

Os prantos e os *banka*: Manifestações poéticas sobre a morte na
literatura portuguesa e japonesa

Nahomi Soda

Nahomi Soda

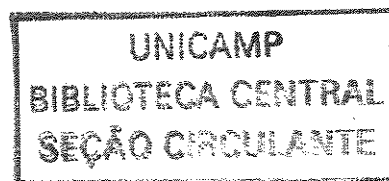
Os prantos e os banka

Manifestações poéticas sobre a morte na literatura galego-portuguesa e japonesa

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Literatura Geral e Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2001



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE Be
Nº CHAMADA T/UNICAMP
So15p
V EX
COMBO BCI 50941
PROC 16.837102
C DX
PREÇO R\$ 11,00
DATA 26/09/02
Nº CPD _____

CMO0173402-2

BIB ID 259089

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP


Soda, Nahomi
So15p Os *prantos* e os *banka*: manifestações poéticas sobre a morte na literatura galego-portuguesa e japonesa / Nahomi Soda - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

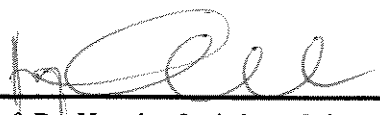
Orientador: Haqira Osakabe
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia medieval. 2. Poesia portuguesa - Sec. XII-XIII - História e crítica. 3. Trovadores. 4. Poesia japonesa - Sec. VII-VIII. I. Osakabe, Haqira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar e a redação final da tese defendida por N. A. Homi Soda

e aprovada pela Comissão julgadora em 20/08/2002.

 _____



Prof. Dr. Haquira Osakabe – Orientador

Prof. Dra. Elza Taeko Doi

Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

A Renya Sato

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à Fundação Heiwa Nakajima, que me concedeu a bolsa de estudo como apoio financeiro entre março de 1997 e fevereiro de 1999.

Agradeço aos professores do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): Profa. Yara Frateschi Vieira, Prof. Alcides Villaça (USP), Profa. Marisa Philbert Lajolo, Prof. Paulo Elias Allane Franchetti e Profa. Adma Muhana. Sobretudo, sou grata à Profa. Yara, cujo curso sobre literatura medieval me levou a escolher o tema desta dissertação. As conferências e os seminários organizados pela Unicamp também foram um estímulo importante que tive durante o Mestrado.

Gostaria de expressar meu profundo agradecimento aos professores da minha banca: Profa. Elza Taeko Doi e Prof. Alexandre Soares Carneiro, pois ambos me apoiaram desde o exame de qualificação e me acompanharam até a conclusão do trabalho.

Devo inteiramente a realização do Mestrado ao Professor Haquira Osakabe, cuja orientação acadêmica foi sempre pontual e abrangente, ao mesmo tempo, e cujo apoio moral foi invariável. Pela sua compreensão, pude seguir o trabalho até o fim com grande e firme confiança.

Agradeço ainda o essencial auxílio dos funcionários, bibliotecários e técnicos das salas de micros do IEL. Lembro-me sempre ter sido atendida com muita atenção e presteza.

Por último (mas não na ordem de gratidão), gostaria de deixar aqui anotado meu reconhecimento aos colegas da Unicamp. Tive com eles consolo e alegria mesmo nos momentos de dificuldades, fazendo me sentir grande saudade. Agradeço sobretudo a Edmir Míssio e Marco Antonio Rassolin Fontanella, que me auxiliaram, entre outras coisas, com a leitura atenta dos textos: à amizade de Ruth Bonuhovsky e de Maria de Jesus Santa Gutiérrez Ponce, pessoas queridas que marcaram a minha estada no Brasil de maneira muito especial.

SUMÁRIO

Apresentação	13
Introdução: Notas sobre o <i>planctus</i> , <i>planh</i> ou pranto	19
Capítulo I: Manifestações na literatura galego-portuguesa	
1. Aspectos histórico-culturais gerais	41
2. Trovadorismo galego-português	
2.1. Sobre a cronologia e a geografia do trovadorismo	53
2.2. Os representantes do trovadorismo	55
2.3. Temas do trovadorismo em galego-português	58
3. Exemplos de prantos em galego-português	
3.1. Sobre os Cancioneiros	60
3.2. Leitura dos prantos galego-portugueses	62
Capítulo II: Manifestações na literatura japonesa	79
1. Aspectos histórico-culturais gerais	
1.1. A formação do Japão entre o século III e o século VII	80
1.2. O século VII – o período de mudança	85
1.3. A prática funerária	88
2. Apresentação de poemas do <i>Kojiki</i> e <i>Shoki</i>	
3. <i>Man'yōshū</i>	
3.1. Apresentação do <i>Man'yōshū</i>	97
3.2. Leitura dos poemas	
3.2.1. O <i>banka</i> do primeiro grupo	101
3.2.2. O <i>banka</i> do segundo grupo	107
Conclusão	119
Bibliografia consultada	145
Apêndices	

RESUMO

A dissertação compara um grupo de poemas associados ao gênero de lamentação fúnebre, presentes na lírica galego-portuguesa da Idade Média e na literatura japonesa da antigüidade. Na parte galego-portuguesa foram escolhidos poemas produzidos nas cortes feudais da Península Ibérica nos séculos XIII e XIV e conservados nos Cancioneiros. Na parte japonesa, foram estudados os poemas que figuram em três obras, a saber, duas historiografias de caráter mítico-lendário e uma antologia lírica chamada *Man'yōshū*. Essas três obras japonesas foram compiladas nos séculos VII e VIII, quando o Japão se organizava em um Estado. Quanto à organização do trabalho, primeiramente as características de cada cultura lírica foram examinadas em separado e, na conclusão, foi realizado seu confronto. Embora duas manifestações líricas não tenham pertencido à mesma civilização nem a período idêntico, o gênero de lamentação, em ambas, mostra uma grande similaridade. No trabalho, discute-se sobretudo a função geral do gênero de lamentação nas sociedades e nos períodos focalizados.

Apresentação

A presente dissertação traz a análise de poemas associados ao gênero da lamentação fúnebre. O corpus do trabalho advém da lírica galego-portuguesa da Idade Média e da literatura japonesa da Antigüidade. Na parte galego-portuguesa são analisados poemas realizados nas cortes feudais dos séculos XII e XIII e preservados nos Cancioneiros. Na parte japonesa, são tratadas as lamentações que figuram em três obras, a saber, duas historiografias de caráter mítico-lendário, *Kojiki* e *Shoki*, e uma antologia lírica chamada *Man'yōshū*; obras que foram elaboradas nos séculos VII e VIII, quando o Japão se organizava em um Estado. A proposta de estudar ambas as literaturas, distantes do ponto de vista cultural, não tem uma justificação prévia, porém sua razão de ser torna-se mais clara gradualmente ao longo do texto, sendo devidamente afirmada na conclusão. De início, o exame de cada cultura lírica é desenvolvido em separado. No final, para além de ocupar-me em apontar os contrastes e equivalências, descrevo as funções gerais do gênero de lamentação em ambas as sociedades.

Os trovadores da Península Ibérica, e seus predecessores do sul da França, elaboraram seu pranto a partir do modelo do *planctus* latino e eclesiástico, produzido pelos clérigos da Igreja quando da morte de altos prelados e príncipes (VALVERDE, 1945, p. 525). No caso do pranto trovadoresco, os homenageados eram em geral príncipes e senhores feudais, de quem os autores geralmente dependiam. Os principais motivos do pranto trovadoresco eram o anúncio da morte, o louvor do morto e a oração (VALVERDE,

1945, pp. 546-553).

No proêmio do pranto os autores convocam os ouvintes, em atitude solene, para participar do luto. Logo em seguida, passam ao louvor, que consiste em alegar a coragem, generosidade e outras qualidades do morto. Este é considerado herói, modelo do chefe e o representante do ideal da instituição cavaleiresca. A morte, por sua vez, é apresentada como um acontecimento público, desventura que acarreta a decadência do grupo. O final do pranto é uma invocação a Deus, convidando-se o público e incluindo-se preces como “Amem” e “Aleluya!”. Como se percebe, o pranto de trovadores era uma composição celebrativa e panegírica, que tematizava, na maioria das vezes, os interesses do coletivo afetado material e moralmente pela morte do seu senhor. Seus autores ativeram-se a um grupo de tópicos e ao método de sua combinação, o que nos levaria a certa impressão de formalismo. Mas pode-se admitir, também, que a atitude com que se apelava aos ouvintes lembraria uma encenação, como se os atores quisessem compartilhar o acontecimento com o público.

Passando à lírica do Japão, sua composição fúnebre, denominada como *banka*, constitui um dos gêneros básicos na antologia lírica chamada *Man'yōshū*. O *Man'yōshū* é a mais antiga coletânea lírica preservada no país, sua organização remontando ao século VIII, e possuindo outros gêneros substanciais como o de poemas dialogado-amorosos e o de louvatório-públicos. O gênero do *banka* apresenta desigualdade e é preciso empreender sua análise distinguindo ao menos dois tipos.

O primeiro tipo de *banka* é mais individual e baseia-se nas experiências pessoais da morte, como, por exemplo, dor, dilaceramento e saudade. São poemas curtos e destinados a pessoas íntimas de autores, a saber, seus amados, parentes e amigos. O que

mais impressiona é a variedade de suas expressões, pela qual cada autor afirma sua individualidade, ao mesmo tempo em que estas expressões sempre atingem uma objetividade, provavelmente por estar apoiado ainda nos componentes de rituais, o que lhes terão dado um suporte coletivo. Essas homenagens curtas do *Man'yôshû* não manifestam semelhanças notáveis com o pranto do Ocidente.

O segundo tipo de *banka*, em contraste, exprime um caráter social mais acentuado, de modo que me parece ser passível de ser comparado com o pranto do Ocidente. Trata-se de uma composição oficial, mais extensa e destinada a pessoas públicas como imperadores, seus familiares e nobres, cujos autores parecem ter sido oficiais subalternos da corte. Difere do primeiro tipo do *banka*, como também de poemas fúnebres anteriores do país preservados em duas obras de caráter mítico-lendário-histórico, chamadas *Kojiki* e *Shoki*, por sua atitude relativamente impessoal e solene e por seu caráter mais elaborado. Seus autores parecem trabalhar de maneira mais consciente, buscando a unidade das partes, as palavras e imagens adequadas, mas, ao mesmo tempo, parecem tender para um certo formalismo, reproduzindo fórmulas e um certo estilo, como se imitassem a atitude dos ritos.

A gênese deste tipo de *banka* deve ser procurada na mudança radical da sociedade japonesa, representada pela rápida estruturação do poder e pela implantação do Estado. Os principais atributos desse *banka* foram os seguintes: 1. lamenta a morte de personagens com alguma importância pública, como imperadores e príncipes. 2. A princípio, é formado de alguma introdução solene, elogio do morto e oração. 3. Seu lamento é expresso como se representasse o de toda a coletividade. Na dissertação, analiso um *banka* pertencente a esse grupo e composto por um autor representativo do *Man'yôshû*. Por sua análise, veremos que ele comporta uma mensagem mais explícita, mais pertinente à razão e que, ao mesmo

tempo, é norteada por uma clara consciência estética.

Do confronto entre as produções do Ocidente e do Japão, pode perceber-se que o gênero de lamentação, quer no Ocidente quer no Japão, era uma literatura de ocasião cuja realização estava em boa medida definida socialmente. Seus autores se ativeram a uma atitude, decorrente da situação que é enfrentar a morte de alguém, e adotaram um conjunto de recursos e sensibilidade, tentando atrair a atenção do público, sem contudo tentar uma grande variação. Vale realçar, porém, que esses autores de lamentações parecem, até certo ponto, ter tido um perfil profissional que se aliava à sua missão poética. Com vista a isso, no presente trabalho, o exame de cada lírica é acompanhado pelo seu estudo sócio-histórico. Também são considerados, na medida do possível, os outros gêneros praticados pelas mesmas sociedades. Assim, espero poder entender melhor a natureza do gênero estudado não só em si como em relação ao seu meio, e tornar mais útil sua comparação.

Tendo estabelecido tais princípios, adotarei a seguinte divisão de trabalho. Na Introdução, faço uma apresentação breve do *planh* provençal, tomado como fonte e modelo concreto do pranto peninsular. No Capítulo I, passo ao estudo das situações históricas do Ocidente peninsular no momento trovadoresco, passando ao exame do lirismo galego-português e à análise de seus poemas. No capítulo II, da mesma maneira, estudo primeiro as situações históricas do Japão no tempo da manifestação cultural em causa, examinando em seguida os poemas da morte conservados nas três obras, *Kojiki*, *Shoki* e *Man'yōshū*, a partir da descrição destas obras. O capítulo III será o lugar de confronto e reflexão.

Sobre a tradução de poemas, procuro realizar a aproximação mais direta possível. Mas isto não quer dizer, evidentemente, que a minha tradução será simplesmente literal (de

palavra por palavra). Ademais, evito o máximo possível a transcrição direta do japonês no texto em português, para respeitar a unidade dos poemas traduzidos. Nesses casos, tomo mais liberdade em procurar no português expressões compatíveis. Algumas liberdades vêm anotadas em nota de rodapé. O trabalho de tradução que, no fundo, significa uma paráfrase mais rigorosa, tem como finalidade não só dar ao leitor brasileiro uma visão aproximada dos poemas japoneses analisados, mas também fornecer, no caso dos poemas provençais e galego-portugueses, a compreensão minha de tais poemas e que serviu de base para as análises.

Introdução

Notas sobre o *planctus*, *planh* ou pranto

a. Origens do gênero

No seu artigo “El ‘planto’ en la historia y en la literatura gallega”¹, José Filgueira Valverde chama a atenção para a existência de um gênero geral de literatura em que se manifesta o Lamento da Morte. É uma categoria bastante ampla, de acordo com o autor, que compreende a elegia dos antigos bem como seus discursos fúnebres, a epigrafia de túmulos e ainda outras modalidades vinculadas à morte. Ademais, considerando os diversos costumes e atitudes adotadas em face da morte, evidencia-se que tais manifestações jamais circunscreveram-se ao domínio da arte, tampouco unicamente ao âmbito verbal. Segundo Francisco António de Sousa, o termo latino “*planctus*” pôde se referir a ações de bater ruidosamente no peito, gritar, chorar e lamentar, todas marcadas pelo sentido da aflição². Estas e outras ações similares formavam, quando associadas, ritos mortuários.

Por isso, segundo Valverde, é preciso termos cuidado ao procurar a origem ou laços de afinidade entre os testemunhos com que deparamos³. Particularmente, para o estudo do pranto trovadoresco, seu artigo ainda fornece uma orientação importante: na Península Ibérica existiram dois tipos de pranto ou “lamentação fúnebre”, vigentes na Idade Média, mas que no fundo pertenceram a tradições diversas uma da outra. Uma delas provinha da literatura latina e deu origem ao “pranto” trovadoresco dos Cancioneiros medievais. A outra era mais popular e autóctone. Seu tipo mais representativo seria o costume designado como duelo⁴.

Valverde explica que o duelo era um luto em que era manifesto o dó da separação

¹ Valverde, José Filgueira (1945).

² Francisco António de Sousa. *Novo Dicionário Latino-Português* (1961) *planctus*, p. 744.

³ Valverde, J. F., *op. cit.*, p. 512.

⁴ *Ibid.* pp. 523-525. O autor diz que deve esta distinção a Carolina Michaëlis (*Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 854-858).

derradeira mediante palavras e gestos típicos. Ainda no meado do século XX parece ter subsistido em certas regiões galegas⁵. Na época do trovadorismo, segundo o mesmo autor, era praticado pelos membros de todas as categorias sociais da Península, e era comum, até, nas exequias dos reis e grandes senhores⁶. Nesse duelo geralmente chorava-se, exclamava-se e cometiam-se automutilações. Também contavam-se lembranças piedosas do morto e inseriam-se queixas e maledicências, por exemplo, contra a morte, em um estilo próprio do “pranto” vulgar⁷. Pelo que diz respeito a um e outros aspectos exacerbados do “duelo”, parece-me importante ressaltar o seguinte: por certo, não constituíam simplesmente o efeito de exaltação sentimental ou pessoal. Nos tempos antigos, deviam fazer parte de uma ação simbólica, pela qual a coletividade superava a tensão entre vivos e mortos que, por sua vez, tornava-se maior no momento de uma morte. Historicamente, porém, de acordo com Valverde, a Igreja opôs-se a esse costume e o proibiu reiteradamente⁸, principalmente por causa de seus excessos, que contrariavam abertamente a fê cristã sobre a imortalidade da alma e a salvação.

Conforme o mesmo autor, o pranto trovadoresco, em contraste, era uma lamentação em que prevaleceram inspiração e cultivo mais literários. No fundo, era literatura de ocasião e, neste sentido, podem se procurar suas raízes distantes na retórica antiga, nos discursos panegíricos. Quanto a estes, segundo um estudo de Baldwin, fazem notar-se os seguintes caracteres: compunham-se em homenagem a pessoas, comemoração de datas ou lugares, incluindo-se em suas motivações a morte, e eram declamadas em frente de um auditório público. Já entre os gregos os componentes de tais discursos estavam convencionalizados e a sua composição, estilizada. No século II, por exemplo, Hermógenes define o discurso encomiástico com um fim didático da seguinte forma: a composição do encômio é destinada a ressaltar a boa qualidade de pessoas, em geral ou em particular. Compomos também o encômio de coisas, por exemplo, das virtudes, animais e plantas... Nesse sentido encômio seria diferente de louvor, pois este poderia ser breve como a frase “Socrates era o sábio”;

⁵ Valverde, J. F. (1945) pp. 600-606.

⁶ *Ibid.* pp. 518-523.

⁷ *Ibid.* pp. 554-560 e, sobretudo, pp. 600-606.

⁸ *Ibid.* pp. 512-517.

enquanto aquele teria de ser desenvolvido com alguma extensão. Por outro lado, a censura é um gênero habitualmente classificado no encômio, posto que tanto um como outra se desenvolveriam a partir de mesmos lugares-comuns...etc⁹. Mas o pranto dos trovadores, como se depreende do artigo de Valverde, não apenas originou desta raiz bastante indefinida e quase habitual de louvor, ainda que nele predominasse a qualidade laudatória.

Seguindo Valverde é possível traçar a tradição do pranto trovadoresco de uma maneira mais precisa. Sua fonte imediata está no *planctus* latino que fazia parte do ritual funerário cristão¹⁰. Esse, por sua vez, retomou das épocas anteriores recursos formais e temáticos variados mas, antes do século X, ganhava um estilo consideravelmente fixo¹¹. Os poetas do sul da França, primeiro, tomaram desse *planctus* clerical o modelo do seu *planh* em língua romance, incorporando-o no conjunto da lírica trovadoresca. Depois, esta lírica veio a influenciar outras culturas, entre elas a galego-portuguesa, e transmitiu inclusive o seu *planh*¹². Dada essa origem eclesiástica e latina, o pranto dos trovadores era um gênero substancialmente culto, intelectual e elaborado.

Na primeira parte desta dissertação, vou ocupar-me de lamentações trovadorescas realizadas por aristocratas da Península Ibérica. Esse pranto veio a ser conservada nos Cancioneiros junto com poemas líricos de outras temáticas. Porém, antes de entrar no assunto, é bom reiterar o seguinte aspecto: os cultores dessa lírica, achando-se na condição de separar-se do morto, recorriam não só ao lamento literário e portanto mais individual, mas também ao “duelo”, o lamento popular. Isso, provavelmente, se deve ao fato de que nele achavam uma função distinta que aquele lamento sofisticado não cumpriria, o que demonstra que, naquela sociedade de fidalgos, as duas modalidades de lamentação preenchiam necessidades e funções diversas uma da outra.

b. Características dos *planctus* latinos

⁹ Baldwin, C. S. (1928), pp. 31-33. M. de Riquer (1992), por sua vez, considera o *planh* trovadoresco como um gênero aparentado com o *serventès*, uma vez que os ambos se referem a um acontecimento próximo e elogia ou ataca algo ou alguém. Introdução de *La lírica de los trovadores*, p. 60.).

¹⁰ Valverde, J. F., *op.cit.*, pp. 524-525.

¹¹ *Ibid.* pp. 525-527.

¹² *Ibid.* p. 524.

Começarei por apresentar os atributos do *planctus* latino para aproximarmo-nos do gênero. Utilizarei como guia ainda o artigo de Valverde.

A maioria do *planctus* latino e cristão, que precederam o *planh* ou pranto trovadorescos, afiguram-se-nos, como foi aludido, como pertencendo à literatura de ocasião. Eles manifestaram-se em circunstâncias específicas, a bem dizer quando a sociedade enfrentava a morte de alguém, desde que o falecido fosse considerado digno de motivar sua composição. Em princípio, eram compostos em homenagem a personagens proeminentes na sociedade (magnate, príncipe ou alto prelado) e foram gravados em inscrição ou entoados no funeral, isto é, na exéquias do corpo e no seu traslado até a sepultura¹³. Segundo Valverde, era um tipo muito cultivado entre os letrados da Idade Média e admitiu, também, a composição de *planctus* escolares destinados a pessoas remotas¹⁴, sendo lá evidente o caráter de exercício convencional. Quanto à forma, o mesmo autor aponta que há certa interferência de recursos. Isto é: os diversos fins de *planctus* (para cantar, para declamar ou para gravar por escrito) não pareciam determinar rigorosamente sua expressão literária¹⁵. Com efeito, devido a esta indeterminação de formas e destinos, os mesmos tópicos condutores podiam ser reiterados em todos os tipos de *planctus*¹⁶.

Eis os principais constituintes temáticos do *planctus*: 1. o convite ao canto e ao luto geral, 2. o elogio do morto, 3. a afirmação do desaparecimento das melhores virtudes do mundo e 4. a oração pela alma do finado¹⁷.

c. Características dos *planh* provençais

Passaremos às características do *planh* provençal, continuando a nos servir do artigo de Valverde. Quanto à sua forma, assinala-se a relação estreita entre sua melodia e os

¹³ Valverde, J. F. (1945) p. 525.

¹⁴ *Ibid.* p. 526, p. 532.

¹⁵ *Ibid.* pp. 526-527, pp. 530-534

¹⁶ *Ibid.* pp. 526-527.

¹⁷ Valverde, J. F. (1945) pp. 527-529.

conductus eclesiásticos, o que leva o *planh* occitânico para um estilo mais nobre e culto¹⁸. Quanto ao tema, da mesma forma, o *planh* trovadoresco recebe influência do *planctus* latino e clerical e distribui suas partes da seguinte forma: 1. Começa-se com uma proposição, nela se incluindo um anúncio da morte. 2. Segue-se o elogio, em que se compara o morto com os seus antepassados gloriosos ou com os heróis da antigüidade e das gestas. 3. Apoiando-se nesse louvor, passa para uma “estrofe patética”, que pode incluir: a. apóstrofes convidando o público ao luto coletivo, b. interrogações dirigidas a Deus (“por que o tinha levado?”, “que se vai fazer agora com as guerras, cortesia e arte?”). 4. Em alguns casos, ainda se inserem certas maledicências contra a morte, mostrando a proximidade com o gênero *sirventés* (um dos gêneros principais do lirismo provençal, no qual fazia-se a reflexão ou censura sobre o acontecimento assinalado). 5. A lembrança litúrgica e a invocação¹⁹.

Para se entender melhor essas características do *planh* provençal e, com isto, terminar esta parte introdutória referente ao gênero, procederemos à leitura de quatro textos tomados da lírica provençal. A cada texto original segue sua versão literal em português, acompanhada de paráfrases e pequeno comentário. No final tentarei uma observação geral.

Si tuit li dol²⁰ (Bertran de Born)

Si tuit li dòl e ‘lh plor e ‘lh marrimen
E las dolors e ‘lh dan e ‘lh chaitivièr
Qu’òm anc auzís en est sègle dolen
Fosson ensems, semblèran tuit leugièr
Contra la mòrt del jove rei englés,
Don reman Prètz e Jovens dolorós,
E’l mons escurs e tenhs e tenebrós,
Sems de tot jòi, ples de tristor e d’ira.

Dolent e trist e plen de marrimen
Son remazut li cortés soudadièr
E’lh trobador e ‘lh joglar avinen;

¹⁸ *Ibid.* p. 546.

¹⁹ *Ibid.* pp. 546-553.

²⁰ Texto de A.Thomas, contido em: *Anthologie des Troubadours; textes choisis, présentés e traduits par Pierre BEC* (1979) pp. 28-29.

Tròp an agut en Mòrt mortal guerrièr,
 Que tòlt lor a lo jove rei anglés
 Vas cui éran li plus larc cobeitós:
 Ja non èr mais ni non creztz que fos
 Vas aquest dan el sègle plors ni ira.

Estouta Mòrtz, plena de marrimen,
 Vanar te pòtz que'lh melhor chavalièr
 As tolt al mon qu'anc fos de nulha gen;
 Quar non es res qu'a prèt看 aja mestier,
 Que tot no fos el jove rei anglés
 E fora mèlhs, s'a Deu plagués razós
 Que visqués el que mant autr'enojós
 Qu'anc no fèiron als pros mas dòl et ira.

D'aquest sègle flac, plen de marrimen,
 S'amors s'en vai, son jòi tenc mensongièr,
 Que ren no i a que non tòrn en cozen;
 Totz jorns veiretz que val mens òi que ièr:
 Chascús se mir el jove rei anglés
 Qu'èra del mon lo plus valéns dels pros;
 Ar es anatz sos gens còrs amorós,
 Dont es dolors e desconòrtz et ira.

Celui que plac per nòstre marrimen
 Venir el mon, e nos trai d'encombrièr,
 E receup mòrt a nòstre salvamen,
 Com a senhor umil e dreiturièr
 Clamem mercé, qu'al jove rei anglés
 Perdon, si'lh platz, si com es vers perdós,
 E'l fass'estar ab onratz companhós
 Lai on anc dòl non ac ni aurà ira.

(Tradução)

Se todo o luto, lágrima, desventura,
 dores, mal e mesquinhez,
 que foram ouvidos neste mundo miserável
 fossem reunidos, pareceria ligeiro
 ao lado da morte do jovem rei inglês,
 pela qual Valor e Juventude permanecem aflitos
 e o mundo tornou-se escuro, sombrio e tenebroso,
 sem nenhuma alegria, cheio de lamento e de ira.

Doridos e tristes e plenos de languidez
 estão cavaleiros galantes,
 trovadores e amáveis jograis.
 Houve nesta morte um atroz guerreiro
 o qual lhes raptou o jovem rei inglês,
 em comparação ao qual os mais generosos eram avarentos.
 Já não haverá, crede, bem como nunca houve
 no mundo nem ira nem lágrima comparável a esta perda.

Morte cruel e cheia de tristeza,
 podes ufanar-te que hás raptado
 do mundo o melhor cavaleiro, que jamais houve;
 pois não há valor algum
 que não se encontrava naquele jovem rei inglês.
 E teria sido melhor se Deus consentisse,
 vivesse ele em vez de muitos outros perversos
 que somente causam dor e mal aos homens probos.

Daquele mundo molesto, cheio de moléstia,
 se o amor foge, seu prazer tenho por falso,
 pois nada há nele que não se torne dor aguda;
 cada dia envilece, valendo menos hoje do que ontem.
 Fixe cada um seus olhos no jovem rei inglês
 que era o mais valente de todos os nobres do mundo!
 Agora foi-se o seu gentil corpo amoroso,
 o que nos causa dor, desalento e ira.

Aquele que quis pela nossa miséria,
 vir ao mundo para nos livrar do vexame
 e recebeu a morte para nossa salvação,
 como ao senhor humilde e justo,
 clamemos-Lhe mercê, para que absolva,
 se Lhe aprouver, o jovem rei inglês, porque Ele é verdadeiro perdão,
 e para que o faça estar com companheiros honrados
 naquele lugar onde nunca existiu a dor nem existirá a ira.

O poema é destinado a Henri Court-Mantel, filho do rei inglês Henri II Plantagenet. Morreu em 1183, em virtude de uma enfermidade súbita. O mesmo príncipe estará referido em um outro poema que também será apresentado, dedicado ao seu irmão, Ricardo Coração-do-Leão. O autor é Bertrand de Born, nascido por volta de 1140 em uma mansão senhorial

perto de Limousin. Ele é conhecido como trovador de temperamento apaixonado e belicoso e é designado pela posteridade como “cantor das armas”. Ele foi um daqueles que incitaram Henri Court-Mantel, “jovem rei” (príncipe herdeiro), à rebelião contra o pai²¹. O *planh* aqui comporta cinco estrofes, de oito versos decassilábicos, unissonantes.

O poema começa com a afirmação de que o mundo é triste e doloroso. O autor utiliza-se de várias expressões associadas à negatividade do mundo, preparando um clima funesto e melancólico para a subsequente proclamação da morte. Continua afirmando que esses males, se fossem reunidos, nem de longe chegariam a assemelhar-se à aflição causada pela morte do jovem rei. Diz que as qualidades que davam a alegria e luz ao mundo extraviaram-se.

Na estrofe seguinte o autor continua insistindo na manifestação da dor, mas passa a referir-se a um universo cortês, formado de gurreiros e artistas cortesãos. Todos estão consternados e acabrunhados, uma vez que a Morte raptou o seu jovem chefe e provocou ao mundo um dano sem precedentes.

Na terceira estrofe o autor faz um elogio irônico da Morte, por ter suplantado o melhor cavaleiro do mundo, que foi Henri Court-Mantel. Faz-lhe seguir um outro elogio do morto, de modo sarcástico, desta vez atacando os outros que, segundo o autor, valem menos que o morto mas continuam a viver.

Na quarta, afirma desconfiar do amor. Para o autor, nada seria constante neste mundo decadente. Por isso recomenda que se encare a morte do jovem rei, para se reconhecer como a vida do ser mais caro e seus valores se desfazem.

Na última parte tem-se a oração. Na primeira metade, glorificam-se os feitos misericordiosos de Cristo. E na segunda convida-se o público a Lhe rogar que o morto esteja num lugar digno, libertado do temor da terra.

Este *planh* de Bertand de Born, além de conter os componentes habituais do gênero (um anúncio da morte, o elogio do morto e a invocação de Deus), consta de algumas especificidades. Em primeiro lugar, o autor reitera certas expressões sinônimos, os quais colaboram em manter o tom do poema até o fim, evocando sempre o aspecto melancólico do

²¹ Nelli, René (1987) pp 27-28, Vasconcelos, C. Michaëlis (1990) vol. II, p. 670.

mundo. Isso faz com que o poema inteiro parece ser uma manifestação de luto. Por exemplo, repetem-se em todas as estrofes, no fim do primeiro verso, a frase “*plen de marrimen*” (cheio de tristeza) e, no final delas, a palavra “*ira*” (ressentimento, raiva). Além disso, nota-se que o autor personifica a Morte, apresentando-a como se tivesse uma existência visível e ressaltando sua imagem poderosa. O *planh* também traz um conteúdo moral ou satírico, no qual se sublinha a transitoriedade da vida terrestre.

Planh sur la mort de Richard Coeur de Lion²²

Fòrtz chausa es que tot lo major dan
 E'l major dòl, las! qu'ieu anc mais augés,
 E çò don dei totztemps plànher ploran,
 M'aven a dir en chantan, e retraire –
 Quar cel qu'èra de valor caps e paire,
 Lo rics valens Richartz, reis dels Englés,
 Es mòrtz – Ai Dieus! quals pèrd'e quals dans es!
 Quant estranhs motz, e quant grèus ad auzir!
 Ben a dur còr totz òm qu'o pòt sofrir...

Mòrtz es lo reis, e son passat mil an
 Qu'anc tant pros òm non fo, ni no'l vi res,
 Ni mais non èr nulhs òm del sieu semblan,
 Tant larcs, tant rics, tant arditz, tals donaire,
 Qu'Alixandres, lo reis qui vènquèt Daire,
 Non cre que tant donès ni tant mesés;
 Ni anc Carles ni Artús plus valgués,
 Qu'a tot lo mon si fetz, qui'n vòl ver dir,
 Als us doptar et als autres grazir.

Meravilh me del fals sègle truan,
 Co'i pòt estar savis òm ni cortés,
 Puòis re no'I val bèlh dich ni fach prezan,
 E doncs per qué s'esfòrs'òm, pauc ni gaire?
 Qu'èras nos a mostrat Mòrtz que pòt faire,
 Qu'a un sol còlp a'l melhor del mon pres,
 Toda l'onor, totz los gaugs, totz los bes;
 E pòs vezem que res no'I pòt gandar,

²² Texto de J.Mouzat, tomado da mesma antologia citada de Pierre Bec, pp. 237-239.

Ben deuri'òm mens doptar a morir!

Ai! valens reis sénher, e qué faràn
 Oimais armas ni fòrt tornei espés,
 Ni richas cortz ni bèlh don aut e gran,
 Pòis vos no'i ètz, qui n'eratz capdelaire,
 Ni qué faràn li liurat a maltraire,
 Cilh que s'èran en vòstre servir mes,
 Qu'atendion que'l guizerdós vengués;
 Ni qué faràn cilh, que'is degran aucir,
 Qu'aviatz faitz en gran ricor venir?

Longa ira et àvol vid'auràn
 E totztemps dòl, qu'enaissí lor es pres;
 E Sarrazin, Turc, Paian e Persan,
 Que'us doptavon mais qu'òme nat de maire,
 Creisseràn tant en orguòlh lor afaire,
 Qu'l Sepulcres n'èr tròp plus tart conqués –
 Mas Dieus o vòl; que, s'el non o volgués,
 E vos, Sénher, visquessetz, ses falhir,
 De Suria los avengr'a fugir.

Oimais no'i esperansa que'i an
 Reis ni prínceps que cobrar lo saubés!
 Però, tuch cilh qu'en luòc de vos seràn
 Devon gardar cum fotz de prètz amaire,
 Ni qual foron vòstre dui valen fraire,
 Lo Joves Reis e'l cortés Coms Jaufrés;
 Et quie en luòc remanrà, de vos tres
 Ben deu aver aut còr e ferm cossir
 De far bos faitz e de socors chausir.

Ai! Sénher Dieus! vos qu'ètz vers perdonaire,
 Vers Dieus, vers òm, vera vida, mercés!
 Perdonatz li, que òps e còcha l'es,
 E no gardetz, Sénher, al sieu falhir,
 E membre vos cum vos anèt servir!

(Tradução)

Forte coisa é que o maior dano
 e a maior dor de tudo, ai! que jamais sofrir

e que devo sempre lastimar chorando,
 hei que dizer cantando e relatando..
 Pois aquele que era do valor o mestre e pai
 aquele rico e valente Ricardo, rei dos ingleses,
 está morto – Ai, Deus! que perda e que dano!
 Quão estranhas soam as palavras, quão severo é ouvi-las!
 Duro coração possui quem o pode sofrer..

Morto é o rei, e tinham passado mil anos
 sem que houvesse nem se visse uma pessoa tão nobre
 nem haverá jamais alguém que lhe pareça,
 tão liberal, tão nobre, tão ousado e tão generoso
 que Alexandre, o rei que venceu Dário,
 não creio que regalou tanto e prodigou tanto
 nem Carlos Magno e Artur valeram mais
 pois, em verdade digo, em todo o mundo
 fez se temer por uns e se amar por outros.

Maravilha-me este mundo falso e desleal,
 como pode estar a gente avisada e cortês,
 uma vez que nada vale, nem palavras belas, nem façanhas gloriosas.
 Então porque se esforça a gente pouco ou muito?
 A Morte agora mostrou o que pode
 pois do mundo por um só golpe arrebatou o melhor cavaleiro,
 toda a honra, toda a alegria e todos os bens.
 E já que se vê que nada nos ampara,
 deve-se temer bem menos a morte!

Ai! senhor rei valente! E que serão
 os feitos de armas, rudes torneios agitados,
 ricas cortes ou belos dons magníficos e abundantes,
 pois vós não estais, que éreis mestre de tudo?
 E que farão os infelizes
 que se punham a vosso serviço
 e que esperavam que viesse vossa retribuição?
 E que acontecerá àqueles – teriam de matar-se –
 àqueles que tínheis feito chegar a grande riqueza ?

Longa aflição e vida árdua terão
 e sempre dor, assim está prescrito.
 E os sarracenos, turcos, pagãos e persas,
 que a vós temiam mais que a ninguém nascido de mãe,
 crescerão tanto em orgulho e feito,
 que a Sepultura será conquistada muito mais tarde.

Porém Deus o quer; que se não o tivesse desejado,
e vós, ó senhor, vivesse,
teriam eles que fugir da Síria!

De futuro, não guardo esperança
De que vá haver ali um rei ou príncipe que saiba recuperá-la.
Todavia, todos aqueles que em vosso lugar estiverem
devem lembrar como vós amáveis o valor
e quais foram vossos doces e valentes irmãos:
o Jovem Rei e cortês Conde Jaufres;
e todos os que subirem no lugar de vós três,
devem haver nobre coração e cuidado firme
de buscar proezas e escolher ações.

Ai! Senhor Deus! vós que sois o verdadeiro perdão,
verdadeiro Deus, verdadeiro homem, verdadeira vida, mercê!
perdoai-lhe, porque há necessidade premente,
e não olhai, Senhor, suas faltas,
e sim vos lembrai de como ia a vós servir!

O *planh* é destinado a Ricardo Coração de Leão, irmão do Henri Court-Mantel, conde de Poitiers e sucessor do rei Henri II Plantagenet. Trovador ele mesmo, chegaram-nos algumas suas canções²³. Morreu em 1199 por uma ferida recebida no meio do combate contra vassalos revoltados²⁴. O autor do poema, Gaucelm Faidit, é originário de uma família burguesa da região de Limousin (Uzerche). Tornou-se jogral e atuou aproximadamente entre 1180 e 1220. O rei Ricardo, destinatário do *planh*, era um dos seus protetores²⁵. O poema contém seis “cobras”, formadas de nove versos decassilábicos, unissonantes, e mais uma de cinco versos.

O proêmio do *planh* traz um anúncio da morte, em uma voz patética, convidando o público para o luto pela morte que acaba de suceder.

Em seguida passa ao panegírico do morto, comparando-o com heróis da Europa. O rei é considerado o melhor de todos e se prevê que jamais o mundo terá alguém que se lhe compare. Dentre seus valores, é destacado que aquele rei era amado por seus e sabia incutir

²³ Vasconcelos, C. Michaëlis de (1990) vol. II. p. 718.

²⁴ Riquer, M. de (1992) p. 770.

²⁵ Nelli, R. (1987) p. 24.

temor em seus inimigos.

A terceira estrofe é a continuação do louvor, comentando-se o mundo presente. O tópico do “desaparecimento dos melhores bens” aqui se entrelaça com a denúncia pelo autor da aparência ilusória do mundo. A Morte, personificada novamente, é mais forte do que todas as virtudes mundanas. No entanto, em seguida lembra-se que, por isso mesmo, não se precisa temer a Morte, se nela se crer.

A quarta estrofe pode equivaler à estrofe “patética” na classificação de Valverde. O poeta enumera o grande infortúnio de cada grupo social e, assim, evoca emotivamente o desnorreamento da coletividade, até então unida e guiada por aquele rei.

Na quinta e sexta estrofe, o poeta pondera o futuro das coletividades. Para o mundo cristão, a morte acarretaria o prejuízo na Cruzada e dificultaria a conquista da Santa Sepultura, mas isto foi escrito pela Providência. Para o reino inglês, o poeta adverte o sucessor do rei, qualquer um que venha a ser, que exerça seu cargo com elevação de caráter, buscando atingir os valores que aquele rei alcançou. O final é uma invocação a Deus. Rogasse-Lhe que acolha o morto a seu lado, pois este em vida O serviu.

(Pons de Chapeuil)²⁶

De totz chaitius sui eu aicel que plus
 ai gran dolor e sofre gran tormen;
 per qu'eu volgra morir, e for a gen
 qu'eu m'aucises, pos tant sui esperdus
 que viures m'es marrimens et esglais.
 Pos morta es ma domna N'Azalais,
 greu pensar fai l'ira ni'l dol ni'l dan.
 Mortz trahiritz, ben vos posc en ver dire
 que non poguetz el mon meillor aucire.

Ai, cum for a garitz et ereubus
 s'a Deus plagues qu'eu fos primeiramen
 mortz; las, caitius, non voill mais longamen
 vieur'apres leis. Reis perdona'il, Jhesus,

²⁶ Texto de Alfred Jeanroy, em seu *Anthologie des Troubadours XII e XIII Siècles*, edition refondue: textes, notes, traductions par J. Boelcke (1974) pp. 101-104.

Deus poderos, dreituriers e verais,
 salvaire Critz, nommatz sobre totz gais,
 l'arma rendetz Saint Peir'e Saint Johan,
 que tuit li ben i son c'om posca dire,
 e de totz mals la pot hom escondire.

Saigner, ben la devem plaigner chascus,
 qu'anc no fon hom ne vis tant avinen.
 Qui aura mais tan bel captenemen?
 que val beutatz ni bos pretz mantengus,
 ni que val sens, honors ni solatz gais,
 gens acoillirs ni nuills cortes essais,
 ni que valon franc dich ni fait prezan!
 Segies dolens, de bon cor vos azire,
 mout valetz pauc, pos lo meils n'es a dire.

Aras podem saber que l'angel sus
 son de sa mort alegre e jauzen,
 qu'auzit ai dir, e trobam o ligen:
 cui lauza pobles, lauza Dominus.
 Per que sai be qu'ill es el ric palais,
 en flors de lis, en rozas et en glais,
 la lauzon l'angel ab joi et ab chan.
 Cella deu be, qui anc no fo mentire
 En paradis sobre totas assire.

Jois es delitz e Jovens es perdus,
 e totz lo monz es tornatz a nien,
 que comte, duc e maint baron valen
 n'eron plus pro, qu'anc no la vi negus,
 e mil dompnas valion per leis mais;
 ara podem saber q'ab nos s'irais
 Nostre seigner, que la fetz valer tan,
 qu'en leis nous a tot chan, solatz e rire
 e mais donat d'esmai e de consire.

Ai, cals dans es de midons N'Azalais!
 non posc als far, mas de tot joi mi lais
 e prenc comjat de chantar derenan,
 e plaing e plor e maint coral sospire
 m'an mes per leis en angoissons martire.

Amics Andreu, camjat son mei dezire,
 ni ja d'amor non serai mais jauzire.

(Tradução)

De todos os infelizes sou aquele que mais
sofre a grande dor e o grave tormento;
por isso quero morrer e seria melhor
se eu me matasse, tanto estou perdido
que o viver me é melancolia e padecimento
uma vez que está morta minha dama Azalais.
Pesam-me angústia, dor e dano.
Ó Morte traidora, bem posso dizer em verdade,
que não poderia matar no mundo ninguém melhor!

Ai, como teria sido salvo e são,
si Deus tivesse consentido em ser eu o primeiro
a morrer; ai, pobre de mim, não desejo viver muito tempo
após sua morte. Perdoai-lhe, ó Senhor Jesus,
Deus poderoso, justiceiro e verdadeiro,
Salvai-a, Cristo, alegria entre todas as alegrias.
Recebam sua alma, ó São Pedro e São João,
porque nela estavam todas as virtudes que a gente pode nomear
e ela foi isenta de todo o mal.

Senhor, cada um de nós deve deplorar,
porque antes nunca existiu ninguém tão gracioso.
Quem agora possuirá tão belas maneiras?
Que valem a beleza e os méritos que sustentamos?
Que valem o juízo, honra, companhia alegre,
acolhida gentil e cortesia perfeita?
Que valem palavras francas e feitos elevados?
Ó mundo dolorido, de todo o coração vos odeio,
porque vale muito pouco, porque a melhor já não está.

Lá, porém, sabemos que os anjos
estão alegres e contentes da sua morte.
Porque ouvi dizer nas trovas e nos livros
que aquele que o povo aplaude, também Deus.
Por isso sei bem que ela está no rico palácio
no meio de flores de lírio, rosa e gladiolo
e que os anjos a louvam com prazeres e cantos.
Bem deve, porque nunca foi mentirosa,
reinar ela no paraíso sobre todas as demais.

Prazer está estragado e Juventude está perdida
 e o mundo resultou em nada.
 Pois condes, duques e muitos barões valentes
 eram com ela mais audazes, mas não a verão mais.
 E mil donas com ela valiam mais;
 Agora sabemos que conosco se irrita
 Nosso Senhor, porque, fazendo-a valer tanto,
 depois com ela tirou-nos o canto, alegria e riso
 e nos deixou só o tormento e aflição

Ai, que perda é esta de dona Azalais!
 Nada posso fazer, senão desistir de todo prazer
 e dizer adeus ao cantar.
 Ó lamento, choro e suspiro do coração,
 me puseram mártir por ela!

Amigo Andreu, meu desejo está alterado.
 Não mais tomarei d'amor prazer.

O autor, Pons de Chapeuil, foi rico senhor de Velay e atuou do fim do século XII até as primeiras décadas do seguinte. O poema está destinado a uma dama chamada de Azalais²⁷. O poema está formado de cinco estrofes de nove versos decassilábicos e uma tornada de cinco versos e outra de dois.

O *planh* inicia com a declaração do tormento do autor. Ele manifesta sua tortura e diz querer matar-se, uma vez que a morte da dama converteu sua vida em mágoa e angústia. Na segunda estrofe, da mesma forma, prevalece o lamento do autor, mas note-se que ainda assim, nestas duas estrofes, estão presentes todos os tópicos elementares do *planh* – uma espécie de anúncio da morte, o elogio do defunto e a procura de intercessão de Deus.

A terceira estrofe introduz uma parte emotiva, fazendo várias perguntas (“Que valem...?”) e ampliando o elogio. Diz que despreza o mundo porque não pode comunicar-se com sua dama. Na quarta, o autor imagina a falecida no céu, merecendo ser feliz entre anjos e reinando sobre outras damas.

Daí, na quinta, contrasta-se esta alegria harmoniosa do céu com a miséria da terra.

²⁷ Jeanroy, A. loc. cit.

Diz que antes tanto os barões como as damas valiam pela convivência junto à senhora. Acrescenta que essa desgraça seria um castigo de Deus, que se irrita com a gente da terra.

Esta composição de Pons de Chapeuil, motivada pela morte da dama, é também um poema de amor e um lamento pessoal, como faz notar a linguagem do próprio poema. Mas o poeta insere os elementos típicos do *planh* em homenagem a pessoas públicas, ressaltando os valores do morto superlativamente e reclamando a desordem social, como se procurasse nisso a expressão da sua dor.

Planh sur la mort de Blacatz²⁸

Plànher vòlh En Blacatz en aquest leugièr so
 ab còr trist e marrit, et ai en gran razó,
 qu'en lui ai mescabat senhor et amic bo,
 e quar tuit l'aip valen de sa mòrt perdut so.
 Tant es mortals lo dans qu'ieu non ai sospeissó
 qu'onca mais se revenha, s'en aital guiza no
 qu'òm li traga lo còr e qu'en manjo'l baró
 que vivon descoratz, pòis auràn de còr pro.

Premièr mange del còr, per çò gran óps l'es,
 l'Empereire de Roma, s'el vòl lo Milanés
 per fòrsa conquistar; car lui tènnon conqués
 e viu deseretatz malgrat de sos Tiés
 e de seguentre lui mang'en lo reis francés,
 pòis cobrarà Castela qu'el pèrt per nesciés:
 mas si pes'a sa maire, il no manjarà res,
 car ben par a son prètz qu'el no fai ren que'l pes.

Del rei anglés me platz, car es pauc coratjós,
 que mange pron del còr; pois èr valens e bos
 e cobrarà la tèrra per que viu de prètz blos:
 que'l tòl lo Reis de Fransa, car lo sab nualhós.
 E lo reis castelàs tanh qu'en mange per dos,
 Car dos regismes ten ni per l'un non es pros:
 Mas s'il en vòl manjar, tenh qu'en manj'a rescós,
 Que si'l maire o sabia batiria'l ab bastós.

²⁸ Texto de C. de Lollis, tomado da mesma antologia de Pierre BEC, pp. 297-299.

Del Rei d'Aragon vòlh del còr deja manjar,
 que aissò lo farà de l'anta descargar
 que pren çai de Marselh'e d'Amilhau; qu'onrar
 no's pòt estièrs per re que pòsca dir ni far.
 E après vòlh del còr don òm al rei Navar,
 que valia mais coms que reis, çò aug contar.
 Tòrtz es quan Dieus fai òm'en gran ricor pojar,
 pòs sofracha de còr de prètz lo fai baissar.

Al comte de Tolos'òps es qu'en mange be,
 si'l membra çò que sòl tener e çò que te;
 car si ab autre còr sa pèrda no revé,
 no'm par que la revenh'ab aquel qu'a en se.
 E'l coms Proensals tanh qu'en mange, si'l sové
 qu'òm que deserretatz viu gaire no val re:
 e si tot ab esfòrs si defén ni's capté,
 ops es mange del còr pel gran fais que sosté.

Li baró'm voldrà mal de çò que ieu dic be;
 mas be sapchan qu'ieu'ls prètz autan pauc conilh me.

Bèls Restaus sol qu'ab vos pòsca trobar mercé
 A mon dan met cascun que per amic no'me te.

(Tradução)

Quero chorar a morte de Blacatz nesta ligeira melodia
 com coração triste e aflito, pois tenho boa razão para isto:
 perdi o bom senhor e amigo
 e com sua morte todas as nobres qualidades se perderam.
 A perda é tão capital que não guardo esperança
 de que se repare, a menos que seja de tal maneira:
 que se toma seu coração e dele comam os barões
 que vivem sem coração, pois assim terão o coração suficiente.

Que primeiro coma o coração, porque é de grande precisão,
 o imperador de Roma, se quer Milão
 por força recuperar; porque conquistaram a ele
 e vive deserdado apesar dos alemães.
 Depois dele, que o coma o rei francês
 para recobrar a Castela que perde pela negligência.

Mas se não conseguir o consenso da mãe, não o comerá,
 porque, bem conforme seu valor, não faz nada que desagrade a ela.

Quanto ao rei inglês, porque é pouco corajoso, me apraz
 que coma do coração bastante; assim será valente e bom
 e recuperará a terra cuja perda o desonra
 e que lhe conquista o rei da França, porque lhe conhece a indolência.
 E que o rei castelhano coma-o por dois:
 porque tem dois domínios e não tem sequer o coração suficiente para um:
 entretanto, se ele quiser comê-lo, terá que o fazer escondido,
 porque se souber a sua mãe o baterá com bastão.

Ao rei aragonês quero também que coma o coração,
 pois assim se livrará da vergonha
 de que se cobre desde o assunto de Marselha e Milão; de outro modo
 não pode recuperar a honra por nada que diga ou faça.
 E depois que dêem o coração ao rei de Navarro,
 que vale, segundo ouço contar, mais como conde do que como rei.
 E é lamentável que alguém, que Deus eleva à grande categoria,
 perde o valor por falta de coração.

Ao conde de Toulouse convém comer bem
 se lembra-se do que tinha antes e do que tem agora;
 pois se com outro coração não recobra o prejuízo,
 não creio que o possa fazer com seu próprio.
 E o conde de Provença que o coma, caso recorde-se
 que a pessoa que vive deserdada nada vale.
 E ainda que se defenda e mantenha-se com todo esforço,
 é conveniente comer o coração, pois o fardo lhe está grande..

Os barões me quererão mal pelo que digo bem;
 mas saibam que faço seu caso tão pouco como eles de mim.

Bels Restaur, enquanto posso achar mercê de vós,
 não ligo àqueles que não me têm por amigo.

O autor, Sordello, é italiano, filho de um cavaleiro, e ativo aproximadamente entre 1220 e 1260. Provavelmente viveu na Espanha por um tempo e depois em Provença²⁹. Este *planh* foi criado por conta da morte de Blacatz, senhor de Aulps, seu protetor, falecido

²⁹ Vasconcelos, C. Michaëlis de, *op. cit.* vol. II, p. 368, p. 438.

aproximadamente em 1237. Comporta cinco “cobras”, reunindo oito versos, e duas tornadas de dois versos. Utiliza decassílabos.

No proêmio do *planh* o autor declara o destino do poema, para Blacatz, seu senhor e amigo falecido. Após um elogio do morto, resumido mas nada descuidado, sugere que os reis e príncipes repartam o coração do morto, para o comerem e assim compensarem a carência de valor.

Nas demais estrofes, o poeta critica os reis e altas personagens da Europa. Os atacados são: o imperador Frederico II, Luis IX de França, Henrique III de Inglaterra, Fernando III de Castela, Jaime I de Aragão, Teobaldo I de Navarra, Raimon VII de Tolosa e Raimon Berenguer IV de Provença. A causa do seu ataque é por terem perdido o justo bem que os ligava à sua linhagem. Sordel os tacha de omissos, descuidados e incompetentes apesar das grandes responsabilidades. Além disso, falta-lhes uma decisão autônoma. Com ironia adverte-os para tão logo tomarem medidas, quer para resgatar sua honra, quer para prevenir outros males igualmente lamentáveis. Ele diz que só com isso o mundo recuperaria algum valor, assim como levaria algum conforto a sua desilusão.

Na tornada o *planh* ironiza ainda mais, dizendo que ele lhes dá pouco valor, por mais que eles façam caso de suas críticas. O poema é, segundo ele, destinado à sua senhora, que ele chama de Bels Restaur, única que o protege e que por isto lhe importa.

Gostaria de passar a algumas observações. Nos primeiros *planh*, de Bertrand de Born e de Gaucelm de Faidit, observam-se melhor os componentes substanciais do gênero, distribuídos de parte a parte. Ambas se iniciam, em primeiro lugar, com um anúncio da morte. Nesse anúncio os poetas utilizam palavras, expressões e tons cuidados para evocar a solenidade que conviria ao fato. Também se percebe que nesta parte manifestam-se a lástima e dor não simplesmente como suas, mas também como se fossem da coletividade.

Na parte encomiástica, o louvor do *planh* é sempre absoluto, até incluindo-se as frases que nos parecem mais formais, bem como lugares-comuns. Os poetas com freqüência alegam a riqueza, largueza, coragem, mocidade, habilidade nos tratos ou cortesia dos mortos. Esses valores são imaginados como qualidades que tivessem existido naquelas pessoas, e que a partir de agora estivessem perdidas para sempre.

A morte é tanto mais trágica quanto mais é inesperada, quanto maior a perda para a sociedade, provocando a maior desorganização desta. Desta maneira, a morte de príncipes ilustres, prematura, levou estes autores a comporem seus prantos, exortando o compromisso da sociedade e rendendo o necessário tributo aos finados. A morte, ademais, é concebida não só como a perda de um chefe, mas também como a dos méritos e virtudes que estes encarnavam. Além desses elementos, ambas as composições incluem outros como um conteúdo político-social e uma mensagem moral. Bertrand de Born em seu *planh* reflete sobre a inconstância do mundo e sublinha o contraste deste com a fatalidade ocorrida. Sua linguagem é pessoal, transmitindo-nos um sentimento lírico do autor. O poema de Gaucelm Faidit, por sua vez, opta por uma atitude mais emotiva e patética, dirigindo à comunidade perguntas, ironia e advertências. Depois passa a fazer uma consideração realística sobre a sorte vindoura da comunidade bem como a lembrar as tarefas dos vivos. É possível dizer que seu poema é mais complexo e formado de partes mais diversificadas, mas reunidas em um todo como uma composição solene e comovente. De qualquer forma ambos os poetas mantêm um preciso controle temático e equilíbrio formal em todo o seu poema.

O poema de Pons de Chapeuil, por sua vez, contém elementos principais do *planh*, mas não os faz evoluir da mesma maneira. O início do poema, por exemplo, não traz um anúncio exemplar da morte. Inclina-se, ao invés, à declaração da debilidade pessoal e padecimento próprio. A causa principal dessa diferença estaria em que aqui a pessoa cuja morte se lamenta não é seu senhor mas sua dama. Sua introdução, por conseguinte, não manifesta bem satisfatoriamente um luto comum da sociedade, como os dois autores precedentes procuraram representar.

É natural que essa diferença inicial no poema de Pons Chapeuil acarreta também outras. Naqueles dois anteriores percebeu-se uma encenação direcionada ou calculada, em que os autores buscavam manifestar um mesmo destino da sociedade. No poema de Pons de Chapeuil, em contraste, mesmo quando o autor refere-se ao universo constituído de barões e damas, sua intenção não parece ser tanto a de dirigir-se à coletividade para acordar seus interesses, mas, sim, de traduzir a sua dor por meio da linguagem do *planh* tradicional.

O poema de Sordel, por outro lado, é um *planh* satírico. Na maior parte ataca os reis

e príncipes contemporâneos. Os atacados aqui são muito destacados e o autor refere-se a quase todos os chefes importantes do Ocidente. Há, atrás disso, seguramente um interesse pessoal do autor, que quer assim elogiar seu amigo, mas o poema não deixa de conter alguma mensagem moral mais pertinente. Estes príncipes do mundo atual da cristandade não merecem, ao seu olhar, um elogio e não teriam portanto direito a um *planh*, se não fizerem serviço à sociedade com próprio esforço. É possível que este pranto não seja somente uma sátira casual, mas também uma paródia do elemento particularmente apologético do pranto tradicional.

Capítulo I

Manifestações na literatura galego-portuguesa

1. Aspectos histórico-culturais gerais

Para minha análise do trovadorismo em galego-português, vou reunir, nesta primeira parte, alguns dados históricos que considero relevantes. Começo por assinalar que o âmbito desta manifestação lírica não era só definido pela área onde se falava o galego-português, mas seus principais focos eram também encontrados na Espanha central, nos solares do rei e de senhores leonês-castelhanos¹. Isso será melhor esclarecido mais adiante. Porém, nesta parte do trabalho, limitar-me-ei ao que diz respeito ao reino de Portugal, uma vez que o ambiente cultural da época não foi uniforme, e as mudanças radicais pelas quais a cristandade da Península Ibérica passava, tal como a constituição das monarquias independentes, contribuíram para alterações no cultivo da lírica. Desta forma, julgo necessário delinear as principais linhas da formação do reino de Portugal e principalmente da sua corte em um quadro sumário mas coerente. Nesse sentido, foram selecionados os seguintes tópicos: a Reconquista cristã; a tradição da aristocracia e sua solidariedade; a relação desta com o rei; a centralização do poder e formação da corte régia; a influência ou contato com outras culturas do Ocidente.

Num primeiro momento, voltaremos a atenção para a situação de guerra travada entre cristãos e mouros e que perdurou, no oeste da Península, até meados do século XIII. Nessa época,

¹ Oliveira, A. R. de (1989) pp. 20-24.

os portugueses tomaram as cidades da costa sul, estratégicas e então guarnecidas por árabes. Antes disso é provável que em Portugal a guerra externa contra o Islão fosse um fator condicionador da vida da população, embora dependesse da proximidade das fronteiras e da intensidade das lutas². Considerando as lutas sociais até então freqüentes, culminando com a deposição de Sancho II em 1248, é de presumir que a feição da sociedade portuguesa no início da sua existência fosse predominantemente militar.

No âmbito de fronteira, entretanto, a conquista de Algarve (1248) pouco a pouco foi trazendo a paz em relação aos muçulmanos e, no âmbito interno, as lutas sociais, comuns até então, foram rareando após a guerra civil de 1245-1247. Conflitos com outros domínios cristãos, a norte e a leste, foram surgindo apenas ocasionalmente, exigindo de Portugal certa vigilância e reação³. No sul, porém, mesmo depois da cessação da Reconquista, continuavam a existir consideráveis áreas pouco habitadas ou arrasadas pela guerra e, de resto, as diversas partes que compunham o país eram desconexas. Mas o limite de Portugal havia se tornado aproximadamente fixo e estanque. O processo que conduziria o país a uma organização coerente e cada vez mais dependente do rei seria, a partir daí, firme e constante.

Antes de entrar no assunto, naturalmente complexo, é forçoso assinalar as marcas que a Reconquista deixou em território de Portugal, influenciando também em seus cursos posteriores. Em primeiro lugar, convém realçar a importância do exercício militar. Este era a condição do poder e da autonomia e não raro o suporte para a superioridade efetiva⁴. Mas, para além disso, constituía

² Sobre a importância da atividade guerreira na vida dos concelhos, v. Mattoso, J. (1995) vol. I, pp. 428-432.

³ *Ibid.* p. 313.

⁴ No que diz respeito à origem militar e ascensão do grupo de infanções, *ibid.* pp. 103-105 e quanto à situação oligárquica de cavaleiros-vilãos dentro de concelhos, *ibid.* pp. 356-359.

o nexo principal da cultura dos fidalgos, os quais reivindicavam o combate como sua missão, tomando a bravura e o heroísmo como sinais da nobreza⁵. O fato é que, em Portugal, devido à constante ameaça dos muçulmanos, os lides nas fronteiras não foram enfrentados apenas por guerreiros aristocráticos, os camponeses das regiões fronteiriças também pegando em armas⁶; admitia-se-lhes, até ao menos o início do século XIII, a entrada nas hostes do rei⁷. Isso significa que, nessa região, o serviço militar, inclusive a cavalo, não constituía um privilégio da nobreza, sendo esta mesma ainda uma categoria aberta. No decorrer do século XIII, no entanto, verificou-se uma profissionalização da guerra, representada pelas ações de ordens militares⁸, e a participação no exército régio também veio tornando-se algo exclusiva de “filhos de algo”⁹. Entre o fim do mesmo século e o princípio do século XIV, a cavalaria passou a significar, ao mesmo tempo, uma categoria superior, um modelo cultural e até a posição de prestígio, sendo nisto evidente a influência dos países estrangeiros¹⁰, assim como o fortalecimento interno do poder régio¹¹.

Outro sucesso que a Reconquista desencadeou concerne à migração. Antes do século XIII, os centros de Portugal eram Guimarães, Coimbra, Porto, Braga e outras povoações menores situadas ao norte do Mondego. Dentre eles, Coimbra era um importante posto militar e comercial, desempenhando, até a tomada decisiva do Alentejo, o papel de núcleo intermediário entre a zona cristã e a árabe¹². O norte do país, principalmente a região para além do Douro, era

⁵ Mattoso, J. (1995) vol. I p. 128, pp. 235-237.

⁶ *Ibid.* pp. 428-432.

⁷ *Ibid.* p. 115, pp. 120-121

⁸ *Ibid.* p. 432.

⁹ *Ibid.* p. 123.

¹⁰ *Ibid.* p. 113.

¹¹ *Ibid.* pp. 123-124.

¹² *Ibid.* p. 309.

a terra mais habitada e marcada pelo seu desenvolvimento agrícola precoce¹³. Também foi ali que se instalou a maior parte dos senhorios dos nobres, inclusive daquelas famílias mais prestigiadas e influentes no país¹⁴.

Entretanto, já antes da virada do século, uma parte da população do Norte se encaminhava ao Sul, no meio da intensa situação da luta anti-islâmica. Um exemplo disso eram jovens e aventureiros marginais que, nas zonas de combate, integravam bandos de conquista e de saque¹⁵. O bom resultado de investidas portuguesas e, por conseguinte, o alargamento dos seus limites transformou, durante o século XIII, essa tendência migratória ao Sul numa corrente vasta¹⁶. Os próprios reis a estimularam, interessados em povoar as terras conquistadas¹⁷; e isso, mesmo no que se refere às famílias nobres e, portanto, mais vinculadas à terra do Norte. Com efeito, havia algum tempo que elas adotavam o esquema de sucessão linear, obrigadas com isto a marginalizar suas filhas, seus filhos não-primogênitos e bastardos na transmissão do patrimônio¹⁸. Esses últimos, por conseguinte, foram impelidos a estabelecer-se onde quer que ganhassem a vida¹⁹. A partir daí, as cidades do Centro e do Sul, particularmente do litoral cresceram, concentrando ao redor de si cada vez mais atividades produtivas e mercantis²⁰. No campo, por sua vez, eram desbravados baldios, matos e pântanos para atender à demanda crescente²¹. Depois da ocupação de Alcácer (1217), o próprio rei veio a residir mais ao Sul. No

¹³ Mattoso, J. (1995) vol. I, pp. 299-300.

¹⁴ *Ibid.* p. 50.

¹⁵ *Ibid.* pp. 188-190, vol II, pp. 21-22.

¹⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 23-25.

¹⁷ *Ibid.*, vol I, pp. 349-351..

¹⁸ *Ibid.* pp. 209-211.

¹⁹ *Ibid.* p. 25.

²⁰ *Ibid.* pp. 307-317.

²¹ *Ibid.* vol. II, p. 24.

tempo de Afonso III (1248-1279), o centro político de Portugal já se deslocava para o Sul, ao passo que Santarém e Lisboa passaram a ser o assento mais freqüente da corte²². Assim, enquanto o Sul ganhava o peso econômico, social e político cada vez maior, também foram levadas para lá a cultura e a língua do Norte²³.

Cumpramos agora referir-se à situação da aristocracia do Norte. O seu poder era baseado na posse de bens fundiários²⁴, governados pelos chefes de cada família, aos quais se subordinavam seus parentes e vassallos²⁵. Também reservavam para si o direito de ali julgar, exigir prestações e possuir armas ou convocar exército, considerando estes direitos como seus e transmissíveis através de suas respectivas linhagens²⁶. Quanto à relação desses senhores com o rei, este outorgava-lhes o exercício daquela autoridade, deixando assim fragmentar-se o direito público²⁷. Pouco a pouco, porém, a autonomia desta nobreza de terra começou a concorrer com a autoridade real, na medida em que o rei se fortalecia. Isso se acelerou na segunda metade do século XIII, quando o rei passou a administrar mais ao Sul. Uma parte daquela classe tradicional começou a se sentir concretamente prejudicada na sua imunidade pelo incremento do controle régio. Mas a dissidência interna à própria nobreza já se patenteava pela anarquia social da primeira metade do século, que dividiu a aristocracia do país em várias facções²⁸.

É interessante observar a esse respeito os laços que mantinham os nobres do país com os poderosos dos países vizinhos. Com efeito, os nobres portugueses, enfrentando uma ou outra

²² Mattoso, J. (1995) vol. II pp. 186-187.

²³ *Ibid.* pp. 25-26.

²⁴ *Ibid.* vol. I p. 130.

²⁵ *Ibid.* p. 129.

²⁶ *Ibid.* p. 130.

²⁷ *Ibid.* vol. II pp.77-78.

²⁸ Mattoso, J. (1985 a) pp. 57-75.

rivalidade com a Coroa ou com seus iguais, saíam frequentemente de Portugal, encontrando no estrangeiro apoio e proteção²⁹. Uma razão social fortalecia esta adesão da classe a despeito das fronteiras nacionais. Como já disse, entre famílias nobres, generalizava-se a adoção de linhagem, garantindo o direito da primogenitura. Por isso, era mister cada vez mais aos filhos não-primogênitos fazerem vassalagem fora da casa, inclusive no Exterior³⁰. Nesse sentido, a fronteira dos reinos não levantava um grande obstáculo, o que explicaria em parte porque os portugueses participaram da Reconquista sob o pendão do soberano e magnates castelhanos³¹. Eram vistos, também, recolhidos nas suas casas, cultivando a arte, como veremos mais adiante. As cortes dos grandes, particularmente em Castela, devem ter sido bem ricas e fascinantes³². Quanto ao reino de Portugal, por sua vez, não se sabe bem a respeito das cortes presididas pelos ricos-homens nativos³³. No entanto, certamente os galegos transitavam pelas cortes portuguesas, ocupando altos postos na comitiva do rei³⁴. Após o meado do século XIII, eles continuavam a vir a Portugal, mas, nesta altura, estas vindas parecem ter-se limitado a indivíduos de pouca fortuna e tradição em seu país de origem³⁵. De toda forma, dir-se-ia que, depois disso, o processo centralizador da monarquia se acelerou, tanto em Portugal como em Castela, e tornou menos freqüentes as estadas dos nobres no exterior³⁶.

Quanto à cultura dos nobres, falarei brevemente de alguns dos seus aspectos. Hoje se

²⁹ Mattoso, J. (1985 b) p. 180.

³⁰ Mattoso, J. (1995) vol. I, p. 254.

³¹ Vasconcelos, C. M. de (1990) vol. II, p. 608.

³² Mattoso, J. (1995) vol. I, p. 225.

³³ Alguns traços da vida nas cortes portuguesas podem ser adivinhados pelo conteúdo de cantigas. *Ibid.* p. 193.

³⁴ Mattoso, J. (1985b) pp. 175-184.

³⁵ *Ibid.* p. 190.

³⁶ *Ibid.* pp. 186-189.

conhece uma reduzida parte dela através de livros de linhagens, dos quais se depreende que as famílias nobres tentavam conservar suas tradições e defender sua posição mediante a reivindicação de sua antigüidade e dos laços que mantinham com outras famílias³⁷. Além disso, tratavam de preservar o seu bem moral, isto é, a “honra” de cada família³⁸, transmissível e representada por certos valores como “fidelidade”, “coragem” ou “castidade da mulher”. Procuraram fixar esses valores em gestas e narrativas, quer fossem de caráter mítico, quer de caráter épico ou louvatório³⁹. Contudo, a redação destes livros começou a partir do fim do século XIII, no justo momento em que começava a se evidenciar a decadência da aristocracia rural. Assim, terá sido exprimida, até certo ponto, a tentativa de sua reação contra ameaças iminentes⁴⁰. A monarquia já progredia, fazendo prever que, mais cedo ou mais tarde, desafiaria qualquer autoridade independente e particular. Já no reinado de Afonso III e, com mais firmeza, no de D. Dinis (1280-1323), mesmo os chefes mais poderosos do Norte teriam de assumir um cargo na cúria do rei para poder manter seu estatuto social⁴¹.

O rei tentava impor-se como único detentor do poder público. Essa afirmação tornou-se mais clara na segunda metade do século XIII, no governo de Afonso III e de D. Dinis. Ensaiou-se, então, uma sistematização do regime centralizador, com a elaboração de leis, a criação de órgãos administrativos⁴² e a organização de tribunais⁴³. Foi introduzida também a escrita na administração⁴⁴. Para a administração regional, o rei nomeava seus ricos-homens como seus

³⁷ Mattoso, J. (1995) vol. I, p. 209.

³⁸ Mattoso, J. (1985c) pp. 249-252.

³⁹ Mattoso, J. (1985d) pp. 315-318.

⁴⁰ Mattoso, J. (1985 d) p. 312.

⁴¹ Mattoso, J. (1995) vol.I, p. 192.

⁴² *Ibid.* vol. II, pp. 99-111.

⁴³ *Ibid.* p. 108.

⁴⁴ *Ibid.* pp. 56-57.

governadores, depois chegando a enviar seus próprios funcionários⁴⁵, numa tentativa de pôr em prática a vigilância do Estado sobre os senhorios particulares e sobre os concelhos. Ainda nessa época, porém, não se contestava abertamente o comando dos senhores (aristocráticos ou eclesiásticos) nas suas respectivas propriedades. A intervenção da coroa era cautelosa onde quer que já se encontrasse algum direito estabelecido. Mas, de toda forma, a demora do rei mais no Sul, longe da área do regime senhorial e, ademais, o estabelecimento de vínculos cada vez mais numerosos com comunidades municipais, predominantes no Centro e no Sul, permitiam-lhe que dependesse menos dos ricos-homens e potentados do Norte⁴⁶. Além disso, após a Reconquista, o rei apoderara-se de considerável extensão das terras do Sul e do Interior, tornando-se o maior senhor do Reino⁴⁷. A política de Afonso III era caracterizada, também, por seus programas monetários⁴⁸. Durante seu governo, foram recuperadas boa parte das finanças do Estado, que tinham sido desbaratadas pela desordem dos períodos anteriores. O mesmo rei tomou a iniciativa das inquirições sobre as terras do Norte, contra a expansão abusiva do território senhorial⁴⁹. O governo de seu filho, D. Dinis, seguiu, também, o mesmo rumo político do pai, consolidando instituições do Estado em vários sentidos⁵⁰.

Além de todas estas mudanças importantes, note-se uma outra que ocorria no domínio da concepção sobre a função do rei. Já no reinado de Afonso II (1211-1223) havia, de um modo precoce, certa formulação clara a respeito. Afirmava ele que o rei era o único responsável pela manutenção da paz e da justiça no Reino, atribuindo-se à dignidade régia uma natureza diferente

⁴⁵ Mattoso, J. (1995) vol. II, p. 122.

⁴⁶ *Ibid.* vol. I, pp. 346-347.

⁴⁷, *Ibid.* vol II p. 68, pp. 71-72.

⁴⁸ *Ibid.* p. 37..

⁴⁹ *Ibid.* p. 71.

⁵⁰ *Ibid.* pp. 41-42.

da dos potentados feudais⁵¹. Após o período conturbado de Sancho II (1223-1247), Afonso III, seu irmão, retomou essa definição, tornando-a mais consistente mediante a prática do governo e de suas instituições. Na época do seu filho, D. Dinis, este fortaleceu tais princípios para estabilizar a supremacia monárquica em Portugal⁵². Entretanto, convém não esquecermos que, em toda a época trovadoresca de que nos ocupamos, a autoridade do rei nunca deixou de ser concebida como um poder pessoal e dependente do seu carisma⁵³, cuja origem remontaria ao ideal do chefe guerreiro⁵⁴, o que, no entanto, não impediu de ela implicar inúmeras atribuições feudais⁵⁵. Na concepção dos seus, apenas lentamente o rei deixava de ser “o primeiro entre os senhores”⁵⁶.

A cúria do rei era constituída por seus conselheiros e por membros do seu séquito⁵⁷. Esse modelo parece ter sido tomado a partir da estrutura da comitiva feudal, que os senhores organizavam na sua terra juntando seus vassallos e dependentes⁵⁸. Inicialmente, portanto, apesar da sua maior complexidade e dimensão, o governo central se parecia com um conjunto de servidores fiéis e auxiliares do rei⁵⁹. Porém, a partir do reinado de Afonso II, o número de cargos aumentava e estes incluíam cada vez maior número de oficiais técnicos⁶⁰. Nem todos eram originários da mais alta nobreza, certamente, havendo inclusive uma preferência em recrutar nobres de menor fortuna ou de origem militar, e até mesmo estrangeira⁶¹. Mas o prestígio do rei, com toda a probabilidade,

⁵¹ Mattoso, J. (1995) vol. II pp. 85-88.

⁵² *Ibid.* pp. 95-97.

⁵³ *Ibid.* p. 79.

⁵⁴ *Ibid.* pp. 79-81.

⁵⁵ *Ibid.* p.67-71.

⁵⁶ *Ibid.* p. 84, p. 88, p.92.

⁵⁷ *Ibid.* vol. I, pp. 133-134.

⁵⁸ *Ibid.*pp. 217-226..

⁵⁹ *Ibid.* vol. II, pp.97-99.

⁶⁰ *Ibid.* pp. 101-102.

⁶¹ *Ibid.* vol. I, p.191.

dispensava já outra justificativa de poder além da sua própria. Cercavam-no clérigos, especialistas nos Códigos⁶² e nobres recentes, enriquecidos na guerra e que agora aproveitavam da proximidade do rei para dar firmeza à sua posição. Assim, pouco a pouco, foi tomando corpo a nobreza da corte.

Notemos que esta nobreza iniciante, instalada na proximidade do rei, era bem distinta daquela apoiada nas instituições senhoriais, não só pela sua base material e econômica, mas também pela sua cultura, já que se iam formulando regras de solidariedade próprias⁶³. A corte desempenhou, assim, um papel significativo em fixar novos códigos sociais e culturais. Com o tempo, esses códigos foram adquirindo um estatuto de superioridade⁶⁴. Vimos presentes, justamente nesse ambiente, os trovadores e jograis, exercitando, entre outras atividades, a arte poética⁶⁵. É bem provável que a tenham aprendido na corte dos reinos próximos, de Castela sobretudo, favorecidos pela grande mobilidade que caracterizou os períodos precedentes.

Parece que parte considerável da lírica galego-portuguesa conservada até hoje foi criada neste ambiente junto de Afonso III, como também na corte do rei castelhano Afonso X (1252 - 1284). Todavia, nesta manifestação lírica, não era ausente de todo a manifestação de antagonismo da parte daqueles nobres tradicionais. Os praticantes do ideal cortesão, nas suas canções, ridicularizaram a cultura de tais nobres tradicionais como provinciana⁶⁶. Mas estes nobres tradicionais por sua vez revidaram, dirigindo-lhes cantigas de caráter satírico, em que ludibriavam os valores pressupostos por tais novos-ricos. Escarneciam particularmente da economia

⁶² Mattoso, J. (1995) vol. II, p.98.

⁶³ *Ibid.*, vol. I, p.191.

⁶⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 239.

⁶⁵ *Ibid.*, vol. II, pp. 59-60.

⁶⁶ *Ibid.* vol. I, p.240.

(*medida*)(daqueles que acumulavam bens e dinheiro) e a traição (daqueles que entregaram castelos a Afonso III contra Sancho II), contrapondo àquelas atitudes as virtudes que lhes eram caras, como a fidelidade e a generosidade⁶⁷. Todavia, na última metade do século XIII, o dinamismo da corte do rei era, em todos os sentidos, incontestável. Com Afonso III, a corte era deliberadamente fonte do poder político, da riqueza e do padrão cultural. Esse fato também parece ter contribuído para tornar as diferenças culturais de cada reino peninsular maiores⁶⁸ e a sua interferência fortuita, menor⁶⁹. Fosse qual fosse, na época de D. Dinis, isto é, na fase final do trovadorismo em galego-português, as canções líricas, que foram preservadas mercê dos Cancioneiros, foram compostas em grande parte em Portugal.

⁶⁷ Mattoso, J. (1995) vol. I p. 228.

⁶⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 64.

⁶⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 239.

2. Trovadorismo galego-português

Neste item serão examinados alguns aspectos básicos do trovadorismo galego-português, ordenando-se a matéria deste exame sob os seguintes subtítulos: seu limite cronológico e geográfico; seus autores; seus temas dominantes. Nesta primeira parte, buscarei apoio principalmente nos trabalhos de C. M. de Vasconcelos, R. M. Pidal, R. Lapa, A. J. Saraiva, A. R. de Oliveira. Na segunda parte procederei à análise dos prantos.

2.1. Sobre a cronologia e geografia do trovadorismo

A cultura trovadoresca, que se iniciou e se desenvolveu no sul da França, começou a se difundir a partir de meados do século XII nos diversos países da Europa, inclusive os domínios ocidentais da Península Ibérica. Sua aceitação e assimilação nessas regiões podem ser datadas como remontando aos últimos decênios do século XII e estendendo sua influência até meados do século XIV¹.

A princípio o centro dessa manifestação encontrava-se nas cortes régias e senhoriais, que concentravam a vida política, social, econômica e cultural². Ora, desde a primeira metade do século XII, isto é, quando não havia na Península provas suficientes da atividade de trovadores nativos, verificava-se nas casas dos grandes de Leão, Castela e Aragão a presença de poetas occitânicos (da língua d'oc) e franceses (da língua d' öil)³. Esses artistas estrangeiros teriam exercido uma influência inestimável sobre os poetas autóctones. Também teria ocorrido ali uma espécie de influência cultural recíproca.

A partir do fim do século, tornaram numerosos os documentos que nos reforçam a idéia de uma prática regular da poesia cortesã em línguas hispânicas - entre elas, a galego-portuguesa. A disseminação dessas cortes e sua aparente ligação mútua levam-nos a crer que

¹ Vasconcelos, C. M. (1990) vol. II, pp. 586-590.

² Oliveira, A. R. de (1989) pp.20-24.

³ Pidal, R. M. (1991) pp. 149-158.

tal manifestação lírica tenha tido uma dimensão peninsular⁴. De fato, seu cultivo parece nunca ter se limitado aos confins de cada domínio cristão, pelo contrário, muitos trovadores e jograis deslocavam-se e integravam-se facilmente nas culturas dum ou doutro lado das fronteiras⁵. O galego-português, um dialeto do noroeste da Península, foi um dos veículos adotados por tais artistas de paços, podendo ser sua naturalidade galega, portuguesa, castelhana, leonesa ou aragonesa. Mas, segundo estudiosos, não eram muitos os nascidos em Castela ou Aragão a poetar em galego-português⁶. A maioria dos autores dos Cancioneiros era procedente da atual Galícia ou do norte de Portugal, isto é, do território da antiga Galícia romana delimitado ao sul pelo rio Douro. De toda forma, os galegos e portugueses viajavam bastante e faziam circular seus versos em seu idioma, no Centro e ao Norte da Península⁷. Durante o tempo da paz, esses autores entregaram-se à cortesia trovadoresca mas, segundo a conjuntura, cumpriam sua missão bélica, participando da Reconquista sob o comando de diversos chefes cristãos⁸.

Assim, o nascer e o evoluir do trovadorismo na Península despertou a afluência de poetas locais a núcleos culturais ibéricos. Nas mais prestigiadas cortes, tais como de Castela e Aragão, podiam encontrar-se com trovadores e jograis além-pirenaicos, que traziam consigo costumes e padrões culturais desconhecidos dos demais. Um dos mais importantes focos desse intercâmbio era, por certo, a corte de Fernando III e do seu filho Afonso X, por onde passavam os galegos, portugueses, provençais e italianos⁹. Até meados do século XIII, os solares dos grandes senhores do Norte da Península também eram muito visitados. As casas ricas de aragoneses teriam, igualmente, recolhido artistas da língua d'oc, em razão da sua afinidade lingüística e da sua estreita relação política com o sul da França¹⁰. Além disso, desde meados do século XIII, as casas reais de Portugal pareciam entrar a adquirir um peso

⁴ Oliveira, A. R. de (1989) pp. 7-8.

⁵ Vasconcelos, C. Michaëlis (1990) vol. II, pp. 610-614.

⁶ *Ibid.* pp. 608-609.

⁷ Oliveira, A. R. de, *op. cit.* pp. 16-20.

⁸ Pidal, R. M. (1991) pp. 204-205. (Michaëlis, C., *op. cit.* vol. II, p. 608.)

⁹ *ibid.* pp. 196-198.

¹⁰ *Ibid.* pp. 155-158, pp. 195-196.

cultural, passando a exercer um atrativo próprio. Como vimos anteriormente, Afonso III e D. Dinis reuniram ao seu redor trovadores nacionais e jograis servidores de paços. No entanto, não parece ser razoável supor que os occitânicos lá também tenham buscado patrocínio ou proteção prolongados¹¹. Por outro lado, como já aludimos também, entre fidalgos portugueses era comum saírem para fora de Portugal, seja para exilar-se, seja para ir morar fora, nos domínios vizinhos de Leão e Castela, mesmo que transitoriamente¹². Nesse caso, os portugueses teriam tido contato com a cultura européia nestas terras alheias e ali teriam se habituados à cortesia. De qualquer forma, durante o tempo do rei português D. Dinis, isto é, no último quartel do século XIII, o trovadorismo hispânico na sua corte parecia alcançar, senão maior viço, pelo menos maior assimilação quanto ao espírito desta lírica. Porém, por outro lado, a dinâmica desta lírica, na mesma altura, começava a arrefecer, sendo cada vez mais delimitada pelas fronteiras nacionais ou por uma projeção meramente local¹³. Daqui para frente darei a conhecer os representantes desse trovadorismo.

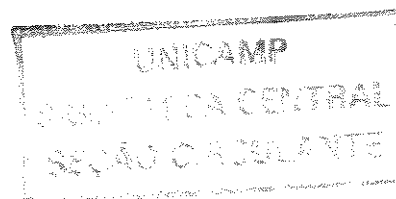
2.2. Os representantes do trovadorismo

No ocidente da Península, a cortesia lírica foi cultivada, em primeiro lugar, por poderosos das regiões, tanto reis como grandes senhores, e também por aqueles que viviam ao seu redor, como nobres de categorias menores, burgueses, clérigos e alguns vilões. Os documentos da época revelam-nos divisões que ocorriam entre eles como, por exemplo, aquela entre trovador, segrel e jogral. Segundo a resenha de Antonio R. de Oliveira (1989), o nome de segrel não teria sido mais do que uma especificação da classe de jogral, sendo esta distinção devida ao papel profissional de um e outra. Ele afirma que o título de segrel correspondia a um tipo de jogral que compunha "palavras e sons", isto é, a letra e a música, diferentemente de simples executores de composições alheias, como se costuma dizer de

¹¹ Vasconcelos, C. M. de (1990) vol. II p. 723.

¹² *Ibid.* pp. 607-608.

¹³ Oliveira, A. R. de (1989) p. 24, p. 33.



jograis¹⁴. Daí a conclusão de que todos os jograis, que têm suas obras registadas nos Cancioneiros, são igualmente segreis. Carolina Michaelis, por sua vez, atribuía no fim do século passado à palavra segrel um sentido ao mesmo tempo social e profissional, entendendo por “segrel” nobres de extração baixa ou desprestigiada, sem recursos, e que optavam, por isto, por uma vida quase nômade, viajando de corte em corte para ganhar a vida. De acordo com a mesma autora, esses nobres viandantes teriam recebido acolhida generosa e até “dons” magníficos nos solares de reis e magnates, conforme seu talento. Por isso, ela define tal tipo de artista como “trovador pago” ou “jogral-nobre” ou ainda como “trovador de todas as cortes”¹⁵.

A ocorrência do vocábulo “segrel”, no entanto, é rara nos Cancioneiros e, além disto, é lícito supor certa fluidez semântica; a discussão, todavia, em torno das categorias dos autores não deixa de ser interessante, indicando-nos a dinâmica desta manifestação lírica sob um outro ângulo. Aqui apenas destacarei alguns pontos que julgo importantes a respeito das classes de autores, a partir do trabalho de R. Menéndes Pidal (1991). O objetivo é obter uma idéia minimamente aproximada sobre como, nesta cultura, autores de estratos sociais tão diversos compunham um fenômeno de conjunto.

Na outra parte referimo-nos à iniciativa de reis e barões, sem cujo apoio não teria sido possível o desabrochar e crescer do lirismo trovadoresco. Convém agora destacar o contributo de um outro grupo, composto por profissionais menos cultos e socialmente mais humildes, e cuja atuação artística foi enorme na literatura medieval peninsular. Em princípio, eram chamados de jograis, sendo, na sua maioria, vilãos de nascimento e porventura nobres de categorias ínfimas ou clérigos vagabundos¹⁶. Em regra, dependiam econômica e socialmente de senhores (que podiam também ser poetas, isto é, trovadores) e, uma vez acolhidos em suas casas ou aceitos na sua companhia, serviam divertindo, tocando, cantando ou divulgando os versos de seus amos¹⁷. Alguns mais talentosos lavravam suas próprias

¹⁴ *Ibid.* pp. 10-13.

¹⁵ Vasconcelos, C. M. (1990) vol. II, pp. 649-660.

¹⁶ Pidal, R. M. (1991) pp. 58-60.

¹⁷ *Ibid.* pp. 37-38.

canções¹⁸. Esses jograis contribuíram para a popularização das cantigas de amigo¹⁹.

Entretanto, a missão dos jograis não se limitava a isso. Basta lembrar da origem da jogularia, muito mais antiga que a arte de trobar²⁰, e pensar na diversidade de seus ofícios que ela quase sempre manteve²¹. Durante todo o tempo trovadoresco, é possível que o cantar e o poetar de jograis jamais tenham perdido seu laço com outros ramos da arte recreativa. Além disso, suas atividades não eram só dirigidas aos membros de paços mas ainda ao público de praças, feiras e festividades diversas²². Naturalmente seu repertório variava em larga escala. A instituição joglaresca, portanto, pode ser considerado o intermediário cultural por excelência entre vários grupos sociais, regiões culturais e entre as culturas oral e escrita²³. Mas para se avaliar bem esse papel mediador de jograis, é preciso lembrar-se do seguinte: os jograis, pelo estilo de vida que adotavam, isto é, boêmio e vagabundo, e fazendo do divertir seu ofício, devem ser considerados como um grupo constituído à parte, distinguindo-se do resto da população. Por isso eles mantiveram uma tradição ininterrupta através de gerações e, com isto, uma visão do mundo própria²⁴, o que lhes terá permitido criar expressões artísticas originais.

A jogularia sofreu alteração enquanto a arte de trovar evoluía. Os trovadores nobres quiseram diferenciar tipos de jograis²⁵, e alguns destes, por sua vez, passaram a preferir a vida no meio cortesão e praticar os tipos considerados mais nobres e, portanto, não próprios de jograis.²⁶ Com toda essa variação, no entanto, a seguinte marca dá um caráter especial ao trovadorismo da Península: no tempo daquele trovadorismo, não só a criação lírica mas também a própria vida dos aristocratas eram susceptíveis da influência dos jograis, e daí não se estranharem muito, criando uns ao lado dos outros um universo conjunto e próprio. O

¹⁸ *Ibid.*, pp. 202-225, pp. 234-243.

¹⁹ Oliveira, A. R. de (1989) pp. 28-29.

²⁰ Pidal, R. M. (1991) pp. 25-33.

²¹ *Ibid.*, pp. 45-52.

²² *Ibid.*, pp. 86-115.

²³ Saraiva, A. (1981) pp. 61-65.

²⁴ Pidal, R. M. *op. cit.* pp. 422-423.

²⁵ *Ibid.* pp. 35-37.

encanto desse universo jogularesco, segundo A. Saraiva (1995), viera em parte da “*liberdade reconhecida neste mundo que se achava à margem dos padrões e convenções do mundo regularmente constituído*” e que era “*livre pela sua própria condição marginal*”²⁷.

2.3. Temas do trovadorismo em galego-português

Hoje se aceita geralmente que o trovadorismo do sul da França valeu-se de diversas fontes culturais e civilizacionais na origem, de tempos e lugares variados. A atuação destas fontes dizia respeito não só a elementos mais estreitamente literários, como também a idéias, valores morais, tipos de comportamentos e de sentimentos, que foram todos reunidos na produção lírica de occitânicos²⁸. Uma concepção de amor, sobretudo, deu àquela manifestação inspiração e motivação constantes. A ela se chamava amor cortês (Fin'Amor), isto é, uma celebração de amor e sublimação poética da mulher, cujo espírito está melhor expresso nas letras de suas *cansó (vers)*²⁹. A doutrina de amor cortês sofreu alterações com o tempo, mas seus traços fundamentais foram transplantados para várias outras culturas da Europa, inclusive a ibérica, e nelas fomentaram o cultivo da arte de trovar.

A lírica galego-portuguesa, como era natural, recebeu também o impulso inicial dos occitânicos. No seu todo podemos distinguir três orientações até certo ponto divergentes, que depois vieram formar gêneros independentes³⁰. Uma delas é representada pelos versos que tematizam o amor de dama (“senhor”) idealizado, seguindo a ideologia e modelo dos provençais, mas ao mesmo tempo apontando o clima atual da Península. Este tipo de composições foi chamado “cantiga de amor” e desde cedo parece que ganhou o consenso de poetas cortesãos. Os autores mais antigos dos Cancioneiros, por exemplo, quase sempre incluíam no seu repertório um desses versos de amor, quando não os compunham

²⁶ Pidal, R. M. (1991) pp. 39-41.

²⁷ Saraiva, A. (1995) p. 38.

²⁸ Lapa, M. Roderigues (1970) cap. I, II.

²⁹ Nelli, René (1987) pp. 38-39.

³⁰ Lapa, M. R., *op.cit.* cap. IV.

exclusivamente³¹.

Neste meio cortesão também abundaram versos de caráter satírico ou lúdico. O seu objetivo e tonalidade variavam, desde o meter riso e troça até o fazer ataques mais severos. De modo geral, eram comentados quaisquer acontecimentos da atualidade, mas o mais das vezes fazia-se ultraje à vida dos seus companheiros, inclusive à sua cortesia. Um tipo de composição semelhante conhecia-se na lírica occitânica chamado *sirventês*, que tratava de censura a vários assuntos, seja pessoal, político ou moral. Quanto à galego-portuguesa, porém, o caráter mais humorístico e os motivos mais exclusivamente familiares pareciam distinguir a maioria das suas composições³². No seu conjunto foram chamadas de "cantiga de escárnio e de maldizer".

A última modalidade que ocupou o primeiro plano da escola galego-portuguesa era chamada "cantiga de amigo". Ela parece ter adquirido maior popularidade com algum atraso³³. Os jograis particularmente preferiram este gênero, mas os autores aristocratas, como o monarca D. Dinis, não se esquivaram dele. O tema desta "cantiga de amigo" era o amor, mas suas características básicas a distinguiam do outro gênero lírico amoroso, a "cantiga de amor". Por exemplo: o emprego de tom singelo e certas cenas bucólicas; os procedimentos poéticos mais rígidos e tradicionais, como no caso de paralelismo; seus temas em que as donzelas falam do seu amor; os motivos bastante locais (como alusão frequente ao mar e a santuários locais), que nada pareciam com a poesia provençal³⁴. Enfim tudo isso lembrava muito uma raiz ou adoção do estilo da poesia popular preexistente na Península e nisto se diferiria substancialmente do "cantar de amor"³⁵.

Estas três linhas temáticas, a amorosa-cortesã, a satírica-burlesca e a rústica-amorosa, são consideradas nos Cancioneiros os principais gêneros da poesia galego-portuguesa. A distinção e autonomia completa de cada uma talvez não se tenha dado desde o

³¹ Vasconcelos, C. Michaëlis (1990) vol. II, pp. 212-214..

³² Pidal, R. M. (1991) pp. 217-222.

³³ Oliveira, A. R. de (1989) p. 28.

³⁴ Lapa, M. R. (1970) pp. 106-115.

³⁵ *Ibid.* pp. 103-104 .

início, mas foram sendo fortalecidas através da prática. Na altura em que foi organizado o Códice da Ajuda, certamente estavam na consciência de poetas e organizadores³⁶.

No fim cumpre notar que, dentro dessa classificação, o pranto não teve seu lugar particular, mesclado aos outros gêneros considerados mais elementares³⁷. Isso ocorreu também com outros subtipos literários como a “alba”, a “bailada” e a “pastorela”. Uma das razões disso, no caso do pranto, será o fato de que o número deste tipo de poemas conservados da escola galego-portuguesa é pequeno e os seus cultivadores são bem limitados. Em suma, são cerca de seis poemas, considerando inspiração e atitude dos autores³⁸. Deles, quatro foram criados pelo escudeiro Pero da Ponte e os dois restantes são atribuídos, um a Pero Garcia e o outro ao jogral João de Leão.

Agora passarei à análise dos prantos em galego-português. Primeiro vou transcrever os textos originais junto com suas versões em português moderno e, a cada uma destas, farei seguir o seu comentário.

3. Exemplos de Prantos em Galego-Português

3.1. Sobre os Cancioneiros

Temos acesso, hoje, a cerca de mil e setecentas canções da corte em galego-português, correspondendo aos nomes - alguns não identificados - de aproximadamente cento e sessenta autores. Desde o século XIX, uma tradição manuscrita advinda da Idade Média vem sendo cuidadosamente recuperada pelo esforço e colaboração de vários estudiosos.

³⁶ Oliveira, A. R. de., *op. cit.*, pp. 25-29.

³⁷ Os prantos de Pero da Ponte e de Pero Garcia figuram no Cancioneiro da Ajuda – o Libro da Dona. Vasconcelos, C. M. (1990) considera o fato como irregularidade, já que “*estas espécies raras*” a rigor “*não cabem em nenhuma das tres categorias*” e julga que “*foram arbitrariamente conservadas onde se achava o peculio mais importante do respectivo autor*”. Vol II, p. 215.

³⁸ Valverde, J. F. (1945) p. 560. F. Jensen, no verbete de “pranto” do *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (1993: pp. 562-563), exclui o poema de Pero Garcia do grupo do prantos em galego-português. Isso provavelmente se deve ao fato de esse poema ter sido destinado à dama do autor mas não a seu senhor.

Atualmente, possuímos oito pergaminhos, pertencentes ao período entre os séculos XIII e XVII, sendo que apenas três são contemporâneos do momento trovadoresco³⁹. Dentre esse manuscritos existem três cancioneiros (antologias coletivas) –dois sendo cópias tardias ao fenômeno trovadoresco – manifestando uma unidade própria e reunindo os textos de vários autores da lírica medieval.

O cancioneiro mais antigo é chamado Códice da Biblioteca da Ajuda (A), datado do fim do terceiro quartel do século XIII ou do princípio do último. Sua organização foi executada numa fase já avançada da cultura trovadoresca, passadas algumas gerações após a atividade dos primeiros autores⁴⁰. O trabalho sobre o atual códice está inconcluso. O projeto de transcrever a melodia de cada texto, por exemplo, apenas está iniciado. Contudo, este texto nos preserva trezentos e tantos versos, todos de amor, anteriores ao fim do reinado de Afonso III, geralmente em melhor condição do que as que se apresentam em qualquer outro pergaminho⁴¹.

Dois manuscritos italianos, bastante posteriores ao movimento trovadoresco, conservam por sua vez a grande parte de versos em galego-português atualmente conhecidos. Um é chamado Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o outro Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V), ambos copiados nos princípios do século XVI. Deles o V está menos completo do que o B, com lacunas graves. De toda forma, ambos os Cancioneiros apresentam em suas partes comuns a maior afinidade em matéria e em seqüência de textos e, além disto, revelam uma estrutura coerente. A compilação do B e V segue a seguinte norma: os poemas estão divididos em três secções, conforme os gêneros principais daquela escola; em cada uma destas secções, estão ordenados segundo a cronologia aproximada, começando pelos textos mais antigos dos autores mais antigos, e assim por diante. O B e V, além de incluir a maior parte dos autores do A, também contém outros ausentes neste e que na maioria atuaram depois do tempo de Afonso III. Acrescente-se que nenhum texto dos B e V está acompanhado pela sua

³⁹ São: o Códice da Ajuda (A); a folha de pergaminho contendo 7 cantigas de Martim Codax (N); a outra folha de pergaminho contendo 7 cantigas de amor de D. Dinis (L). V. Oliveira, A. R. de (s.d.) p. 20.

⁴⁰ Vasconcelos, C. M. (1990) vol. II, pp. 151-153.

⁴¹ Oliveira, A. R. de (s.d.) p. 19.

notação musical.⁴²

A esses três manuscritos deve-se o nosso conhecimento maior e mais concreto da lírica cortesã em galego-português. Alguns estudiosos estabelecem uma relação de parentesco entre estes três Cancioneiros, já que a secção das cantigas de amor do B e V concorda em boa parte com o Códice da Ajuda. Daí se supõe, de acordo com eles, a existência de uma outra compilação, matriz dos todos três (ω), com base na qual teria sido criado também o Livro das cantigas, do Conde D. Pedro. Mas este hipotético livro (ω) hoje está perdido⁴³.

3.2. Leitura dos prantos galego-portugueses

(C.A.461)⁴⁴

Nostro Senhor Deus! que prol vus ten ora
 por destróirdes este mund'assi,
 que a melhor dona que era i,
 nen ouve nunça, vossa madre fora,
 levastes end'? e pensaste mui mal
 d'aquest mundo fals'e desleal;
 que quanto ben aqueste mund'avia,
 todo lh'o vos tolhestes en un dia!

Que pouc'ome por én prezar devia
 este mundo, pois bondad' i non val
 contra morrer! E pois el assi fal,
 seu prazer faz quen per tal mundo fia;
 ca o dia que eu tal pesar vi,
 ja per quant'eu deste mund'entendi,
 per fol tenh'eu quen por tal mundo chora,
 e por mais fol quen mais en el(e) mora!

En forte ponto et en fort(e) ora
 fez Deus o mundo, pois non leixou i

⁴² *Ibid.* pp. 16-18.

⁴³ Oliveira, A. R. de (1988) pp. 694-695.

⁴⁴ *Cancioneiro da Ajuda*, edição de Vasconcelos, C. Michaelis, vol. I, n° 461.

nenhun conort(o) e levou d'aqui
 a boa rainha, que end' é fora:
 dona Beatrix! Direi-vus eu qual:
 non fez(o) Deus outra melhor, nen tal;
 nen de bondade par non lh'acharia
 ome no mundo, par sacta Maria!

(Tradução em português moderno)

Nosso senhor Deus! Qual é o vosso proveito agora
 em destruir o mundo assim,
 e a melhor dona que nele havia,
 e que jamais houve, salvo vossa madre,
 levar? Pensastes muito mal
 desse mundo falso e desleal;
 pois de quantos bens que nele havia,
 privastes-o de tudo em um dia!

Por isso deveriam apreciar bem pouco
 este mundo, pois nele a bondade não vale
 contra a Morte. E uma vez que ele assim falha,
 é feliz quem confia em tal mundo;
 eu, no dia que tal pesar vi,
 pelo que já entendi esse mundo,
 tenho por louco quem chora pelo tal mundo
 e ainda mais por louco quem ainda nele mora.

Em forte ponto e forte hora
 Deus criou o mundo, porque não deixou nele
 nenhum conforto e levou daqui
 a boa rainha, que está afora:
 Dona Beatriz! Direi isto!
 Que Deus não fez outra melhor, nem sua igual;
 nem de bondade, porque não acharia
 ninguém neste mundo, por Santa Maria!

O autor é Pero da Ponte, galego, e no Cancioneiro é chamado de segrel. Atuou no círculo do rei São Fernando e seu filho Afonso X. Além de ser protegido por esses reis poderosos de Castela, teria freqüentado os solares de grandes senhores do norte e do nordeste

da Península⁴⁵. Nesse pranto, homenageou a esposa do rei Fernando, D. Beatriz, morta em 1235. Dezesete anos mais tarde, lamentaria a morte do rei Fernando num outro poema de que também tratarei. Ainda há preservadas 52 cantigas de sua autoria, 7 de amigo e 31 de escárnio e maldizer⁴⁶. O pranto comporta três estrofes, consonantes, formadas de oito versos decassilábicos.

O poema se inicia com a imprecação do autor contra Deus, perguntando-lhe por que razão tinha privado o mundo daquela mulher. Nesta parte inicial o autor dialoga com Deus (designando-o de “vos”) e a morte da dama, por sua vez, está associada a uma perda coletiva. Essa perda, aliás, está igualada ao desaparecimento de todos os “bens” na linguagem do poema. Afirma que quem motiva tal prejuízo deve estar mal-intencionado contra o mundo.

Na segunda estrofe o autor passa à reflexão e reforça sua visão pessimista do mundo. Esse mundo afigura-se-lhe sem valor porque nenhum homem pode proteger-se contra a Morte. Daí a desilusão e também o desdenhar a ignorância de quem vive, engana-se e chora pelo tal mundo.

Na última estrofe, o autor reitera sua consideração, dizendo que o mundo está condenado, uma vez que nem mesmo D. Beatriz, mulher impecável, ter escapado à Morte. Em seguida passa a uma exclamação de dó e desalento, pondo em relevo a qualidade extraordinária da dama. Termina o pranto lastimando que, uma vez morta, ela jamais regressaria a este mundo.

Neste poema o autor trabalha quase com um tema só, em vez de distribuir diferentes tópicos em cada “cobra”. É uma revolta insistente e necessariamente amarga, já que é contra algo sobre que jamais alguém levaria vantagem. Através dessa revolta, o autor contrasta a limitada vida do homem à morte ilimitada. Pode-se dizer que o sentimento do autor nesse poema alcança uma expressão emocionante, pelo fato de o autor derivar seu reconhecimento da realidade daquela perda concreta.

Acrescentaremos algo sobre a cronologia deste pranto. Ele se situa no período da

⁴⁵ Pidal, R. M. (1991) p. 208.

⁴⁶ Vasconcelos, C: M. de (1990) vol. II, pp. 450-451.

“madrugada” da escola trovadoresca galego-portuguesa, isto é, aproximadamente de 1188 a 1245⁴⁷. O autor, Pero da Ponte, é considerado um dos primeiros galegos que se exercitaram na lírica cortesã hispânica⁴⁸, bem como um dos precursores do subgênero pranto. J. F. Valverde e R. M. Pidal consideram-no inovador muito importante da literatura hispânica, por ter nela introduzido, de maneira original, técnicas e temáticas da escola provençal⁴⁹.

(C.A.463)⁵⁰

Ora ja non poss'eu creer
 que Deus ao mundo mal non quer,
 e querrá, mentre lhi fezer'
 qual escarnho lhi sol fazer,
 e qual escarnho lh'ora fez:
 leixou-lhi tant'ome sen prez
 e foi-lhe don Lopo tolher!

E oymais ben pode dizer
 tod'ome, que esto souber',
 que o mundo non á mester,
 pois que o quer Deus confonder;
 ca per Deus mal o confondeu
 quando lhe don Lopo tolheu
 que o soía manteer!

E oymais que'-no manterrá
 por dar i tanto rico don,
 caval'e armas a baldon?
 Ou des oymais que'-no dará,
 pois don Lopo Diaz mort'é,
 o melhor don Lop(o), a la fé,
 que foi, nen jamais non será?

E pero, pois assi é ja,
 façamus atal oraçon
 que Deus, que pres mort'e paixon,

⁴⁷ Vasconcelos, C: M. de (1990) vol. II p. 603.

⁴⁸ Oliveira, A. R. de (1989) p. 19.

⁴⁹ Valverde, J. F. (1945) pp. 560-563. Pidal, R. M. (1991) pp. 210-220.

⁵⁰ *Cancioneiro da Ajuda*, edição de Vasconcelos, C. Michaelis de, vol. I, nº 463.

o salve, que o en poder á;
 e Deus, que o pode salvar,
 esse o lev'a bon logar
 pelo gran poder que end'á!

Amen! amen! aquest'amen
 Ja mais non si m'obridará!

(Tradução)

Ora já não posso crer
 que Deus ao mundo mal não quer.
 E quererá, enquanto lhe fizer
 tal escárnio que costuma fazer
 e tal escárnio que agora lhe fez:
 deixou nele tantos homens sem valor
 e lhe foi tolher Don Lopo!

E desde hoje bem pode dizer
 todo o homem que isto souber
 que o mundo não tem mister,
 já que o quer Deus confundir.
 Pois por Ele o mal o confundiu
 quando lhe tirou Don Lopo
 que o sempre mantinha!

E desde hoje quem vai mantê-lo
 distribuindo tanto rico dom,
 cavalos e armas à farta?
 E desde hoje quem dará isso tudo,
 Pois morto é Lopo Dias
 o melhor Dom Lopo, à minha fé,
 que foi, e jamais um outro será como ele?

Todavia, pois assim é já,
 façamos tal oração,
 que Deus, que recebeu a morte e a paixão
 o salve, que tem para isto poder;
 e que Deus, que o pode salvar,
 este o leve a bom lugar
 pelo grande poder que tem para isto!

Amém! Amém! Este amém!
Jamais me esqueçerei!

Don Lopo Dias, destinatário deste pranto, foi um grande senhor de Haro de Castela, provavelmente alferes do rei. Distinguiu-se na guerra de Navarra e acolheu os jovens da aristocracia na sua morada, favorecendo também a Pero da Ponte. Faleceu em 1236, um ano depois da morte de D. Beatriz. O pranto comporta quatro estrofes, cada uma de sete versos octossilábicos, e uma “fiinda” de dois versos.

O início do pranto renova a imprecação do autor contra Deus, semelhante a do texto anterior, mas já não tanto num tom interrogativo ou suplicativo e, sim, com certo sarcasmo. Nas duas estrofes iniciais, assim se acentua a maledicência do autor contra Deus e se insiste no seu desgosto pelo mundo. A morte de Lopo é considerada como uma desgraça do mundo, já que ele foi um líder que o conservava. Essa desgraça foi obra de Deus e por isto os mortais estão indignados.

Na terceira estrofe passa ao elogio de Lopo, fazendo perguntas aos ouvintes. Os méritos do morto teriam desaparecido do mundo junto com seus ricos presentes. O poeta afirma que a sua morte afetou a sociedade de forma muito concreta.

Na última estrofe e na “fiinda” tem-se a recomendação do morto. Convida-se o público. O poeta roga a proteção da alma do morto para Deus, que é único capaz de salvar os homens.

Neste poema, comparado com o poema anterior, a reflexão do autor parece estar menos interligada à expressão da dor. Prevalece a sátira, mostrando-se o mundo ainda mais ridículo. Por outro lado, utilizam-se o tópico de encômio e de recomendação, atribuindo-se a cada um uma estrofe inteira. São, como vimos, componentes habituais do *planh* provençal. Mas observemos que a oração de Pero da Ponte é menos solene se posta ao lado, por exemplo, dos poemas provençais de Bertrand Born e de Gaucelm Faidt. Ele começa com um tom coloquial (“Todavia, já que é assim, façamos..” etc.), como se a necessidade de oração estivesse claramente à parte da preocupação da estrofe anterior sobre o prejuízo da sociedade. Em outras palavras, parece-se que aqui o autor esteja sentindo o destino do morto dissociado

do negócio do mundo. Desta observação pode se concluir que a integração de tópicos no conjunto é neste poema talvez menor.

(C.A.464)⁵¹

Que mal s'este mundo guisou
de nulh'ome per el fiar!
Nen Deus no'-no quis(o) guisar,
pero o fez e o firmou.
Ante o quise destruir,
pois que don Telo fez end'ir,
que sempre ben fez e cuidou.

Des quando naceu, e(l) punhou
sempr'en bondade guaanhar
e en seu bon prez avantar;
e nunca se d'al trabalhou.
E quen sas manhas bem cousir',
pode jurar, por non mentir,
que toda'-las Deus acabou.

Mais a min ja esto leixou,
con que me posso conortar,
que ei gran sabor de contar
do ben que fez, mentre durou!
E tod'ome que mi oir',
sempre verá quen departir (que deparar)'
en quanto bon prez del ficou.

E a don Telo Deus chamou
pera si, e x'o quis levar;
e non se quis de nos nembrar,
que nus assi deseparou.
E mai'-lo fez por se riir
d'este mal-mund' e escarnir,
que sempre con aleiv'andou.

E que'-na ben quiser'oir',
que forte palavra d'oir:

⁵¹ *Cancioneiro da Ajuda*, edição de Vasconcelos, C. Michaelis de, vol. I, nº 464.

“Don Tel-Affons’ ora finou!”

(Tradução)

Como este mundo mal se comportou
para ninguém nele confiar!
Nem Deus quis ordená-lo
embora o tenha feito e o organizado;
antes o quis destruir,
pois do mundo fez ir Dom Telo,
o qual sempre fez e pensou bem.

Desde quando nasceu, tratou
de sempre crescer em bondade
e de aumentar em seu valor:
nunca cuidou de outra coisa.
E quem considerar suas maneiras
pode jurar, para não mentir,
que com todas elas Deus acabou.

Mas a mim já isto deixou,
com que me posso consolar:
pois tenho grande prazer em contar
do bem que fez na vida!
E todos que me ouvirem,
sempre saberão distinguir
quanto mérito dele ficou.

E Deus chamou Don Telo
para si e o quis levar;
e não quis lembrar-se de nós,
assim nos desamparou.
Ainda mais – fê-lo para rir-se
deste mundo mau e escarnecer dele,
que sempre mal se comportou.

E a quem quiser ouvir
estas palavras fortes de ouvir:
“Don Telo Afonso agora se findou!”

O poema foi composto por ocasião da morte de Don Afonso Telo em 1238. Don

Afonso Telo era senhor de Meneses de Castela, grande personagem com fama militar e foi, provavelmente, um dos protetores do poeta. Morreu jovem. O poema se constitui de quatro estrofes, de sete versos octosilábicos, e de “fiinda” de tres versos.

No proêmio do pranto, o autor declara novamente seu desengano com o mundo e com Deus, dizendo que este somente traz mal a aquele. Desta vez Ele foi o autor da morte de D. Telo. Nas expressões se vê uma atitude enfática e sarcástica: o mundo inteiro padece do destino mau, e Deus, em vez de intervir, o destrói.

A segunda estrofe chama a atenção para valores de Telo, que Deus eliminou.

Na terceira estrofe o poeta se dispôs a referir-se a sí, remetendo-se ao seu papel de contar sobre o morto. Ele afirma que é um ato que o consola e o apraz, pois nas memórias a ser contadas as virtudes do morto sobreviverão, para além da sua vida.

Na quarta estrofe volta-se à alma de D. Telo, que deve estar na companhia de Deus. Então dirige novamente a maledicência contra a indiferença de Deus para com este mundo: o mundo precisa de socorro porque não está no seu caminho certo, mas Ele deixa-o assim por desdém. A “fiinda” termina o pranto com uma frase solene, que nada acrescenta no seu argumento, mas pronuncia somente o fato.

Neste pranto o autor mais uma vez insiste na limitação do mundo e na incapacidade dos homens na presença da morte. A atitude satírica assim subsiste, porém o tom aflito está cada vez mais atenuado e aparentemente não se mostra a comocão do autor. Por outro lado, o autor nesse poema afirma um direito do vivo de contar sobre o morto, para manter a presença do passado neste mundo.

(C.A.462)⁵²

Que ben se soub'acompanhar
Nostro Senhor esta sazón!
que filhou tan bon compahon,
de qual vus eu quero contar:

⁵² *Cancioneiro da Ajuda*, edição de Vasconcelos, C. Michaelis de, vol. I, n° 462.

rei don Fernando, tan de prez,
 que tanto ben no mundo fez
 e que conquis de mar a mar!

Tal companhon foi Deus filhar
 no bon rei, a que Deus perdon,
 que jamais non disse de non
 a nulh'omen por lh'algo dar,
 e que sempre fez o melhor:
 por én x'o quis Nostro Senhor
 pôer consigo par a par!

E quant'om(e) en el mais falar',
 tant'achará melhor razon;
 ca dos reis, que foron nen son
 no mundo, por bon prez guaanhar,
 este rei foi o melhor rei,
 que soub'eixalçar nossa lei
 e a dos mouros abaixar!

Mais u Deus pera si levar
 quis o bon rei, i logu'enton
 se nembrou de nos, poi'-lo bon
 rei don Affonso nus foi dar
 por senhor; e ben nus cobrou,
 ca se nus bon senhor levou,
 mui bon senhor nus foi leixar.

E Deus bon senhor nus levou!
 mais, pois nus tao bon rei leixou,
 non nus devemos a queixar.

Mais façamus tal oraçon
 que Deus, que pres mort'e paixon,
 o mande muit oben reinar!

Amen! alleluya!

(Tradução)

Como soube acompanhar-se bem
 Nosso Senhor neste momento!

Pois tomou tão bom companheiro
do qual vos quero contar:
o rei Don Fernando, de tanto valor
que tanto bem fez no mundo,
e que conquistou de mar a mar!

Tal companheiro foi Deus tomar
no bom rei, a que Deus perdôe,
pois este rei jamais disse não
a alguém para dar-lhe algo
e sempre fez o melhor.
Por isso Nosso Senhor o quis para si,
Pô-lo consigo a seu lado.

Quanto mais a gente nele falar,
tanto achará melhor razão;
porque, entre os reis que foram e vão
no mundo conquistar a boa fama,
este rei foi o melhor rei
que soube alçar nossa lei
e rebaixar a dos mouros!

Mas quando Deus para seu lado quis
levar o bom rei, logo então
se lembrou de nós, pois o bom
rei Don Afonso nos foi dar
por senhor; e bem nos foi compensar
porque, se levou de nós um bom senhor,
foi nos deixar outro muito bom senhor.

Deus levou de nós o bom senhor!
Mas já que nos deixou tão bom senhor,
não nos devemos queixar.

Todavia façamos tal oração
que Deus, que sofreu a morte e a paixão,
o mande muito bem reinar!

Amém! aleluia!

Pero da Ponte dedicou o pranto ao rei São Fernando, o já citado protetor do poeta.

Apenas quatro anos antes, fizera um outro poema dedicado ao mesmo rei (CV572), comemorando a conquista de Sevilha aos muçulmanos. Nesta composição, foi ressaltada a grandeza do seu empreendimento para a cristandade. A morte do rei ocorreu em 1252. O pranto comporta quatro estrofes formadas de sete versos octossilábicos.

Na primeira estrofe, que anuncia a morte, o autor retoma as conquistas do rei, parecendo continuar aquele elogio de anos antes. Mas aqui o louvor é póstumo. O rei agora está acolhido na companhia de Deus.

A segunda continua o elogio. Lembra a generosidade do rei e sua capacidade de agir. Essa virtude teve sua consequência natural: ele foi tão bom na vida e por isto, diz, Deus o escolheu como seu companheiro.

Na terceira estrofe o autor continua o louvor, reforçando a razão que, ao seu olhar, preside a estes fatos: o rei sempre procurou ter valor em vida, como ninguém e em proveito da coletividade, e por isto está agora com Deus.

Na quarta estrofe, o autor repara na permanência da ordem do mundo apesar da partida do rei. O sucessor de Fernando, D. Afonso, tomaria a conta do reino e dos encargos que aquele rei assumia-se. Assim, a morte do rei seria compensada por Deus e não se precisa lastimar. A “fiinda” repete o mesmo tipo de consideração da estrofe anterior, afirmando a continuidade da ordem no mundo e desejando que o novo rei governe tão bem como seu antecessor. Da mesma forma, a oração da última “fiinda” não é pela alma do morto mas, sim, pelo bom governo do sucessor.

Neste poema a morte não é lamentada como a perda inesperada nem algo irreparável, que desespere o homem desavisado. Nem se vê que o autor contestasse Deus. Na sua maior parte, o poema homenageia a vida do rei, reconhecendo seu valor e comemorando a morte de forma adequada, uma vez que este rei terminou sua missão. Também agradece a Deus e abençoa o futuro da coletividade. Está bem clara a imagem do rei a serviço do Senhor, como se fosse combatente de Cristo.

(C.A.407)⁵³

Ja eu non ei oymais por que temer
 nulha ren Deus; ca ben sei eu d'el ja
 ca me non pode nunca mal fazer,
 mentr'eu viver', pero gran poder á,
 pois que me cedo tolheu quanto ben
 eu atendia no mund'; e por én
 sei eu ca me non pode mal fazer.

Ca tan bõa senhor me foi tolher
 qual el ja eno mundo non fará;
 nen ja no mundo par non pode aver.
 E quen aquesta viu, ja non veerá,
 tan mans(a) e tan fermos(a) e de bon sen;
 c'a esta non mengua(va) nulha ren
 de quanto ben dona devi'aver.

E pois tan bõa senhor fez morrer,
 ja eu ben sei que me non fará mal.
 E pois eu d'el non sei mal a prender,
 e grave coita, que ei, me non val
 por ela, pois que mi-a fez morrer Deus,
 el se veja en poder de Judeus
 como se viu ja outra vez prender!

E tod'omem que molher ben quiser',
 e m'est(o) oír', e ¡Amem! Non disser',
 nunca veja, de quant'ama, prazer!

(Tradução)

Desde hoje mais não tenho por que temer
 nada em Deus; pois bem sei
 que jamais me pode fazer mal
 enquanto eu viver, ainda que possua grande poder,
 pois que me tolheu cedo quanto bem
 eu esperava no mundo; e por isso
 sei que não me pode fazer mal.

Porque tão boa senhora me foi tolher

⁵³ *Cancioneiro da Ajuda*, edição de Vasconcelos, C. Michaelis de, vol. I, nº 407.

a qual no mundo não criará mais:
 nem pode haver alguém igual a ela.
 E quem viu aquela, jamais a verá,
 tão mansa, tão formosa e de bom senso;
 pois a ela não faltava nada
 de todo quanto deve possuir uma dona.

E porque tão boa senhora fez morrer,
 já bem sei que não me fará mal.
 E pois não tenho nenhum mal dele a receber
 e a grave coita, que tenho, não me vale
 por ela, desde que a fez morrer Deus
 este se veja em poder de Judeus
 como já se viu outra vez preso.

E toda a gente que quiser bem a mulher
 e de mim ouvir isto e não disser “amém”,
 nunca veja, de tanto quanto ama, prazer!

O autor, Pero Garcia, Buralês, nasceu em Burgos e foi ativo aproximadamente na segunda metade do século XIII, no tempo de Afonso X. Muito provavelmente foi companheiro de Pero da Ponte. Foi autor de 53 cantigas, entre elas 37 de amor. Passou pela corte de Afonso III e teve também contato com portugueses⁵⁴. O poema comporta três estrofes de sete versos decassilábicos, e uma “fiinda” de três versos.

A primeira estrofe é a queixa do autor contra Deus, tal como foi vista nos poemas de Pero da Ponte. O autor afirma seu aborrecimento pela morte de “senhor”, sua dama, antes do tempo.

Na segunda, elogia a dama falecida. Alega suas virtudes de uma forma superlativa, como é costume nesse gênero de lamentação, e diz que ela foi a única pessoa amada no mundo.

Daí a última estrofe ser uma reiteração da descrença do autor, que declara não temer mais a Deus. Na “fiinda”, Pero Garcia, ainda assim, convida o público à oração, com a ameaça de que quem não o ouvir e não tomar parte da sua prece não colherá prazer algum no

amor.

(C.V.708)

Os namorados que troban d'amor
 todos devian gran dóo fazer,
 e non tomar en sí nen un prazer,
 porque perderon tan bóo señor
 como el rei Don Denís de Portugal,
 de que non pode dizer nen um mal
 omem, pero seja prosfaçador.

Os trovadores que pois ficaron
 en o seu regno e no de León
 no de Castelle (e) no d'Aragon
 nunca, pois de sa morte trobaron;
 e dos jograres vos quero dizer
 nunca cobraron panos nen aver,
 e o seu ben muyto desejaron.

Os cavaleiros e cidadaos
 que d'este rei avían diñeiros,
 e outrosí donas e escudeiros
 matarse devían con sas mãos
 porque perderon a tan bon señor,
 de que eu posso en ben dizer sen pavor
 que non ficou d'al nos christãos.

E mays vos quero dizer d'este rey
 e dos que d'el avían ben fazer
 devianse d'este mundo a perder
 quand'ele morreu, per quant'eu ví e sey;
 ca el foy rey á fame muy prestador
 e saboroso e d'amor trobador;
 ¡tod'o seu ben dizer non poderey!

Mais tanto me quero confortar
 en seu neto, que o vay semellar
 en fazer feitos de muyto bon Rey.

⁵⁴ Vasconcelos, C. Michaëlis de (1990) vol. II, pp. 345-346, pp. 417-418.

(Tradução)

Os namorados que trovam d'amor,
todos deviam sentir grande dó,
e não tomar a si nenhum prazer,
pois perderam tão bom senhor
como o rei Don Dinis de Portugal,
de que não se pode dizer nem um único mal
ninguém, mesmo que seja caluniador.

Os trovadores que depois ficaram
no seu reino, no de Leão,
no de Castela e no de Aragão,
nunca depois da sua morte trovaram:
e dos jograis vos quero contar,
nunca eles cobraram panos nem haver,
e seu bem muito desejaram.

Os cavaleiros e cidadãos
que deste rei haviam dinheiros,
e outrossim donas e escudeiros,
matar-se deviam com suas próprias mãos
porque perderam tão bom senhor,
de que posso dizer bem sem medo
que nada ficou entre os cristãos.

E ainda mais quero-vos dizer deste rei
e dos que haviam dele favor:
deviam deste mundo perder-se
quando ele morreu, pelo que vi e sei;
porque o rei foi de fama muito servidor
e saboroso e d'amor trovador.
Todo o seu bem não poderei dizer!

Mas tanto me quero confortar
no seu neto, que o vai assemelhar
em fazer feitos de muito bom rei.

O pranto foi composto por um jogral, chamado João de Leão, e foi consagrado ao monarca português de então, D. Dinis. Foi datado de 1325, correspondendo já à fase final do

trovadorismo galego-português. Ele fez, também, um encômio a Afonso IV de Portugal (CV707) datado de 1335. O pranto acima é formado de quatro estrofes, cada qual contendo sete versos decassilábicos, e de uma “fiinda”.

Logo no começo do poema, o autor refere-se a “fazer dó”, isto é, cumprir luto coletivo em homenagem ao monarca defunto. Lembra do morto como senhor ideal.

Na segunda e também na terceira estrofe, o motivo continua ser praticamente o mesmo, isto é, recomendar o luto que trovadores e jograis, cavaleiros, damas, escudeiros e burgos do reino de Portugal, de Leão, de Castela e de Aragão devem prestar. Esses terão de desistir de seus dons e de seu trobar, mas o jogral ainda lhes aconselha que se matassem com o rei, intervindo aqui o patético exemplar do “duelo” ou luto.

Na quarta estrofe, ele sustenta o mesmo parecer de que os súditos do monarca deviam ter se matado. Porque, diz o autor, o rei foi muito cortês e bom trovador, mas diz que todo o seu bem é impossível de dizer.

Na “fiinda”, como foi no pranto de S. Fernando, há recomendação do bom governo do futuro sucessor.

Este pranto propõe luto ao monarca, mas o seu tom e esquema revelam-se consideravelmente diferentes dos prantos até aqui vistos. Não se vê, por exemplo, como nos poemas provençais, a inclinação do autor para fazer do seu lamento um espetáculo, criando uma solenidade devida. Nem, como nos galego-portugueses já vistos, uma reflexão ou sentimento pessoais do autor. O autor parece abordar a morte do monarca com uma familiaridade e simplicidade mas, ao mesmo tempo, com certa subjetividade.

Capítulo II

Manifestações na literatura japonesa

Até aqui, acompanhamos a tradição do pranto na literatura da Idade Média Ocidental, mais particularmente nos Cancioneiros galego-portugueses dos séculos XII a XIV. Ora, existiram no Japão poemas compostos em ocasiões paralelas àquelas da tradição do “pranto”, a saber, quando a sociedade enfrentava a morte de um de seus membros. As primeiras dessas manifestações, a que temos acesso, constam em duas obras de registro, *Kojiki* e *Nihon-Shoki*, elaboradas entre o fim do século VII e o início do seguinte. Nestas obras encontram-se poemas fúnebres, considerando sua motivação e atitude. Em uma outra obra, chamada *Man'yōshū*, organizada durante o século VIII, o lamento da morte passou a formar um gênero de poesia independente. Tal gênero foi nomeado *banka*, cujo sentido literal remete à canção entoada no ato de conduzir (o caixão do morto). Mas essa denominação foi tomada de empréstimo da literatura chinesa e não refletia precisamente uma realidade do Japão¹.

O *Kojiki* e *Shoki* eram obras narrativas em que se elaborou a historiografia original do país. Foram criados pela iniciativa de imperadores e inserem-se no total cerca de duzentos e cinquenta poemas em meio às narrações de inspiração mitológica, lendária ou histórica². Supõe-se que boa parte desses poemas teria advindo de tradições anteriores. E, mesmo depois de inseridos nas referentes obras, mantêm um forte cunho coletivo e oral e, com isto, uma relativa autonomia com relação à narração. Hoje tais poemas são designados como “canções do *Kojiki* e *Shoki*” (*kikikayō*).

O *Man'yōshū*, por sua vez, é uma coletânea lírica que reúne os textos de vários autores. É a mais antiga obra de caráter lírica preservada no Japão e examinarei também

¹ Saigo, N. (1994) pp.128-129.

² Muitas canções são comuns às duas narrativas, considerando suas variantes.

seus lamentos fúnebres. A organização do *Man'yōshū*, segundo parece, ocorreu do fim do século VII à segunda metade do seguinte em um ambiente relacionado à corte³. Um de seus gêneros básicos era chamado *banka*, lamentação fúnebre, cuja importância era bem mais manifesta nos volumes iniciais do *Man'yōshū*, cedendo pouco a pouco o lugar a outros gêneros temáticos. Todavia, a existência do gênero de *banka* por si só deve traduzir a preocupação precisa da sociedade japonesa naquele tempo. Além disso, percebe-se uma evolução ao colocarmos as criações do *Man'yōshū* ao lado das do *Kojiki* e *Shoki*. A época dessa evolução de lamentação –aproximadamente do século VII a meados do VIII – correspondeu politicamente à fase da unificação do Japão em um Estado. Correspondeu, também, a mudanças sensíveis na vida do povo japonês.

Nesta parte do trabalho são analisados os poemas dos *Kojiki*, *Shoki* e *Man'yōshū*. Para melhor orientar minha análise, apresento as espécies que me parecem mais variadas ou representativas. Antes disso, todavia, é preciso fornecer dados históricos acerca da antigüidade do Japão. Com este intuito, começo o capítulo com a exposição sumária da formação do país, entre os séculos III e VII, a época conhecida como *Kofun-Jidai* (“Era de Mausoléu”). Nisso é dada a maior ênfase às especificidades do século VII, período que mais nos interessa. Depois passo à análise dos poemas, primeiro dos *Kojiki* e *Shoki* e depois do *Man'yōshū*.

1.1. A formação do Japão entre o século III e o século VII

Na entrada do século III viviam no arquipélago do Japão várias comunidades

³ O último poema datado da coletânea é de 756. Porém, entre poemas não datados, devem existir os compostos posteriormente a esta data. O manuscrito parece ter caído em esquecimento durante algum tempo e o trabalho de sua recuperação começou a partir do século X. Na época pré-moderna de Edo (1600-1867), quando os estudiosos dedicaram-se ao estudo filológico do *Man'yōshū*, não só foi decifrada a maior parte da obra (o que, aliás, o período medieval em boa medida conseguira) mas, também, foi elevada consideravelmente a qualidade de sua interpretação.

independentes, comandadas por chefes do tipo sacerdote e que ora uniam-se, ora combatiam-se mutuamente⁴. Segundo um registro da China, nesse período no Japão, conhecia-se um reino governado por certa mulher-xamã, chamada Himiko, que exercia autoridade sobre vários chefes ao seu redor, comandando seus agentes, fiscalizando o comércio limítrofe e encaminhando missões constantes ao império da China⁵.

A partir do fim do século III, inicia-se o período chamado “Era de Mausoléu” (*Kofun-Jidai*), caracterizada por túmulos enormes (*kofun*), relativamente uniformes, inclusive quanto à combinação de seus objetos funerários⁶. À partida, o costume desses túmulos se iniciou ou teve suas raízes, bem provavelmente, em uma região particular do país chamada Yamato (na atual província de Nara)⁷. Mas, decorrido um século, estava difundido em diversas partes do país e sua construção em derredor de Yamato, por sua vez, tornava-se maior. Esta era durou até a segunda metade do século VII, quando o Yamato alcançou a predominância sobre boa parte do território do Japão. De início vários chefes mantiveram com ele a relação de dádivas e tributos⁸, acabando lentamente sob seu mais completo domínio. Dois fatores vindos dos horizontes da política externa foram, também, de inestimável peso: a intervenção do Japão nos conflitos da Península Coreana, de um lado, e sua participação na ordem política que se criava no leste da Ásia, por outro. Começaremos o nosso panorama pelo primeiro desses fatores ligados à política exterior.

Voltemos a atenção para a segunda metade do século IV. O país, por este tempo, intervira nas guerras da Península Coreana. Resultava disso entrar em um contato maior

⁴ Inoue, Mitsusada (1978) pp. 183-197.

⁵ *Ibid.* pp. 197-211.

⁶ *Ibid.* p. 257.

⁷ Existe hoje a polêmica em torno da continuidade do Yamato daquele reino governado por Himiko.

Ignoramos a localização deste último. Alguns historiadores presumem-no, imaginando o reino de Himiko no Yamato, parte central do Japão. Outros duvidam, julgando mais plausível localizá-lo ao sul do país, na ilha de Kyushu. V. *ibid.* pp. 227-247, pp. 256-266.

⁸ Amino, Yoshihiko (2000) p. 46.

com a civilização da Ásia oriental, reforçado pela entrada maciça de imigrantes coreanos⁹. Data, de então, o uso de cavalos de guerra e de quantidade maior de ferro, além de outra série de inovações de monta, como refinamentos do sistema agrário, olaria e produção de seda¹⁰. Tais novidades e seus efeitos aumentaram a produtividade econômica do país e prepararam seus principais líderes para ações mais amplas. Antes do fim do século V, o Japão começou a adotar a escrita da China, inclusive para transcrever a língua do país¹¹. Segundo fontes chinesas, o Yamato progrediu na conquista do território. Além disso, no mesmo período, voltou a enviar emissários ao continente chinês. Os monumentos sepulcrais, por sua vez, tinham ampliado suas dimensões, medindo alguns mais de quatrocentos metros. Tais monumentos gigantescos continuaram nas cercanias de Yamato, cujos objetos encerrados demonstram que os comandantes do poder, nesta época, já não eram tanto chefes-sacerdotes de outrora mas, sim, capitães de guerra¹².

Os domínios coreanos também encaminhavam seus emissários à China, no curso

⁹ *Ibid.* pp. 50-51.

¹⁰ No *Shoki* encontram-se as seguintes informações: a partir dos fins do século IV, vieram ao país numerosos artífices da Coréia e da China meridional (entre eles, tecelões, oleiros, pintores e produtores de arreios). Eram comandados por famílias-chefes e se foram assentando nas redondezas de Yamato. Sob sua orientação, foram construídos no país represas e diques para o cultivo de arroz e foi adotado um novo tipo de tear. Quanto à arte de olaria, segundo investigadores, neste período foram introduzidos o torno para modelar vasos e um tipo de forno inclinado e construído em declive de colinas. Esse forno possibilitou aos japoneses o cozimento da argila com temperatura acima de mil graus e, a partir de então, iniciou-se a produção de cerâmicas mais finas e resistentes e, ao mesmo tempo, em quantidade maior. Inoue, M. (1978) pp. 417-418.

¹¹ Inoue, M. *op. cit.* pp. 409-411, pp. 415-416.

¹² Até o fim do século III os objetos encerrados nos túmulos eram quase invariavelmente pulseiras de conchas (ou sua imitação em pedras), espelhos e espadas, ambos de bronze, todos tendo fins ritualísticos. Após o começo da “Era de Mausoléu”, no século IV, ainda foram mantidos estes objetos todos, mas aumentaram-se outros com fins mais práticos - armas e instrumentos de lavoura ambos de ferro. No século V, já prevaleceram em grande número armas, armaduras e instrumentos agrícolas de ferro e arreios e ornamentos em ouro, e aqueles objetos anteriormente mais estimados parecem ter sido relegados ao segundo plano. Ver. Inoue, M. (1978) pp. 306-325.

do século V, enquanto travavam guerras entre si. Os novos líderes da Península Coreana e do Arquipélago do Japão, desta forma, enviaram seus legados à China alternadamente, admitindo a superioridade desta e visando a obtenção de títulos mais vantajosos em relação aos demais, criando assim uma espécie de ordem internacional¹³.

Na passagem do século V ao seguinte, a intervenção do Japão na Península veio a fracassar¹⁴. Internamente, por sua vez, algumas regiões do país tinham acumulado capacidade de reação e revoltaram-se duramente contra a autoridade excessiva do Yamato¹⁵. A região de Yamato, porém, saiu pela força e com dificuldade das crises e tentou, ao que parece, uma remodelação política interna. Em primeiro, depois de conter as rebeliões, o Yamato intensificou a estratégia do pacto com vários líderes de terras (*shuchō*) e confiaram-lhes a chefia de funções sociais, econômicas e militares (o sistema chamado *beminsei*)¹⁶. Esses líderes, naturalmente, vieram a estabelecer vínculos firmes com o poder central. Em segundo lugar, na área próxima de Yamato, havia um tempo que as famílias tradicionais e poderosas procuravam multiplicar laços mediante alianças e casamentos. Pouco a pouco vieram a exercitar sua autoridade na forma destas uniões¹⁷. Daí surgiu a primitiva cúria (*Yamato-chōtei*), sendo que a chefia de uma família, a do “grande chefe” (*ōkimi*), veio a ser considerada um bem hereditário¹⁸. Ali foram discutidos, provavelmente, os interesses do grupo bem como a administração do país.

O período que vai da última metade do século VI à primeira metade do seguinte corresponde à véspera da fundação do Estado. Cada região mantinha sua autonomia e seu

¹³ *Ibid.*, pp. 367-369.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 433-440, pp. 454-459.

¹⁵ Um de seus exemplos mais expressivos era a Revolta de Iwai ocorrida na ilha de Kyuhu entre 527 e 528. Iwai era chefe da região sul do país e tinha relação autônoma com os líderes da Península. Amino, Y. (2000) p 62, Inoue, M. *op. cit.* pp. 460-466. Sobre os demais chefes prepotentes e suas revoltas: Inoue, M., *op. cit.*, pp. 440-444.

¹⁶ Amino, Y., *op.cit.* pp. 63-68.

¹⁷ Inoue, M. (1978) pp. 378-381.

¹⁸ Amino, Y. (2000) p. 79.

chefe, em seu respectivo domínio, detinha o comando militar, econômico e judicial¹⁹. Porém, a preeminência do Yamato foi cada vez mais reconhecida e se foi impondo sobre outras regiões. Além do mais, a partir de 600, o Yamato reorganizou sua política externa, voltando a enviar emissários à China junto com estagiários, monges e estudantes²⁰. Movendo-se o Yamato pelos mesmos interesses, foram convidados os intelectuais da Coréia (*toraijin*, *kikajin*) para auxiliarem a administração²¹. Na Península da Coréia, no entanto, o Japão perdeu quase toda a base de sua administração, frente aos estados que se consolidavam²². Os novos líderes da Ásia oriental, como os da Coréia, da China e do Japão, necessitavam de um novo equilíbrio das forças internacionais.

Para terminar, convém relacionar dados culturais que me parecem relevantes. No século VI, ou pouco antes, foram introduzidos o budismo, confucionismo e taoísmo²³. Foram assimilados no país, embora contrariassem costumes e crenças nativas. Particularmente o budismo, apesar das resistências iniciais, foi criando raízes entre os membros das classes dirigentes²⁴. Um príncipe-regente do começo do século VII, Shôtoku-taishi, venerou-o e concebeu uma obra de preceitos éticos (inspirados no budismo e no confucionismo), sendo reverenciado como santo e posteriormente criadas a seu respeito várias lendas misericordiosas²⁵. Por outro lado, houve, pelo meado do século VI, um esboço da historiografia nacional na primitiva cúria. Tal projeto consistia em recolher documentos, mitos, lendas e genealogias das famílias principais²⁶. Embora não tivesse sido terminado, mais tarde serviu de base para a criação dos *Kojiki* e *Shoki*. Quanto a restos arqueológicos, por sua vez, já se faziam poucos túmulos com uma proporção extensa. Em troca, multiplicaram-se túmulos menores de dezenas de metros (*shô-kofun*, *gunshû-fun*),

¹⁹ Ishimoda, S. (1971) pp. 278-309.

²⁰ Naoki, K (1998) p. 64, p p. 91-96, pp. 103-105.

²¹ Inoue, M. *op. cit.* pp. 488-490, pp. 497-498.

²² *Ibid.* pp. 483-486.

²³ Amino, Y. *op. cit.* p. 76.

²⁴ Inoue, M. (1978) pp. 503-514,

²⁵ Naoki (1998) pp. 62-64.

²⁶ Amino, Y. (2000) pp. 68-69.

apontando uma outra realidade social²⁷. Tais túmulos se propagaram praticamente por toda a parte do país.

1.2. O século VII – o período de mudanças.

O século VII é em diversos sentidos o período de profunda alteração da antiga sociedade japonesa. Em parte vinculado a agitações externas, o Japão procurou fazer sua existência mais unida, através da implantação de organização estatal. Após períodos conturbados do meado do século, os nobres e oficiais vieram conviver na corte e a converteram, entre outras coisas, num centro difusor da cultura. Lá tomou impulso a criação de narrativas sobre a formação do país, *Kojiki*, *Shoki*, e foi composta parte significativa dos poemas do *Man'yōshū*.

Este período, no leste da Ásia, começou com um clima de tensão, o que influenciou também na trajetória interna do Japão²⁸. A China investiu contra os países coreanos, que, por sua vez, se envolviam nos seus conflitos internos. O Japão, então partidário de um dos países da Coreia, Kudara, julgou importante organizar-se melhor e o quanto antes. Essa situação foi aproveitada pelo Yamato que, durante o século VII, afirmou sua hegemonia

²⁷ Houve neste período duas alterações importantes na construção dos túmulos: em primeiro lugar, aumentaram as construções médias de dezenas de metros, reunidas em dúzias senão em centenas. Eles podem ter traduzido a relativa autonomia de famílias, que teriam adquirido um poder sócio-econômico assaz independente. Em segundo, seguindo a tendência mais recente de túmulos maiores, o formato desses túmulos menores era um quarto, erguendo-se um espaço construído de pedra na base terréa, ligado ao mundo exterior por um túnel. Nessês quartos, podiam-se entrar múltiplas vezes e guardavam-se ali, além de objetos preciosos, os utensílios do dia-a-dia. É como se tivessem pensado na vida para depois da morte. Em regra geral estão dentro os restos de oito a dez pessoas juntos, indicando uma unidade familiar. Tradicionalmente, pelo contraste, aqueles túmulos maiores eram em geral construídos na forma de montículo, muitas vezes aproveitando-se os declives da terra, e depois foi escavado seu topo para pôr ali por dentro o caixão. Ver. Inoue, M. (1978) pp. 466-472, pp. 492-497.

²⁸ Ishimoda, S. (1971) pp. 2-71.

interna mediante dois acontecimentos marcantes. Um é designado como a Reforma de Taika, sucedida em 645, e o outro, a Revolta de Jinshin, em 672. Depois desses eventos, o governo logrou não só estabelecer os princípios racionais do seu regime mas, também, deu um passo claro no sentido da intervenção ativa no plano local. Na prática, evidentemente, algumas modificações ocorreram lentamente, mas o governo começou a se comportar até certo ponto como uma monarquia independente.

Na chamada Reforma de Taika, o príncipe-regente Nakano'ôe, então de vinte anos, arrebatou o mando político interno a uma prepotente família nobre de Soga mediante um golpe armado. O príncipe foi discípulo de um clérigo regressado da China, com quem estudava a política e o confucionismo²⁹. Logo então, ensaiou projetos de inovação, trabalhando em afirmar o direito superior da coroa. Dentre seus programas, contam-se a abordagem do censo populacional e a demarcação administrativa do território, tentando-se delimitar as propriedades dos chefes³⁰. A idéia consistia principalmente em tornar o território do país patrimônio do chefe do Estado e em atribuir a cada habitante uma porção de terreno, fixando-lhe prestações devidas ao rei (*so-yô-chô*)³¹. Não surpreende que essas medidas radicais de Nakano'ôe, que colocariam a população toda sob comando direto da coroa, tenham suscitado um mal estar nos líderes da terra, ainda que estes recebessem um estatuto nobre, um lugar no governo e retribuições (*jikifû*) como funcionários do rei³². Acresce que, em 663, Nakano'ôe armou expedição rumo ao ultramar, reagindo à situação iminente do seu aliado (Kudara), invadido pelos domínios vizinhos. O desbarato dessa empresa e a queda de Kudara haviam de desfavorecer o propósito centralizador de

²⁹ Naoki, K. (1998) p.154.

³⁰ *Ibid.* pp. 182-184.

³¹ Naoki, K. (1998) pp. 186-192. Calcula-se o imposto sobre o arroz (*so*) ter sido aproximadamente 3 % da colheita total. Essa prestação deve ter tido uma significação mais recognativa. A prestação em serviço (*yô*), pelo contrário, é estimada em torno de 60-70 dias por ano e terá tido um peso bem maior. V. Ishimoda, S. (1971) pp. 285-309.

³² Amino, Y. (2000) pp. 96-97.

Nakano'ôe, obrigando-o a modelar suas medidas³³. De toda forma, o governo de Nakano'ôe promoveu a noção de que a coroa é o único detentor da autoridade pública. O príncipe foi coroado e morreu em 671, tornado conhecido como imperador Tenji. Ao trono havia indicado Ôtomo, seu filho predileto. No entanto, Tenji tinha um irmão, Ôama, que havia pouco que estava afastado do governo. Na época, entretanto, a regra de sucessão linear, de pai para filho, não era do mais comum e sucediam ordinariamente de irmão para irmão³⁴.

No seguinte ano, no ano de Jinshin, Ôama arrebatou a coroa a seu sobrinho Ôtomo mediante uma revolta armada. Logo após a morte de Tenji, Ôama saiu de seu retiro religioso, acompanhado, inicialmente, apenas de seus vassalos e de particulares (diz-se que nem possuíam armas nem cavalos suficientes). Mas logo vieram-lhe agregar os chefes das famílias tradicionais³⁵. Durante sua marcha, também, associaram-se a eles vários chefes regionais de níveis secundários³⁶ para ir juntos combater contra o sucessor de Tenji. O partido do governo não pôde recrutar seus aliados com rapidez e foi sendo limitado na região onde tinha sido instalada a corte. O combate terminou com o suicídio de Ôtomo. Ôama subiu ao trono em 673, vindo a ser conhecido como soberano Tenmu. Durante seu governo (672-686) a supremacia monárquica no Japão chegou a ser, uma vez, garantida.

Ocupando a coroa, Tenmu seguiu a mesma orientação política de Tenji, prossequindo seus programas inconclusos. Ao contrário do irmão, porém, pôde contar com o apoio maior de poderes tradicionais e de grupos de categorias menores³⁷. Em princípio, tentou introduzir um burocratismo no país, inspirado no sistema político da China. Começou por organizar as órgãos do governo, enquadrando nelas os chefes das famílias principais. Lançou, também, governadores em diversos pontos do país para vigiar a administração local. Abordou, além disso, a compilação do código civil (chamado Código

³³ *Ibid.* p. 101.

³⁴ Naoki, K. (1998) p. 309. Inoue, M. (1978) pp. 270-272.

³⁵ Naoki, K. *op. cit.* pp. 326-330.

³⁶ Naoki, K. loc. cit. e também, Kawasaki, T (1952) pp. 88-109.

³⁷ Naoki, K. *op.cit.* pp.336-339.

de Asuka), de 22 volumes, concluída em 689 no reinado da sua viúva, Jitô. Nesse corpo de leis, foram oficializados o nome do país (*Nihon*, *Hinomoto*, ambos significando o lugar do sol nascente)³⁸ e o título de imperador (*sumeramiko*, *ten'nô*)³⁹. Culturalmente, por sua vez, protegeu o budismo e a crença nativa do país, nisso se diferindo do seu irmão e antecessor, que, ao que parece, não se importou com a religião⁴⁰. Por último, deu ordem de organizar as historiografias, o *Kojiki* e *Shoki*, que seriam terminadas, respectivamente, em 712 e 720⁴¹.

A dinastia do Tenmu é considerada hoje o marco para a instalação do Estado no país, embora, segundo alguns historiadores, tivesse sido prematura do ponto de vista sociológico, sobrevivendo-lhe o feudalismo. A autonomia de poderes tradicionais foi até certo grau fiscalizada por instrumentos racionais do governo. Ao mesmo tempo, a política de Tenmu foi fundamentada não somente em medidas burocráticas e mais modernas mas, também, em certas ideias e práticas mágicas⁴². Desde a revolta, algumas qualidades especiais vieram a ser atribuídas à linhagem de imperadores, perdendo sua família, por exemplo, qualquer tipo de sobrenome⁴³. E também o soberano veio a assumir o papel de sacerdote-mor no culto prestado a divindades⁴⁴. Como veremos, nos *Kojiki* e *Shoki*, o imperador está próximo da divindade. Nos poemas do *Man'yôshû*, a partir do fim da Revolta, também, começam a aparecer as expressões como “nosso chefe é divino” (*Ôkimi ha kaminisimaseba*).

1.3. Prática Funerária

Cabe agora fazer uma breve observação sobre a prática funerária naquele contexto.

³⁸ Amino, Y. (2000) p. 109.

³⁹ Desde o começo do século o soberano vinha-o usando ocasionalmente em relação com os imperadores da China. V. *Ibid.* p. 109.

⁴⁰ Naoki, K., *op. cit.* pp. 355-360.

⁴¹ *Ibid.* pp. 361-362.

⁴² Amino, Y. (2000) pp. 116-117.

⁴³ *Ibid.* loc. cit.

⁴⁴ Inoue, M. (1978) pp. 40-46, pp. 92-95.

Hoje sabe-se terem praticados os japoneses das classes dirigentes um tipo de funeral chamado *mogari* ou *araki*⁴⁵. Nele, quando alguém morria, preparavam um recinto, onde o corpo era depositado até o transferirem para a sepultura. A duração do *mogari* era de meses ou até mais de um ano. Nesse meio tempo, na crença dos antigos, o morto não tinha morrido por completo, ou estava por demais ligado ao mundo dos vivos e, por isso, ofereciam-lhe comidas, danças e cantos, quer para chamá-lo de volta quer para esperar até que se completasse a morte. Quando tivessem trasladado o corpo para a sepultura, os vivos realmente se despediam do morto⁴⁶. Pelo que parece, todavia, no século VII, essa crença estava um tanto relativizada entre aqueles que o praticavam. O costume começava a ter um sentido mais político. Em 646, a prática do *mogari* foi proibida exceto para a família imperial. Ao mesmo tempo, aos chefes particulares foi vedada a construção de túmulos grandes e aos vivos em geral, atos exagerados em funerais como ferirem-se ou arrancarem o cabelo⁴⁷. Na morte do Tenmu, em 686, porém, o *mogari* foi realizado com maior pompa, chegando a durar por mais de dois anos, durante os quais foram repetidos um choro estilizado (*ne*) e as palavras de certo louvor e homenagem (*sinubigoto*) por parte dos nobres, dos familiares do morto e dos oficiais da corte⁴⁸. Parte dos *banka* de que tratarei foi produzida nesta circunstância. Do ponto de vista social foi, também, durante esse tempo de *mogari* que se resolvia problemas de sucessão. A partir do século VIII, porém, tal costume foi substituído pela cremação, adotada pelos membros da classe dirigente pela influência do

⁴⁵ Sobre o fundo etnológico desse costume e suas ligações com funerais das demais regiões da Ásia, ver Ôbayashi, T. (1997) pp. 177-284.

⁴⁶ Encontra-se no *Kojiki* seguintes trechos que parecem ter sido inspirados na prática primitiva do *mogari*: depois da morte de Amano Wakahiko, comissário do céu, várias espécies de pássaros (provavelmente referindo-se a homens mascarados de pássaros) ergueram casa para seu funeral e lá brincaram durante oito dias e oito noites. Isso é: divertiram o morto com cantos e danças para atrair sua alma, fazendo cada qual sua parte; o faisão, o papel de chorar em voz alta, pardal, o de socar arroz, o martinho-pescador, o de buscar a comida para o morto, etc. *Kojiki*, edição de Kurano, K. (1996) p. 59. Ver também Masuda, K. (1972) pp. 115-117 e Saigo, N. (1994) pp. 247-253.

⁴⁷ Ôbayashi, T. (1997) pp. 267-268.

⁴⁸ Yamamoto, K. (1975) pp. 180-186.

budismo⁴⁹.

2. Apresentação de poemas do *Kojiki* e *Shoki*

Daqui para frente apresentarei poemas fúnebres do *Kojiki* e *Shoki*. Inicialmente citarei brevemente as suas normas de organização.

O *Kojiki* apresenta três partes, cada uma correspondendo a um tomo: o primeiro narra a época de deuses e acontecimentos longínquos ; o segundo, a história dos homens e divindades; o terceiro, os acontecimentos mais recentes do tempo humano. Sua narração termina no começo do século VII, quando do governo de imperatriz Suiko. O *Shoki*, por sua vez, continua informando do século VII e termina em 697, quando do reinado de imperatriz Jitô, filha de Tenji e esposa de Tenmu. Possui trinta volumes e não só é maior em tamanho em comparação ao *Kojiki* mas, também, prioriza o registro de eventos históricos e adota um método cronológico. De qualquer forma, nas partes comuns a ambas as obras, a saber, até o início do século VII, elas seguem a linha narrativa quase idêntica e contam histórias e lendas parecidas. Sobretudo, vê-se ali a preocupação de reivindicar a vinculação do chefe do Estado com a origem divina. O carisma do imperador, que este veio a exercer sobretudo após a Revolta de Jinshin, é apresentado nestas obras como um atributo da estirpe. As tradições familiares das classes dominantes estão também articuladas a origens míticas⁵⁰.

Quanto a seus poemas, ocorrem menos na primeira parte do *Kojiki* e na parte

⁴⁹ Entre os membros da família imperial, a imperatriz Jitô, a viúva de Tenmu, foi a primeira a adotar a cremação pelo seu testamento. Sua morte ocorreu em 702.

⁵⁰ A introdução do *Kojiki* diz o seguinte: o imperador Tenji decretou sua organização preocupando-se com inúmeras variantes e erros surgidos nas tradições de principais famílias do país e querendo garantir sua transmissão fiel: foi escolhida para isso uma mulher, dotada, ao que parece, de capacidade xamânica, a qual aprendeu a narrativa de memória; depois, como essa mulher envelheceu, pelo novo decreto da imperatriz Genmei (707-715) foi efetivada sua transcrição – enfrentado-se dificuldade, como se diz na nota - por Ôno Yasumaro, um funcionário da corte (*Kojiki*). Para o *Shoki*, por sua vez, o imperador Tenmu nomeou príncipes e nobres da corte para realizar a recolha dos documentos e sua compilação.

correspondente do *Shoki*. Uma das suas razões será a de que, nessas partes, as narrativas se relacionavam muito aos ritos, sendo que as palavras e imagens daquelas parecem muitas vezes ter sido motivadas por estes (pela prática de ritos)⁵¹. Por isso, supõe-se que a autonomia de poemas não tenha sido consumada, ali predominando as expressões mais ligadas à oralidade e à gestualidade, isto é, ligadas a certa prática e apresentação⁵².

Na segunda parte do *Kojiki*, vemos surgir os poemas dedicados à ocasião da morte. Quatro poemas dedicados a um príncipe formam um conjunto em uma mesma narrativa lendária. Segue sua versão em português. O trecho foi tirado do *Kojiki*, relatando a morte de Yamato Takeru⁵³.

.....vieram de Yamato as damas e filhos da corte, prepararam o sepulcro de Takeru e, arrastando-se pelo chão e vagando por campo de arroz, choraram em voz alta e cantaram:

*No campo de arroz,
no caule, no caule,
se enrosca
ó cará trepadeira.*

Neste momento Takeru se transformou em um enorme pássaro branco, levantou vôo e dirigiu-se para o mar. As damas e filhos, embora se machucassem com capins, ignorando a dor e chorando em voz alta, seguiram em seu encalço. Daí cantaram:

*No campo de capim,
enreda-se o corpo.
Não podendo ir pelo ar,
ó! vamos sobre os pés.*

⁵¹ Masuda, Katumi (1972) p. 123-129. Inoue, M. (1978) pp. 54-62, pp.92-95, pp. 108-109 .

⁵² Masuda, K., *ibid.* pp. 55-90. pp. 109-123.

⁵³ Kurano, K. (1996) pp. 128-129. Para o texto original, veja-se o anexo (1) desta dissertação.

Deste modo cantaram. Daí, entraram no mar, seguindo molhados e embaraçados o pássaro, e cantaram:

Indo pelo mar,

enreda-se o corpo.

Ervas à tona de um largo rio,

(como aquelas ervas) ó! estamos presas no mar!

Assim cantaram. (O pássaro) voou e pousou num recife. Daí cantaram:

Ó pássaro da praia,

não indo pela areia (a nosso pesar),

ides pelos recifes!

Estes quatro cantos foram cantados no funeral de Takeru. Por isso até hoje se cantam no funeral dos imperadores. (A alma de Takeru) voou com grande rapidez pelo ar e pousou em Shiki, na província de Kawati. Daí constituíram um mausoléu para (sua alma nele) poder repousar. Nomearam-no Mausoléu do Pássaro Branco. Porém, voou outra vez e se afastou para o céu...

Na narrativa do *Kojiki*, Takeru é um membro da família imperial. Os estudiosos pensam que a figura mitifique vários líderes de guerra, não correspondendo a um personagem real⁵⁴. O relato do *Kojiki* relata a seguinte história: o príncipe Takeru, por seu gênio indômito e sua força desmedida, é afastado pelo seu pai, imperador, que temia sua brutalidade. O imperador manda-o ir subjugar terras e chefes ainda rebeldes. Terminada a conquista no Sul, logo o manda ir ao Norte, sem, no entanto, dar-lhe exércitos. Assim terá Takeru de percorrer o país e lutar contra os inimigos insidiosos, homens e deuses, mas vai vencendo-os. Um dia, porém, em confronto com um javali branco, perde sua força e logo

⁵⁴ Inoue, M., (1978) p. 326-330.

começa a esmorecer. Também deixara para trás sua espada, dada pela tia, o que o haveria privado da proteção mágica. Na volta à sua terra, já fraco e definhado, diz: *sempre me sentia percorrer os ares. Mas os meus passos agora pesam e se atrapalham*. Pouco antes de avistar sua terra, dela faz belos cantos de saudade e morre. A lenda atribui as quatro lamentações, acima traduzidas, a damas e filhos da corte, que choraram sua morte.

Bem provavelmente, as quatro lamentações acima apresentadas adaptaram os gestos típicos do funeral⁵⁵. Estes gestos, por sua vez, terão sido a maneira simbólica de exprimir as tensões provocadas na coletividade pela morte. A ser assim, é natural que os poemas não contenham nenhum sentimento individualizado. Ao invés, esperavam-se ser transmitidos para a posteridade sem alterações. A narrativa, portanto, tinha a função de consagrar a origem do rito. Contudo, nessas lamentações, é possível perceber-se uma representação de intransponibilidade entre a esfera dos mortais e a ave - a alma do falecido - e uma intensa imagem de separação.

Os demais lamentos, com motivos da morte, estão incluídos nas últimas partes do *Shoki*. Encontram-se cerca de doze poemas, de matizes diversos, dos quais apresentarei apenas dois.

枚方ゆ 笛吹き上る

近江のや 毛野の若子い 笛吹き上る。⁵⁶

(Hirakatayu fuefukinoboru Ohminoya Kenanowakugoi fuefukinoboru)

Sobe, por Hirakata,

tocando a flauta.

Sobe, ó jovem Kena de Ohmi,

tocando a flauta.

Este poema foi composto por ocasião da morte de Kena, senhor de Ohmi. O autor

⁵⁵ Saigo, N. (1994) p. 133.

⁵⁶ *Shoki*, t. 17. Foi transcrito da antologia de Tuchihasi, Y. (1976) p. 304.

é sua esposa, conforme atribui o *Shoki*. Hirakata é um topônimo, designando uma região em que havia uma cidade-porto à beira de um rio navegável. No século VI, esse senhor de Kena entrou na Península, comandando uma grande tropa, para lá recuperar a base da administração japonesa. Todavia, sua missão foi desbaratada e ele mesmo faleceu ao retornar ao sul do país⁵⁷. A referência do poema, portanto, deve ter sido o barco que trazia o corpo do defunto até sua terra.

Neste poema, como nos anteriores, não fica explícito um sentimento individualizado, nem está claro o sujeito desta enunciação. Apenas percebemos, de modo indireto, o espanto da mulher ao ver o barco, a bordo do qual seu marido, desencarnado, está tocando a música do seu funeral⁵⁸. A imagem apresentada pode referir-se a uma espécie de visão coletiva, referente a quando se sofria uma morte próxima: a indeterminação dos limites entre os vivos e os mortos. De qualquer forma, esse poema parece revelar menos relação com ações praticadas em comparação aos lamentos de Takeru. Acrescento que a técnica da repetição de frases observada aqui é uma das características dos poemas arcaicos do país.

Segue mais um poema de *Shoki*, composto pelo regente Nakano'ôe. Foi motivado pela morte de sua mãe, Saimei, em 661, governante entre 642 e 645 e entre 655 e 661. Ela faleceu no sul do país, quando planejava partir para a Coreia com uma grande tropa naval. Nakano'ôe acompanhou o corpo do defunto até um porto, para que fosse levado até o Yamato pelo mar e ali fosse sepultado. E antes de retornar ao comando da guerra, compôs este lamento (segundo a explicação do *Shoki*).

君が目の 恋しきからに 泊てて居て かくや恋むも 君が目を欲り。⁵⁹
 (kimigameno koisikikarani hateteite kakuyakoimumo kimigameohori)

Com saudade dos teus olhos,

⁵⁷ Inoue, M. (1978) pp. 458-459.

⁵⁸ Tsuchihashi, Y. *op. cit.* pp. 304-306.

⁵⁹ *Shoki*, t. 27. Foi transcrito da mesma antologia de Tsuchihashi, Y. (1976) p. 369.

*aqui ancoro,
e tanta saudade sofro
de querer tanto os teus olhos.*

Este poema, diferentemente dos anteriores, manifesta um sentimento do autor, embora poeticamente seja pouco elaborado. O autor associa a dor da ausência com a saudade de olhos.

Sabe-se que este príncipe, enquanto príncipe-regente (645-661) e soberano (661-671), presidiu freqüentes reuniões literárias. Por sua ocasião, realizaram-se mais poemas em chinês, mas não ficou de todo ignorada a criação de poemas em japonês⁶⁰. Desse círculo é conhecida a contribuição de intelectuais da Coréia, que viviam naturalizados no país e incumbiam-se da função de escreventes e conselheiros do governo, entre outras. O importante é que deram estímulo aos japoneses para que praticassem artes não comandadas exclusivamente pela necessidade, como nos ritos, mas também pelo gosto e pela compreensão⁶¹. Os nobres do país foram acostumando-se a exercitar a lírica. No *Man'yōshū*, existe um considerável número de poemas compostas em uma dessas reuniões festivas, organizadas por príncipes e nobres, atestando-nos o rápido arraigamento do costume.

⁶⁰ Kitayama, M. (1980) pp. 15-18.

⁶¹ Naoki, K. (1998) p. 304.

3. *Man'yōshū*

Meu principal objetivo daqui em diante é examinar poemas incluídos no *Man'yōshū* e classificados como gênero fúnebre. Tal antologia é formada de vinte volumes e contém aproximadamente quatro mil e quinhentos poemas. Começarei por descrever as propriedades desta obra.

3.1. Apresentação do *Man'yōshū*

Com o nome de *Man'yōshū* designa-se uma coleção de poemas elaborada do fim do século VII ao século VIII. Seu nome parece referir-se a “milhares de poemas” ou “milhares de idades” (quer dizer, uma obra para a eternidade)¹. O projeto de sua organização pode ter sido concebido na corte da imperatriz Jitō, viúva de Tenmu, e sua composição foi levada a diante sob diferentes condições de trabalho, com base em cancioneiros individuais que estão hoje perdidos². Deve ter sido terminado por volta do final da “Era Nara” (710-784: é o período em que a sede do governo estava instalada em Nara. Culturalmente é considerado rico pela arte religiosa e seu internacionalismo, dos quais nos chegaram valiosos templos e estatutos do budismo.) ou no início da “Era Heian” (794-1192).

A maioria dos seus autores viveu no século VII e na primeira metade do seguinte. Quanto à sua classe social, era variável (abrange autores de diversas categorias sociais): imperadores e príncipes, nobres e funcionários da corte, as filhas de chefes de províncias em serviço desta, monges, prostitutas, lavradores, pescadores, mendigos, soldados alistados no interior, etc. Mas a obra em si deve ter sido reservado à circulação aristocrática.

Dentro de cada volume os poemas estão classificados segundo gêneros³. Esses gêneros têm propriedades distintas, divergindo um do outro em seu conteúdo temático. Também variam segundo os livros, mas a distribuição em três grupos, a que estão submetidos os poemas dos

¹ Hirosawa, T. et alii (1996) p. 26.

² *Ibid.* p. 26-27.

primeiros volumes da coletânea, deve traduzir melhor seu projeto inicial: o canto dialogado (*sômon-ka*), o canto da morte (*banka*) e o canto variado (*zôka*). O nome do canto variado, que inaugura a antologia, pode induzir-nos a crer que tal agrupamento não tenha tido um critério definido, mas o mais provável é que tenha reunido os poemas cuja motivação ou destin era público. Incorporam-se nesse grupo, por exemplo, os poemas compostos em festividades da corte, os inspirados em viagens dos funcionários e, além disto, os compostos em comemoração das visitas realizadas pelos imperadores.

Segundo estudiosos, é possível atribuir períodos diferentes ao *Man'yôshû*, atentos à reivindicação dos próprios organizadores, mas, também, considerando principais situações históricas⁴. O primeiro desses vai da primeira metade do século VII até 672, aproximadamente, este sendo o ano da Revolta de Jinshin. O segundo vai daí até aproximadamente 701, este sendo o ano da implementação do Código de Taihō, código mais importante na antiguidade japonesa. São períodos em que o país estava se organizando em um Estado. Os autores do *Man'yôshû*, por sua vez, eram muitas vezes aqueles que participaram ativamente da sua fundação. Quanto a caracteres de poemas, convém distinguir os do primeiro período pelo seu estilo mais arcaico, como adiante mostrarei. No segundo período, por sua vez, um autor Kakinomoto Hitomaro, cujo *banka* apresentarei, destacou-se como poeta renomado da corte. De 710 até 723, aproximadamente, será o terceiro, em que o sistema administrativo do Estado já estava consolidado (neste período ocorreu a conclusão da compilação do *Kojiki e Shoki*), mas os seus principais fundadores haviam falecido. Foi também o período em que o país estava regido por imperatrizes pela falta de sucessores varões na linhagem tronco da família imperial⁵. Neste período, viu-se a ascensão de uma família nobre (a de Fujiwara), que quase monopolizou os postos importantes do governo – criando, pois, conflitos com grupos mais tradicionais⁶. Os autores do *Man'yôshû* eram os nobres e funcionários da corte, alguns imitando os da geração anterior como Hitomaro e tentando assumir o papel da porta-voz da corte. Daí até o fim será o último período, em que se começou a observar certa instabilidade do sistema (por exemplo, as tentativas de golpe⁷, a eclosão da

³ Dentro de cada gênero, em princípio, os poemas estão ordenados de acordo com a maior ou menor antiguidade da data de composição. Nos primeiros volumes do *Man'yôshû* estão reunidos segundo os imperadores sob o governo dos quais foram apresentados.

⁴ Nakanishi, S. (1976), por exemplo, divide o *Man'yôshû* em quatro períodos (645-671)(-701)(-728)(-759) e Kitayama, S (1980) assinala os três períodos (-710)(711-723)(724-759).

⁵ Aoki, K. (1973) pp. 102-109.

⁶ *Ibid.*, pp. 261-264, pp. 301-302.

⁷ *Ibid.*, pp. 320-328.

epidemia⁸ e abusos de alguns religiosos intervindo excessivamente em assuntos do Estado⁹, etc.). Um dos autores representativo desta última fase é Ôtomo Yakamochi, membro de família tradicional e eminente, a quem possivelmente se atribue parte da organização da coletânea. Desde o século V, a família de Ôtomo se incumbiu do comando militar do Yamato e alimentou uma relação íntima com a família imperial. Porém, justamente no tempo do *Man'yôshû*, esse preito familiar começou a ser substituído por instituições mais burocráticas. Os volumes 16 a 20, únicos que não adotam a classificação por gêneros, tem o caráter de cancioneiros individuais ou, talvez, diários deste autor, e os que aí figuram eram em princípio as personagens com ele relacionadas. Ele também reuniu poemas de lavradores do interior do país nos volumes 14 e 20, recrutados para fazer a patrulha do país nas fronteiras do sul.

Gostaria de apresentar, ainda que resumidamente, os dois gêneros do *Man'yôshû* que não cabem no gênero elegíaco. Eles, no entanto, devem ajudar-nos a conhecer os autores da antologia com menos parcialidade.

A temática de cantos dialogados (*sômon-ka*) era basicamente a do amor entre dois sexos, mas podia abranger outros motivos também. Eles apresentam-se a nós antes de tudo como uma troca de estima, simpatia e paixão entre mulher e homem, membros de família e amigos. Com isso, mantêm um caráter de correspondência, parecendo vez por outra menos com a obra de arte do que com gestos e tratos cordiais entre os entes queridos. Seus autores exprimiam seu amor e amizade com uma naturalidade próxima da oralidade, ora provenientes de ternura ora mostrando forte dedicação. Ocorria que a motivação dominante desses poemas era da saudade, quer da ausência quer da separação. Isto porque, em primeiro lugar, naquela época os casais japoneses não viviam sempre no mesmo lar e se despediam um do outro no alvorecer. Também os contemporâneos dos poetas, quando estavam relacionados à corte, teriam que viajar freqüentemente por conta do Estado. Porém, mesmo nessas circunstâncias, era raro que os autores do *Man'yôshû* se desesperassem, aceitando, antes, e mostrando-se consolados pela linguagem dos seus poemas.

Como já disse, o gênero de cantos variados (*zôka*) manifesta um caráter público, encerrando obras relacionadas aos eventos da corte. São, todavia, diferentes dos poemas dos *Kojiki* e *Shoki*, mesmo quando são comparadas com aquelas obras do *Kojiki* e *Shoki* atribuídas a

⁸ *Ibid.*, pp. 312-317.

⁹ *Ibid.*, pp. 317-320, pp. 466-491.

eventos palacianos¹⁰. Os poemas do *Man'yoshu* já começavam a ser caracterizados como uma manifestação da individualidade. Seus autores não eram coletivos nem lendários, como ocorria nos *Kojiki* e *Shoki*, e exprimiam sua voz fundada na experiência. Vendo-os retrospectivamente, é verdade que esses poemas assemelham-se às vezes um ao outro, particularmente quando assumem uma voz apologética em relação ao sistema vigente. Mas, lidos com mais atenção, percebe-se que essa atitude não veio unicamente da formalidade, antes traduzindo um sentimento comum naqueles autores. Além disso, não deixemos de lembrar que o *Man'yoshu* abriga poemas atribuídos a certos personagens, ao nosso olhar, sacrificados pelo Estado, vítimas de tramas políticas. Esses poemas são até hoje muito lembrados, parecendo ouvir-se a voz intacta dos príncipes que sofreram destinos trágicos.

Ademais, a singularidade do *Man'yoshu* pode ser realçada posto em contraste com antologias japonesas posteriores. A linguagem do *Man'yôshû*, simples e espontânea, revela uma relação íntima e variada dos seus autores com a natureza, sua percepção clara em face desta. A concretude dos objetos, proveniente da personalidade de cada olhar, é uma das características dos poemas do *Man'yoshu*. Esses autores, ao mesmo tempo, não chegavam a uma reflexão pura do seu interior e procuravam assemelhar suas experiências interiores a variados aspectos da natureza. Algumas vezes, porém, apresentavam uma visão mais inspirada da natureza, apoiando-se, talvez, em experiências ou imaginações míticas. Nesses casos, seus autores parecem como se percebessem o aspecto sagrado da natureza e se medissem com ela mediante expressões verbais. Autores mais tardios da coletânea, por outro lado, manifestam, mais ou menos explicitamente, sua perplexidade diante da vida. Tais autores dizem, através de fazer poemas, querer clarear o pesar e a melancolia que os oprimem, ainda que sem explicação¹¹. Essa postura é algo diverso da atitude afirmativa dos autores das primeiras gerações do *Man'yôshû*. Em termos globais, em todo caso, pode-se atribuir a obras do *Man'yôshû* um caráter simples e natural, que se alia a um estado peculiar da linguagem. Esses fatos o afastam muito das antologias líricas ulteriores, nas quais, sobretudo, a elegância tomará o lugar da simplicidade.

¹⁰ Como foi dito no início do capítulo, a maioria das canções do *Kojiki* e *Shoki* tinha uma origem tradicional e local. Todavia, depois de ter sido armazenadas na corte, foram aproveitadas em suas festividades, sendo apresentadas com alguma música, cujas melodias alguns manuscritos preservam, embora parcialmente. Outras canções do *Kojiki* e *Shoki* foram de criação mais recente e refletiam os acontecimentos ligados à corte, como, por exemplo, canções satíricas contra a política do tempo atribuídas a pessoas anônimas.

¹¹ Por exemplo, vários poemas de Ôtomo Yakamochi, sobretudo o número 4290-4292 do volume 19.

Por último, passarei ao gênero elegíaco, *banka*. Os poemas pertencentes a esse gênero foram compostos, em grande parte, após a morte de uma pessoa relacionada ao autor. Nesta condição, julgo possível serem aproximados ao pranto da cultura européia.

Já mencionamos atrás um costume dos antigos japoneses, *mogari*, segundo o qual esperava-se algum tempo para sepultar o corpo dos finados. Esse intervalo temporal parece ter sido uma das ocasiões propícias para serem produzidos os *banka*.

Dentre tais *banka* proponho-me distinguir dois tipos, que parecem divergir-se um do outro pela sua forma, motivação e procedimentos. O primeiro deles deve estar ligado, provavelmente, ao surgimento do gênero dialogado, *sômonka*, na época do *Man'yôshû*. Pertencem a este grupo poemas em geral curtos e que tematizam os sentimentos pessoais de autores pela morte de pessoas queridas. É possível, por outro lado, que a existência de um outro tipo de *banka* implique uma circunstância mais definida. São composições mais elaboradas e seus autores cultivam tópicos invariáveis, o que me parece indicar, em vista também de demais aspectos, ter havido entre eles um desejo de certa formalidade.

3.2. Leitura dos poemas

3.2.1. O *banka* do primeiro grupo

Começarei por dar exemplos do primeiro grupo do *banka*.

(1)

青旗の木幡の上を 通ふとは 目には見れども ただに会はぬかも。¹²

*Embora a veja passando (a sua alma),
Por sobre Kohata, de verde pendão,
Já não nos encontramos um ao outro.*

(Aohatano Kohatanoueo kayoutowa meniwaredomo tadaniawanukamo.)

¹² Vol. 2. 149.

Este poema foi composto por ocasião da morte de imperador Tenji. A autoria é de sua esposa Yamato. Na antologia, esse poema, com outros, constitui uma série de lamentações em homenagem a este monarca falecido. Todos foram criados por mulheres que na corte o serviam. Deste conjunto apresentarei quatro composições a mais na seqüência.

Explicarei certas expressões e um procedimento peculiar no *Man'yōshū*. *Kohata* é nome do lugar, um outeiro, no qual foi sepultado o morto (para os antigos japoneses, o monte e outeiro eram os lugares preferidos de enterramento, e pensava-se que aí retornassem as almas dos mortos.). “De verde pendão” (*ao hata*) é um epíteto que acompanha alguns topônimos, entre eles, *Kohata*. Veio possivelmente do aspecto vicejante das arvores. No caso deste poema, o verde (*ao*) associou-se a parte do topônimo, *ko* (que pode significar árvore), de *Kohata*, e interveio também a similaridade do som de *hata* em ambas as palavras.

Pode ser que *aohata* e *kohata* tenham designado um material utilizado no funeral da época (*hata*), feito de plantas¹³. Neste caso, *kohata* sendo o topônimo, também se referia a um objeto funerário especial que imitava o movimento da alma saída do corpo. Assim é difícil hoje definir quais foram os sentidos exatos de epítetos. Foram chamados de *makurakotoba* e parecem ter tido originalmente, segundo os estudiosos, a função de louvor – por exemplo, louvor dum lugar ou dum nome do lugar para invocar seu espírito¹⁴. Alguns *makurakotoba* devem ter originado da parte ou abreviação deste louvor, esta representando o todo¹⁵. Seja qual for, é possível que fossem a reminiscência crua da linguagem arcaica, onde se punha fé na propriedade mágica das palavras. Os autores do *Man'yōshū*, embora já não vivessem um compromisso tão forte com a magia, utilizaram-nos com certo apego por achar nele, provavelmente, um efeito sensual, uma função rítmica ou sonora e uma imagem conotativa e quiça a mítica – uma ligação com o passado mítico. Mas aos poucos a técnica caiu no desuso. Daqui para adiante colocarei os epítetos entre parênteses.

(2)

¹³ Saito (1998) p. 91.

¹⁴ Yamamoto, K. (1975) pp. 69-70.

¹⁵ *Ibid.* pp. 66-71.

人はよし 思ひ止むとも 玉かづら 影に見えつつ 忘れぬかも。¹⁶

Mesmo que para todos se acabe a tristeza,

Não poderei me esquecer dele,

Vendo ainda a sua sombra

(--bela grinalda).

(hitowayosi omoiyamutomo tamakazura kagenimietutu wasuraenukamo)

O poema é da mesma autoria, Yamato Hime. “bela grinalda” (*tamakazura*) é o epíteto que se antepõe geralmente à palavra sombra (*kage*) e ao verbo lembrar-se (*kaku*).

(3)

かからむと かねて知りせば 大み船 はてし泊に しめ結はましを。¹⁷

Se soubesse do agora,

Eu teria amarrado o seu barco,

Quando ancorou.

(kakaramuto kanetesiriseba ômifune hatesitomarini simeyuhamasio.)

Foi composto por uma dama da corte, famosa na época como poetiza, Nukata no Ôkimi. Foi mulher do príncipe Ôama e depois mulher do monarca Tenji.

(4)

¹⁶ Vol. 2. 149.

¹⁷ Vol 2. 151.

やすみしし わご大君の 大み船 待ちか恋ふらむ 滋賀の唐崎。¹⁸

Ó (cabo) Karasaki de Shiga.

*Estarás desejando e esperando
pelo barco do nosso rei?*

(yasumisisi wagoookimino oomifune matikakouramu siganokarasaki.)

A autora deve ter sido uma servidora da corte, Toneri Etoshi. “Karasaki” é um cabo do lago de Biwako, na província de Shiga, onde foi instalada a corte do soberano Tenji (a corte de Ohmi).

(5)

いさなとり 近江の海を 沖さけて こぎ来る船 へつきて こぎ来る船 沖つ櫂
いたくなはねそ へつ櫂 いたくなはねそ 若草の つまの 思ふ鳥立つ。¹⁹

Ó mar de Ohmi (do pescador de baleias).

*Ó barco que vogas ao alto do mar,
ó barco que vogas à beira do mar,
não espalhe o teu remo a água do alto-mar!
não espalhe o teu remo a água da beira-mar!
Senão, fugirá a ave amada.*

(isanatori ôminoumio okisakete kogikurufune hetukite kogikurufune okitukai itakunahaneso hetukai itakunahaneso wakakusano tumano omoutoriatu).

É um outro poema da autoria de Yamato Hime: “o mar de Ohmi” é o lago de Biwako acima referido; “do pescador de baleias” (*isanatori*) é epíteto que antecede a palavra “mar”. A expressão “partir a ave” deve estar ligada à crença dos antigos de que as almas do morto vão pelo

¹⁸ Vol 2. 152.

¹⁹ Vol. 2. 154.

ar, tornadas em aves. A autora deve estar vendo uma ave na água, a que seu esposo dava em vida carinho, mas também está vendo ali a sua alma.

(6)

北山に つらなる雲の 青雲の 星離りゆき 月も離りて。²⁰

*Fileira de nuvens azuis,
por sobre as montanhas.
Estrelas se afastam,
e a lua se distancia.*

(Kitayamani turanaru kumono aogumono hosisakariyuki tukimo sakarite.)

A autora é a imperatriz Jitô, e o poema foi composto em memória do seu esposo, o monarca Tenmu. A obra parece sugerir, através das imagens, um distanciamento do tempo.

As obras até aqui vistas foram compostas quando os dois monarcas afastavam da vida e os autores eram as mulheres que serviam perto deles. Veremos dois *banka* a mais criados por uma princesa, dedicados desta vez ao seu irmão, Ôtsu.

(7)

現身の 人なる吾や 明日よりは 二上山を 弟背と吾が見む。²¹

*De amanhã em diante,
mesmo vivendo eu neste mundo,
verei na montanha de Futakami
o meu amado irmão.*

²⁰ Vol 2. 161.

²¹ Vol. 2. 165.

(utsusemino hitonaruwareya asuyoriwa Futakamiyamao irosetowagamimu.)

(8)

磯の上に生ふる馬酔木を手折らめど見すべき君がありと云はなくに。²²

*Apanho flores²³ em rochedos,
mas já não tendo a ti
para mostrá-las.*

(isonoueni ouruasibio taoramedo misubekikimiga aritoiwanakuni.)

A autora, Ôkuno himemiko, é a filha do monarca Tenmu e cumpria missão de servir a deuses no templo de Ise. Quando faleceu Tenmu, retornou à capital e soube da execução de seu irmão, príncipe Ôtsu, acusado de conspirar contra o trono. Na realidade, este terá caído em uma intriga respeitante à sucessão de Tenmu. Os dois poemas acima traduzidos foram criados quando o corpo do falecido foi trasladado para o jazigo da montanha de Futakami. No primeiro deles, ela diz, com tom afirmativo, sentir a presença do irmão no aspecto do monte mas, ao mesmo tempo, fica manifesto na expressão a tristeza por que o mundo em que ela vive já está infinitamente separado do dele.

Cf. (o poema do príncipe Ôtsu pouco antes de morrer. Sua esposa também se suicidou após a execução dele.)

*Hoje pela última vez vendo
os patos que grasnam no lago de Iware
me dissiparei por entre nuvens?²⁴*

²² Vol. 2. 166.

²³ *Ashibi*, andrômeda em português, tipo de urze americana que pertence à família de ericáceas (um arbusto). Sua flor, pequena e branca, é muito prezada pelos japoneses.

²⁴ Vol. 3. no. 416.

É justo perceber, nestas lamentações, uma continuidade, de um lado, e um certo rompimento com a tradição poética anterior do Japão percebida nos *Kojiki* e *Shoki*, por outro. São obras em que os autores manifestam sua dor, mas a individualidade de expressões se tornou muito maior. Um dos temas mais reiterados é a visão de almas provocada pelo forte choque interior. Eles dizem vê-las, conforme os exemplos de número 1,5 e 7, bem como, de certo modo, o de número 2, diante de si em aparência de sombra, ave ou aspecto do monte, e esta visão até certo ponto os consola. Mas, apesar disso, nada podem com isso, o que aumenta ainda sua dor. Esta dor já não cabe nos ritos nem nas expressões simbólicas oriundas deles, pois a finalidade destes era atender a causa coletiva. Por isso os autores convertem-no em várias líricas, como se fosse esta a forma escolhida para a compensação de seu sofrimento, combinando palavras e imagens, de forma que moldassem sua lembrança do passado e sinal carinhoso da sua despedida. Resultam disso numerosos poemas originais, de que vimos acima alguns, em que os autores tentam dar à sua experiência um significado único. Contudo, esses poemas do *Man'yōshū* não deixam de manifestar seu elo com o passado. A reconstituição de uma consciência arcaica se vê melhor, talvez, no poema de Yamato hime (de número 5), no qual ela conserva a imagem da ave, mas convertendo-a numa forma individual e harmoniosa. Podemos dizer que os *banka* deste grupo são manifestações de uma certa forma de amor.

3.2.2. O *banka* do segundo grupo.

Gostaria de examinar agora um outro grupo de *banka*, que pode estar associado, como já foi dito, a um contexto bastante específico (como o de *mogari*). Pertencem a este grupo os poemas compostos em homenagem aos imperadores, membros da família imperial e ainda personagens de certa importância pública. Seus autores eram, por sua vez, súditos ou membros da corte. Antes de analisar seu exemplo, gostaria de fazer o elenco de atributos que se observam

neste grupo de *banka*: 1. Em geral, são composições mais longas²⁵ (são chamados poemas em forma longa), mas o número de seus versos varia de um poema para outro. Esses poemas fazem freqüentemente acompanhar-se de uns poemas curtos, denominados *hanka*, os quais resumem, sintetizam ou completam a ideia de poemas maiores. 2. Faz-se honra fúnebre aos soberanos e seus familiares, e também em menor freqüência a outros membros da corte. Os autores destes poemas são indivíduos ligados à corte. Podem ser homens ou mulheres, o importante é que assumam até certo ponto uma voz impessoal. 3. Os poemas deste grupo podem conter alguns dos seguintes elementos:

- a. passagem que inspira uma formalidade ou solenidade e que lembra, caso o falecido tiver sido imperador, a origem divina do morto.
- b. Algum retrato da sua vida. Por exemplo, se o homenageado tiver sido monarca em vida, sobre seu reinado, e se o autor alguma vez tenha o acompanhado em caça, a recordação de tais excursões - se é uma princesa, evoca-se sua vida unida à do marido e vice-versa, etc.
- c. A apresentação da morte como um acontecimento imprevisto e irracional, o dó e desilusão dos membros da sociedade.
- d. A afirmação de que o morto tenha retornado ao céu ou ao monte.
- e. O desnorreamento e luto daqueles que o serviam.
- f. A nota ora descritiva ora estilizada do funeral.
- g. O padecimento dos vivos ao perceber que aquilo que fazia parte do cotidiano do morto – quer fosse o caminho que percorria, quer os patos que criava ou outras marcas de sua presença, de caráter familiar – torna-se gradativamente descuidado, retorna ao estado de natureza e volta a ser selvagem.
- h. A afirmação de reconhecer a alma do morto em algum sinal da natureza (por exemplo, neblina e nuvens, etc.) ou nalgum lugar particular (como o sepúlcro e o monte onde o morto tenha sido inumado).
- i. palavras de réquiem.

²⁵ Esta não é uma regra absoluta. Por exemplo, existem vinte e três *banka* em estilo curto e feitos em homenagem a príncipe-herdeiro Kusakabe pelos seus vassalos (vol. 2. no. 171-193). Também há cinco *banka* curtos compostos por um vassalo, Yonomyôguni, a seu senhor, Ôtomo Tabito (Vol. 3. no. 454-458). De qualquer forma, nestes *banka*, o tom com que os autores se expressam é mais familiar. É possível dizer que essas homenagens curtas têm caráter intermediário entre o *banka* oficial e o pessoal.

A maioria dos *banka* contém somente alguns desses elementos. Mas eles, quando combinados, visam a expressão de algo que não se restringe a sentimentos individuais de autores, como veremos agora.

Gostaria de examinar agora um *banka* composto por Kakinomoto Hitomaro, inserido no segundo tomo do *Man'yōshū*. Hitomaro é um dos representantes do *banka* deste segundo grupo. Embora pouco se saiba da sua biografia, certo é que nasceu por volta do meado do século VII, numa família tradicional situada na região que circunda o Yamato. Possivelmente já tinha cargo no governo do soberano Tenmu mas foi, sobretudo, durante o tempo da sua viúva, imperatriz Jitō, em que ele se destacou como poeta renomado da corte (autor de vários poemas longos e curtos). Compôs uma série de encômios e *bankas* dedicados aos membros da família imperial. Cultivou, também, os demais gêneros do *Man'yōshū*, entregando-se a fazer, além desses poemas de caráter público, outros muitos com temas amorosas, folclóricas ou de viagem. Considera-se Hitomaro um dos inovadores da literatura da antigüidade japonesa. Segue agora um poema destinado ao príncipe Takechi, terceiro filho do Tenmu, falecido em 696.

*Para o mogari em Kinoe, do príncipe Takechi (Kakinomoto Hitomaro)*²⁶.

Receio lembrar,

Temível pronunciar.

O nosso grande rei fundou divinamente

As portas celestiais (longínquas)

No campo de Makami em Asuka

5

E está oculto como um deus.

Quando foi para além do monte de Fuwa (de árvores divinas)

E desceu no campo de Wazami (de espada coreana),

Convocou os soldados dos países do leste

A fim de governar debaixo do céu e estabelecer a ordem

10

E encarregou (Takechi),

Embora (ainda) príncipe,

De pacificar povos rebeldes

²⁶ Vol 2. 201. Para o original, veja-se o anexo (2).

E de subordinar terras desobedientes.
Então (o príncipe) cingiu a espada larga, arco na mão, 15
E liderou a tropa,
Até que o estrondo do tambor se ouvia como trovoadas,
O sopro de bambu atemorizava
Como o rugir do tigre defronte de inimigos,
O ondear dos estandartes alçados 20
Lembrava de quando correm fogos
Em cada primavera chegada, pela ventania nos campos,
Os ruídos de flechas eram terríveis de ouvir,
Como o torvelinho que no inverno em matos nevados volve,
E setas intermitentes, como se fosse neves vindo e voando, 25
E (os inimigos), embora resistissem,
Eram como rocios ou geadas,
Prestes a desaparecer na sua luta (de pássaros).
Nesta altura a ventania de deus, vinda de Ise
Espalhou-os e, nuvens cobrindo o mundo e ocultando o sol, 30
Converteu-o em trevas eternas.
Deste modo consolidou-se o país farto de arroz,
E o nosso (meu) senhor, conhecedor de toda a superfície (da terra),
Dominou-o divinamente.
Por isso achamos que duraria assim até um milhão de anos, 35
Porém, no auge do seu florescer,
Ornou (o príncipe) as suas portas
Como se fosse templo de deus
E os que lhe serviam
Estão agora brancos em luto. 40
Cada aurora, no campo debaixo das portas,
Arrastam-se e prostram, como veado e javali.
Cada tarde (preta), olhando ao palácio,
Arrastam-se e vagueiam como codorniz,

Esperando em vão por sua ordem, 45
Chorando como pássaros da primavera.
Embora o lamento nunca acabe
Nem se esgote o sentimento,
Fizemos marcha fúnebre, pelo campo de Kudara,
E erguemos alto o templo de Kinoe, templo perene, 50
E pousou ali como deus.
No entanto, como é possível imaginar
Que possa perecer o palácio, do monte Kagu,
Que o nosso príncipe fundou para durar
Como os dias do céu? 55
Iremos lembrá-lo, olhando como ao céu seu palácio,
Reverenciando-o.

O poema foi composto em 696, no ano da morte do príncipe. Ele morreu chefe dos ministros do governo de Jitô. Vinte e quatro anos antes, quando contava dezenove anos, capitaneou a campanha de Jinshin junto com seu pai, Ôama (depois conhecido como imperador Tenmu), e levou-a à vitória. No entanto, ainda depois da morte do pai, Takechi permaneceu príncipe. Pode ser que sua origem (a mãe de Takechi não era nascida da família imperial) o tenha impedido de suceder o pai no trono²⁷. Logo após sua morte, a Coroa foi ocupada pelo seu sobrinho e neto de Jitô, Monmu.

A obra é a mais longa do *Man'yôshû*. Além do mais, apresenta linguagem ininterrupta a tal ponto que, no original, não se dá ponto até 51ª linha da tradução (a numeração é minha). Porém, para facilitar o exame do conteúdo, dividirei o poema em algumas partes.

No início do poema, o autor faz menção do pai do príncipe, Tenmu, falecido em 686. Começa justamente por falar da morte deste imperador e da sua estância no céu. Logo a seguir, a partir da 7ª linha, refere-se à marcha desse imperador à batalha, ao cabo da qual, como vimos²⁸, substituiu o seu sobrinho no trono apesar das desvantagens iniciais. A referência da 11ª e 14ª linha é a nomeação do filho, Takechi, como comandante da guerra.

²⁷ Naoki, K., op. cit., pp. 368.

²⁸ Vide p. 75 acima.

A partir da 15ª linha inicia-se o louvor do príncipe. Lembram-se em maior parte os aspectos assombrosos do campo. O fim da batalha é atribuído a uma intervenção divina, a tempestade, consoante o fato de que o partido de Tenmu invocou a divindade de Ise no seu caminho ao encontro²⁹. Mas também reproduziu a impressão dos contemporâneos da Revolta, os quais consideraram a vitória miraculosa³⁰.

Da 37ª linha em diante descreve o luto. Até a 46ª linha fala do *mogari* e até a 51ª fala do enterramento do príncipe. Nesta parte, o autor realça o sofrimento de todos, mas sobretudo as mágoas e luto daqueles que serviam perto do príncipe. No fim, deixa aprender sua emoção e resistência ao dirigir pergunta a si. Mas termina o poema com uma solenidade devida, convidando o público a lembrar de Takechi.

Passaremos agora a algumas observações. Em primeiro lugar, esta obra alude no começo a gerações anteriores do morto. Pode ter sido um dos recursos do *banka*³¹. Os estudiosos pensam que fosse o influxo de um dos procedimentos do ritual de *mogari*, chamado *shinubigoto*, o qual se baseava, segundo parece, em declamar os feitos e genealogias dos defuntos³². Mas, aqui, menciona-se apenas o pai do morto. Ele foi o condutor daquela guerra e, além disto, um soberano que lançou os alicerces da dinastia atual, do tempo de Hitomaro. De qualquer forma, o autor julgou necessário invocar o nome desse imperador no início do seu poema.

Na parte em seguida, aborda-se a Revolta de Jinshin. Como já apresentei, essa foi uma batalha memorável na antigüidade do país. Porém, aqui, as ações do príncipe não estão evocadas de forma concreta, senão alusiva. No entanto, o que vale ressaltar é a linguagem objetiva e convincente de Hitomaro. Os dados que ele introduz, além de ter sido ouvidos oralmente, pode ter sido extraídos de algumas literaturas escritas – inclusive da China, como os estudiosos apontam³³. Mas isso não obsta a que seu tratamento seja pessoal. A expressão dessa parte é sobria e palpitante, fazendo dela surgir um retrato consistente.

Quando o poema fala do sofrimento da coletividade, invoca-se o luto. Deve ter sido um expediente literário, uma vez que foi visto, também, nos poemas do *Kojiki* sobre a morte do príncipe Takeru. Note-se porém que aqui a adaptação do corpóreo ocorre de um modo menos

²⁹ Kawasaki, T. (1952) p. 93.

³⁰ *Ibid*, pp. 111-112.

³¹ Por exemplo, os *banka* do volume 2 (no. 162, no. 167, no. 204) dão maior ênfase à ascendência divina dos imperadores. O outro *banka* do volume 3 (no. 443), feito por Ôtomo Minaka ao seu companheiro de serviço, Hasetsukabe no Tatsumaro, faz alusão do nome e honra da família do morto a serem preservados.

³² Yamamoto, K (1962) pp. 181-186.

direto, se comparada com aqueles lamentos do *Kojiki*. Vê-se isso na utilização de sufixos *jimo* e *nasu*, junto aos subjuntivos “javali” (*shishi*) e “codorniz” (*uzura*), acrescentando o sentido de comparação, afim de “como” (na 42ª e 44ª linha). Com essa mediação do autor, acredito que a linguagem do poema se tenha tornado mais explícita, distanciando-se, portanto, daquele simbolismo fundado mais na identidade emotiva do grupo.

O mesmo pode se dizer do uso de *makurakotoba* neste *banka*. Expliquei que esse era um hábito de linguagem arcaico cuja função original residia em louvor. Porém, como a técnica de composição podia se resumir em tornar constante a associação de palavras, ao revelar suas semelhanças latentes ou simbólicas, seguindo o mesmo procedimento, foram criados novos *makurakotoba* na época do *Man'yōshū*. Hitomaro, mais do que qualquer outro autor do *Man'yōshū*, fez largo uso desse procedimento³⁴ e legou à língua do país várias combinações inesquecíveis. Ele foi sobretudo atento em delimitar as conotações que pudessem vir de sons e significados de *makurakotoba* e procurou proporcionar figuras mais sugestivas ao invisível, ou seja, a estados de alma, sentimentos, etc. Não obstante, no que concerne a este *banka*, parece-me que o método não foi adotado tanto para introduzir novas percepções, mas sim para fazer o poema mais adequado ao contexto (“longínquas” na 4ª linha, “de árvores divinas” na 7ª, “de espada coreana”, na 8ª, etc.). Na época de Hitomaro, o *makurakotoba*, recurso da linguagem oral, ainda preservava um poder de inspirar o respeito aos ouvintes bem como confiança para quem compunham.

Partindo destas observações, gostaria de complementar ainda algumas notas com respeito a este autor. Suas obras, consideradas oficiais, figuram nos volumes iniciais do *Man'yōshū*, pelas quais se percebe que o papel que ele se dava, e que os contemporâneos lhe davam, era de apresentar, em ocasiões especiais da sociedade, poemas concernentes à vida pública. Serviu-se para isso de meios tradicionais como *makurakotoba*, trabalhou várias imagens, mas antes de tudo criou um estilo pessoal e muito peculiar que provoca certa emoção estética. Esse estilo de Hitomaro conduz-nos na leitura apesar das frases longas e da quebra de sintaxe, aliás, freqüentes em suas obras. Além disso, o que importa mais ressaltar é a consciência de Hitomaro no próprio fazer, isto é, seu domínio das técnicas e das sensibilidades. Isso torna-nos claro à simples leitura através de seu cuidado com léxicos. Mas, também, comparando seus poemas aos poemas

³³ Saigo, N (1980) pp. 259-261.

³⁴ Segundo o cômputo feito por um pesquisador, ele utiliza 140 *makurakotoba* diferentes em suas obras e dos quais mais ou menos a metade seria de sua invenção.

anteriores e dotados de certa extensão. Refiro-me aqui a canções do *Kojiki* e *Shoki* e alguns poemas mais arcaicos do *Man'yōshū*.

Esses últimos, com efeito, atestam-nos um meio mais tradicional e mais fortemente homogêneo, dentro do qual teriam nascido. Seu tom é mais espontâneo e as associações de imagens não raro nos surpreendem. No que diz respeito ao desenvolvimento do tema, não há partes desiguais ou hierarquizadas, ou seja, não há sequência lógica e, em regra, a composição inteira efetiva-se por meio de certo tipo de repetição e pausa. A título de exemplo, citarei um poema do *Man'yōshū* atribuído a um imperador do século VII, Jomei (vol. I, no. 2). Neste poema, ele se mostra no cimo da monte, dirigindo louvor à vista dos arredores. Lembra muito o ambiente de um ritual, chamado *kunimi*, segundo o qual o chefe dum lugar subia em um local alto a cada primavera e, sobranceiro, elogiava a redondeza a fim de sujeitar seus espíritos para garantir a boa colheita. Do poema do *Man'yōshū*, como é de supor, não se esperava tal função como se esperou naquele contexto de ritual, que seria de dominar as forças sobrenaturais pela expressividade das palavras. Ao mesmo tempo, nessa obra do *Man'yōshū*, o ritmo interno, sonoridade e imagens invocadas atingem uma unidade densa e perfeição admirável. Isso, bem provavelmente, à força de intervenções contínuas e criativas em torno de um motivo, o qual teria estimulado o imaginário de todos³⁵.

Comparados a tais poemas, os de Hitomaro não fornecem nenhuma dúvida acerca da sua individualidade. Isso não quer dizer, todavia, que esses poemas não revelem uma obediência aos hábitos rígidos da linguagem, como se observa no seu uso de fórmulas e na busca de formalidade do estilo: em alguns casos, até, o autor parece imitar a atitude dos ritos.³⁶ Isso deve ser refletido à luz da seguinte situação, aliada a mudanças sensíveis da sociedade japonesa naquele contexto: Hitomaro, como alguns intelectuais do seu tempo, empenhou possivelmente em reativar as narrativas do seu tempo, isto é, prosas lidas com certa entonação e ritmo particulares; certas narrativas entravam a exercer função importante na vida pública, tendendo a ser consagradas em algumas fórmulas fixas; elas, frequentemente, relegaram ao segundo plano a compreensão dos ouvintes. Por isso é possível que Hitomaro tenha composto suas obras com vista a melhor atender

³⁵ O poeta Saito, Mokichi, em seu *Kakinomoto Hitomaro* citado em Saigo, N (1994: p. 160), analisa os poemas de Hitomaro comparando-os com os poemas anteriores a ele e julga que o caráter destes últimos, em contraste a aqueles, é o de não detalhar, mas sugerir como um todo.

³⁶ No caso do *banka* apresentado, há relativamente poucos empréstimos do ritual, ou seja o uso de fórmulas fixas. A frase “levanta o palácio de Kinohe – *asamo yosi* – o palácio perene” da 46ª linha, no entanto, é

à expectativa do público³⁷. Nesse sentido, seu domínio da arte e seu conhecimento da literatura – como a da China – devem ter lhe valido, o que se depreende bem do conteúdo de seus poemas, na maioria das vezes mais preciso e pertinente à razão. E, como já apontei ao explicar o uso de *makurakotoba* por Hitomaro, são inegáveis o seu cuidado e sensibilidade em combinar as palavras e imagens, dando a cada qual contornos mais precisos, de forma que, no conjunto, resultassem em uma mensagem mais humana e em um retrato da natureza – além de sagrado – mais belo. Por fim sua expressão mais propriamente lírica, mesmo que reservada, transborda sempre os limites da exigência dos ritos. É possível dizer que ele tenha buscado outra eficiência da arte.

Ele é passível de críticas hoje. Por exemplo, sua imaginação e impulso poético, segundo críticos literários como Saigo³⁸, nem sempre estão à altura de sua musicalidade. Além disso, para alguns³⁹, os poemas longos de Hitomaro são pomposos e primorosos na forma, enquanto o conteúdo é sempre favorável à corte. Mas, voltando-nos a este *banka*, apresentado no funeral do príncipe, a execução deste poema deve ter sido controlada por seu fim. Isso é: expor a memória da Revolta, captar a atenção dos ouvintes e fazê-los participar da ação, isto é, cumprimento de um dever coletivo junto ao príncipe. Penso que não há supérfluos no poema.

Falarei brevemente acerca de seus encômios. Ali o autor tematiza a coletividade, mostrando-a obsequiada e festejada por deuses ou pelos espíritos da natureza. No fundo deve ter existido o vestígio do ritual de *kunimi*. Suas imagens, entretanto, são harmoniosas e pessoais⁴⁰. Num outro poema, classificado como “canto variado”, o motivo é a corte de Ohmi, outrora sede do governo de Tenji, mas que depois do ano de Jinshin foi rapidamente abandonada⁴¹. Nesse capital antigo, Hitomaro lamenta a perda da benção de deuses, mostra-se abatido ante a natureza e o tempo constantes, mas homenageia o passado com uma atitude respeitosa, como se estivesse esperando sua regeneração, junto com evocar o crescimento das ervas e o evaporação crescente do ar da primavera. Desses poemas se percebe que Hitomaro, antes de tudo, foi um porta-voz ou

provavelmente a adaptação de expressões utilizadas para encomiar novos edifícios. V. Yamamoto, K. (1962) p. 58.

³⁷ *Ibid.* p. 74.

³⁸ (1980) p. 179.

³⁹ É conhecido, no início do século XX, a polêmica travada entre crítico HASEGAWA, Nyozeikan e poeta SAITO, Mokichi. HASEGAWA condenou Hitomaro como poeta bajulador, ao que Saito se opôs com vários seus estudos dedicados ao *Man'yōshū*.

⁴⁰ Cf. *Man'yōshū*, vol. 1. no. 36-39.

⁴¹ Vol. 1. no.29.

um ideólogo da corte e, como tal, criou as expressões que servissem de fator de identificação da sociedade. Para isso, lançou mão do material retórico existente e refinou-o, mas sempre com vista a conseguir a maior expressividade junto com a sociedade pública. Porém, em alguns instantes, seus poemas revelam um sentimento muito mais individual, que se parece com um desejo impossível de deter algo, que passa, saudade de um mundo sendo perdido. Enfim, quando se lêem seus poemas, mesmo os que têm um cunho oficial, poucos duvidam da sinceridade do autor.

Além de doze *bankas* (quatro poemas longos acompanhados por sete *hanka* e uma variantes) dedicados à família imperial, destacando-se aqueles dedicados a princesas e príncipes que haviam falecido jovens (Vol. 2, 167-170, 194-201), compôs *banka* destinados a desconhecidos cuja morte solitária o comoveu (Vol. 2, 220-222 e Vol. 3, 426). Transparece o temor e respeito do autor diante do cadáver abandonado e retornando à natureza. Este tema teve seguidores no *Man'yōshū*. Também a mulheres que serviam na corte e faleceram jovens (Vol. 2, 217-219,), e à sua esposa (Vol. 2, 207-216). Os *banka* dedicados às mulheres assume tom terno e afetuoso. É possível que desde 702, ano da morte de Jitō, ou pouco antes, todavia, ele houvera deixado de compor poemas de cunho oficial. Pelo que advinhamos das suas obras (Vol. 2, 131-139) e a nota que precede um poema (Vol. 2, 223), afastou-se da corte e viveu o fim da vida no interior do país, cumprindo a missão de funcionário subalterno do governo. Neste período parece ter se voltado exclusivamente a poemas do amor e viagens que, no entanto, captam um momento fremente da vida do ser. A qualidade desses poemas é bem reconhecida, considerados até por muitos os melhores na sua carreira lírica.

No fim da presente apresentação, evocarei em algumas palavras sua influência posterior. Ele tinha notoriedade em vida mas, por outro lado, há muitos poemas que vieram a ser-lhe atribuídos posteriormente e, portanto, a própria extensão de suas obras é indefinida. Por exemplo, há numerosos poemas anônimos no *Man'yōshū*, tendo na maioria o toque folclórico e tendo sido recolhidos a partir do chamado “Cancioneiro de Hitomaro” (possível caderno de estudo de Hitomaro, hoje extraviado). Alguns devem ser realmente seus, mas não sabemos até onde. Ademais, seus poemas deve ter entrado em uma corrente de tradição e ter sido assimilados por seus repetidores⁴². De toda forma, os autores mais renomados do *Man'yōshū*, também estudaram o Hitomaro, querendo imitar seu estilo. Assim, depois da sua morte, foi experimentada a

⁴² Alguns variantes de poemas de Hitomaro estão atribuídos a tradições regionais dentro do *Man'yōshū*. Eles, segundo alguns pesquisadores, não são anteriores aos de Hitomaro e sim suas adaptações. Yamamoto, K. (1962) p. 14-15.

composição de poemas longos. Essa forma longa, no entanto, logo depois do *Man'yôshû*, entrou num acentuado declínio. Certamente, terá nisso influído o surgimento da prosa, que logo vingou como meio preferido de expressão artística. Também, como vimos, o desaparecimento do *mogari*, o que teria significado o esgotamento de uma das fontes de inspiração para os autores de poemas longos. O estilo curto, por sua vez, tomando a forma mais definitiva no *Man'yôshû*, tornou-se dali para a frente o padrão da lírica do país.

Capítulo III

Conclusão

Nesta dissertação, como se viu, analisei poemas associados à lamentação fúnebre. O corpus do trabalho foi escolhido, na sua primeira parte, da lírica galego-portuguesa da Idade Média e, na segunda, da literatura japonesa da antigüidade. Nesta última parte do trabalho, levantarei algumas observações de síntese com base nas análises feitos nos capítulos anteriores, e que foram desenvolvidas em separado.

Primeiro convém refletir sobre certos aspectos histórico-sociais, que terão dado condições para o cultivo das líricas em questão. Na primeira parte do trabalho, ocupei-me dos séculos XII e XIII, o período do feudalismo para os aristocratas da Península Ibérica, também estendendo-me ao século XIII, quando do início da introdução do monarquia. Na segunda, estudei os séculos VII e VIII no Japão, quando ocorria lá a primeira unificação do poder político. Como já o dissemos, este regime centralizador do Japão revelou-se prematuro em relação a condições sociais da época e foi sendo substituído por um outro, regido por grupos autônomos que, a partir do século XII, vieram a estruturar-se em torno de um chefe militar (desenvolvendo laços de dependência extra-familiares e valores próprios como proteção mútua e fidelidade). Considerando tal divergência sociológica e dos demais aspectos culturais, é natural que sejam diferentes, também, os fatores atuantes na produção de certo tipo de literatura. No decorrer deste trabalho, porém, pareceu-me que alguns motivos circunstanciais, como traços da vida cotidiana entre os aristocratas de ambas as

regiões, fossem similares, ou comparáveis, o que tornaria mais justa a aproximação de ambas as literaturas naqueles períodos. Começarei então por apontá-los, referindo-me inicialmente não tanto à literatura em si mas a suas condições.

O primeiro deles prende-se à questão da língua. As culturas líricas tratadas neste trabalho foram uma lírica vernacular, tendo como seu veículo os falares autóctones. Seus representantes esquivaram-se, muito provavelmente por não dominá-lo, do idioma considerado mais culto e literário – o latim, no caso do Ocidente, e o chinês, no caso do Japão (isso, mesmo no Sul da França, onde certos assuntos e gêneros literários foram herdados do latim). Com efeito, ambas as literaturas tinham um compromisso maior ou menor com a oralidade, deixando até certo ponto guiar-se pela música e coreografia. Além disso, a recitação e o canto eram um meio habitual para a transmissão desses versos. Por outro lado, as sociedades que deram origem a essas líricas conheciam a escrita e começavam a confiar suas tradições a essa mesma escrita, sendo que aqueles falares autóctones foram perdendo as características da linguagem puramente oral. Em contrapartida, tais falares gradualmente adquiriam uma precisão, tornando-se mais aptos a exprimir experiências individuais (e, no caso do Ocidente, a fazer análises introspectivas). De qualquer forma, os movimentos líricos delineados nesta dissertação foram, eles mesmos, um estímulo para a transcrição e cultivo literário de tais línguas: os Cancioneiros da Península Ibérica e o *Man'yōshū* do Japão constituem ambos um dos seus primeiros registros escritos e conservados até hoje.

O segundo ponto diz respeito ao meio social em que se realizaram. O trovadorismo da Península, como vimos, desenvolveu-se junto das cortes dos reis e dos senhores, cuja

atuação naquele contexto tornava-se maior. Fazendo eco do tipo de relações sociais predominantes, o de proteção e serviço mútuos, tinham ali surgido um convívio de aristocratas, criando-se as regras sociais próprias. Essas regras penetraram na sua criação lírica, conjugando-se com ela. Ao dinamismo sócio-cultural próprio dessa cultura, foi acrescentado também o contato com as civilizações vizinhas como a francesa, cuja manifestação cultural, fomentada pela assimilação da cultura letrada de latim, forneceu o modelo para a literatura de toda a Europa ocidental. O lirismo japonês, por sua vez, desenvolveu-se claramente vinculado à corte. A corte era o lugar para onde afluíam conhecimentos (técnicos e literários) mais modernos do Continente chinês, precipitando-se sua ordenação— logo começando a exprimir seus valores próprios. Os poemas ali criados visaram não só a animarem o convívio dos seus, mas também a dignificar a autoridade pública. Assim, do confronto sobressai que em ambas as líricas – quer ibérica quer japonesa – tratava-se de uma afirmação cultural do grupo dominante, que ensaiava uma vida social em comum e que, sob o impulso das civilizações, tentava estabelecer sua solidariedade interna. As cortes, focos nascentes de alguma vida urbana, deram alguma orientação estética e ideológica a suas realizações. Num e noutro caso, porém, os valores e hábitos do passado eram fortemente irredutíveis, determinando até certo ponto as condutas de nobres de ambas as regiões – lembrarei de seus funerais, que, além de praticados, tiveram incidência na sua produção lírica. Vimos que tais práticas tradicionais, ou deformadas ou estilizadas, foram utilizadas como motivos de cantigas como, por exemplo, de Santa Maria do Rei Sábio¹, e de poemas fúnebres do Japão. Além disso, em ambas as sociedades, a

¹ Valverde, J. F. (1945) pp. 590-593.

própria autoridade do monarca era concebida em vinculação com o exercício de poderes tradicionais, tais como os poderes feudais, no caso do Ocidente, e as funções mágicas ou sacerdotais dos chefes antigos, no caso do Japão. Contudo, apoiando-me nos estudos precedentes, parece-me possível dizer-se o seguinte: tanto no Ocidente da Península como no Japão, os representantes daqueles lirismos experimentavam mudanças sensíveis na sua vida, nos seus modos de relacionar e nas suas instituições, dos princípios que os regiam. Isso, sem dúvida, incentivou sua cultura, aumentando a mobilidade humana e material e promovendo novos pensamentos, mas estas transformações, ao certo, a custa de alguns valores tradicionais. Por isso, deve ter sido sentida a necessidade premente de elaborar as suas expressões, de acordo com a nova realidade, e de remodelar suas tradições— o que explicará em parte a energia singular dos praticantes daquelas expressões líricas.

Passarei agora a examinar os poemas, explicando brevemente o critério de sua seleção. Na parte introdutória apresentei alguns *planh* que tomo como típicos e como matrizes do pranto em galego-português. Na parte galego-portuguesa, foram analisados os seis prantos conservados nos Cancioneiros peninsulares. Esse número total de pranto em galego-português é bem menor em comparação ao da lírica provençal. Porém, de acordo com o artigo de Valverde, o motivo fúnebre ocasionou a criação de lamento da morte num sentido figurado, isto é, daquelas cantigas em que os autores lastimam seu “morrer” de amor². Mas essa particularidade não entrou em minha dissertação.

Entrando na parte japonesa, a escolha dos poemas se tornou mais arbitrária, tendo

² Valverde, J. F. (1945) p. 560. Nesse estudo ele cita também (p. 588) um poema de Pero Garcia que tem como refrão “Porque se foi a Rainha Franca” (CA 408). Esta cantiga tem um caráter ambíguo, visto que não se sabe se o autor refere-se ao falecimento da dama ou à sua ausência (nem sequer quem é esta rainha). Não o incluí no meu acervo do pranto.

em vista as proporções do material. Por exemplo, inicialmente, foram excluídas algumas narrativas do *Kojiki* e *Shoki* desenvolvidas sobre a morte (ou da “morte” simbólica concebida nos ritos). Ative-me às lamentações que exprimiam uma certa natureza lírica. Mesmo assim, os poemas extraídos do *Kojiki* e *Shoki* mostravam forte dependência em relação à narração. No *Man'yōshū*, por outro lado, foi encontrado maior número de composições poéticas dedicadas à morte. Não sendo possível esgotá-lo, conduzi meu trabalho em vista da hipótese inicial, isto é, pôr em evidência uma evolução possível do gênero. Ela consistia, a meu ver, em uma pessoalização do lamento, de um lado, e uma ritualização do mesmo, por outro. Nesta parte me detive na análise de um poema, de Kakinomoto Hitomaro, pois o considerei representativo de um tipo de lamentação fúnebre japonês – o *banka* oficial. De modo geral, selecionei *banka* mais antigos do *Man'yōshū*. Pois os *banka* mais tardios, por sua vez, costumam revelar atitudes mais diversificadas e sensibilidades refinadas, mas as mudanças mais importantes, como as aludidas acima, parecem-me ter ocorrido junto com aquelas lamentações mais arcaicas.

Passarei agora a discutir o conteúdo de tais poemas. Vimos que o pranto da Europa fazia reconhecer um modelo, a partir do qual reproduziam-se ideias, tom e procedimentos. Representava-se ali um luto, em que se desenvolviam três motivos dominantes – o anúncio da morte, o elogio do morto e a oração. Cada composição continha sua particularidade, mas seu esquema elementar, com tais elementos básicos, parecia claro. Ora, voltando-nos a um tipo do *banka* japonês (que designei no texto como o segundo tipo de *banka*), aqueles motivos, por mais diversos que parecessem, formavam ali um constante. Nesse ponto o paralelo parece-me ser legítimo. Gostaria de observá-lo mais de perto, discutindo-os um por

um. Em primeiro lugar, em ambas as líricas, os autores iniciavam suas lamentações com uma atitude solene. Manifestava-se ali a morte como um acontecimento público, que afetasse todo o grupo social. Por isso, sentia-se uma atitude relativamente impessoal. Em seguida, passava ao panegírico do morto. Nessa parte o pranto da Europa denotava uma padronização mais acentuada. O fato se alia bem provavelmente a que o seu predecessor, *planctus* latino e clerical, foi incorporado no repertório da lírica cortesã, aquele consistindo em homenagear altos prelados ou príncipes com demonstração de suas virtudes. No pranto trovadoresco, por sua vez, introduziam-se outras virtudes como a audácia, coragem, generosidade e serviço de armas prestado à sociedade, mais idóneas à instituição cavaleiresca. Notava-se ali, sobretudo, o esforço para inserir o defunto numa tradição consagrada de heróis cristãos. Em tal parte encomiástica, por outro lado, o *banka* do Japão parecia menos uniforme, seus autores buscando realçar o aspecto mais simbólico do morto. Porém, no proêmio do *banka* analisado de Hitomaro, incorporava-se um tipo de genealogia do defunto, sendo evocado seu vínculo com o grande chefe. Essa passagem, categórica e tomada possivelmente de um procedimento do funeral, por certo facilitou o reconhecimento do gênero, mas, também, deve ter tido um valor essencial de louvor, pois exprimiria a inclusão do morto numa linhagem honrosa e, portanto, num lugar especial da sociedade. No fim, numa e noutra lírica, finalizavam-se essas louvações com oração e recomendação da alma do defunto.

Estes devem ser, mais objetivamente, os contingentes maiores do gênero. Mas é preciso ir mais além, mesmo que isso implique alguma imprecisão, já que a unidade do lamento deve significar mais do que cada uma das partes. Daqui para frente, tentarei extrair

algumas indicações acerca da função geral do gênero de lamentação nas sociedades e nos períodos focalizados, fundando-me ainda nos análises precedentes. Em primeiro lugar, os poemas analisados mostraram que esse gênero reserva para si um papel aparentemente duplo, isto é, prestar homenagem ao defunto, de um lado, e convencer o significado da morte ao público, por outro. É claro que tais papéis devem ser de difícil dissociação, já que a homenagem dirigida ao morto, conferindo aos poemas um caráter cerimonial e apologético, estão, ao mesmo tempo, elaborados de forma a elucidar o acontecimento aos ouvintes e os envolver. Vejamos isso, por exemplo, nos *planh* provençais de Bertrand de Born e Gaucelm Faidit. Nesses poemas, a morte é lamentada como a perda de valores caros ao grupo, que o animavam antes. Dir-se-ia que os autores reclamam por tais virtudes, como se tivessem sido a propriedade de todos, e cuja eliminação agora acarretaria o desequilíbrio social. No poema de Pons de Capteuil, o autor lamenta o enfraquecimento da vida social que valia por causa da dama. No *planh* de Sordel, por outro lado, isso está tão enfatizado a ponto de dizer-se que os sobreviventes de Blacatz devam comer seu coração, para reaver no mundo valores desaparecidos. Além disso, Pero da Ponte em seus prantos lastima a perda dos chefes, que eram espelho de todas as virtudes, as quais, por sua vez, mantinham a ordem na sociedade. Até agora, só são citados os lamentos do Ocidente. Quanto ao *banka* de Hitomaro, por outro lado, a parte que mais corresponderia ao louvor do Ocidente não reside em explicitar as virtudes do defunto, resultando numa considerável diferença de tom. Mas, apesar disso, a condução do poema é tal que se pode perceber, até certo ponto, um princípio formal semelhante, isto é, o contrapor-se a ordem social à morte e, portanto, à perda do que tinha sido sua força motriz e à fragilidade revelada do mundo. Nessas obras,

os vassallos do morto parecem estar mais atingidos. Mas vale ser notado que os autores referem-se também aos outros segmentos da sociedade, destacando seus prejuízos. Assim, pode se admitir que há, entre os lamentos em questão, um certo traço comum, isto é, remeter constantemente ao social e a seus interesses e, ademais, explorar suas emoções, como se isto fosse o que se esperava de lamentação, o que lhe convinha. Cada elemento entra no conjunto na medida que é considerado vinculado ao destino da sociedade.

Quanto à combinação de tais elementos, pode-se observar o seguinte : o motivo inicial em que se anuncia a morte lembra, de certo modo, a encenação, ou seja, uma representação teatral ou ritual, de que o público compartilhará o espaço e o tempo. O louvor, no qual ele se reconhecerá pela razão que acabamos de ver, exorta-o e conduz-o ao final, ou seja à prece e à tristeza comum. Embora essa explicação seja muito simplista, o que importa ressaltar é o seguinte: os autores do gênero, em termos gerais, não tentam variar tal combinação no seu conjunto e parecem estar confiantes nela; por conseguinte, aparecem, enquanto compositores do lamento, como a função da ordem social, isto é, como um profissional com seu papel definido na sociedade. Nisso parecem diferir dos compositores de canções mais propriamente líricas, como canções de amor. Isso resulta em que estes poemas, embora “eu” do autor exprima algo nitidamente representado, manifestam, ao mesmo tempo, um caráter social muito acentuado e até certo ponto ritual. Eles mantêm o estilo de poemas, com recurso a expressões por vezes categóricas e redundantes, e seguem a lógica particular do lugar no seio do qual terão nascido. O tom lírico que perpassa essas lamentações, com diferença de grau, não altera o essencial desse seu caráter

Além disso, tal fato não deve ser indiferente à estrutura daquelas sociedades. Com

efeito, a ordem destas sociedades, quer no Japão quer no Ocidente, era altamente dependente do prestígio dos chefes, sua morte, portanto, exigindo por parte dos seus uma coesão maior e especial. E os vassallos, ligados à pessoa do seu senhor, teriam representado melhor a imagem daquela coletividade, enquanto seus laços podiam reduzir-se em nada com a morte. De toda forma é compreensível que os compositores do lamento, muitas vezes sendo protegidos do morto, inseriram, também, interesses mais particulares em certos momentos de sua criação, além de serem porta-vozes da sociedade. Como os especialistas apontam, o tópicus do encômio do sucessor, visto no *planh* de Gaucelm Faidit e adotado também por Pero da Ponte (CA 462), é o sinal mais claro do instinto de auto-preservação daqueles dependentes, preocupados com seu futuro. Tal motivo, pois, exprimiu a adulação interessada dos dependentes ainda que disfarçada³. Porém, se consideramos que mesmo as paixões políticas e os interesses particulares são decalcados naquela disposição e naquele tom, que fazem da morte um espetáculo, poder-se-á também perguntar o seguinte: qual teria sido o mérito deste espetáculo, que sugere no imaginário um único destino dos seus e que apresenta emotivamente aquilo que é da ordem do social e não simplesmente privativo? Uma coisa parece ser certa. A cena que o gênero de lamentação expõe teria tido seu funcionamento e significado que o próprio corpo social definia, e seus autores atendiam até certo ponto a tal expectativa quando se punham a compor seus lamentos. Não nos deve isso surpreender muito, uma vez que aqueles autores, tanto no Ocidente como no Japão, socializavam em boa medida seus comportamentos e expressões, ajeitando-os à conveniência e à sensibilidade sociais. Bem entendido, pode-se imaginar até que a

³ Riquer, Martín (1992) p. 61.

encenação que se fazia da morte tenha agido, para os membros daquelas sociedades, como a interrupção do seu cotidiano e, conseqüentemente, o vivenciar de uma mesma identidade, marcando, por este meio, o ritmo de sua vida em comum. Isso, de acordo com a necessidade, a sensibilidade e pelas formas próprias. Essa finalidade pode ser adivinhada também num outro recurso adotado pelo jogral Johan de Leão (CV 708) e Kakinomoto Hitomaro. Estes autores utilizam traços do funeral, mais arcaico, bem provavelmente por nele intuir um vestígio de ações coletivas e por considerá-lo atual incorporado em seus poemas.

Tais parecem ser um dos papéis representados pela apresentação do *planh*, pranto e *banka*. Agora vale ser notado o particular que cada lírica contém e que seu confronto torna mais nítido. Citarei apenas os principais aspectos, começando por referir-me aos *planh* provençal. Nos *planh* de Gaucelm Faidit e Bertrand Born, a Morte é incorporada como uma figura, como um ser independente, dando-se um pintoresco raro entre lamentos vistos. A virtude dessa personificação é de contrastar melhor a vida à morte, para que os sobreviventes possam se advertir melhor da sua presença constante. Pode-se mesmo dizer que haja uma alteração de ênfase, pois o interesse de poemas pode passar da morte concreta à sua ideia abstrata. Mas, nesses *planh*, a utilização de tal imagem realçou o acontecimento próximo, sem quebrar a unidade de composição, e os autores lograram acrescentar-lhe complexidade. Quanto ao galego-português, como já assinaléi, o desenvolvimento de seu lamento era relativamente simples, envolvendo-se apenas um ou dois tópicos. E, em muitos casos, o interlocutor do poema era o Criador, diluindo-se assim um pouco o método modelar do *planh* típico. Ele é considerado o único responsável pelo destino dos seus e assim

queixa-se de seu abandono. Por outro lado, o mundo, frequentemente aludido, é alvo do seu sarcasmo.

Quanto ao *banka* do Japão, há matizes que convém ser destacados. Vou manter ainda a distinção de dois tipos, o *banka* mais lírico e o *banka* mais oficial. No tocante a este último, é possível ali imperar mais o ritual, isto é, que as expressões de poemas estejam mais conduzidas pelo receio social sobre a conseqüência da morte. Lembraremos do costume funerário do *mogari*: no tempo do *Man'yōshū*, foi adotado para os membros da família imperial; envolviam duas etapas. Na primeira, após o isolamento provisório do morto, ele continuava a ser ameaça a vivos e lhes motivou a série de ações codificadas (como o chorar e o vaguear ritualísticos). Decorrido um tempo, na segunda etapa, ele se tornava desprendido deste mundo. Nesse sentido, o *mogari* era uma ação social que visava a garantir a morte e pelo qual a sociedade passava de um estado para outro. Seu núcleo inicial parece ter sido relativamente simples: o princípio de que a morte e a vida constituia um círculo, e de que, para que este fluxo seja viável, a morte teria de ocorrer na esfera da sociedade⁴. No tempo do *Man'yōshū*, porém, o costume já tinha sido derivado e muito formalizado em função da manutenção do poder⁵. A morte do chefe do Estado parece ter exigido da sociedade um funeral com grande pompa, uma encenação oficial que

⁴ A fonte da vida em que os mortos se tornaram era chamada de *tama*. *Tama* era uma força impessoal, que dava o auxílio, a vida, a fertilidade agrícola, o novo ano, etc. à comunidade (v. Yanaguida, K, [s.n.t.]). Citarei um *banka* de uma princesa, filha do chefe da província de Toyokuni, composto para um príncipe, que faleceu na mesma província durante sua viagem (o príncipe foi sepultado no outeiro de Kagami) (Vol. 3. 417): *Tu, pousado no palácio do monte de Kagami, em Toyokuni, poderás reencontrar a alma (tama) de teus ancestrais?*

⁵ Após o *mogari*, na próxima festa da colheita de arroz, realizava-se o ritual de sucessão. Chamado de *daijōsai*, consistia em encenar a vinda do sucessor, tendo adquirido a qualidade de portador da fertilidade (nesse sentido, o *mogari* foi necessário para preencher o espaço do tempo entre a morte do chefe e o ritual de *daijōsai*, o qual só podia ocorrer na época da colheita de arroz, mais ou menos perto do solstício do inverno).

representasse a morte aos olhos do público⁶. Partindo desta interpretação, é possível que o *banka* de Hitomaro tenha sido uma adaptação do costume para o domínio lírico, fazendo sua mensagem mais explícita e inteligível, porém sua atitude e estilo continuando inspirados naquele⁷. Como vimos, seus poemas oficiais misturam o ritual e lírico, o impessoal e pessoal. Se as fórmulas e fraseologias escondem a individualidade do autor, a imagem da Revolta de Jinshin é mais realista e pessoal, transparecendo o desejo de preservar a lembrança do herói. As expressões mais propriamente líricas apenas assomam no fim. É como se os afetos, reservados no curso do poema pela situação religiosa, ou talvez nesse curso condensados, se distilassem.

Assim, creio termos apontado alguma coisa sobre a natureza e funcionamento do gênero fúnebre naquelas sociedades. Isso pode ser sintetizado da seguinte forma: tanto no Ocidente como no Japão, esse tipo de poema foi cultivado numa situação bem definida, a saber, quando a sociedade enfrentava a morte do seu chefe, e o conseqüente abalo moral e material. Por isso, seus autores não eram motivados só por um dever pessoal e íntimo como também pela vontade de exteriorizar sua homenagem e de compartilhá-la com o público. Nessas composições, como mostrei, costuma-se explicar o acontecimento, bem como se apelar pelas expressões emotivas aos ouvintes. Assim a composição inteira até certo ponto parece ser uma representação do grupo, simbolizando sua atitude e fazendo perceber o

⁶ Alguns pesquisadores dizem que havia no *mogari* – e até certo ponto em *banka* – um papel de reconciliar o ressentimento dos mortos para com os vivos. A necessidade dessa reconciliação se tornou muito evidente nos séculos seguintes, quando os japoneses começaram a temer muito sensivelmente a vingança dos mortos – geralmente os príncipes insatisfeitos – que viriam a perturbar os vivos. Adotou-se por isso um novo ritual (*goryô-sai*) para abrandá-los, convertendo tais mortos em objeto de reverência pública.

⁷ A nota que encabeça o poema diz que foi composto por ocasião do *mogari* do príncipe. Mas, lendo o poema, parece que a circunstância de sua composição foi na realidade o funeral do príncipe.

modo peculiar de conviver daqueles membros da corte. Além disso, esses poemas parecem estar inspirados pelo desejo de estetizar a mesma convivência. A figura do morto, sobretudo, é abstrato e idealizado de forma a poder exaltar as respectivas instituições sociais. Esse traço, junto com o emprego de lugares-comuns, terminam por suprir a imagem concreta do morto. Porém, devo reiterar que as fórmulas devem ter sido criadas pela sua função e, no caso desses lamentos, é possível que elas tenham facilitado a demarcação do espaço do luto e que tenham possibilitado o descarregamento de emoções em um descanso comum. De toda forma, a linguagem de tais poemas não deixa de manifestar a simpatia e afeto para com o morto.

Existem, porém, casos em que as lamentações escoem a maioria dos sentimentos urgentes e a inspiração comum, deixando apenas seu arranjo retórico. Daí a crítica muitas vezes dirigida ao seu caráter convencional, assim como seu espírito bajulatório. Nestes casos, o discurso ritual deve ter sido efêmero e a qualidade lírica, por sua vez, não exerce atrações sobre nós.

Nos melhores casos, por outro lado, sua força parece-me vir quando essa linguagem estilizada escondem por trás, apesar de tudo, as emoções do autor, dando a este ensejo de certa objetividade e deixando perceber seu desejo de honrar o morto, bem como de fazer regenerar a coletividade social. Do ponto de vista lírico, de toda forma, a autonomia desses poemas deve ser pequena, uma vez que seu desdobramento é comprometido e suas imagens são limitadas pela obrigação da sociedade.

Além desse *banka* institucional, que discutimos até aqui, o *Man'yōshū* preserva um outro, que apontam para uma expressão mais pessoal. O motivo desses poemas é a dor e

outros sentimentos, dando-se forma ao desamparo que a morte fazia sofrer aos contemporâneos do *Man'yôshû*. Terminarei meu trabalho acrescentando algumas notas a seu respeito: no fim do *Shoki*, registram-se poemas atribuídos a intelectuais estrangeiros ou naturalizados no país. Um deles é Mitsu, de origem coreana, autor de um par de poemas dedicado ao príncipe Nakano'ôe. Ele traduziu o lamento desse príncipe que perdeu sua esposa. Ouvindo-lhe a expressão, o príncipe admirou-se profundamente e o recompensou. O episódio parece nos indicar que, naquele tempo, o que se entenderia pelo lamento ainda era algo exclusivo de poderosos, tanto mais que era preciso, para sua expressão, o auxílio de letrados⁸. Mas, logo se difundiu no Japão, como mostra o *Man'yôshû*, cujos numerosos *banka* são expressões líricas que lamentam a morte. Segundo pesquisador Masuda (1972), uma das suas razões deve ser procurada nas situações sócio-históricas, isto é, nas vicissitudes do Japão no século VII⁹. Os primeiros *banka* do *Man'yôshû* (vol. 2. no. 141 e 142) estão atribuídos a um príncipe jovem, Arima, que os teria composto sobre a própria morte. Seu pai, imperador Kôtoku, tinha sido desprezado pelo seu sobrinho e príncipe-regente, Nakano'ôe: Arima fingiu-se louco depois da morte do pai; mas terminou caindo na maquinação do primo (segundo *Shoki*). Os dois *banka* (vol. 2. no. 143-146), criados logo antes da sua execução, são expressões extremamente simples mas, ao mesmo tempo, a aceitação clara do seu destino. Seguem-nos os poemas tributados à sua memória.

Masuda vê em tal acontecimento o primeiro conhecer e encarar dos japoneses ao destino e à própria morte. Seja qual tenha sido, os *banka* curtos do *Man'yôshû* são testemunhos palpáveis de como seus autores enfrentaram a limitação humana através de

⁸ Yamamoto, K. (1959) pp. 123-124.

⁹ Masuda, K. (1972) p. 36.

criar líricas. Vale ser notado ainda o fato de eles terem sido muitas vezes mulheres. Certas circunstâncias sociais, como sua posição marginal na sociedade, doravante tornado burocrática, talvez tivesse lhes permitido a liberdade de expressão maior. Além disso, a linguagem de tais poemas não era muito afastada dos falares quotidianos, a poesia sendo o único meio de expressão artística (salvo poucas exceções como a tentativa de registrar os mitos), e criou a condição bastante favorável para o cultivo do lirismo japonês arcaico, inclusive para as mulheres. De qualquer forma, como se percebe, os *banka* curtos do *Man'yōshū* também eram um ritual, embora criado para o adeus pessoal. Um adeus que testemunha, como foi dito, um sentimento do amor, sentimento terno este que eles chamam, em seus poemas, de “triste” (*kanashi*).

Summary

This work examine one group of poetry associated to funeral lamentation, existing in the middle age of Galician-Portuguese lyric and in the antiquity of Japanese literature. Some poems realized in the feudal courts during the XII and XIVth century and preserved in the collective anthologies were picked up from the Galician-Portuguese literature. From the Japanese literature, poems figured in three works, two historiography of mythical-legendary character called *Kojiki* e *Shoki*, and one lyric anthology called *Manyoshu*, were chosen. These three works were prepared in the VIIth and VIIIth century while Japan was being organized into State. The characteristics of chosen poems of Galician-Portuguese literature and the Japanese literature, were studied separately and then were compared. The two literature did not belong to the same civilization nor the same period and thus, no direct relationship was found. However, their funeral lamentation show a great similarity. This study might help to understand the general role of the lamentation in the focused society or period.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Fonte do trabalho.

Bec, Pierre. *Anthologie des troubadours*. [s.l.]: Union Générale d'Éditions, 1979.

Jeanroy, Alfred. *Anthologie des troubadours XII^{me}-XIII^{me} siècles*. Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974.

Vasconcelos, C. Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Reimpressão da edição de Halle (1904). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. Vol. I.

Kurano, Kenji (ed.). *Kojiki*. Tokyo: Iwanami, 1996.

Sasaki, Nobutsuna (ed.). *Man'yôshû*. Tokyo: Iwanami, 1996. 2 vols.

Tsuchihashi, Yutaka. *Kodai kayoo zenchuushaku: Nihon-Shoki hen* (Notas e interpretações sobre as canções antigas: *Nihon-Shoki*). Tokyo: Kadokawa, 1976.

Tsuchiya, Fumiaki. *Man'yôshû sichû* (Notas particulares sobre o Man'yôshû) Tokyo: Tikuma, 1982. vol. 1.

Livros e artigos sobre a história e cultura do Ocidente.

Abe, Kin'ya. *Chûsei wo tabisuru hitobito: yôroppa shomin seikatsu tenbyô* (Os peregrinos da Idade Média: retratos da vida do vulgo da Europa) Tokyo: Heibon, 1995.

_____. *Seiyô chûsei no ai to jinkaku* (O amor e personalidade na Idade Média ocidental) Tokyo: Asahi, 1992.

_____. *Kyoyô toha nanika* (O que é a cultura?). Tokyo: Kôdansha, 2000.

- Agostinho, Santo. *O cuidado devido aos mortos*. Introdução, notas e organização geral por Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1990.
- Anônimo. *A morte do Rei Artur*. Trad. de Heitor Megale. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Cantar de mio Cid*. Ed. de Alberto Montaner. Barcelona, Crítica, 1993.
- _____. *La chanson de Roland*. Trad. de Joseph Bédier. Paris: L'edition d'art H. Piazza.
- _____. *O romance de Tristão e Isolda*. Edição de Joseph Bédier. Trad. de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Bloch, Marc. *Feudal Society*. Trad. L. A. Manyon. Chicago, Univ. of Chicago, 1961.
- _____. *Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra*. Trad. De Júlia Mainardi . São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Bloch, R. Howard. "La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident". In: *Cahiers du Griff: groupe de recherche et d'information feminist*. No. 47. Bruxelles: [s.n.], 1993.
- Duby, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Trad. de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *As três ordens; ou o imaginário do feudalismo*. Trad. de M. H. C. Dias. Lisboa: Estampa, 1982.
- _____. *Damas no século XII: a lembrança das ancestrais*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Gilson, Etienne. *História da filosofia cristã: desde as origens até Nicolau de Cusa*. Trad. de Raimundo Vier. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Héloïse et Abelard*. 3 ed. Paris: J.Vrin, 1984.
- Godinho, Vitorino Magalhães. *A estrutura na antiga sociedade portuguesa*. Lisboa: Editora Arcádia, 1971.
- Herculano, Alexandre. *História de Portugal*. Lisboa: Ulmeiro, 1980. 8 vols.
- Ikegami. *Portogarugo to garishiago: sono seiritu to tenkai* (O português e galego: sua

- formação). Tokyo: Daigakushoin, 1984.
- Le Goff, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983. 2 vols.
- _____. *Os intelectuais na Edad Media*. Trad. de Maria Julia Goldwasser. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- Mattoso, José. “A crise de 1245”. In: *Portugal Medieval: novas interpretações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985 a. pp. 57-75.
- _____. “A nobreza medieval galaico-portuguesa: a identidade e a diferença”. In: *Portugal Medieval: novas interpretações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985 b. pp. 171-196.
- _____. “Problemas sobre a estrutura da família na Idade Média”. In: *Portugal Medieval: novas interpretações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985 c. pp. 241-257.
- _____. “A literatura genealógica e a cultura da nobreza em Portugal: séculos XIII – XIV”. In: *Portugal Medieval: novas interpretações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985 d. pp. 309-328.
- _____. *Ricos homens, infanções e cavaleiros: a nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*. Lisboa: Guimarães&C.^a, 1982.
- _____. *Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal*. Lisboa, Editorial Estampa, 1995. 2 vols.
- Pernoud, Régine. *A mulher nos tempos das cruzadas*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1993.
- Reilly, Bernard. F. *The medieval Spains*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.
- Sartre, Jean-Paul. Denis de Rougemont: «O Amor e o Ocidente». In: *Situações I*. Trad. de Rui Mário Gonçalves. [s.l.]: Publicações Europa-América, [s.d.].
- Schleiermacher, F. D. E. *Hermenêutica: a arte e técnica da interpretação*. Trad. de Celso Reni Braidá. Petrópolis: Vozes, 1999.
- Swanson, R. N. *Religion and Devotion in Europe, c. 1215 – c. 1515*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.

Livros e artigos sobre a literatura medieval.

Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1952.

Baldwin, Charles Sears, *Medieval Rhetoric And Poetic*. New York: The Macmillan Company, 1928.

_____. *Ancient Rhetoric and poetic: interpreted from representative works*. [s.n.]: Peter Smith, 1959.

Bertrán, Vicente. “Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Afonso X, Guiraut Riquer y Pero da Ponte”. In: *Romania*, 428, 4. pp. 484-504.

Cunha, Celso Ferreira da. *O cancionero de Martin Codax*. Rio de Janeiro, [Departamento de Imprensa Nacional], 1956.

Francisco António de Sousa. *Novo Dicionário Latino-Português*. Porto, Lello & Irmão, 1961. planctus, p. 744.

Hœpffner, Ernest *Les troubadours: dans leus vie et dans leus œuvres*. Paris: Armand Colin, 1955.

Jakobson, J. “Le folklore, forme spécifique de création”, in *Questions de poétique*. Trad. de Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 1973. pp. 59-72.

Jeanroy, Alfred. *Les origens de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*. Paris: Honoré Champion, 1925.

Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa, Caminho, 1993.

Lapa, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*. 7ª ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1970.

_____(ed.). *Cantigas d' escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*. 2ª ed. [s.l.]: Galaxia, 1970.

- Marrou, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Nelli, René. *Trovadores y troveros*, tradução de José J. de Olañela e Jordi Quingles I Fontcuberta. Palma de Mallorca: José J. de Olañela, Editor, 1987.
- _____, Lavaud, René. *Les troubadours*. Bruges: D. de Brouwer, 1965 .
- Nunes, J. J. *Cantigas de Amigo dos trovadores galego portuguesas*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. 3 vols.
- Oliveira, António Resende de. “A galiza e a cultura trovadoresca”. In: *Revista de História das Ideias*, Vol. 11. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1989.
- _____. “Do Cancioneiro da Ajuda ao «Livro das cantigas» do Conde D. Pedro”. In: *Revista de História das Ideias*, Vol. 10. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1988.
- _____. *Depois do espetáculo trovadoresco*. Lisboa, Colibri, [s.d.].
- Pidal, R. Menéndez. *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. 9ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa. *História da literatura portuguesa*. [s.n.]: Edições Quadrante, 1947. vol I.
- Reckert, Stephen e Macedo, Helder. *Do cancioneiro de amigo*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores: Historia literaria y textos*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1992. 3 vols.
- Roncaglia, Aurelio. “«Ay flores, ay flores do verde pino!»”. In: *Boletim de Filologia XXIX*. Centro de Linguística da Univ. de Lisboa, 1984. pp. 1-9.
- Saraiva, A. J. *A cultura em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981. 2 vols.
- _____. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- Spina, Segismund. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Univ. de São Paulo, 1996.

- _____. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Univ. de São Paulo, 1966.
- Tavani, Guiseppe. “O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer”. In: *Boletim de Filologia*, XXIX, Centro de Linguística da Univ. de Lisboa, 1984. pp. 57-74.
- Vieira, Yara F. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.
- Vasconcelos, C. Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. 1990. 2vols.
- Valverde, José Filgueira. Sobre a nomenclatura da cantiga peculiar galego-portuguesa medieval: leixa-prén, refrán, cossaute... In: Kremer, Dieter, ed. *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1933. pp. 547-567.
- Valverde, J. F. “El “Planto” en la historia y en la literatura gallega”. *Cuadernos de estudios gallegos*, v. IV (1945) pp. 511-606.

Livros e artigos sobre a história do Japão.

- Amino, Yoshihiko. *Nihon shakai no rekishi* (A História da Sociedade Japonesa). Tokyo: Iwanami, 2000. vol. 1.
- Fujima, Shôdai. “Ôtomo-ke no rekishi” (A história da família de Ôtomo). In: Col. *Man'yoshû taisei* (Coletanea sobre o Man'yôshû). Vol. 5. Tokyo: Iwanam, 1954.
- Inoue, Mitsusada. *Shinwa kara Rekishi he* (Do mito à história). In: Col. *Nihon no rekishi* (História do Japão) vol. 1. Tokyo, Chuokoron, 1978.
- _____. “Yamato kokka no gunjiteki kiso” (A base militar do estado de Yamato). In: *Nihon kodai-shi no shomondai* (Vários problemas da história da antigüidade do Japão). Tokyo, Shisakusha, 1972.
- _____. “Kodai no Tôgoku” (Os país lestes da antigüidade). In: Col. *Man'yoshû taisei*

(Coletanea sobre o Man'yôshû). Vol. 5. Tokyo: Iwanami, 1954.

Ishimoda, Shô. *Nihon no kodai kokka* (Estado do Japão antigo). Tokyo, Iwanami, 1971.

_____. “Nara-jidai nômin no kon'in keitai ni kansuru itikôsatsu: fûfu dôkyosei narabini bekkoyosei no itishiryô”(A reflexão sobre instituições matrimoniais dos camponeses da época de Nara: dados sobre a coabitação e o viver separados de casais). In: *Rekishigaku kenkyû* (Investigações históricas) vol. 9. [s.l.n.] [1939?]

_____. *Kodai kizoku no eiyû jidai* (A era heróica da nobreza antiga). In: Col. Obras completas de Ishimoda Sho. Vol. 10. Tokyo: [s.n.d].

_____, Kawasaki, Tsuneyuki. “Nihon sinwa to rekisi” (Os mitos japoneses e a história). In: Col. *Nihon bungaku-shi* (A história da literatura do Japão). Vol. 3. Tokyo: Iwanami, [Ca. 1958].

Kawasaki, T. *Tenmu tennô* (Imperador Tenmu). Tokyo, Iwanami, 1952.

Naoki, Koojiroo. *Kodai kokka no seiritu* (A formação do Estado antigo). In: Col. *Nihon no rekishi* (História do Japão) vol. 2. Tokyo: Chuokoron, 1998.

Obayashi, Taryo. *Soosei no kigen* (Origem do funeral). Tokyo: Chuokoron, 1997.

Shiosawa, Kimio. “8 seiki ni okeru dogô to nômin: rituryôsei ka no nômin no teikô” (Chefes de terras e camponeses do século VIII: a reação de camponeses sob sistema Rituryô)”. In: *Rekishi Kenkyu* (Investigações históricas). No. 174. [s.n.t.].

Yanaga, Teizô. “Man'yô jidai no kizoku” (A nobreza do tempo do Man'yôshû). In: Col. *Man'yôshû taisei* (Coletanea sobre o Man'yôshû). Vol. 5. Tokyo: Iwanam, 1954.

Yanaguida, Kunio. *Sosen no hanashi* (A história de ancestrais). In: Obras Completas. vol. 10. [s.n.t.].

_____. “Tanjô to seinen-shiki” (O nascimento e ritos de passagem). [s.n.t.].

Livros e artigos sobre a literatura clássica do Japão.

Ikeda Yasaburô. *Takechi no Kurohito • Yamabe no Akahito*. In: Col. *Antologia dos poetas japoneses*. Vol. 3. Tokyo, Tikuma,

_____. “Geinô no rekishi” (A história de representações populares). In: *Nihon bungaku-shi* (A história da literatura do Japão). Vol. 2. Tokyo: Iwanami, 1955.

Hirosawa, T. et alii (dir.). *Nihon Bungakusi* (História da literatura japonesa). Tokyo, Ôfu, 1996.

Kazamaki, Keijirô. “Monogatari bungaku no hassei” (O nascimento de narrativas). In: *Nihon bungaku-shi* (A história da literatura do Japão). Vol. 2. Tokyo: Iwanami, 1955.

Kitayama, Sigeo. *Man'yô Gunzô* (Vários retratos do Man'yô) Tokyo, Iwanami Shoten, 1980.

_____. *Kakinomoto Hitomaro*. Tokyo, Iwanami, 1973.

_____. “Man'yô no seiki tositeno Hakuhô: Kakinomoto Hitomaro ni kanren site” (Hakuhô como a época auge do *Man'yôshû*: questões relacionadas a Kakinomoto Hitomaro). In: Col. *Man'yôshû taisei* (Coletânea sobre o *Man'yôshû*). Vol. 5. Tokyo: Iwanam, 1954.

Masuda, Katsumi. *Kikikayo* (Canções dos Kojiki e Shoki). Tokyo: Tikuma, 1972.

_____. *Kojiki*. Tokyo: Iwanami, 1996.

Nakanishi, Susumu (org.). *Man'yôshû*. In: Col. *Kanshô Nihon-bungaku* (Ler a literatura clássica do Japão) vol. 3. Tokyo: Tikuma, 1976.

_____. *Kakinomoto Hitomaro*. In: *Antologia dos poetas japoneses*. Vol. 2. Tokyo: Tikuma, 1973.

Saigo, Nobutsuna. *Man'yô shiki* (Ensaio sobre Man'yôshû). Tokyo: Miraisha, 1980

_____. *Kojiki no sekai* (O mundo do Kojiki). Tokyo: Iwanami, 1998

_____. *Sino hassei* (O nascimento da poesia). Tokyo: Miraisha, 1994.

- _____. *Kodaijin to yume* (Os antigos e o sonho). Tokyo: Tikuma, 1993.
- _____. “Kakinomoto Hitomaro note” (Notas sobre Kakinomoto Hitomaro). In: *Nihon bungaku* (A literatura do Japão). Vol. 5. [1956].
- _____. “Manyô no sômon” (Cantos dialogados do Man’yôshû). In: Col. *Man’yôshû taisei* (Coletânea sobre o Man’yôshû). Vol. 5. Tokyo: Iwanami, 1954.
- _____, Nagazumi Yasuaki e Hirose, T. *Nihon bungaku no koten* (Os clássicos da literatura japonesa) Tokyo, Iwanami, 1995.
- Saitô, Mokichi. *Man’yô shûka* (Poemas escolhidos de Man’yôshû). Tokyo: Iwanami shoten, 1998. 2 vols.
- Takagi Ichinosuke. *Ôtomo Tabito • Yamanoue no Okura*. In: Col. *Antologia dos poetas japoneses*. Vol. 3. Tokyo: Tikuma .
- _____. “Okura to Tabito” (Okura e Tabito). In: *Nihon bungaku-shi* (A história da literatura do Japão). Vol. 2. Tokyo: Iwanami, 1955.
- _____. “Eiyû heno michi: Yuryaku ten’nô no baai” (A formação do herói: o caso do imperador Yûryaku). In: *Bungaku* (Literatura). Vol. 25. [1957].
- Tsuchihashi, Yutaka. *Kodai kayoo zenchuushaku: Kojiki hen* (Notas e interpretação sobre canções antigas: *Kojiki*). Tokyo: Kadokawa, .
- _____. “Kodai kayô” (Canções antigas). In: *Nihon bungaku-shi* (A história da literatura do Japão). Vol. 2. Tokyo: Iwanami, 1955.
- Wakisaka, Geny. *Man’yôshû: vereda do poema clássico japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- Yamamoto, Kenkichi. *Kakinomoto Hitomaro*. Tokyo: Sinchô, 1959.
- _____. *Ôtomo Yamakochi*. In: Col. *Antologia dos poetas japoneses*. Vol. 5. Tokyo: Tikuma .
- Yoshida, Yoshitaka. “Sinobikuni-uta no tenkai” (O desenvolvimento dos cantos de saudade dos países). In: *Bungaku* (Literatura). [1958].

ANEXOS

(1) O trecho do *Kojiki* relatando a morte de Yamato Takeru

是に倭に坐す^ま后等^{きまき}、及御子等^{また} 諸^{もろもろ} 下り^き到^きまして 御陵^{みはか}を作りて、其地のた那豆岐田^{なづき}に^は匍匐^は
ひ^{もとほ}廻^りりて、^{みねな}哭^なかしつつ歌ひたまひしく、

なづきの 田の^{いな}稻^{がら}幹^にに、

稻^{いな}幹^{がら}に ^は蔓^もひ^{もとほ}廻^りろふ ^と藪^{ころづら}葛^に。

(nazukino tanoinagarani inagarani hahimotohorofu tokorozura)

是に八尋白千鳥^{やひろしろちどり}に化^なりて、天^{あめ}に^か翔^けりて、浜^{なみ}に向^むきて飛^とび行^ゆでましき。爾^{しか}其^の后^のまた御子等^{みこら}、其
の^{しの}小^{かり}竹^{ぐひ}の刈^み刈^{あし}に^な足^{あし}きり破^{やぶ}るれども、其^の痛^{いた}きをも忘^{わす}れて、哭^なかしつつ追^おひいでましき。此^の
時^{とき}の歌^{うた}は、

浅^{あさ}小^の竹^{はら}原^に 腰^{こし}泥^{なづむ}む。

空^{そら}は行^ゆかず 足^{あし}よ行^ゆくな。

(asazinohara kosinazumu sorahayukazu asiyoyukuna)

又^{また}其^の海^{うしお}塩^{しお}に入^いりて、なづみ行^ゆきましし時^{とき}の歌^{うた}、

海^{うみ}が行^ゆけば、腰^{こし}泥^{なづむ}む。

大^{おお}河^{かわ}原^の、植^うえ^え草^き、

海^{うみ}が^は いさよふ。

(umigayukeba kosinazumu ôkawarano uegusa umigaha isayofu)

又飛びて、其の磯^{いそ}に居たまへる時の歌、

はま ちどり 浜よは行かず 磯伝ふ。

(hamatutitori hamayohaikazu isozutafu)

是の四歌^{よつた}は、皆其の御葬^{みはかり}に歌ひたりき。故、今に至るまで、其の歌は天^{すめらみこと}皇の大御葬に歌ふ

なり。故、その國より飛び翔り行きて、河内國^{かふちの}の志^し畿^きに留まりましき。故、其地に御陵を作り

て鎮^{しづ}まり坐さしめき。すなはちその御陵を號けて、白鳥^{しらとり}の御陵と謂ふ。然るにまた其地より更に天^{かみ}に翔りて飛び行でましき…。

(2) *banka* de Kakinomoto Hitomaro

かけまくも ゆゆしきかも 言はまくも あやにかしこき 明日香の 眞神の原
に ひさかたの 天つみ門を かしこくも 定めたまひて 神さぶと いはがく
ります やすみしし 吾がおほきみの きこしめす そとの國の ま木立つ
不破山越えて こまつるぎ 和曠が原の かり宮に あもりいまして 天の下
治め給ひ をすくにを 定めたまふと とりが鳴く あづまの國の みいくさを
召し給ひて ちはやぶる 人をやはせと まつろわぬ 國を治めと み子ながら
まけ給へば おほみみに 太刀取りおぼし おほみ手に 弓取り持たし みくさ
を あともひたまひ ととのふる 鼓の音は いかづちの 聲と聞くまで 吹き
なせる 角の音も 敵みたる 虎かほゆると もろ人の おびゆるまでに 捧げ
たる 旗の靡きは 冬ごもり 春さり来れば 野ごとに つきてある火の 風の
むた 靡くがごとく 取り持たる 弓はずの騒ぎ み雪降る 冬の林に つむじ
かも い巻き渡ると 思ふまで 聞きのかしこく 引き放つ 矢のしげけく 大
雪の乱れて来たれ まつろはず 立ち向ひしも つゆじもの 消なば消ぬべく
行く鳥の 争ふはしに 渡會の いつきの宮ゆ 神風に い吹きまどはし 天雲
を 日の目も見せず とこやみに おほひ給ひて 定めてし みづほの國を 神
ながら ふとしきまして やすみしし 吾がおほきみの 天の下 申し給へば
よろづ代に 然しもあらむと ゆふ花の 榮ゆる時に わがおほきみ み子のみ
門を かむ宮に よそひまつりて つかはしし み門の人も しろたへの 麻ご
ろも来て著て 壇安の み門の原に あかねさす 日のことごと 鹿じもの い
這ひ伏しつつ ぬばたまの 夕に至れば おほ殿を ふりさけ見つつ うづらな
す い這ひもとほり さもらへど さもらひ得ねば 春とりの さまよひぬれば
嘆きも いまだ過ぎぬに 思ひも いまだ盡きねば ことさへく 百濟の原ゆ
神はふり はふりいまして あさもよし 城上の宮を とこ宮と 高くしまつり
て 神ながら しづまりましぬ 然れども わがおほきみの よろづ代と おも
ほしめして 作らしし 香具山の宮 よろづ代に 過ぎむと思へや 天のごと
ふりさけ見つつ たまだすき かけてしぬばむ かしこかれども。

(*Man'yōshū*, vol. 2, no. 199)

