa que anseia, que estua e palpita*

(...)

*Beijava-te apenas...  
Teu laço de fita.*

Não pairando dúvida sobre presença da dama perto do sujeito: a desinência verbal do verbo rir, por exemplo, que, aliás, não é única, mostra esta presença, como também permite o cotejamento dos dois modelos, o da lírica do cancioneiro

galego-português e deste modelo romântico castroalvino, como se percebe que a referida desinência sugere, em situação diversa, um diálogo entre o Eu e o Outro — em *Desalento*, de João de Deus, já referido, por exemplo, o diálogo é com as amigas.

Entenda-se, por outro lado, que situação diversa, aqui, é o clima propício para o encontro dos amantes; é a atmosfera que envolve o Eu e o Outro, rodopiando, pelo salão, no ritmo cadenciado da valsa. Repare-se ainda que, nas composições medievais, o poeta galego-português só por exceção desenrola um pensamento com princípio, meio e fim ao longo de uma série de estrofes. Em *O Laço de Fita*, há uma deliberada reelaboração de procedimento. A série de estrofes apresenta uma seqüência acabada, embora se apreenda uma circularidade formal e temática que coincide com a idéia de um baile. Há, na construção do poema, uma modulação, em cada estrofe, variando as palavras, da mesma idéia, contendo essencialmente a sugestão de diálogo na composição de Castro Alves, como é, também, uma técnica largamente usada por João de Deus.

Os modelos medievais apresentam, na verdade, o lamento pela ausência prolongada do Outro, seguida da incerteza da sua volta, no primeiro; enquanto no segundo, o lamento se dá pela separação, pelo brusco rompimento entre os amantes — simbolizado na secura das fontes e nas árvores sem ramos — da cantiga de Torneol.

Note-se ainda que, não só por este modelo, mas pelo cotejo da vertente lírico-amorosa de Castro Alves, a tônica deste poema não é a irrealização amorosa dos amantes, como ocorre na maioria das composições dos poetas do amor ou de tradição romântica. Embora por vezes a mulher seja descrita superlativamente, por vezes seja comparada ao que há de mais belo na natureza, esses dons não a tornam insensível. Embora plasmado sob o predomínio do “sonho”, da “imaginação”, que se sabe uma das características estéticas do romantismo, *O Laço de Fita* revela certa sensualidade na proximidade dos corpos bailando, do sujeito ao lado d’*esta formosa Pepita*, e sentir

*Há pouco na célere valsa  
Na valsa que anseia, que estua e palpita,  
Por que é que tremeste? Não eram meus lábios...  
Beijava-te apenas...  
Teu laço de fita.*

o beijo que resume uma sensualidade graciosa, uma leve malícia que as reticências deixam no ar. Sensualidade e malícia que também permeiam os referidos poemas de João de Deus.

Sublinha-se, portanto, que, através dos versos de *O Laço de Fita*, Castro Alves reelabora criticamente a tradição medieval. São oito estrofes em que as marcas de originalidade, do “novo” se revelam já na sua estruturação, pois, já não se tem os tradicionais oito pares de versos e mais o refrão ou, quando a cantiga tinha uma feição rudimentar e trazia, na sua forma, apenas quatro pares de

versos e mais o refrão. O poema apresenta, em princípio, estrofes de quatro versos, seguidos de um refrão. Dizemos, em princípio, porque talvez este aspecto formal mereça do leitor uma acurada atenção.

Observa-se que, na escolha formal de Castro Alves, há resquícios do modelo paralelístico. O conteúdo dos dois primeiros versos de cada estrofe se interpenetra nos dois versos subseqüentes da mesma estrofe, isto é, do mesmo modo que se encontra nas cantigas medievais, deixando à mostra a espinha da espiral. Aliás, nas cantigas medievais, o poeta se utilizava muito do recurso de substituição da palavra rimante por um sinônimo ou da transposição das palavras. Em *O Laço de Fita*, verifica-se que Castro Alves utilizou o processo paralelístico estrutural ou de construção, ou seja, o poeta reelabora a tradição, pois, não se tem o procedimento mais largamente usado na lírica medieval, que é o de substituição da palavra rimante por um sinônimo, mas, sim, o de uma montagem que consiste da repetição estrutural da primeira estrofe nas subseqüentes de modo simétrico e harmonioso.

Há, em *O Laço de Fita*, o paralelismo estrutural, sintático e, sobretudo, rítmico. Em lugar dos consagrados dísticos seguidos de um refrão, o poeta estrutura o seu poema de tal modo que se observa a tradição de permeio, pois, a harmonia e a musicalidade obtidos são decorrentes da maestria do poeta na escolha de seus metros e do emprego de processos estilísticos, na maioria de cunho popular, como se verifica na lírica medieval e na lírica de João de Deus.

A rima toante que se mantém em todas as estrofes, dá a *O Laço de Fita* uma simetria de caráter melódico, bem ao gosto da poesia transmitida oralmente e, ao mesmo tempo, confere ao poema um elo fônico de alto valor musical, que se constitui noutro traço de identidade com a tradição medieval. A oralidade é uma das suas marcas.

A questão formal, contudo, não se esgota nesses aspectos. Estruturalmente, as estrofes se apresentam com cinco versos cada uma, pergunta-se, porém, se se deve tomá-las, de fato, como quintilhas em que o último verso, embora seja uma repetição parcial, soa como um refrão, ou são quadras seguidas de um refrão, ainda que se constitua de uma repetição parcial?

Nas cantigas medievais, o final de cada dístico representa o limite de uma unidade rítmico-semântica e, na maioria das vezes, este limite pode ser também sintático. Por isso, cada dístico corresponde a um período acabado e completo, caracterizando-se, portanto, pela presença de uma *pausa longa*. Assim, o refrão constitui uma nova unidade rítmico-semântica.

Observa-se ainda que, em *O Laço de Fita*, a unidade rítmico-semântica de cada estrofe só se completa com o último verso que soa como um refrão. Se, por um lado, o verso final completa também uma unidade semântica, nota-se que, por outro, a cada encadeamento, apresenta uma variação sintática, pois, cada vez que aparece a locução nominal “laço de fita”, precedido de um determinativo, a depender do uso deste, esta locução nominal exerce uma função sintática

diferente: por exemplo, se preposicionado, no poema, funciona como adjunto adverbial; se não está preposicionado, funciona como sujeito, objeto direto, vocativo, constituindo-se, deste modo, não só através da utilização do recurso estilístico do encadeamento, mas, também, através da utilização de um recurso expressivo, concentrando, por vezes, a própria emoção do sujeito poético, em virtude da intensidade nitidamente imposta, pela posição final do verso.

Por último, à medida que a tradição é “relida” por Castro Alves — nota-se na coloração das suas epígrafes — a ressonância camoniana através das voltas ao mote: “Descalça vai para a fonte / Lianor pela verdura / Vai formosa, e não segura.”<sup>17</sup> Como sabemos, são versos quinhentistas, de tradição medieval, em que Camões pinta uma aquarela. Na representação da cena, uma rapariga cujo gracioso traje o poeta descreve com tanta graça sem lhe faltar a bilha, sendo possível observar a similaridade, a nível temático, na descrição camoniana, com a que fez Castro Alves em *O Laço de Fita*, singularizando o baile. Basicamente o poema de Camões realça a beleza da mulher, enquanto no poema castroalvino se note também o realce à beleza feminina, predominando, porém, a concepção romântica da idealização da mulher, sem a nuance de “amor e medo” que Casimiro de Abreu expressa tão bem nestes versos:

*Quando eu te fujo e me desvio cauto  
da luz de fogo que te cerca, oh bela,  
contigo dizes, suspirando amores:  
Meu Deus! que gelo, que frieza aquela!*<sup>18</sup>

## Notas:

1. Palestra proferida na Academia de Letras da Bahia por ocasião do Curso Castro Alves realizado em julho de 1998.
2. Cf. Luís de Camões. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p.270.
3. Cf. Castro Alves. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966 p.84-5. Todas as transcrições do poema estão representadas nesta única indicação.
4. Na apresentação crítica da obra de João de Deus, a profa. Cleonice Berardinelli, quando analisa a linguagem poética de João de Deus numa alusão à brejeirice, faz referência apenas a Casimiro de Brito, aproximando este poeta daquele.  
Cf. Berardinelli, Cleonice (Apres.). In: *João de Deus; Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1967, p.6-12. (Coleção Nossos Clássicos, nº 90).
5. Grossmann, Judith. A mulher na poesia de Castro Alves. In: *Revista da Academia de Letras da Bahia*, nº29, Salvador, set. 1981. (71-84) p.71. Acrescente-se que, sob a ótica da *Virgem*, a articulista faz uma leitura do poema *O Laço de Fita*.
6. Hoisel, Evelina. A estética do espelho: uma leitura do poema *Boa-noite* de Castro Alves. In: *Revista da Academia de Letras da Bahia*, nº41, março de 1996. (365-375) p.366.
7. Para reforçar a influência do lirismo medieval na poética de João de Deus, Berardinelli classifica seu poema *Amores*, *Amores* Cantiga de amigo. cf. Berardinelli, Cleonice (Apres.). In: *João de Deus; Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1967, p.6-12. (Col. Nossos Clássicos, nº90)

8. cf. João de Deus. *Campo de flores, poesias líricas completas*. Edição autêntica e definitiva coordenada por Teófilo Braga.
9. Id. *Ibidem*.
10. Id. *ibidem*.
11. Trata-se de uma Cantiga de Pero Gonçalves Portocarreiro. Como Martin Codax, só nos deixou cantigas de amigo (cinco exemplares e uma incompleta; parece tratar-se de um trovador do reinado de Afonso III, e da alta fidalguia do Reino. Cf. a versão original:

*Par Deus, coitada vivo:  
pois non ven meu amigo:  
pois non ven, que farei?  
meus cabelos, con sirgo  
eu non vos liarei.*

*Pois non ven de Castela,  
non é viv', ai mesela,  
ou mi-o deten el-rei:  
mis toucas da Estela,  
eu non vos tragerei.*

*Pero m'eu keda conselho,  
non me sei dar consello  
amigas, que farei?  
en vós, ai meu espelho,  
eu non me veerei.*

*Estas dōas mui belas  
el mi-as deu, ai donzelas,  
nonvo-las negarei:  
mias cintas das fivelas,  
eu non vos cingereí.*

Cf. CV 505, CBN 918, apud J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo*, vol. II, págs.237-238.

12. Cf. Guillén, Cláudio. A estética de estudo de influências em literatura comparada. In: *Literatura comparada: textos fundadores* / organização de Eduardo F. Coutinho e Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (p.157-174). p.162.
13. Id. *ib.* p. 162.
14. cf. Jenny, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades* (Poétique; Revue de Théorie et d'analyse littéraires, n°27), trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Almedina, 1979. (p. 5-49) p.5
15. Cf Saraiva, Antonio José & Lopes, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 14a. ed. corrigida e atualizada, 1987. p.62-3
16. Cf. Tavani, G. Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandes Torneol, in Tavani, Duocento, pp.267-268 apud *A lírica galego-portuguesa. Textos escolhidos*. Apres. crítica, sel. notas e sugestões para análise literária de Elsa Gonçalves e critérios de transcrição, nota lingüística e glossário de Maria Ana Ramos. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983. pp.259-60. (Col. Textos Literários, 32)
17. Cf. CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1963. p.628-9.
18. Cf. Casimiro de Abreu. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ed. Zélio Valverde, 1943. p.34.