

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Área de Literaturas, Artes e Culturas



**Motivos de Beleza e Amor
no Cancioneiro Popular Português e Sérvio**

Tese de Doutoramento em Linguística, Especialidade em Linguística Aplicada

Anamarija Marinović

2014

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Área de Literaturas, Artes e Culturas



**Motivos de Beleza e Amor
no Cancioneiro Popular Português e Sérvio**

Tese de Doutoramento em Linguística, Especialidade em Linguística Aplicada

ORIENTAÇÃO:

Professora Doutora Inocência Luciano dos Santos Mata

Professora Doutora Jasna Stojanović

Anamarija Marinović

Lisboa, março de 2014

Agradecimentos:

À minha orientadora Professora Doutora Inocência Mata por todo o apoio, paciência e atenção com que acompanhou o meu trabalho;

À minha coorientadora Professora Doutora Jasna Stojanović por ter aceitado colaborar e apoiar-me neste projeto e pelas valiosas sugestões que me deu ao longo da elaboração desta dissertação;

Ao Professor Doutor António Feijó, que na altura da elaboração desta dissertação foi Diretor da Faculdade de Letras, e graças a cuja compreensão e boa vontade consegui concluir o primeiro e os últimos semestres do meu Doutoramento;

À Professora Doutora Maria José Meira, por me ter ajudado na revisão linguística e ortográfica da minha tese;

Ao Professor Doutor Garry Mullender, por ter revisto e corrigido o resumo em inglês;

Ao Professor André Cunha, leitor de português na Faculdade de Filologia da Universidade de Belgrado por ter despertado em mim o interesse pela rica cultura portuguesa;

À Professora Svetlana Jovanović, minha Professora de língua e literatura sérvia da escola primária, por me ter transmitido o gosto pela cultura popular, em particular pela poesia lírica do nosso país;

À minha irmã Vineta e ao meu irmão Aleksandar, por me terem ajudado com todas as questões relativas à formatação desta dissertação.

Ao Padre Arsénio, ao Padre João, ao Diácono Gregório, ao Monge Filipe e a toda a comunidade ortodoxa da paróquia de Todos os Santos em Lisboa, pelas orações e apoio moral durante a elaboração deste trabalho;

À Dra. Arlete Pato dos Serviços Académicos, por me ter ajudado a resolver muitas questões administrativas referentes ao meu Doutoramento;

Aos funcionários da Reprografia Vermelha da Faculdade de Letras, pela impressão da minha Dissertação.

Dedicatória:

É com grande gosto, gratidão e carinho que dedico esta obra aos meus pais Nikola e Nataša e irmãos Vineta e Aleksandar, por terem acreditado em mim e por me terem apoiado, mesmo quando as dificuldades pareciam insuperáveis e por terem sido os pilares que me apoiaram em todos os momentos da minha vida e da elaboração desta Dissertação, por me terem dado conselhos valiosos, tempo, atenção e paciência, bem como palavras e gestos de motivação e amor, por toda a sabedoria e energia que me têm transmitido ao longo do meu percurso académico, e por tudo aquilo que já não cabe em simples palavras de agradecimento;

À minha madrinha, Biljana Danilović, por me ter encorajado sempre que necessitei,

A todos os meus Professores, colegas, amigos, novos e antigos alunos com quem aprendi e cresci muito,

Às pessoas que duvidavam de mim, por me terem motivado a trabalhar e estudar ainda mais,

E, por último, a alguém muito especial para mim, inspirador deste e diversos outros trabalhos meus.

A.M.

MOTIVOS DE BELEZA E AMOR NO CANCIONEIRO POPULAR PORTUGUÊS E SÉRVIO

I.INTRODUÇÃO	9-23
1.1.Motivações e desdobramentos: um tema pertinente?.....	25-46
1.2. Considerações sobre os conceitos de motivo, tema, tópico e lugar-comum.....	47-50
1.3. Pressupostos teóricos e perspectivas analíticas	51-56
1.4. Questões de metodologia, estrutura e organização	57-59
1.5.Literatura comparada e a problemática da identidade: conexões.....	61-72
1.6.Terminologias: folclore, literatura popular, literatura tradicional, literatura oral. Transmissão de tradições e valores.....	73-91
1.7.Criação, fontes, autoria e transmissão na literatura popular.....	93-112
1.8. Cancioneiro popular português e sérvio: temas, formas métricas e estrutura. Música, canto e dança na poesia popular.....	113-130
1.9. A escolha dos <i>corpora</i> e alguns desafios da tradução	131-138
II.PARA UMA DEFINIÇÃO DE BELEZA	139-170
2.1“Branco leite” ou “neve da montanha”? Beleza do rosto.....	171-180
2.1.1.O reflexo da alma ou “dois amantes leais”? Beleza dos olhos e do olhar.....	181-194
2.1.2.Entre a palavra e o desejo: beleza da boca.....	195-200
2.1.3.Ouro, seda ou trigo? Beleza dos cabelos.....	201-206
2.1.4.Entre o revelado e o escondido: beleza do pescoço, peito e cintura	207-218
2.1.5.Algodão, videiras finas ou grilhetas de ouro: beleza dos braços e mãos.....	219-224
2.1.6.“Prata lavrada” ou “branca neve”: beleza das pernas e dos pés	225-230
2.1.7.Marcas culturais ou elementos de sedução: enfeites e vestes.....	231-242
2.2.Lugares-comuns e estereótipos sobre a beleza.....	243-246
2.3.A virtude: companheira da beleza, dom divino ou característica adquirida	247-258

III.PARA UMA DEFINIÇÃO DO AMOR.....	259-276
3.1.Definições de amor nas cantigas portuguesas e sérvias.....	277-286
3.2.Reflexões sobre o surgimento do amor.....	287-292
3.2.1.A vista e a revelação da paixão.....	293-296
3.2.2.O coração e o nascimento do amor	297-304
3.2.3.A alma e o amor: alma portuguesa e alma eslava.....	305-320
3.3. “Ouro”, “luar de janeiro” ou uma recordação agradável: o primeiro amor.....	321-328
3.4.Declarações, promessas e juras	329-336
3.5. A proximidade e o desejo: manifestações físicas do amor.....	337-342
3.6.Lembrança, partilha ou pacto de amor: trocas de prendas	343-352
3.7.Na natureza ou na rua: no limite entre o privado e o público:encontros.....	353-362
3.8. Deus, destino e santos populares na poesia amorosa.....	363-372
3.9. A outra face do amor: amores não correspondidos e contrariados.....	373-380
3.10.Ausência e saudade no contexto amoroso: a carga simbólica de <i>saudade</i> e <i>čežnja</i> no imaginário popular português e sérvio.....	381-396
3.11.Entre insónia, inquietações e dor: o “mal de amores”.....	397-402
3.11.1.Separações amorosas, traições e “zangas de namorados”	403-412
3.11.2.Suspeita ou prova do fim do amor: ciúme e tristeza	413-420
3.11.3.O adeus definitivo ou o início da eternidade: amor e morte	421-428
3.12.O triunfo: amor eterno e casamento.....	429-436
IV.CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS	437-442
V.BIBLIOGRAFIA.....	443-462
VI.ANEXOS	463-527

Resumo

É objetivo central desta dissertação realizar um estudo de literatura de expressão oral portuguesa e sérvia, enfatizando a relevância dos motivos de beleza e amor na poesia lírica popular destes dois povos. Observaremos o modo como a poesia popular portuguesa e sérvia encaram os motivos de beleza e amor e ainda como este modo influencia o comportamento, o pensamento, ação e construção de imagens por estas duas comunidades culturais. Apesar da ausência de grandes contactos históricos e geográficos, pretendemos demonstrar que portugueses e sérvios se expressam acerca do sentimento amoroso e apreciam a beleza de forma semelhante. Os tópicos a discutir passam necessariamente pelo questionamento da existência dos conceitos da *alma portuguesa* e *alma eslava* que durante séculos têm servido para explicar determinadas reações e comportamentos das duas entidades culturais em questão como culturalmente condicionados.

Um outro tópico importante sobre que recairá a nossa reflexão será a (im)possibilidade da tradução do vocábulo e do conceito de *saudade* para a língua sérvia, sendo que um dos dicionários consultados propõe o substantivo *čežnja*. Pretendemos defender a ideia de que o conceito subjacente a estes dois termos é praticamente equivalente no contexto da expressão de amor.

Embora os motivos de beleza e amor possam ser encarados isoladamente, tentaremos averiguar da estreita relação entre estas duas categorias. Investigaremos os padrões (locais e universais) da beleza masculina e feminina e a sua relação com a virtude e outros fatores motivadores deste sentimento. No quadro do estudo do amor, concentrar-nos-emos nas vertentes platónica e anti-platónica (os beijos, os abraços, as carícias), diretamente conexas.

Estudaremos também a problemática da identidade, diferença e cliché no contexto dos dois motivos a comparar. A nossa atenção recairá na relação destas categorias com a alteridade no sentido de detetar como esses conceitos se refletem na visão de beleza e amor na poesia lírica portuguesa e sérvia.

Palavras-chave: literatura de expressão oral, poesia popular portuguesa e sérvia, literatura comparada, beleza, amor, saudade/*čežnja*

Abstract

The central purpose of this dissertation is to conduct a comparative study of Portuguese and Serbian oral literature, emphasizing the relevance of the motifs of beauty and love in the lyric folk poetry of these two peoples. We will observe the way in which folk poetry treats the motifs of beauty and love and how they influence behavior; thought; action, and the construction of images by these two cultural communities. Despite not having had many historical and geographical contacts, we intend to show that the Portuguese and the Serbs express their emotions and appreciation of beauty in very similar ways.

The topics we will discuss necessarily include the questioning of the concepts of the *Portuguese soul* and the *Slavic soul*, which over the centuries have been used to explain certain reactions and behaviour of these two peoples, as culturally conditioned.

Another important topic to be reflected is the (im)possibility of translating the word and the concept of *saudade* into the Serbian language. Since one of the dictionaries we consulted proposes the noun *čežnja*, we shall defend the idea that the concept underlying these two terms is practically equivalent in the context of the expression of love.

Although the motifs of beauty and love can be observed separately, we will also examine the close relationship between these two categories. We will research both (local and universal) patterns of masculine and feminine beauty and their relation to virtue and other factors that give rise to the feeling of love. Within the context of the study of love, this feeling will be analysed from its platonic and anti-platonic variants (embracing, kissing, fondling), which are directly connected.

We will also study the problems of identity, difference and cliché in the context of the two motifs to be compared. We will devote attention to the relationship between these categories and otherness, in the sense of discovering how these concepts are reflected in the vision of beauty and love in Portuguese and Serbian folk poetry.

Keywords: literature of oral expression, Portuguese and Serbian folk poetry, beauty, love, *saudade/čežnja*

I. INTRODUÇÃO

Canta lá uma cantiga...

(Leite de Vasconcellos, 1975:3).

A importância da tradição sérvia e dos seus valores no nosso meio familiar desde cedo despertou a curiosidade de conhecer e investigar a herança cultural do nosso país. A Península Balcânica, cujo contexto cultural melhor conhecemos, ao longo dos séculos, tem sido um lugar de encontros e cruzamentos de povos e tradições. Daí, considerarmos pertinente dedicar mais um trabalho a uma parte da cultura popular sérvia: a poesia lírica. Os poemas líricos dos povos eslavos consideram-se uma das suas criações mais antigas. Contudo, é precisamente após a chegada dos eslavos meridionais (sérvios, croatas, eslovenos, macedónios e búlgaros) a este espaço cultural (entre os séculos VI e VII depois de Cristo), que do contacto com outras civilizações, esta poesia começou a adquirir a plena realização e beleza. E daí também, a nossa linha de pensamento em literatura comparada.

O mundo pós-moderno, com os inerentes processos de globalização, integração europeia e a cada vez mais visível permeabilidade de fronteiras, exige um olhar simultâneo para várias culturas. Após as grandes mudanças históricas, políticas e culturais do século XX comportou (as duas guerras mundiais, a perda das colónias portuguesas, as grandes ondas de emigração e imigração) além da multi- e interculturalidade, é indispensável pensar a transculturalidade como uma categoria mais abrangente. Serão observados os conceitos de identidade e alteridade, para poderem inserir-se no contexto do nosso estudo de beleza e amor. Esta opção foi feita dada a necessidade cada vez maior de se ir ao encontro do Outro.

A língua sérvia dispõe de dois alfabetos, o cirílico e o latino, sendo este sempre um fator que inevitavelmente chamava a atenção para a diferença e diversidade cultural. O cirílico, usado na Sérvia, é mais antigo que o latino. Há autores que defendem a posição de que todas as obras de elevado valor estético na literatura sérvia foram originalmente escritas justamente nesse alfabeto. Os caracteres

latinos foram introduzidos no sistema linguístico sérvio aproximadamente na altura da criação do Reino dos Sérvios, Croatas e Eslovenos, (1918), posteriormente denominado como o Reino da Jugoslávia (1929), vulgarmente conhecido como a Primeira Jugoslávia. Estes acontecimentos deram-se nas primeiras três décadas do século XX. Dado que a introdução do alfabeto latino é um fenómeno relativamente recente, o povo sérvio pode não sentir ainda uma identificação forte com esse sistema de escrita. O cirílico foi sempre que primeiramente se associou à identidade coletiva sérvia. Um dos motivos que podem explicar essa atitude nacional é o facto de o alfabeto cirílico ser usado pela Igreja ortodoxa, que durante séculos, incluindo os períodos mais difíceis da História da Sérvia (nomeadamente a ocupação entre os séculos XIV e XIX), tem sido um pilar importante da sua cultura e identidade.

Todas as obras da literatura popular coligidas por Vuk Karadžić e por outros compiladores da sua época foram impressas em alfabeto cirílico. Uma das razões é óbvia: no século XIX, na Sérvia usava-se apenas esse sistema de escrita. Nos nossos dias, esta estratégia para publicação de obras de literatura popular continuou a ser usada, mas não podemos afirmar se em questão está uma política cultural em defesa do alfabeto, ou uma livre escolha dos editores por respeito ao maior compilador e estudioso do folclore sérvio. Consideramos esta estratégia correta e digna de louvor porque se a literatura popular pretende transmitir os valores tradicionalmente aceites e aprovados por uma comunidade étnica e cultural, somos de opinião de que deve ser publicada no alfabeto que histórica e afetivamente lhe é mais próximo.

Na atualidade, a Constituição da República da Sérvia¹ considera a língua sérvia como oficial do país e o alfabeto cirílico sistema de escrita oficial, embora outras línguas e alfabetos possam ser usados. Na nossa perspetiva, o direito de cada um dos cidadãos de usar os alfabetos cirílico e latino na esfera privada é indiscutível. Todos os cidadãos da Sérvia são obrigados a saber os dois sistemas de escrita que lhes são ensinados logo na primeira classe da escolaridade primária. Na esfera pública, os dois alfabetos são bastante visíveis, continuando o cirílico a ser estreitamente ligado à Igreja ortodoxa.²

¹ Este dado foi encontrado na própria constituição da República da Sérvia, na seguinte página Web: <http://pt.scribd.com/doc/47406806/USTAV-REPUBLIKE-SRBIJE> Trata-se do artigo 10 da Constituição que refere à língua e ao alfabeto. O *site* foi consultado pela última vez no dia 27 de dezembro de 2011 às 13:36.

² Os principais jornais sérvios usam o alfabeto cirílico, embora haja jornais e revistas publicados em caracteres latinos e isso depende da política do próprio jornal. As legendagens dos filmes na televisão pública fazem-se em cirílico e nas privadas a decisão depende da escolha do tradutor. Os livros e manuais escolares a nível primário e secundário publicam-se em caracteres cirílicos e no nível universitário podem ser usados os dois alfabetos. Mesmo que possa parecer que o alfabeto cirílico é privilegiado na Sérvia, a nosso ver nos últimos anos, por causa da globalização e das tentativas de de este país

No nosso entender, a própria comparação entre as letras dos dois alfabetos não deixa de compreender uma comparação cultural. Consideramos também, que não é possível conhecer e respeitar o Outro sem primeiro ter como base o conhecimento da tradição e valores próprios. Elencamos apenas os principais motivos que nos levaram a investigar a literatura popular portuguesa e sérvia, sendo o primeiro resultado importante da pesquisa neste domínio a nossa dissertação de Mestrado, intitulada *Visão de Homens, Mulheres e Crianças nas Narrativas Curtas da Tradição Popular Portuguesa e Sérvia* (2009). Para além deste trabalho, o nosso gosto em explorar temáticas relacionadas com o folclore e sabedoria dos dois povos manifesta-se também na participação no Segundo, Terceiro e Quarto Colóquios Interdisciplinares sobre Provérbios em Tavira, na colaboração num livro sobre os provérbios europeus e na elaboração de uma obra referente a Teófilo Braga e as suas recolhas de poesia popular portuguesa (no prelo). Os trabalhos realizados até agora estarão num futuro próximo disponíveis para consulta. Esperamos que sejam um profícuo contributo na investigação científica da área da literatura popular.

É o objeto privilegiado do nosso estudo atual a poesia, para verificarmos até que ponto o género poético é consentâneo com a transmissão de valores e ideias de cariz identitário e cultural. Uma vez que a poesia popular é um dos conceitos chave desta dissertação, parece-nos necessário abordarmos algumas questões de ordem teórica e terminológica, referentes às designações em debate: literatura popular/tradicional/oral/ de transmissão oral/expressão oral e outras denominações não consensuais, especialmente no espaço cultural de língua portuguesa.

Porém, na teoria literária sérvia existem basicamente duas designações deste tipo de literatura: “popular” (*narodna književnost*) e “oral” (*usmena književnost*), podendo ser consideradas sinónimas. Conquanto mais adiante se proceda a uma discussão melhor fundamentada sobre destes termos, limitamo-nos aqui a observar que cada uma das designações tem vantagens e desvantagens. Tratando-se do termo “popular”, a desvantagem de usarmos só este adjetivo consiste na ambiguidade dos significados, que refere Casteleiro (2001:2909) “que é relativo ao povo, que vem do povo” e “que agrada, que goza do favor da população em geral”. Desta forma, a designação “popular” poderia implicar um baixo valor estético ou pouca qualidade de uma obra, entendida como produzida para

aderir mais rapidamente à União Europeia, o uso do alfabeto latino tem vindo a aumentar. Uma grande parte da população jovem que conhecemos e que vive na atual Sérvia aparentemente não valoriza a escrita cirílica, defendendo a ideia da sua anacronia, ou que ela tem sido causa de nacionalismos exagerados. Não concordando com esta hipótese sublinhamos que o facto de a língua sérvia dispor de dois alfabetos é uma grande riqueza cultural, facilitadora de aprendizagem de outras línguas e de acesso mais fácil a outras culturas.

consumo imediato de um público vasto. A excessiva acessibilidade e “popularidade” da literatura pode, às vezes, ser interpreta-se como portadora de uma determinada ligeireza de ideias, ou um certo facilitismo, podendo levar ao desinteresse. Estas seriam algumas causas possíveis em que radica o facto de, durante séculos, a literatura popular não ter sido muito conceituada nos círculos eruditos (normalmente considerada como objeto de estudo etnográfico e antropológico).

A designação “oral”, por seu turno, levanta outras questões neste contexto: se este adjetivo se justapõe ao substantivo “literatura”, derivado do termo latino *littera*, que significa “letra”: a. Como uma literatura pode ser oral? b. Caberão as obras criadas e transmitidas oralmente no domínio da literatura? c. Este tipo de produções culturais destina-se principalmente às massas analfabetas (enquanto a literatura escrita foi sempre considerada como um privilégio de elites)? d. Como esse *corpus* oral pode ser compatível com o conceito da literatura no sentido culto da palavra?

O termo ideologicamente mais neutro para qualificar este tipo de literatura parece ser “literatura tradicional”. Mesmo assim, a “tradição” implica não apenas transmissão de valores, ideias, conhecimentos, artes e saberes de geração em geração, podendo compreender também modelos, motivos e temas que um autor incorporou na sua obra sendo influenciado por outros autores, escolas ou tendências eruditas. (Leiam-se os exemplos de “tradição petrarquista”, “tradição cervantina” entre outras).

De modo a evitar todas as eventuais ambiguidades terminológicas, alguns autores propõem as designações: “literatura de expressão oral”, “literatura de transmissão oral”, “literatura tradicional popular” ou até a designação “oratura”, que inclui outros *corpora* da tradição oral, como o código gnómico. Cada designação parece revelar, como já afirmamos, algumas imprecisões, tornando a problemática ainda mais complexa, exigindo um estudo mais pormenorizado e uma reflexão mais profunda.

Parece-nos igualmente pertinente fazer uma referência breve ao binómio que associa medieval e popular, isto é, “literatura popular” e “literatura medieval”. Com efeito, a literatura popular começou a ser cultivada geralmente durante a época medieval, ou mesmo pouco antes, mas trata-se de duas categorias diferentes que convém observar separadamente. Enquanto a literatura popular e a medieval de carácter erudito podem partilhar ideias, temas, visões do mundo e valores, podem igualmente ser detetadas diferenças entre elas: porventura a mais notável é a coletividade e anonimidade da primeira e o carácter escrito e a atribuição a um autor conhecido da segunda. O critério fundamental para a distinção entre estas duas literaturas é o cronológico, uma vez que a literatura popular ainda hoje

continua a ser criada e transmitida, enquanto a medieval se limita a um lapso temporal bastante vasto. Segundo muitos historiadores, a época medieval estende-se entre as datas da queda do Império Romano Ocidental (476) e a do Império Bizantino (1453). Nesta conformidade, como obras da literatura medieval entendem-se todas as criações poéticas, em prosa ou teatro elaboradas durante este tempo. Não obstante interferências e cruzamentos entre elas, em termos linguísticos ou na abordagem de temas (mulher, amor, beleza, morte, papel de Deus na vida humana, caráter moralista e didático), a literatura popular e a medieval são duas categorias diferentes e como tal convém tratá-las.

Outro conceito, para nós, fundamental, constante do título, é o do *cancioneiro* (*pesmarica*), também ele discutido mais adiante. É um termo ambivalente, significando uma coletânea de poemas ou canções, (populares ou eruditas), remetendo, por outro lado, para o *corpus* completo de poesia. No segundo sentido referido, o termo *cancioneiro* entende-se frequentemente como o conjunto de poesia popular. É nesse sentido que são referidos o *Cancioneiro Popular Português*, de Teófilo Braga, de José Leite de Vasconcellos, de Jaime Cortesão ou de outros compiladores. Embora o termo *cancioneiro* inicialmente fosse aplicado apenas às antologias de literatura erudita – nomeadamente o da Ajuda, o de Colocci-Brancutti, o de Petrarca – o conceito ampliou-se, incluindo também criações anónimas transmitidas pelo povo oralmente de geração em geração. Convém salientar que à palavra “cancioneiro” se associa à ideia de uma coletânea de poemas, organizada segundo critérios mais variados: temas, autores, épocas. Nesse contexto, têm-se em vista sobretudo os cancioneros eruditos, obras de lírica palaciana ou trovadoresca, nomeadamente o *Libro Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala, *Cancionero* de Baena em Espanha, os cancioneros da Ajuda, da Vaticana, de Colocci-Brancutti ou *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende em Portugal. Este poderia ser um motivo de o dicionário de língua portuguesa organizado por João Malaca Casteleiro (*op.cit.*662) nem sequer mencionar o cancionero popular como uma entidade separada:

Cancioneiro m. (de canção do lat. Cantio, onis+ suf. –eiro) 1. Coleção de canções 2. Coleção de composições poéticas da antiga lírica galaico-portuguesa *Cancioneiro de Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. 3. Conjunto de composições poéticas ou de canções de um ou vários autores que apresentam afinidades formais ou temáticas.

Parece-nos inequívoco que as referências citadas remetem para criações da literatura culta, o que não admira, não sendo um dicionário especializado em literatura. Tratando-se do “cancioneiro popular”, esta designação frequentemente é encarada como sinónima de “coletânea” ou “antologia” de poemas populares compilados por investigadores do folclore.

No caso da poesia sérvia, o termo *pesmarica* pode ser considerado sinónimo de *cancioneiro*, embora não se entenda como uma tradução exata. Nesta literatura, os primeiros cancioneiros eram miscelâneas de poesia erudita, conselhos, informação útil sobre meteorologia, costumes populares e continham um grau desigual de qualidade e valor estético. Na Sérvia, os cancioneiros não se relacionam com a Idade Média³, tendo os primeiros livros deste tipo aparecido no século XVIII. Como refere Tanja Popović, no seu *Dicionário de Termos Literários* (2006), o formato de cancioneiro aparece na Sérvia com o crescimento e rápido desenvolvimento das cidades e da classe burguesa. Os cancioneiros foram compostos e organizados por poetas letrados cujos nomes permaneceram desconhecidos por diversas razões. Na época em que surgiram, os primeiros cancioneiros (século XVIII), na Sérvia havia muitas pessoas alfabetizadas, embora não necessariamente muito cultas. Essa diversidade no nível e grau de erudição dos públicos condicionou o tipo de conteúdos de cada cancioneiro. Para além de poemas eruditos (geralmente de temática amorosa ou filosófica), nos cancioneiros sérvios podiam encontrar-se poemas populares, bem como diversos géneros literários e formas curtas (piadas, explicações de crenças populares, previsões meteorológicas, anotações sobre a história local, receitas culinárias, aforismos e reflexões de poetas sobre questões do seu interesse). Sendo o cancioneiro uma miscelânea de estilos, registos, géneros e formas, adaptava-se, em grande medida, ao gosto do público e às modas e tendências da época. Naturalmente, a sua qualidade literária nem sempre sobressaía demasiado no âmbito de outras obras semelhantes. É conveniente salientar que os primeiros cancioneiros sérvios eram manuscritos e que, com a massificação do livro impresso, este

³ Vale notar que na Sérvia não foi cultivada a tradição da poesia trovadoresca, devido a vários fatores: em primeiro lugar a lírica profana não era tão apreciada como a poesia de caráter religioso, filosófico ou meditativo. O que na Idade Média sérvia se escrevia muito eram também os poemas de circunstância (*prigodne pesme*) dedicadas à coroação de um rei, nascimento do príncipe herdeiro, algum acontecimento histórico glorioso entre outros. Na poesia sérvia medieval de caráter erudito não se desenvolveu o culto da “vassalagem amorosa” de um cavaleiro em relação a uma dama, provavelmente porque no meio patriarcal o sofrimento amoroso e o sentimentalismo de um rapaz poderia chegar a ser considerado como uma fraqueza. Outra possível razão de no espaço cultural sérvio não se ter cultivado a poesia amorosa profana é a dominação da religião ortodoxa que não teria permitido a veneração de qualquer ser humano quase ao mesmo nível de Deus. Um amor tão idealizado por uma dama poder-se-ia considerar um ato idólatra, e por conseguinte, um pecado grave. Isto não significa de modo algum que na literatura medieval sérvia não houvesse lugar para a reflexão sobre o amor, apenas ela foi feita de outra forma: o indivíduo era sempre visto como uma criação de Deus e tudo na sua vida, incluindo o amor, devia ser observado pelo prisma da relação do homem com Deus. O último fator pelo qual os cancioneiros amorosos não se compunham o espaço cultural da Sérvia medieval poderia ser uma certa dificuldade de o povo sérvio expressar os seus sentimentos e afetos em público, que se deve a uma educação bastante rigorosa (especialmente para rapazes), segundo a qual o aspeto emocional da vida devia ser reservado para o domínio privado. Por isso, seria impensável e inadmissível um jovem nobre “humilhar-se” em público aos pés de uma dama, querendo servi-la com fidelidade e constância, ao mesmo tempo sofrendo por causa do seu amor não correspondido e desfrutando da sua condição de servo e vassalo leal da sua amada.

formato de coletâneas, simultaneamente eruditas e populares, perdeu o impacto entre os leitores. Para os estudiosos da vida privada, da esfera quotidiana, da antropologia ou etnografia, os cancioneiros representam uma fonte preciosa de materiais e ajudam a perceber melhor o padrão de vida de uma comunidade ou classe social. Apesar de Vuk Karadžić ter denominado uma das coletâneas de poesia popular sérvia *pjesnarica*⁴ (variante dialetal antiga de *pesmarica*), hoje em dia todas as antologias de poesia popular sérvia intitulam-se apenas *Srpske narodne pesme* (poemas populares sérvios), podendo indicar que estes termos em sérvio e em português não se consideram de todo equivalentes, questão que mais adiante será discutida. Quando este estudioso e compilador da cultura popular sérvia (1787-1864) decidiu dar esse nome à sua antologia, optou por usar um termo que lhe era cronologicamente próximo, ainda que diferente no que respeita ao género literário e conteúdo. A coletânea de Karadžić colige apenas poemas, sendo excluídas outras formas e géneros curtos.

Todos os poemas reunidos por este investigador provêm da oralidade e nenhum é erudito, diferenciando, desta forma, este específico cancioneiro dos anteriores, destinados a um público mais vasto que soubesse ler e escrever. Outro critério importante pelo qual a *pjesnarica* de Vuk Karadžić se distingue das precedentes é a ausência da ideia de agradar a aos mais variados gostos e modas, tendo-se uma noção clara do desejo de preservar o tesouro cultural do “povo simples” para as gerações futuras. Enquanto os cancioneiros sérvios da época setecentista tinham um valor literário desigual, este, era organizado de acordo com elevados critérios estéticos, sendo escolhida apenas a poesias mais conhecida e repetida entre o povo, a mais bem estruturadas e mais agradável de se ouvir e declamar. Com esta estratégia, poder-se-ia justificar o adjetivo “pequena” (*mala*), constante do seu título. Relativamente à própria origem da poesia lírica popular, Vladimir Bovan (*in: Oral Tradition* 6/2-3, 1991) refere que ela data dos séculos sexto e sétimo depois de Cristo, tendo os primeiros registos aparecido nas fontes bizantinas. O único “equivoco” para o qual desejamos apontar no artigo deste autor é o facto de falar na lírica oral jugoslava na língua servo-croata. Tendo em conta a data da publicação do estudo, poderia compreender-se que se tratava da “correção política”. Nos séculos VI e VII não existia nenhum país de nome Jugoslávia, nem a língua que se falava nessa altura nesse espaço cultural se chamava servo-croata. Neste artigo, vê-se claramente a posição do estado jugoslavo relativamente à herança cultural sérvia: praticamente não se podia nem sequer mencionar o nome “Sérvia” em qualquer contexto ligado à antiguidade da sua língua e cultura, porque, segundo as

⁴ Trata-se do livro *Mala prostonarodna slavenoserbska pjesnarica*, editada pela primeira vez em 1814. Continha cem poemas populares líricos e 18 poemas populares épicos sérvios.

autoridades do país, essa seria uma das causas de nacionalismo. Para reforçarmos esta ideia, parafrasearemos Vladimir Perić, no seu artigo⁵ “Estudos sérvios e os manuais de História da Literatura para o ensino secundário“ citando vários manuais, quer da época da Jugoslávia de Tito, quer mais recentes, publicados nas últimas décadas do século XX, da autoria dos historiadores da literatura sérvia mais aclamados como Jovan Deretić. Na sua análise, Perić refere uma série de imprecisões, incorreções científicas e “injustiças” dos historiadores de literatura com a literatura sérvia: o cancionero popular sérvio, nalgumas das obras de referência, é qualificado como “cancioneiro do espaço linguístico sérvio e croata”. A literatura de expressão oral sérvia é, em determinadas ocasiões, tratada apenas como “literatura popular”, e o mesmo acontece com a literatura medieval. Nas histórias de literatura, segundo Perić, a literatura sérvia é colocada no último lugar, depois das literaturas de todas as outras repúblicas jugoslavas e as razões para isso, na opinião do autor, são uma exagerada “cortesia” e uma desnecessária humildade da Sérvia perante as outras nações que faziam parte da Jugoslávia. Por estes motivos, os próprios historiadores de literatura sérvia aparentemente diminuam o valor estético de algumas obras, não apreciavam demasiado certos autores atualmente reconhecidos nas letras sérvias, negavam a antiguidade de determinados monumentos e documentos, alteravam as datas do aparecimento de tendências e correntes literárias no espaço cultural sérvio. Com esta atitude, pretendiam, provavelmente, apresentar esses fenómenos como muito mais recentes do que são na realidade. Uma outra tática muito usada nos manuais escolares era designar-se como “nosso”, “comum” ou “jugoslavo” quase tudo o que representava pilares da cultura sérvia (a língua, a literatura, a tradição), enquanto se dizia muito clara e abertamente quando uma criação literária era croata, eslovena, macedónia. Vladimir Perić ainda acrescenta que “a negação e a humilhação daquilo que é sérvio está presente na ideologia do titoísmo”, segundo a qual “tudo o que é declaradamente sérvio se considera supérfluo ou patético.” Pretendendo aparentemente apagar os nacionalismos de cada uma das etnias que viviam na Jugoslávia, a intenção de Tito, no entender do autor, era diminuir uma parte da identidade e consciência nacional sérvia. Nesse sentido, reiteramos que a designação “literatura jugoslava” aplicada apenas à literatura de expressão oral sérvia não é a expressão mais apropriada, nem

⁵ Trata-se do texto “Srbistika i srednjoškolski udžbenici istorije književnosti” encontrado na página web: http://kovceg.tripod.com/peric_srbistika_i_udzbenici.htm. O site foi consultado pela última vez no dia 25 de junho de 2013 às 14:08.

certamente a mais correta no nosso ponto de vista. Por “literatura oral jugoslava em língua servo-croata“ poder-se-iam entender também, num sentido mais lato da expressão, todas as criações orais produzidas no espaço cultural das repúblicas pertencentes à Jugoslávia e criadas na língua considerada oficial do país, e só então esse termo seria aceitável, sem implicar conotações políticas.

Nos séculos VI e VII, altura em que os eslavos chegaram aos Balcãs, foram falados vários dialetos, que mais tarde se desenvolveriam em cada uma das línguas particulares da família eslava⁶. Em vez de quaisquer referências diretas à identidade sérvia, no período da existência da Jugoslávia, usavam-se palavras ideologicamente mais neutras: “a nossa língua/cultura” ou denominações menos corretas. Discutir toda a política em vigor da Jugoslávia de Tito ultrapassaria largamente os objetivos deste trabalho e, por isso, não abordaremos mais neste assunto, passando a definir outros conceitos relevantes para a presente dissertação.

Depois de definidos, os termos *cancioneiro* e *pesmarica* merecem agora uma abordagem mais prática e pormenorizada.

Na perspetiva de Jacinto do Prado Coelho (1979), o *cancioneiro* popular na Galiza e em Portugal caracteriza-se pelos seguintes elementos: composições poéticas que se transmitem de geração em geração e de terra em terra, em verso (geralmente de sete sílabas), em forma métrica de quadra e com rima consonante. Nas cantigas é visível uma divisão entre os primeiros dois versos, que enunciam a ideia geral, e os últimos dois, referentes a um caso particular. Este investigador (*op.cit.* 146) sublinha a importância feminina na criação e transmissão das cantigas, bem como na escolha dos temas, que se revela melhor no “sentimento da honra” e na “defesa dos direitos do coração.” Estes dois motivos estão estreitamente articulados com a temática amorosa, predominante na lírica popular portuguesa. Teixeira de Pascoaes (1978:89), referindo-se às qualidades da poesia popular portuguesa, constata:

O Cancioneiro Popular, tão pobre como a Poética representa a maior riqueza da Poesia que possuímos. Nele vive tão inteira a *alma pátria* que pelo seu estudo se pode reconstruir espiritualmente Portugal. E dele pode nascer o romance, o poema, a tragédia, o drama, a filosofia, a estátua. A lei do Estado.

⁶ O grupo de línguas balto-eslavo pertence à família indo-europeia e divide-se em subgrupo báltico (letão e lituano) e subgrupo eslavo. Este subgrupo divide-se ainda em três partes: as línguas eslavas orientais (russo, ucraniano e bielorrusso), ocidentais (checo, polaco, eslovaco e sórbio) e meridionais (sérvio, croata, esloveno, macedónio e búlgaro). Com a desintegração da Jugoslávia nos anos noventa do século XX e o recente referendo acerca da independência de Montenegro (2006) fala-se também na existência das línguas bósnia e montenegrina, a nosso ver categorias mais políticas do que linguísticas, que neste momento não serão discutidas.

Esclarecendo a problemática da poesia portuguesa, o autor levanta questões importantes como a “alma do povo”, uma filosofia comum, refletida no modo de vida e nas formas de sentir e exprimir afetos.

Relativamente ao cancionero popular sérvio, a primeira pessoa que usou este termo no título de uma obra foi Vuk Karadžić, em 1814 ao publicar *O Pequeno Cancioneiro Esloveno-Sérvio do Povo Simples*, obra de elevado valor estético.⁷ Os temas desta coletânea eram o amor, a natureza, a mitologia pré-cristã (poemas líricos) e alguns atos heroicos do povo sérvio (poemas épicos).

Nesta altura, interessa-nos referir temas, estrutura e formas métricas da poesia lírica popular portuguesa e sérvia, ponto de partida para a parte prática deste trabalho.

José Leite de Vasconcellos (1890:10) constata que “não há povo sem poesia” e qualifica esta arte como uma “necessidade da alma” e um “documento da inteligência humana”. A afirmação do autor ser-nos-á útil no contexto português e sérvio, tendo em vista a visão estereotipada dos dois povos como particularmente “dados” à criação poética. Após a leitura de várias antologias portuguesas e sérvias, concordamos com o facto de se tratar de um estereótipo de conotação positiva. Como argumentos para esta hipótese, os investigadores mais conceituados citavam as características particulares de um “génio nacional” ou “alma popular”. Eduardo Lourenço (1999:38) explica esta tendência do povo português por um “sentimento intenso de fusão com o mundo, ou melhor com a natureza, acompanhado de não menos intensa consciência da sua precariedade, alegria na tristeza e tristeza na alegria.” Recapitulando, o autor parece resumir a essência da criação poética portuguesa e esta a sua ideia aplica-se perfeitamente ao cancionero popular, em que a estreita ligação do sujeito lírico das cantigas com o mundo natural aparenta ser mais do que evidente. A modéstia, a saudade, a tristeza e alegria, a beleza e ao mor entrelaçam-se criando uma impressão particular sobre a sensibilidade portuguesa.

Manuel Viegas Guerreiro (1997:131) atribui um elevado valor à poesia popular e constata que “não há poesia sem arte, e a do povo só se nega ou se tem por simples porque se ignora ou mal se

⁷O termo “esloveno-sérvio” deve-se a uma das denominações aplicadas à linguagem da erudição no espaço cultural sérvio, uma combinação da linguagem popular e elementos do esloveno antigo. Este título pode parecer paradoxal porque justapõe a linguagem da cultura e o “povo simples”, sem instrução formal. O nome do livro foi escolhido propositadamente como um estratagema de defesa da linguagem popular como também para se salientar a luta de Vuk Karadžić para padronizar esta linguagem. O seu grande esforço de se introduzir a língua do povo na erudição resultou finalmente no ano 1847, em que foram impressas algumas obras importantes da literatura sérvia juntamente com a tradução do Novo Testamento feita por este célebre investigador e filólogo.

conhece.” Com esta ideia, em defesa de uma parte da herança cultural do povo, pretende-se destacar que os poemas populares, aparentando simplicidade, são capazes de transmitir mensagens esteticamente válidas, ideológica e filosoficamente profundas. Claudio Guillén (*op.cit.*37) refere que “a poesia é uma tentativa de reunir o que foi escondido” (tradução nossa)⁸. Esta definição pareceu-nos interessante por remeter para a procura das fontes de inspiração e temas da poesia. No caso da poesia popular, poder-se-ia pensar tratar-se de um “regresso às raízes” até se chegar ao que é mais inerente ao ser humano.

Referiu-se anteriormente que a estrofe predominante na lírica popular portuguesa é a quadra, forma métrica de quatro versos heptassílabos. A rima mais usada é a consoante, diferentemente da poesia oral espanhola, em que predomina a rima tonante. Na maior parte dos casos, os versos nas cantigas portuguesas têm a seguinte rima: *abcb*. Ainda que muito menos frequente, pode encontrar-se a rima *abab*. O segundo tipo de rima designa-se de “rima completa” ou “quadra quadrada”. Segundo António Manuel Couto Viana (1975), este pode ser um indicador de autoria erudita, por requerer uma linguagem mais elaborada e mais conhecimentos de regras de versificação. Frequentemente, os especialistas na área da literatura popular salientam que os primeiros versos não guardam uma estreita relação com os últimos. É possível verificar-se, de facto, a aparente ausência de um “elo de ligação”, estabelecido apenas após uma leitura mais atenta dos paralelismos.

A esse respeito, Arsénio Sokolov (2012:39) reflete:

O que é que apareceu primeiro, a prosa ou a poesia? Com certeza poesia. Qualquer compilador do folclore confirmará isso. A criação oral é poética pela sua própria natureza. Esse carácter poético para a facilidade da memorização frequentemente é expressa com a ajuda do paralelismo. Contudo, quanto mais antiga é a poesia, mais perfeito é o paralelismo (tradução nossa)⁹.

A partir desta afirmação, assinalaremos alguns argumentos agora a favor do valor estético da poesia criada e transmitida oralmente. O autor sublinha o carácter poético e a capacidade de criar paralelismos como traços principais, facilitadores da memorização de um poema. Acreditamos que as imagens paralelísticas não se criam apenas por este motivo, refletindo também o grau de conexão que

⁸ (Esp.) La poesía es una tentativa de reunir lo que fue escondido.

⁹ (Rus.) Что появилось раньше проза или поэзия? Конечно-же поэзия. Это подтвердит любой собиратель фольклора. Устное творчество по самой природе своей поэтично. Эта поэтичность для удобства запоминания нередко выражается при помощи параллелизма. Причем, чем древнее поэзия, тем совершеннее параллелизм.

os povos antigos mantinham com a natureza, com a própria cosmogonia da cultura em que esta poesia surge e a sua mundividência.

O paralelismo, dominante na poesia popular, surge também nos poemas eruditos (embora não necessariamente por analogia com os primeiros). Stephen Recket (*in*:Recket, Macedo,1996) salienta a existência da estrutura dualista nas cantigas de amigo medievais, compostas por trovadores conhecidos, como o rei D. Dinis. Este investigador, ao explicar a semiótica da cantiga de amigo, destaca a dualidade de conceitos chave, podendo ou não constituir uma antítese. Ocasionalmente, em causa está um certo dualismo de pensamento. Com esta tática, os poetas medievais sugeriam a divisão interior do sujeito lírico (geralmente entre as emoções e o dever moral).

Para ilustrarmos a estrutura de uma típica cantiga popular portuguesa, citaremos alguns exemplos, que aparentam uma incoerência lógica entre as componentes (*in*: Braga, *op.cit.*5):

Cheguei à borda do rio,
Relva verde é meu encosto,
Que importa que o mundo fale,
Se é amor de quem eu gosto.

À primeira vista não particularmente bem estruturada, a quadra descreve o ambiente primaveril (cenário de relva verde, rio, um tempo ameno) próprio de encontros amorosos, afastados das “máslínguas” e olhares inoportunos. Nesta conformidade, referiremos mais um exemplo de componentes “desestruturadas” (*idem*, 210):

Da palmeira nasce a palma,
Da palma nasce o palmito,
O amor que nasce da alma,
Nasce p’ra ser infinito.

Não obstante a evidente rima entre as palavras “alma” e “palma”, o importante aqui é o elemento “nascer”, estabelecendo o paralelismo entre uma planta e um sentimento. A seguinte cantiga, aparentemente, tem uma leitura simples (*idem*, 212):

Não há roxo como o lírio,
Nem cheiro tão singular,
Nem amor como o primeiro
Sendo firme no amar.

A cor de uma flor e o seu cheiro não necessariamente são indissociáveis de uma emoção. Tratando-se, porém, do primeiro amor, elogiado universalmente pela sua beleza particular, entende-se o seu “cheiro singular” e a conexão com uma flor primaveril. Em determinadas cantigas, a divisão estrutural e temática em duas metades não é tão visível (*idem*, 172):

Que pena tão rigorosa
Que me deu o confessor,
Trinta dias da cadeia
Nos braços do meu amor.

Estes versos consubstanciam uma confissão, omitindo o “pecado” concreto, o de apaixonar-se. Porém, apenas é explicitada a “penitência” do padre, em que radica o poema.

Relativamente aos temas do cancionero popular português, Afonso Duarte (1948:7) refere que “a propósito de tudo a gente do povo sabe uma quadra”, sublinhando que na poesia popular se pode encontrar:

Um breviário de conceitos morais, formando corpo da doutrina sobre a honra, firmeza e fidelidade, prudência, diligência e persistência, confiança, franqueza, amor da família e uma filosofia de existência que é toda perdão, desculpa e paciência perante as franquezas da vida.

Outros são também temas presentes no cancionero: religiosidade, sátira social e crítica pessoal (daí, o grande número de cantigas em despique), temas filosóficos ou infantis. A repetitividade e improvisação são apenas algumas das características mais relevantes da poesia popular portuguesa, notáveis especialmente nas cantigas ao desafio, (em que uma rapariga e um rapaz competem, sendo a vencedora quase sempre a rapariga). Nestes poemas é valorizada a arte verbal, usada espontânea e naturalmente, revelando a agudeza e a sabedoria do sujeito lírico. O tema dominante do cancionero português é o amor, não obstante haver opiniões diferentes.

Françoise Autrand (2001:39) considera que “a cantiga (...) não tem intenção didática nem edificante, procura simplesmente distrair, divertir ou contar uma história engraçada”. Uma ideia assim sobre a cantiga (popular ou erudita), no nosso entender não se poderia considerar completamente correta, a não ser que esta definição se aplique aos poemas de carácter satírico. A frequente ocorrência de provérbios nas quadras portuguesas pode adquirir uma intenção didática, independentemente do tema abordado. Mesmo as cantigas satíricas escondem sempre alguma finalidade (a de escarnecer a antiga amada, o rival no amor, ou ações de um político) e não têm apenas o carácter divertido ou cómico.

Para este trabalho, optamos pela poesia lírica, e não a lírico-épica ou puramente épica, por considerarmos o subgénero lírico o mais apropriado para a expressão dos afetos e inquietações humanas. Por sua vez, os motivos de beleza e amor despertaram a nossa atenção por várias razões: dada a dificuldade de definir essas categorias abstratas, a sua compreensão pode adquirir dimensões

locais e universais, individuais e coletivas. Para além disso, quando culturalmente condicionados, estes motivos implicam reflexões filosóficas acerca do indivíduo na sociedade, o gosto, a transitoriedade da vida, a complexidade dos afetos.

Dada a existência de critérios locais e universais sobre beleza (e fealdade) masculina e feminina, parece natural no cancionero a beleza não ser apenas física, sendo acompanhada de alguma qualidade extraordinária. Esta combinação perfeita da aparência e do caráter frequentemente é a causa do sentimento amoroso.

No capítulo dedicado ao amor serão feitas tentativas de definir este fenómeno. Nesse sentido, parece pertinente direcionar a nossa reflexão para um dos conceitos chave da presente dissertação. Leia-se a perspectiva de Carl Gustav Jung (2008:62):

Próprias do amor são a profundidade e a sinceridade (...) O amor verdadeiro estabelece sempre vínculos verdadeiros, responsáveis. Necesita da liberdade só para a eleição, não para a realização. (tradução nossa)¹⁰

O sentimento amoroso aqui é encarado como um laço forte, salientando-se o seu lado honesto e puro. O autor não descarta do erotismo, sublinhando, porém, que esta componente floresce quando o instinto e o espírito estão em harmonia.

Tendo as culturas portuguesa e sérvia como substrato comum o indoeuropeu e judaico-cristão, nos dois imaginários populares a beleza e o amor oscilam entre a virtude e o pecado. Numerosos são os exemplos de antigas mitologias europeias que salientam o caráter fatal da beleza (essencialmente feminina), que podia causar guerras, discórdia a nível familiar, inveja e diversos sentimentos extremamente negativos.

A mesma ideia pode aplicar-se ao amor, uma vez que na Idade Média, e sobretudo na Europa Ocidental, estava em vigor a divisão entre o *bom* amor e o *louco* amor, explicada por Juan Ruiz, Arcebispo de Hita¹¹, sendo o primeiro mais puro e próximo do divino, e o último mais

¹⁰ (Esp.) Propias del amor son la profundidad y la sinceridad (...) El amor verdadero establece siempre vínculos verdaderos, responsables. Necesita la libertad sólo para la elección, no para la realización.

¹¹ Quem primeiro falou claramente sobre a divisão entre estes dois tipos de amor na Europa Ocidental foi Juan Ruiz, Arcebispo de Hita, no seu *Libro de Buen Amor*, escrito na primeira metade do século XIV, em que se debruça sobre o contraste entre *el buen amor de Dios* e *el pecado amor loco de este mundo*. Muitas eram as interpretações entre estas duas vertentes do amor, podendo entre elas citar-se também a do “amor desordenado de la sensibilidad egoísta (loco amor) y el amor refinado de los poetas (buen amor).” Esta é, na opinião de G. B. Gybbon Moneyppenny, uma das distinções principais entre o lado negativo e mundano deste sentimento e a sua parte purificada e embelezada pela luz da poesia amorosa medieval (*in*: Hita, 1998:40).

relacionado com a tentação e a “fraqueza” da carne, suscetível de induzir homens e mulheres ao pecado e ao caminho da perdição. Não obstante a divisão ideológica entre os dois tipos de amor ter sido conceptualizada no século XIV, uma dicotomia entre o profano e o “sagrado” no amor existiu desde sempre. Procuraremos verificar até que ponto na literatura popular também persistem essas polarizações da beleza e do amor e a que fatores (sociais, culturais, religiosos, filosóficos) estão associadas.

O que nos pareceu interessante é o facto de no *Elucidário das Palavras, Termos e Frases* (in: Viterbo, 1956:26) a “beleza” ser definida apenas como “nome de mulher,” sem se-lhe atribuir qualquer outra característica. Talvez se possa fundamenar- aqui a associação do conceito de beleza e o feminino no imaginário coletivo de várias culturas.

Esta entrada do dicionário poderia interpretar-se como limitativa, reduzindo a mulher apenas a um pormenor superficial, o aspeto físico, ou neste caso, um nome próprio. Por seu turno, se um conceito tão complexo e denso como a beleza é identificável com a essência do feminino, a visão da mulher a partir desta definição seria bastante sublime. Christiane Klapish-Zuber (in:Duby, Perrot, 1990:16), relativamente a aspetos da identidade feminina (beleza, fealdade, virtude, posição na sociedade) refere que “o que constrói em primeiro lugar “a mulher” é o olhar que sobre ela põem os homens.”

A beleza como conceito depende sempre do olhar de um Outro, não sendo nunca absolutamente neutro e isento de juízos de valor, censura ou aprovação).

Estes dois motivos, dada a sua complexidade, merecem uma abordagem multi- e interdisciplinar: literária, linguística, etnográfica, teológica, entre outras.

Veremos que o que assemelha os portugueses e os sérvios, neste contexto, é, de facto, a condição humana e sua capacidade de admirar a beleza e reconhecer a complexidade do sentimento amoroso. O que, porém, os diferencia são as formas linguísticas e estilísticas de exprimir a posição sobre os temas em questão, com reflexos extratextuais.

1.1. Motivações e desdobramentos: um tema pertinente?

Eu canto p'ra não chorar.

(Viana, 1985: 10).

Uma das finalidades principais deste trabalho é revelar a cultura sérvia, quase desconhecida no espaço cultural português. Da mesma forma, pretendemos interessar o público sérvio por elementos da cultura portuguesa. O diálogo intercultural parece mais pertinente, tendo em conta que nos últimos anos a diversidade de comunidades eslavas na Península Ibérica tem vindo a crescer. Por outro lado, o número de estudantes que aprendem a língua portuguesa, quer como disciplina opcional, quer em curso livre, organizado pela Faculdade de Filologia da Universidade de Belgrado, todos os anos é cada vez mais elevado.

A literatura de expressão oral afigura-se-nos apropriada para uma maior aproximação ibero-eslava, visto que as culturas portuguesa e sérvia têm um imaginário popular bastante rico, permitindo uma revisitação da infância sendo um tipo de literatura possível de criar empatia por causa da aparente simplicidade e proximidade com a linguagem quotidiana.

Por outro lado, ler as obras da literatura popular em idade adulta possibilita uma análise mais séria e aprofundada, que não era de todo possível em criança. Nas leituras seguintes, salienta-se a relevância de salvaguardar uma parte do património imaterial das nossas línguas e culturas e de preservar a identidade através do conhecimento de outros núcleos culturais. Consideramos, por isso, o estudo desta literatura uma tarefa difícil e nobre ao mesmo tempo. Difícil, porque num mundo cada vez mais globalizado as questões identitárias, as fronteiras e as ideias nacionalizantes, que floresciam na Europa no século XIX, parecem perder o significado, particularmente na população juvenil. A nobreza da tarefa reflete-se no desejo de sublinhar diferenças e singularidades de cada cultura, precisamente como resposta aos desafios da época contemporânea. Uma outra vantagem, a nosso ver, do estudo do folclore é a sua intemporalidade, permanecendo os exemplos de literatura popular atuais e interessantes à sua maneira.

Representando uma espécie de continuação da investigação realizada durante o Mestrado, este trabalho permitirá desenvolver esses mesmos temas e tópicos. Aprofundaremos e alargaremos os conhecimentos prévios sobre a identidade, alteridade, literaturas nacionais entre outros.

Seguindo a linha de pensamento do nosso trabalho anterior, este também visa instituir-se como um estudo interdisciplinar, não se baseando apenas em critérios linguísticos e literários, e socorrendo-se de resultados de etnografia, antropologia, religião, filosofia e diversas outras disciplinas e ciências.

Convém assinalar que as ideias da alteridade e do Outro, enquanto indivíduo diferente e próximo, serão suporte auxiliar para o nosso estudo comparado das culturas portuguesa e sérvia. Na linguagem quotidiana, este conceito pode ter conotações ambivalentes, que originam estereótipos e clichés.

Nesse contexto, vislumbramos um outro conceito relevante para o presente trabalho, o da diferença, e a ambos será dada a devida atenção. Para melhor definirmos os conceitos em questão, recorreremos aos dicionários de língua, que, mesmo sem ser especializados na temática das ciências sociais e humanas, podem servir-nos como um ponto de partida para reflexões mais aprofundadas.

A entrada lexical *Outro* do *Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa* Malaca Casteleiro, (*op.cit.*2701) é definida da seguinte forma: “1. Indica pessoa ou coisa diferente ou que se alterou”, citando-se “diferente” e “diverso”, por oposição ao “mesmo”. No domínio da filosofia e religião, o autor (*idem*, 2072) menciona o uso desta palavra como “o Próximo por oposição ao “eu” e ao “nós”. Estas denominações do Outro podem oferecer possibilidades de aproximação à problemática que verdadeiramente nos interessa. Não obstante a aparente oposição, essas definições, salientam dois aspetos importantes da alteridade: a diferença e proximidade de nós, o causando-nos, por seu trno, estranheza e simpatia.

O facto de este conceito na ciência se escrever com letra inicial maiúscula, entre aspas ou em itálico, sublinha ainda mais a necessidade de ir ao encontro da alteridade. Relativamente à problemática da identidade vs. alteridade, Annabela Rita (*in*: Pinheiro *et.al.* 2011:23) refere:

Quando dois indivíduos se encontram, a compreensão mútua é sujeita às pré-condições e à percepção e à cultura experimentada no campo e na interação. “Eu e o Outro” ocupam lugares opostos no processo comunicativo. Eu vejo-me numa determinada forma e desejo ser visto de outra forma, acreditando que reconheço em mim ainda um outro indivíduo cujo comportamento frequentemente faz com que eu questione a minha opinião sobre mim. O mesmo acontece com o Outro para quem eu sou o Outro. Para além disso cada um de nós é muitos Outros no caleidoscópio das impressões alheias ou ainda para nós (Tradução nossa).¹²

¹² (Ing.) When two individuals meet, mutual understanding is subject to the preconditions and perception and culture experienced in the field and interaction. “Myself and the Other” occupy opposite places in the communicative process. I see myself in a certain way and I want to be seen in another way, believing that I recognize in myself yet another individual whose behaviour often makes me question my opinion about myself. The same happens with the Other to whom I am the other. In addition, each one of us is several many Others in the kaleidoscope of alien impressions and even to ourselves.

A identidade e a alteridade, de acordo com a autora, parecem ser dois reversos da mesma moeda, não podendo ser observados isoladamente. O Outro pode servir para o indivíduo se afirmar como tal, ou para se distinguir entre a multidão. A existência de uma entidade à qual o “Eu” se compara, faz o “Eu” questionar-se e construir a sua identidade. Tal como a visão do “Eu” é múltipla, não necessariamente falsa ou incoerente, o mesmo acontece com o Outro. O reconhecimento da identidade e alteridade implica processos de afirmação, diálogo e, por vezes, conflito, não sendo o último elemento sempre visto obrigatoriamente como mau. Quando o conceito do Outro se aplica às relações interpessoais, nomeadamente ao amor, parece-nos relevante a opinião de Hannah Arendt e Martin Heidegger (*in*: Lancelin, Lemonnier, 2010), que afirmam que o Outro nos é dado com “a sua história, as suas possibilidades e o seu universo”. A alteridade observa-se como algo que nos foi confiado, algo diferente, que, precisamente por isso, enriquece o nosso mundo e nos complementa. Na perspetiva destes autores, no amor, ao mesmo tempo que nos revelamos, o Outro e o seu mundo interior permanecem envolvidos num certo mistério. Quando alguém olha para o objeto do seu amor, não sabe, mas imagina e pressupõe o que estará escondido no fundo. A questão que se coloca é entender se o sentimento amoroso permite realmente ver o Outro com imparcialidade.

Partindo da ideia generalizada de que “o amor é cego”, a resposta a esta pergunta seria negativa. Nas primeiras fases do enamoramento, o ser humano tende a idealizar a pessoa amada e não atender aos seus defeitos e, por isso, surgem as primeiras desilusões, divergências ou obstáculos numa relação. Existem todavia afirmações opostas à “cegueira” deste sentimento, de acordo com as quais, o amor transcende os defeitos do Outro, aceita a pessoa como é sem a mistificar ou mitificar.

Um posicionamento assim levanta outros problemas: a (não)discriminação, das maiorias e minorias e seus direitos. Por “pacíficos” que pretendamos ser, sabemos que nunca será possível eliminar absolutamente as cargas afetivas (positivas ou negativas,) implícitas nestes conceitos, e que sempre existirá uma certa tensão entre estas categorias. Se a temática de identidade e alteridade já se revela bastante complexa a nível individual, muito mais o será ainda a nível coletivo. Nas palavras de Annabela Rita (*in:idem*), para se definir uma identidade coletiva, recorre-se frequentemente à História, ideologia e língua. A estes fatores acrescentaríamos a religião, o imaginário popular, a mitologia, as representações coletivas que um povo tem de si e dos povos que o rodeiam. Na definição da identidade

coletiva todos estes elementos são legítimos e podem ser usados, embora não se recomende uma interpretação ideológica e politicamente condicionada.

De acordo com Homi Bhabha (1994:45)¹³:

A questão da identificação nunca é a afirmação da identidade pré-dada, nunca é uma profecia auto-preenchida - é sempre produção de uma imagem da identidade e a transformação do sujeito na assunção dessa imagem (Tradução nossa).

Na sua abordagem da questão identitária, o autor terá sido referência para Annabela Rita, tendo em conta a importância da representação e aceitação de uma imagem e de um imaginário comum por parte dos indivíduos.

A identidade nunca é absolutamente neutra nem isenta de conotações afetivas, tal como a percebe Amin Maalouf (2002:34): “a identidade é antes de tudo uma questão de símbolos e de aparências”. No âmbito do simbólico e do aparente, encontram-se, seguramente, os mitos, as representações idealizadas do passado, as perspetivas e esperanças (individuais e coletivas), implicando também o interesse em avaliar como nossa identidade é vista pelos outros. Eduardo Lourenço (1999) refere a existência do “imaginário lusófono como pluralidade na diferença”. De entre elementos que fariam parte da identidade portuguesa, certamente, há um espaço para a lusofonia, conceito muito mais vasto, abrangendo também todos os países de língua portuguesa, as suas mundividências, representações de si próprias e dos outros. O que pode problematizar-se, a partir destas tentativas de definição da identidade, é a (im)possibilidade de conciliar as visões contemporâneas da problemática com as oferecidas pela literatura popular. Uma análise dos *corpora* de poemas portugueses e sérvios ajudará a perceber a identidade (nacional, cultural religiosa), defendida nestes espaços culturais, suscetível de influenciar ideias de beleza e amor.

Após uma discussão geral do tema identitário, impõe-se introduzir algumas noções básicas referentes à identidade peninsular. Consideramos este conceito pertinente e mesmo necessário, dado Portugal e a Sérvia serem países peninsulares. Quando se procura o conceito de “identidade peninsular” no contexto ibérico, geralmente podem encontrar-se mais textos sobre a identidade espanhola, o que poderia implicar a influência e importância da cultura espanhola no mundo. Como Espanha ocupa

¹³ (Ing.) The question of identification is never the affirmation of the pre-given identity, never a *self*-fulfilling prophecy – it is always the production of an image of identity and the transformation of the subject in assuming that image.

uma parte considerável da Península Ibérica, é aparentemente lógico haver mais dados sobre esta questão em espanhol. Um dos fatores relevantes na criação dessa identidade particular é a grande variedade de miscigenações étnicas e culturais. Desde os iberos e celtas, até lusitanos, godos e árabes, todos deixaram as suas marcas linguísticas e de comportamento, pensamento e filosofia de vida portuguesa.

No caso da Península Balcânica, a presença de vários povos e culturas (celtas, romanos, eslavos, gregos, turcos) contribuiu, à sua maneira, para a criação de uma identidade cultural particular, refletida no caráter impulsivo e apaixonado, simultaneamente meditativo e sentimental dos povos balcânicos. Não obstante a possibilidade de se fazerem alguns paralelismos entre o caráter dos povos ibéricos e balcânicos, não nos parecem argumentos suficientes a favor da existência de uma “identidade peninsular”. Se analisarmos a posição geográfica destas duas penínsulas, verificamos que a Península Ibérica se situa “na entrada da Europa”, proporcionando possibilidades para conquistas e encontros culturais em direção ao exterior. Os Balcãs, porém, têm uma posição bastante centralizada, que atrai os invasores e possibilita contactos culturais e mestiçagens.

Eduardo Lourenço, na sua obra *A Europa Desencantada Para uma Mitologia Europeia* (2005), constata, relativamente à “identidade peninsular”, neste caso a ibérica, uma relação profunda e ambivalente entre Portugal e Espanha, portadores principais das características dessa identidade. Ao longo dos séculos, essa relação foi variando entre o desconhecimento mútuo e uma certa superioridade por parte da Espanha respeitante ao vizinho mais pequeno, e alguma indiferença por parte de Portugal. Recentemente, trata-se de uma descoberta mútua, de interesses económicos e um certo grau de desejo de unificação dos dois países. Esta unificação basear-se-ia em alguns jogos políticos, e justamente na reivindicação das raízes ibéricas comuns, herança cultural e passado partilhados. Caso realmente se pretendesse levar a cabo uma união ibérica, podia supor-se que a ideia de uma “identidade peninsular comum” seria apenas uma base para um discurso político e ideológico. Uma questão inevitável é se o parcial apagamento das particularidades de cada identidade ibérica contribuiria para uma melhor posição destes países dentro da Europa, ou levaria a sérios conflitos parecidos com os da antiga Jugoslávia. Se esta união não se deu quando era necessário defender a cristandade das invasões árabes, não se sabe se na atualidade esta união seria viável. Neste sentido, Lourenço (*op.cit*:78) menciona autores como Luís de Camões e Gil Vicente, que dominavam e escreviam nas duas línguas, lembrando que “a cultura de um país vive da permanente revisitação do seu fundo imemorial, dos seus arquivos imaginários, sem precisar de inventar guerras para a ficção se mobilizar”.

Uma parte da “intra-história” e do imaginário dos países ibéricos é, de facto, a herança islâmica. Apesar do medo e receio que esta religião poderia causar hoje nos habitantes da Europa, ela faz parte integrante da sua memória e imaginário.

A longa e penosa presença muçulmana na Península Ibérica marcou profundamente a cultura portuguesa. Sem entrarmos em pormenores de ordem política, pensaremos apenas na poesia amorosa e nas *jarchas e moa xajás* árabes que, certamente, influenciaram a lírica popular e erudita peninsular espanhola e portuguesa pelas formas bem como pelo conteúdo. A sensibilidade particular, o fatalismo, a saudade, a glorificação do amor como sentimento todo-poderoso e omnipresente, tal como a apreciação de uma beleza idealizada e inalcançável poderiam ser apenas algumas marcas da influência e interferência entre culturas, poesias e géneros.

Tendo em conta que o nome da Península Ibérica lhe foi dado por um dos povos que a habitaram, pressupõe-se que a herança cultural dos iberos foi a mais marcante, embora não a única nem a absoluta. O outro nome, não muito usado, deste espaço geográfico e cultural é “Península Pirenaica”, denominada assim em homenagem às montanhas Pirenéus, que separam este território da França. A Península Balcânica também foi denominada assim devido a um grupo de montanhas. Maria Todorova (1997) salienta que a origem etimológica do nome deste espaço é turca, derivada dos substantivos *bal*, que significa “mel”, e *kan*, que significa “sangue”¹⁴. Geralmente, isto é interpretado de uma forma

¹⁴A primeira dificuldade que surge quando se trata da Península Balcânica é a de definir quais são os países que pertencem a este espaço e quais são os critérios que se devem usar para determinar os Balcãs: meramente geográficos, históricos, culturais, políticos, religiosos, mentalitários, identitários, linguísticos ou outros? É muito frequente as pessoas de forma equivocada reduzirem os Balcãs apenas aos países da Antiga Jugoslávia (Eslovénia, Croácia, Bósnia-Herzegovina, Sérvia, Montenegro e Macedónia). Ainda que todas estas repúblicas pertençam aos Balcãs, há mais países que se consideram como balcânicos, nomeadamente a Bulgária, a Roménia a Grécia e a Albânia. Se tivermos em conta apenas o critério geográfico, que o geógrafo sérvio Jovan Cvijić tinha utilizado quando escreveu a sua célebre obra *Balkansko poluostrvo* (Península Balcânica), como os Balcãs pode considerar-se o espaço entre os seguintes mares: Negro, Marmóreo, Iónico, Egeu, Mediterrâneo e Adriático. Um outro problema que se pode apresentar na definição da pertença ou não à região balcânica é a ideia de os eslovenos e os croatas por vezes se recusarem a identificar-se com este espaço cultural. Isto pode dever-se ao facto de estes dois países até ao século XIX estiveram sob o domínio da Áustria-Hungria enquanto os restantes povos balcânicos foram ocupados pelos turcos. Nesta tendência dos croatas e dos eslovenos nota-se talvez um determinado sentimento de “superioridade”, uma vez que a denominação dos Balcãs e a longa dominação turca podem inspirar no imaginário destes povos uma forte ligação com tudo o que é retrógrado, atrasado, primitivo, culturalmente subdesenvolvido, belicoso, sangrento e por outras palavras “menos civilizado”. Não é de estranhar que Todorova exprima o seu descontentamento com a ideia que o termo “balcanização” provoca nos leitores ocidentais, sobretudo os americanos (Estados Unidos). Esta ideia indica tanto uma divisão desorganizada e descontrolada de países e entidades políticas como um caos, um regresso ao tribalismo e à barbárie. A questão da definição dos Balcãs torna-se ainda mais complexa e pouco clara, tendo em conta que Demetrio Volcic (1993) diga, com uma ligeira ironia, que os povos balcânicos gostam de “jogos das fronteiras” e outras instabilidades históricas e políticas, afirmando e reivindicando desta forma a(s) sua(s) identidade(s). A menção dos Balcãs é muitas vezes interpretada de uma forma exclusivamente negativa, e não e de estranhar que Pedro

quase profética, implicando, por um lado, muitas guerras. e por outro, uma determinada doçura nos sentimentos. Neste estereótipo pode haver um certo grau verdade, sendo os povos balcânicos imaginados como bons guerreiros, valentes e aparentemente difíceis na expressão dos afetos. Por seu turno, entre pessoas de confiança mostram-se sensíveis, impulsivos e apaixonados. Uma outra interpretação possível do nome “Balcãs” é muito menos grave e mais “poética”, elogiando-se a qualidade do mel produzido neste território e a cor vermelha de algumas espécies de flores, semelhante ao sangue.

Nas penínsulas em questão, as montanhas desempenham um papel importante, o que talvez possa traçar o caráter dos seus habitantes. Apesar de as teorias antropogeográficas atualmente serem ultrapassadas, não se deve descartar absolutamente qualquer influência do ambiente sobre o homem.

A questão do Outro está intrinsecamente ligada à diferença. Nas palavras de Homi Bhabha, a visibilidade do Outro (e da sua diferença) representam simultaneamente um ponto relevante para a definição da identidade como um problema (como se deve abordar no discurso). Em torno deste conceito, surgem muitas visões estereotipadas (que a diferença significa o desconhecido, sendo este fator o que causa medo, o que é diferente pode ser visto como fora do normal). Se o primeiro degrau que temos que subir na nossa investigação é definir o Outro, do ponto de vista das pertenças culturais (nomeadamente étnicas e religiosas), o próximo seria estabelecer uma relação entre estes elementos da identidade e os motivos de beleza e amor. Antes de expormos exemplos concretos de poemas populares portugueses e sérvios que focam a problemática do Outro e da diferença, vale refletir sobre as seguintes hipóteses:

1) Nas cantigas populares portuguesas e sérvias prevalece sempre a visão judicativa ou preconceituosa e, por conseguinte, incorreta do Outro do ponto de vista das pertenças étnicas e religiosas, refletida nas ideias da beleza e amor;

2) Nos dois cancionários, a cultura do Outro, enquadrada no contexto de beleza e amor, é vista como um elemento exótico que atrai, sendo propício à mitificação da beleza e à idealização do amor

Caldeira Rodrigues e Stevan Nikšić (1996) se refiram a um “vírus balcânico”, e que Gigi Riva e Marco Ventura (1992) se refiram a uma parte do espaço cultural balcânico como a uma “nova Idade Média”, tendo em conta apenas os aspetos mais escuros e incompreensíveis da época medieval. Se, porém, tivermos em consideração os fatores culturais (o religioso, o linguístico, o étnico), veremos que este é um espaço multifacetado e multicolor, embora os costumes, as crenças populares, a música, a gastronomia, a mentalidade e alguns pontos do imaginário possam formar um todo bastante uniforme. Sobre esta questão falar-se-á mais no subcapítulo sobre a problemática da identidade.

3) A visão do Outro, com todas as suas diferenças, não tem qualquer importância relativamente às ideias desenvolvidas em torno das questões de beleza e amor.

Tentando resolver as dúvidas que os *corpora* de poemas populares portugueses e sérvios nos suscitam, verificamos a existência de cantigas em que os elementos mouro/cristão ou sérvio/turco prevalecem sobre os sentimentos individuais, podendo a união realizar-se apenas após a conversão da parte muçulmana ao cristianismo. Caso contrário, destaca-se a força e a profundidade dos amores impossíveis, enfatizando o drama pessoal dos apaixonados e a sua impotência perante as regras implacáveis do coletivo.

Se nos contos tradicionais e lendas portuguesas, a presença dos mouros e mouras é um elemento misterioso, ligado à água, estreitamente relacionado com o adjetivo “encantado” seus significados, nas cantigas e romances populares em Portugal, a referência a eles é ligeiramente negativa. Quando se pretende criticar o namorado por uma maldade feita, (*in*: Braga 1982:42) dirigem-se-lhe os versos:

Nem os Mouros da Moirama
Fazem o que tu fizeste.

Neste caso, o amado não pertence à comunidade moura, sendo comparado a eles de forma depreciativa, apenas para reforçar o efeito de um comportamento inadmissível. Pelo que temos vindo a observar, as relações amorosas entre cristãos e mouros não parecem tão condenáveis como no caso no espaço balcânico, em que a comunidade não aparenta ser muito benevolente relativamente às uniões muçulmanas e cristãs. No exemplo do poema “Travnik queimada com os olhos” (*Travnik zapaljen očima in*: Karadžić, 2006), a beleza de Jana (para quem pelo nome deduzimos que é sérvia) é tal que é capaz de queimar com o olhar toda a cidade de Travnik, duas lojas, uma taberna e o tribunal em que o juiz turco trabalha. Apesar da ausência da caracterização do juiz no poema, supomos a sua etnia através das palavras turcas usadas para o tribunal (*meščema*) e a profissão (*kadija*). Caso se tratasse do juiz sérvio, seria usada a palavra de origem eslava *sudija*. A beleza de uma cristã e sérvia é capaz de seduzir um turco, fazendo com que até o seu lugar de trabalho arda de paixão, sem haver quaisquer contactos entre eles, nem insinuações de amor. Este poema põe em primeiro plano a beleza invulgar do olhar da protagonista, sem desenvolver demasiado as consequências amorosas provocadas por esses olhos.

Ao longo do nosso estudo procuraremos indagar das razões que tornam as divergências étnicas e religiosas mais visíveis num espaço cultural do que noutra. Uma das possíveis tentativas de explicar a relevância da preservação da identidade nos Balcãs é justamente a frequente presença de cruzamentos

culturais, invasões e guerras. O caso mais violento foi, efetivamente, a invasão turca no século XIV (Idade Média tardia). Tendo o Império sérvio chegado ao período de decadência e ao fim, foi conquistado por um inimigo muito mais numeroso, com um exército muito melhor preparado. Sendo, até então, desconhecido qualquer contacto com o islão, a sua presença tão longa e penosa representou um grande trauma para o povo sérvio.

No imaginário popular, o turco era a encarnação de tudo o negativo: violência, injustiça, opressão. Numerosos são os factos históricos que confirmam essas atitudes das autoridades turcas com os seus súbditos cristãos, e por isso, a imagem que deles persiste no coletivo popular não é, de todo, sem fundamentos. Por esses motivos, casar os filhos com muçulmanos, ou permitir de boa vontade o seu namoro, significaria dar azo à criação de gerações com identidades divididas e, de certa forma, opostas, o que poderia gerar questões difíceis de resolver: “a que comunidade pertenceriam pessoas nascidas de casamentos mistos?” “Em qual das religiões seriam educadas?”

Relativamente a uma destas questões, deve mencionar-se que a sociedade balcânica era bastante patriarcal, sendo as crianças dos casamentos mistos criadas na religião do pai, quer que se tratasse do cristianismo, quer do islão. A religião da mãe, embora um pouco menos visível, nunca ficava completamente apagada, podendo influenciar a mundividência dos filhos e criar dúvidas referentes às suas crenças e convicções. Outras perguntas “problemáticas” que as uniões de pessoas com pertenças culturais diferentes podiam gerar são: “de que forma seria construído o seu imaginário?” “Como é que a própria criança se sentirá e com que identidade se identificará mais?”

No que se refere à tolerância e às questões da identidade e diferença, Eunice de Souza (*in: Appadurai et. al. 2009:60*) chama a atenção para que “a muito elogiada tolerância é vista como indiferença em vez do respeito pelo direito do outro a ser diferente.”

A literatura popular nunca é indiferente à presença do Outro, particularmente do ponto de vista da sua identidade cultural: ou critica-o como um elemento não desejável, ou considera-o exótico e misterioso, e por isso, atraente.

Reiterando a questão do fator islâmico em Portugal, nos romances populares, cuja intenção era a de documentar o passado, os mouros são representados como inimigos dos cristãos. Daí, ser notável uma maior tensão nos amores entre pessoas de diferentes pertenças culturais. Estes namoros são contrariados pelas famílias, ou rejeitados pelos próprios protagonistas do romance. Se um mouro rapta

uma bela cristã, é possível ser chamado de “perro mouro”, isto é ser identificado com o cão¹⁵. Embora a presença islâmica na Península Ibérica tenha também sido longa e dura, nos estudos que consultados salientam-se muito mais a influência da riqueza cultural e as suas marcas na literatura, arquitetura, música, do que propriamente o sofrimento dos povos conquistados. Por isso, na poesia lírica portuguesa não se insiste demasiado em “marcar a posição correta” face ao elemento islâmico e aos amores entre mouros e cristãs.

Dada a presença islâmica multissecular nos dois espaços culturais em questão, foi investigada a possível influência muçulmana na apreciação de beleza e na expressão dos afetos. A nossa hipótese é que essa influência é inevitável, (no sentimentalismo, no lirismo, num certo fatalismo no contexto amoroso), embora não explique absolutamente tudo referente a este sentimento.

No contexto da apreciação de beleza, as pertenças culturais desempenham um papel relevante. Na cultura portuguesa podem existir cantigas em que aparentemente se critica uma pessoa por ser preta, dando-se-lhe a oportunidade de defender-se com as seguintes palavras (*in*: Braga, 1911:19): “preta é a azeitona/Mas vai à mesa do rei.” Aqui é salientada a diferença, bem como um determinado orgulho por isso.

No imaginário sérvio não há diretas referências negativas ao aspeto físico nem psicológico dos turcos. Diferentemente dos contos tradicionais, em que estas pessoas são representadas como cruéis¹⁶ (no caso dos reis e governantes), injustas (juízes), ou ingénuas e pouco inteligentes (pessoas do povo), a poesia lírica sérvia não as qualifica abertamente deste modo. A questão que surge agora é por quê nos contos a caracterização negativa da etnia turca é bastante marcada, enquanto nos poemas não é tão visível. Uma das possíveis respostas é que a poesia como um género mais breve não deixa tanto espaço para caracterizações profundas. Por vezes, basta referir que o protagonista de um poema é turco, para isso implicar um amor contrariado. O melhor exemplo desta tensão cultural e coletiva manifesta-se no poema “Ali-Paxá em Herzegovina” (*in*: Milošević-Đorđević, 2006:174). A resposta de Mara (cristã e sérvia) ao pedido em casamento com o paxá turco é, naturalmente negativa, tendo em conta as

¹⁵ Ver Marinović, 2009. Dissertação de Mestrado publicada em formato digital no site do Instituto Camões:http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/118-dissertacoes-e-teses.html?limit=10&order=name&dir=DESC O site foi consultado pela última vez no dia 9 de janeiro de 2012 as 20:59.

¹⁶ Em sérvio estas denominações são: *ženske, junačke i pesme na međi*.

divergências culturais e as possíveis censuras pelas duas comunidades. O peso do coletivo esmaga a sua escolha individual, como se ilustra nos seguintes versos:

Se me pedisses, contigo não me casaria,
Se te casasses, de verdade, envenenar-me-ia.

A imagem da possibilidade de uma morte violenta e dramática é realmente forte, tendo por finalidade hiperbolizar a força dos sentimentos da protagonista e sua impotência perante as hierarquias e prioridades que governam a vida numa sociedade ocupada por um inimigo mais poderoso. O que “envenena” a esfera íntima de Mara é justamente a impossibilidade de o amor se concretizar, devido a motivos impostos do exterior, sobre os que ela não tem poder de decisão.

No cancionero português, aparentemente temos uma situação semelhante: no poema “Por te amar fiquei sem Deus” (*in*: Braga, *op.cit.* 47), a pessoa apaixonada teria renunciado à fé cristã por amor, tendo repensado as suas prioridades e decidido não renegar a religião:

Não quero ficar sem Deus,
Fica tu, amor, sem mim.

O poema revela uma grande firmeza de convicções e força de vontade, correspondendo às exigências do coletivo e, simultaneamente, a uma decisão pessoal, expressa no verbo na primeira pessoa do singular e no pronome “mim”. Como variante desta quadra, é apresentado um caso de uma pessoa que renegou a Deus (ou a religião cristã) por causa do amor, permanecendo no final “só, sem Deus, sem amor, sem ti”. Esta advertência indireta pretende defender apenas a verdade da fé cristã, implicando que as outras religiões inspiram desconfiança, os seus praticantes são vistos como desleais e que não há amor que justifique as consequências (exclusão social, solidão e abandono).

Com estas observações, não pretendemos dizer que o indivíduo no espaço cultural balcânico tenha tido menos direitos do que no meio ibérico, nem representar o peso do coletivo como um elemento esmagador e sufocante. Numerosas são as cantigas sérvias em que existe e é aprovada a liberdade de escolha individual. Por vezes, a indecisão e falta de coragem no plano pessoal estão “camuflados” num amor impossível por causa das divergências culturais.

Como subcategorias da alteridade, observaremos as questões de género, idade ou profissão. Não obstante a ideia generalizada do papel secundário da mulher na sociedade nas épocas remotas, verifica-se a grande importância feminina na preservação e transmissão da literatura popular. O célebre filólogo, etnógrafo e compilador de literatura popular sérvia, Vuk Karadžić, classificou os poemas populares em

“femininos”, “heroicos” e “poemas na fronteira”,¹⁷ referindo-se assim aos poemas líricos, épicos e lírico-épicas, sendo os últimos uma categoria “na fronteira” entre os géneros “puros”.

Vale recordar que o mesmo autor fez uma classificação semelhante dos contos tradicionais sérvios, dividindo-os em masculinos e femininos. Os critérios para estas denominações, atualmente em desuso na teoria literária sérvia, são os seguintes: no caso da poesia, os líricos correspondem a femininos por se acreditar que a maior parte destas obras foi inventada, criada e transmitida pelas próprias mulheres, que o faziam, procurando alívio dos duros trabalhos no campo, ou da rotina das tarefas quotidianas em casa. Segundo este investigador, a poesia popular foi transmitida por mulheres “para a sua conversa”,¹⁸ enquanto a épica serve “para os outros ouvirem”.

Sendo uma grande parte de cantigas populares sérvias precisamente de temática amorosa, o meio patriarcal balcânico qualificava a expressão dos afetos como um tema de conversa entre mulheres, enquanto os homens, aparentemente, se ocupavam de assuntos mais “sérios” e pragmáticos, dos quais a poesia lírica não canta. O que nos parece mais interessante é a parte da frase “para os outros ouvirem”. A mulher, cujo papel principal era educar os filhos, devia ter bastante sabedoria e experiência de vida para, de forma clara, simples e interessante, tornar presentes alguns valores fundamentais, guias e orientadores vida das gerações mais novas.

Não nos referimos apenas a cantigas populares, mas também a lendas, contos, provérbios, adivinhas, lengalengas. O papel da mulher na preservação do património oral não é visível apenas na Península Balcânica, porque no meio ibérico o Marquês de Santillana coligiu um volume de *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*,¹⁹ salientando a importância das mulheres, particularmente as idosas, na transmissão da sabedoria do povo à família, reunida à volta da lareira. Tendo uma ideia da cultura portuguesa como mais matriarcal que a sérvia, podemos pensar que em Portugal as mulheres tinham uma importância ainda maior no processo de criação e transmissão da literatura popular no meio

¹⁷ Na língua original este sintagma diz-se: *radi svoga razgovora*.

¹⁸ Para os efeitos deste trabalho foi consultada a seguinte edição: Santillana, Marqués de, Íñigo López de Mendoza (1995), *Refranes que Dicen las Viejas tras el Fuego*, Edición de Hugo Óscar Bizarrri, Erfurt.

¹⁹ O nome deste autor em russo é Vladimir. Na tradução portuguesa que consultamos este nome é adaptado à língua portuguesa e foi transliterado como “Vladimiro”. Como tal consta na bibliografia. Na dissertação, porém, optamos por manter a grafia russa.

privado, enquanto os homens a divulgavam nas praças e feiras, em que eles estavam mais presentes. Para Elisabeth van Houts (2001), a importância da mulher na sociedade medieval consistia principalmente na preservação da memória. Esta memória podia abranger as mais variadas categorias: desde a maternidade, organização da vida familiar, orações, experiências quotidianas até à transmissão de uma parte do património imaterial de cada povo (a tradição oral, orientações morais e práticas, regras de comportamento). Numa sociedade em que os papéis sociais se baseavam nas diferenças (naturais e impostas) dos géneros, as esferas pública e privada eram claramente diferenciadas e hierarquizadas. O homem também transmitia estes valores e educava gerações, apenas de uma maneira diferente e no espaço público, onde as suas atividades eram mais visíveis. Desempenhando cargos políticos, participando nas guerras pela libertação do seu país, o homem era obrigado a servir de exemplo com a sua vida e comportamentos, que mostrava publicamente.

Diferentemente das cantigas de amigo eruditas em Portugal e Espanha, assinadas por uma pena masculina, em que apenas a voz do sujeito lírico corresponde a uma rapariga apaixonada, que confessa os sentimentos à mãe ou à natureza, na literatura popular é muito mais provável que a voz criadora coincida com a do sujeito da cantiga.

A criação e transmissão da poesia lírica popular, para as mulheres, era uma questão de diversão e distração dos trabalhos diários, e uma forma de educar as filhas e netas, por isso, é mais credível e justificável serem precisamente as mulheres as criadoras e transmissoras deste tipo de poesia. A poesia lírica permitia às mulheres expressarem as alegrias, dores, preocupações, medos, felicidade, e frequentemente, elas consolavam-se cantando.

A segunda subcategoria da alteridade que abordamos é a idade, sendo a juventude nos dois imaginários privilegiada no contexto de beleza e amor. Nenhuma das tradições em questão é benevolente relativamente aos namoros de um homem velho e uma mulher nova, embora possa ser tolerada uma situação contrária, por se subentender que uma mulher é mais indefesa, merecendo desfrutar de amor.

No que se refere à profissão, verificamos que esse fator influenciava a apreciação de beleza e condicionava o sentimento amoroso. Dada a importância do mar para Portugal e para os portugueses, é lógico entre as profissões mais apreciadas encontrar-se a de marinheiro. Entre outras ocupações dos rapazes, enumeradas na poesia, citam-se ourives, carvoeiro, pescador, ou ainda profissões ligadas ao ambiente rural (lavrador, pastor).

No caso das cantigas sérvias, dada a frequência das guerras na Península Balcânica, são visíveis soldados, ou é referido que o rapaz se ausenta, deixando a bem-amada para ir para a guerra. Os mercadores também têm uma grande importância, tal como os ferreiros, lavradores e pastores. Um mercador ou marinheiro eram bem-vistos na sociedade, por serem viajados, por terem uma situação económica estável, podendo sustentar uma potencial família. Na imaginação das raparigas, estas profissões eram observadas como um elo de ligação com o desconhecido, o exótico e o interessante. A desvantagem dos comerciantes e marinheiros era a ausência de casa durante muito tempo. Dadas as viagens por vários portos e mares, podiam ser vistos como inconstantes ou infiéis. As saudades, provocadas pela distância entre os apaixonados, nos dois imaginários populares são temas frequentes das mais belas cantigas. Se o amado é comerciante ou marinheiro, as namoradas orgulham-se da excelência das prendas recebidas, o que torna os seus namorados ainda mais desejados por elas e invejados pelas suas amigas.

A profissão do rapaz poderia ser um motivo suficiente para condicionar a escolha do namorado. Nas cantigas portuguesas, o carvoeiro não é apreciado porque “é caro para lavar”, sendo dada a preferência ao marinheiro, “lavado pelo mar”. Aqui, é evidente o desejo do sujeito lírico feminino de facilitar as tarefas domésticas e optar por um pretendente mais “fácil de manter”, o marinheiro aseado.

Numa outra cantiga (*in*: Viana 1956:24), a rapariga recusa António “que é cabreiro, cheira a leite”, optando José, “que é flor de ramalhete”. Mesmo sem a quadra referir a profissão do escolhido, pode imaginar-se que se trata de um trabalho agradável que o deixa bem-cuidado como uma flor.

Na poesia popular sérvia no poema “O que é amado deve ser bonito” (*Što je milo, mora biti lijepo*) da antologia de Karadžić, o moleiro é desprezado sem uma razão evidente. Na opinião da rapariga, ele não é merecedor sequer de “sem valor dinheiro”, sendo a sua desvalorização absoluta neste verso. No poema “Se eu tivesse o tesouro do czar” (*Da j’ u mene što u cara blago*, *in*: Karadžić, *op.cit.*36), à primeira vista, parece que a rapariga deseja possuir o tesouro do czar para enriquecer, quando, na realidade, gostaria de “comprar Lazo solteiro,” tornando-o em seu jardineiro pessoal.

Nas situações de troca de cartas entre namorados, observa-se a arte de escrever como digna de louvor por não ser acessível a todos e por garantir um melhor estatuto social. Apesar da aparente crítica, o trabalho intelectual é considerado valioso e prestigiado, sobretudo nos rapazes. Desta forma, na cantiga portuguesa “Ó, estudante, largue os livros (*in*: Leite de Vasconcellos, 1975) a protagonista dirige ao amado, provavelmente estudante de Coimbra, uma crítica que “mais vale uma hora de amor/ que dez horas de latim”. No poema sérvio “Três defeitos” (*Tri mane*, *in*: Đurić, *op.cit.*37), como terceiro

“defeito” do pretendente, a rapariga refere a palidez. Em resposta, recebe o argumento “em muitas escolas estive a estudar”, sublinhando o esforço físico e intelectual exigidos pelo estudo.

Nalguns casos, é necessário salientar que a escrita na população feminina é vista como um vício, por ser utilizada para cartas ao namorado secreto. Noutros exemplos de cantigas, escrevem os dois apaixonados e com a mesma destreza, sendo implícitas a leitura e a escrita como desejáveis na comunidade.

Como a poesia popular surgiu na Idade Média, ou segundo alguns especialistas, ainda antes, é muito visível a divisão de trabalhos em tipicamente masculinos e femininos. A presença da mulher na esfera pública era muito limitada e controlada na época medieval, por isso, as “profissões” que se lhes permitiam na poesia popular eram lavadeira, lavradora, pastora (nas camadas sociais mais baixas), e nas classes mais altas a mulher era vista como uma donzela encerrada no seu castelo ou torre, sentada ao pé da janela a bordar ou fazer algum trabalho manual. Estas atividades nas raparigas eram aprovadas pela Igreja e pela sociedade, já que ocupar as mãos também exigia concentração e significava que ela não era preguiçosa e dedicada ao ócio. Na realidade medieval sérvia, como referem Smilja Marjanović-Dušanić e Danica Popović (2004), a mulher podia trabalhar em pequenas lojas, fazendo produtos artesanais, ou ajudando o marido no ofício, podia ser vendedora no mercado e exercer um número reduzido de profissões honestas, sendo claramente mal-vistas as alcoviteiras e prostitutas, por razões da moralidade pública.

Quando a ocupação feminina não é mencionada, a jovem é representada a dormir, tomar banho ou a colher flores e frutos num ambiente idealizado, paisagem de eterna primavera, em momentos de liberdade do resguardo dos pais e irmãos. Acompanhada pela mãe ou familiares femininas, ela vai à igreja (onde não se concentra na missa, dada a presença do amado). A ida a cerimónias religiosas, nos imaginários português e sérvio, é bem-vista e aprovada para rapazes e raparigas, porque se compreende que a religião ensina os jovens o caminho da virtude e os valores corretos. Segundo refere Maria do Amparo Tavares Maleval (1999), nas cantigas de romaria medievais, da autoria erudita, a ida da rapariga a um santuário não era bem aceite pela sua mãe, provavelmente porque a mãe, que já foi jovem e que tem determinadas experiências de vida, já sabe que a peregrinação é apenas um pretexto para encontros amorosos. A autora interpreta a peregrinação também num sentido simbólico, como procura de verdade e amor, sendo a Idade Média uma época plenamente dedicada a este sentimento.

Diferentemente da poesia medieval culta, que parece condenar este tipo de romarias, a popular aparenta ser ligeiramente mais tolerante, vendo nas idas às romarias uma bênção de Deus dos amores e

escolhas. Nas raparigas, a religiosidade observa-se como uma característica positiva, porque se rezam, vão às romarias e cumprem todas as exigências cristãs, o seu comportamento é garantia de honra e de que seriam boas esposas e mães. Frequentemente, as saídas dominicais à igreja são apenas uma desculpa para as jovens se afastarem temporariamente de casa e para terem oportunidade de ver o bem-amado.

Relativamente ao Outro, do ponto de vista de idade, na poesia portuguesa aparentemente existe uma relação ambivalente entre a velhice e o amor. Há cantigas que defendem a posição de que uma jovem, casada com um velho, “nunca de amores é farta,” e outras que apresentam um velho apaixonado que “fica sempre logrado”. Uma das formas de as jovens expressarem a revolta contra os maridos idosos é a de lhes fazerem uma cama alta para ele não poder subir, ou para cair durante a noite. Os poemas portugueses não aprovam o amor com uma pessoa idosa apenas por motivos económicos, como o ilustram os versos (*in*: Braga, *op.cit.*78) que “mais vale um rapaz sem nada/ que um velho com dinheiro”. Neste contexto, privilegia-se a juventude porque um rapaz desfavorecido pode ter capacidades para trabalhar e criar condições para sustentar a família, enquanto um idoso pode ser agarrado ao dinheiro e não oferecer à sua esposa uma vida digna. A palavra sempre usada nestas situações é o adjetivo “velho” sem eufemismos, apresentando o pretendente idoso como ridículo ou digno de desprezo. O velho quase sempre é sinónimo do feio, gasto e decrépito. O seu amor (*in*: Leite de Vasconcellos *op.cit.*320) é comparado a “pombal vazio/ onde as pombas já não vão” ou a “caldo requentado”. A imagem dos velhos nos poemas amorosos é uma apresentação de pessoas sem força, sem qualquer encanto ou interesse. Como consequência desta visão, o velho não pode ser belo. Poucas são as referências à mulher velha no contexto de beleza e amor. Um caso particular (*in*: Braga, *op.cit.*) descreve “uma velha muito velha, /mais velha que Saragoça” que, ao ouvir falar em casamento, “depois de velha foi moça”. Isto é, a possibilidade de casar e ser amada dá tanta alegria à mulher idosa, que a rejuvenesce e provavelmente a embeleza. A mulher de uma certa idade, aparentemente não é tão ridicularizada nem tão estranha quando quer casar, como é o caso dos homens. Aqui já se marca uma clara posição relativamente ao homem como pai da família, procriador e sedutor, que na velhice perde estas qualidades, com as quais pode interessar a uma mulher, ser seu defensor ou atraente para ela. Mesmo sem serem mencionadas as características físicas da “velha muito velha”, do poema referido anteriormente, com a repetição deste adjetivo várias vezes ao longo da quadra, pretende-se sublinhar que ela perdeu a graça e encanto, não lhe sendo negado o direito de casar. Isto acontece, provavelmente, porque uma mulher idosa parece mais desprotegida e indefesa, causando no seu

pretendente afeto e carinho. Nesse contexto, a poesia popular portuguesa defende a ideia da possibilidade de amor sem beleza e juventude.

Na cultura sérvia, o pretendente velho é comparado a uma árvore podre, influenciada pelas condições climáticas (o vento e a chuva), implicando problemas de saúde. Por oposição a ele, o namorado jovem é representado como uma rosa em botão que, apesar das mudanças do tempo, adquire sempre novas qualidades. O homem velho pode ser pura e simplesmente recusado e afastado, dando-se preferência ao jovem como se descreve no poema “Para o velho não é, para o jovem é” (*Za stara nije za mlada jest*) do cancionero de Karadžić.

As jovens, protagonistas dos poemas, também têm as suas táticas para atraírem um rapaz novo e afugentarem um homem de idade avançada, sendo uma das mais usadas, a de lavarem e enxugarem o rosto com leite e rosa no primeiro, ou com água amarga e ervas de mau cheiro, no segundo caso. Se os casamentos entre o noivo velho e a noiva jovem se realizavam, era muito provável que a decisão tinha sido tomada pelos pais, sem a noiva ter sido sequer consultada. Nessas situações, os poemas sublinham o drama íntimo das personagens femininas, condenadas a uma vida dura ao lado de quem não amam, sem se poder manifestar contra a vontade paterna e as hierarquias sociais. Há, porém, poemas em que uma rapariga tem que aceitar o casamento com um velho como seu destino e castigo por ter feito uma brincadeira sem pensar nas consequências. Tal é o caso de Toda, protagonista do poema “O que tem de ser, há-de ser” (*Što mora biti biti će in: Karadžić, op.cit.86*) que atirou uma maçã, prometendo beijar aquele que fosse atingido por ela. No poema é apresentada uma situação pouco agradável, porque a pessoa em questão foi justamente um velho, de quem ela não se conseguia libertar. As três tentativas de o afastar de si (mandando-o buscar água e lenha e ir para a guerra) foram condenadas ao fracasso, sendo o velho apresentado como atencioso e carinhoso com Toda. Ela mandava-o a lugares inóspitos, desejando-lhe morte, enquanto ele voltava sempre com um sorriso e uma prenda, tratando-a por “Toda, Todinha, coração e alma minha” e pedindo-lhe um beijo. No último verso, mais do que a inevitabilidade do destino e castigo pela inicial atitude não pensada, salienta-se o mérito do velho, que cumpriu as três provas de amor. Apesar da injustiça desta união, ninguém consegue identificar-se com o desgosto do sujeito lírico, uma vez que a culpa nesse assunto foi sua. Na tradição sérvia uma maçã (natural ou dourada) dada a alguém é um claro sinal de desejo de casar, final inevitável do poema.

Nalguns poemas populares sérvios, a diferença de idade entre os noivos pode não representar um obstáculo para o relacionamento, porque o rapaz prefere casar com uma viúva (geralmente mais velha que ele), pressupondo a sua fertilidade e habilidade nos duros trabalhos de campo e de casa.

Nestes casos, não eram decisivas nem a sua idade, nem a beleza, nem o amor (que pode não existir entre o casal), nem a ausência da virgindade na noiva: a tradição popular aprovava estes casamentos apenas por motivos pragmáticos. Estas cantigas foram recolhidas no espaço cultural da Bósnia, em que há muitos muçulmanos, e uma das possíveis explicações para isso é um episódio do Corão que relata que Maomé tinha sido casado com uma viúva mais velha que ele e rica.

Do ponto de vista pessoal, o casamento com uma mulher mais velha podia ser útil para o rapaz porque a sua esposa o ensinava, e apoiava nalguns aspetos de vida (particularmente a íntima), que ele ainda não conhecia. Num poema da antologia de Karadžić, o título é bastante sugestivo, sendo “melhor ouro velho do que prata nova”.

Do ponto de vista feminino, a relação entre um rapaz belo e novo com uma mulher mais velha não é vista com aprovação. Na cantiga referida, uma rapariga chamada Ružica (Rosinha) amaldiçoa a cidade de Sarajevo, em que se desenvolveu um costume anteriormente inusitado, de os rapazes jovens beijarem as viúvas (que por uma lógica da natureza devem ser mais velhas e mais feias do que as raparigas solteiras). O sujeito lírico feminino parece muito indignado com esta realidade porque “os velhos velhotes beijam as belas meninas”. Desde a perspetiva da menina que canta, a idade avançada e o estado civil distinto do solteiro são incompatíveis com a beleza e amor. Daí, o tratamento depreciativo dos pretendentes idosos, repetido duas vezes.

As formas de ver o Outro do ponto de vista das pertenças culturais (nomeadamente étnicas e religiosas), profissão e idade ajudam-nos a perceber que, apesar de algumas diferenças de carácter local, as culturas portuguesa e sérvia pretendem transmitir praticamente a mesma mensagem universal: que cada pessoa deve encontrar o seu igual.

Procurando uma justificação filosófica para a glorificação da juventude, inserida no contexto de beleza, Artur Schopenhauer (1980:40) refere que “a juventude sem beleza sempre tem atractivos, a beleza sem juventude não tem nenhum”. Do ponto de vista meramente biológico, a juventude garante o florescimento de todas as forças e energias vitais, possibilitando a criação da descendência saudável, e por isso, o jovem é atraente mesmo sem ser belo. Ao contrário não acontece porque a beleza, ainda que bem conservada na velhice, não parece suficiente, visto que, na opinião do autor (*idem*,45) “nem sempre é a beleza regular e perfeita que acende grandes paixões”. Vladimir²⁰ Soloviev (1985) afirma

²⁰ O nome deste autor em russo é Vladimir. Na tradução portuguesa que consultamos este nome é adaptado à língua portuguesa e foi transliterado como “Vladimiro”. Como tal consta na bibliografia. Na dissertação, porém, optamos por manter a grafia russa.

que as “grandes paixões” não garantem sempre filhos, não as impedindo de serem vividas e sentidas com intensidade. Não obstante omitir a referência à idade, o pensador russo no seu livro não aborda as diferenças etárias, concentrando-se mais no esclarecimento dos conceitos de amor e paixão.

Curiosamente, ao falar no Outro do ponto de vista de idade, nos contextos de beleza e amor, em ambas as culturas, são contrastadas a juventude e a velhice, e nunca nos é apresentado um único caso de amor entre pessoas idosas, que já foram atraentes e belas e que se amaram na juventude, ultrapassando obstáculos na ao longo da vida. A nosso ver, seria interessante existirem cantigas com este conteúdo para se afirmar que todas as gerações têm lugar na sociedade e que cada etapa na vida tem o seu valor.

Pelo que temos vindo a investigar, a relação entre a cultura popular e a velhice parece ser ambivalente, isto é, os mais idosos são valorizados pela sua sabedoria, experiência e maneira de viver, apenas como transmissores dos saberes a gerações mais novas, enquanto o protagonismo e participação ativa no argumento dos contos, romances, lendas e cantigas estão reservados para os jovens.

O seguinte tópico a investigar é a existência de estereótipos culturais, que guardam uma estreita relação com a conceção de beleza ou expressão dos afetos. Geralmente, quando se pronunciam as palavras “estereótipo” e “preconceito”, atribui-se-lhes uma conotação negativa. Tentaremos demonstrar que nem todos os estereótipos e ideias preconcebidas são depreciativas. Um deles será a existência ou não da *alma portuguesa* e *alma eslava*,

Um outro tópico generalizado a focar é o fenómeno da *saudade* portuguesa e a sua (im)possibilidade de tradução para outras línguas. Através da análise de um dicionário bilingue português-sérvio, observou-se que na nossa língua existe uma proposta de tradução do termo *saudade*, que é *čežnja*. Nos poemas populares sérvios (muitos também musicados) é frequente encontrar-se um vocábulo semelhante, embora arcaico e de origem turca, *sevdah*, que poderia ser equivalente dos dois termos. Por isso, tentaremos descobrir se *čežnja* e *sevdah* no espaço cultural balcânico têm o mesmo peso e simbolismo que a *saudade* na cultura portuguesa. A seguinte hipótese a desenvolver é justamente a ideia de que é possível traduzir não apenas a palavra *saudade* para sérvio, transmitindo também uma grande parte, se não a totalidade da carga simbólica, que este termo possui na língua portuguesa.

Ao longo deste estudo, retomaremos a problemática de designação correta de literatura popular/tradicional ou oral, uma vez que na teoria literária portuguesa estas terminologias têm vindo a suscitar polémicas, nos autores mais antigos como Braga (1902), Cortesão (1911) e nos nomes mais eminentes nesta área: Viegas Guerreiro (1978, 1992,) Maria Arminda Zaluar Nunes (1978) João David Pinto Correia (1993), até às publicações recentes de investigadores como Carlos Nogueira (2000) ou Maria da Natividade Pires (2001).

Carlos Nogueira (2002) faz a distinção entre a “literatura tradicional oral” (*oratura*), que abrange todas as criações literárias anónimas transmitidas oralmente, e a “literatura tradicional escrita” que se refere à literatura de cordel. A nossa investigação não abordará a literatura de cordel, focando apenas as obras que pertencem à oralidade. Não estudaremos a literatura de cordel também porque esse género não existe na literatura sérvia, e isso impossibilitaria uma análise comparada.

Evitaremos agora o estudo da poesia popular criada no Brasil e outras antigas colónias portuguesas, porque cada um destes cancioneiros tem as suas particularidades e características, merecedoras de um estudo à parte. Da mesma forma, dispensaremos, neste momento, a análise da poesia popular nas línguas galega ou mirandesa por razões meramente práticas, uma vez que o desconhecimento destas línguas não nos permitiria fazer uma análise honesta e correta dessa poesia. As coletâneas de poemas dos autores eruditos, nomeadamente o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e outros não serão tidos em consideração, mas os paratextos destas obras e alguma bibliografia teórica sobre a poesia medieval portuguesa ser-nos-ão úteis, para verificarmos em que medida a poesia erudita e a popular se entrelaçavam ou influenciavam

A insistência nesta terminologia, deve-se ao facto de, na teoria literária sérvia, não existir a designação “literatura tradicional”, usando-se “tradição oral”, referido por Nada Milošević-Đorđević. (*in*:Ivić:2005). Para Tanja Popović (2006), os termos “literatura popular” (*narodna književnost*) e “literatura oral” (*usmena književnost*) são considerados sinónimos, não sendo o segundo demasiado polémico.

Será imprescindível dedicarmo-nos a questões de autoria, vias de transmissão, recolha e compilação da poesia popular. Relativamente à autoria da literatura popular, existem duas teorias: que teria tido um autor primordial que, por motivos de vária ordem, permaneceu anónimo, ou que os autores eram vários, o que explica as variantes. Se o “autor” é o primeiro problema que a ciência literária ainda tem que resolver no âmbito da literatura popular, o segundo são os transmissores, e esta seria uma das formas de se explicarem as variantes existentes entre criações populares. A última pessoa

responsável pela divulgação da literatura popular, certamente seria o seu compilador, que regista o texto, fixa e, por vezes, corrige, antes de o “entregar” ao público, como sua versão definitiva e consagrada. Por isso, João David Pinto Correia, em vários estudos, usa o termo *produtransmissores*, para se referir a todas as pessoas que participam na criação, transmissão e fixação da literatura popular. Isabel Hub Faria (1988:4), analisando a existência de uma lenda popular portuguesa, interroga-se: “como caracterizar um bom contador de histórias? Pela memória da reprodução ou pela função social que reproduz?”

Procurando responder a esta pergunta, devem ter-se em conta factos indissociáveis da produção e transmissão da literatura popular: trata-se de um ato de divulgar e preservar uma parte da herança cultural de um povo, regulamentar o comportamento e criar uma consciência linguística e identitária. A questão que a autora coloca pode aplicar-se a “histórias” (neste caso contos e lendas) ou a qualquer outro género literário de expressão oral.

Relativamente ao cancionero popular sérvio, utilizamos o *corpus* poético que surgiu no território da atual República da Sérvia, Montenegro e Bósnia por diversas razões: em primeiro lugar, o espaço linguístico sérvio é muito menor que o português, e em segundo, porque linguisticamente e em termos de conteúdo não há diferenças fulcrais entre os poemas sérvios e os “montenegrinos”. Para além destes fatores, o compilador mais relevante das coletâneas de literatura popular sérvia, Vuk Karadžić, nasceu numa aldeia próxima da fronteira entre a Sérvia e a Bósnia, conhecendo bem todas as variedades da língua sérvia. Este estudioso fez as suas recolhas no espaço geográfico e cultural que atualmente corresponderia a praticamente todo o território da Jugoslávia. Não analisaremos as cantigas que surgiram nos territórios das atuais Macedónia e Eslovénia, principalmente por causa do desconhecimento das respetivas línguas.

A própria palavra *cantiga* em português é derivada do verbo *cantar*, tal como o vocábulo sérvio *pesma* provém do verbo *pevati*. Por isso, a sua função principal é a de serem cantadas e não lidas ou declamadas. Muitas das cantigas foram também musicadas, no entanto, devido ao desconhecimento de musicologia e da parte “prática” da arte musical, não conduzimos a nossa investigação nesse sentido. Elaborar qualquer estudo sobre a poesia, implica, inevitavelmente, abordar os aspetos de versificação, ritmo e rima. Embora os dois cancioneros ofereçam suficiente material para uma investigação específica acerca da temática, focaremos apenas as formas métricas e os tipos de verso mais frequentes, procurando explicar as razões para isso. Os autores mais antigos, nomeadamente Teófilo Braga (1902), defendiam a ideia da naturalidade, com que cada comunidade adaptava as formas poéticas às

características inerentes à própria língua. Com efeito, estas ideias atualmente podem estar em desuso, porém, não há que descartar absolutamente alguma relação entre a poesia e a natureza das línguas e literaturas populares em questão.

1.2. Considerações sobre os conceitos de “motivo”, “tema”, “tópico” e “lugar-comum”

Antes de uma abordagem prática de beleza e amor no cancionero popular, convém refletir sobre a terminologia “motivo”, “tema”, “tópico” e “lugar-comum” do ponto de vista teórico. Procuraremos justificar a escolha da palavra “motivos” para o título da nossa dissertação.

Quando na linguagem corrente se utilizam as palavras “motivo” e “tema”, a primeira implica a razão para uma ação, e a última o assunto de que se fala, escreve ou pensa. Para fundamentar as nossas posições, consultaremos as obras de referência no domínio da teoria da literatura, manifestando também a nossa própria perspectiva. Este esclarecimento torna-se necessário porque, mesmo entre os especialistas, os termos “motivo” e “tema” são, por vezes, confundidos ou identificados. A opinião mais generalizada é que o motivo é inferior ao tema, não obstante a existência de algumas teorias contrárias.

O motivo é o que se repete ao longo de uma obra e com uma determinada frequência, embora o mesmo se possa dizer do tema, no contexto dos temas preferidos de um autor. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2000) afirmam que a designação “motivo” provém do domínio musical, representando a unidade mínima significativa repetida ao longo de uma obra. Aplicada à literatura, esta visão pressupõe que o motivo é a unidade temática mínima que serve de “fio condutor” numa obra.

Desta forma, um conjunto de motivos compõe um tema complexo. A hierarquização de conceitos literários pode dever-se à teoria estruturalista, que classificava e categorizava todas as entidades científicas para as tornar mais claras e compreensíveis.

Os autores da escola formalista russa dividiram os motivos em “estáticos” e “dinâmicos”. Os primeiros englobam descrições das situações e personagens, enquanto os dinâmicos traduzem ações. Por seu turno, a etimologia da palavra remete para o verbo latino *movere*, “mover”. A designação “motivos estáticos” parece um, paradoxo, e a outra um pleonasma.

José R. Valles Calatrava (2002:450) define o motivo como a “partícula mais pequena do material temático”²¹, (tradução nossa) mas também como “conjunto recorrente de figuras independente da forma temático-narrativa”. Concordando com a primeira parte da definição, problematizaremos a

²¹ (Esp.) La partícula más pequeña del material temático.

segunda, por nos parecer contraditório que uma unidade temática seja independente da forma temático-narrativa. No nosso entender, o autor pretendia expressar que um motivo não depende dos géneros literários pelo facto de poder ser abordado na prosa, poesia e teatro, embora de formas diferentes.

Como a última definição do termo “motivo”, citaremos a perspectiva de Tanja Popović (*op.cit.*450): “a unidade temática mais pequena que, conjuntamente com os outros motivos possibilita a unidade do tema” (Tradução nossa).²² Como o segundo significado deste conceito, a autora refere o ponto de vista psicológico, segundo o qual, o motivo é visto como incentivo para uma ação.

A maioria dos autores consultados coloca ao mesmo nível os termos “motivo” e *leitmotiv*, sendo a reiteração uma condição necessária aos dois, sobretudo no caso do segundo termo. Como exemplos “clássicos” de motivos citam-se *ubi sunt* (onde estão), que aborda a transitoriedade da vida, referindo situações dos gloriosos e poderosos, insignificantes perante a morte, e *carpe diem* (aproveita o dia), que seria um “polo oposto” do primeiro motivo. *Carpe diem* provém da Antiguidade clássica, e sugere o desfrutar das belezas e prazeres de cada dia. Esta ideia é influenciada pela filosofia de Epicuro, que propagava o hedonismo como resistência à brevidade da vida.

Resta-nos verificar as possíveis justificações de beleza e amor no cancionero popular português e sérvio como motivos, do ponto de vista estrutural e literário. A primeira característica de um motivo é a frequência de ocorrências numa obra. Sendo efetivamente os mais frequentes no cancionero popular português e sérvio, trata-se, a nosso ver, de motivos. Incentivando diversas ações, a beleza e o amor poderiam entender-se como motivos no sentido mais básico da palavra. Cada um abrange uma série de “submotivos”: a beleza da amada como razão de discórdia entre dois amigos, símbolo de vaidade, a beleza física como oposição à virtude, a morte do amado/a, amor contrariado, (im)possibilidade de esquecer o primeiro amor, o amor eterno.

Já foi referido o tema como sinónimo de assunto de uma conversa, pensamento ou obra. Na literatura, um tema é o elemento da estrutura narrativa que reúne vários motivos, sendo mais abrangente que eles. O investigador romeno Al. Săndulescu (1976) entende o tema como unidade de sentido entre diversos elementos de uma obra “escrita numa língua inteligível”²³ (Tradução nossa). Problematizando este ponto de vista, concordaremos com a primeira parte, que salienta a unidade de sentido entre vários elementos. Apesar de não se enumerarem esses elementos, pressupõe-se uma visão hierárquica do problema, sendo o tema superior ao motivo e outras unidades estruturais. A referência ao

²² (Sér.) Najmanja tematska jedinica koja zajedno sa ostalim motivima omoguçava jedinstvo teme.

²³ (Rom.) Scrisă în o limbă inteligibilă

tema de uma obra escrita, suscita a questão de saber se a literatura de transmissão oral tem um tema ou não. A resposta afirmativa a esta questão é evidente, apenas diferenciam-se a abordagem e a forma em que o tema é encarado na literatura erudita e na popular.

A “língua inteligível” para a qual remete o investigador romeno parece um dado redundante, porque todas as línguas humanas o são, podendo servir de mecanismo para a criação literária. Este investigador é da opinião de que um número de situações e motivos pode reduzir-se a um esquema geral, que em cada obra ganha a possibilidade de ser interpretado de uma forma particular. Aplicando esta afirmação à beleza e ao amor, verifica-se que a compreensão destes fenómenos depende do género literário, época, contexto cultural em que surgiu. Calatrava (*op.cit.*) refere que o tema é a ideia matriz de uma narração, ou um conjunto de ideias principais, explicadas e desenvolvidas, ou apenas implícitas. O valor ideológico acrescentando ao estrutural, torna a problemática do tema ainda mais complexa.

Na teoria literária dos países anglófonos, nomeadamente no trabalho de Joseph Shipley (1970), “o tema é o assunto do discurso e também a ação ou movimento que sublinha o tópico do qual uma história particular é uma ilustração” (Tradução nossa).²⁴

Enquanto, para este investigador, o motivo é uma palavra ou um padrão que aparece numa única situação, o tema é algo que dá a sustentabilidade à obra toda. Uma história particular representaria, neste caso, a realização concreta de um tema. A investigadora sérvia Tanja Popović (*op.cit.*) é da opinião de que o tema é o elemento que confere um significado comum a uma obra. Tratando-se de uma unidade estrutural, ideológica ou de significado, o tema é um fator que une uma obra, sendo diferente do motivo, uma unidade mais concreta e pequena. Desta forma, parece-nos mais justificável a ideia de que a beleza e amor no contexto desta dissertação são motivos. Partimos do conceito abstrato e concentramo-nos nas suas várias manifestações mais específicas que se repetem e marcam todo um *corpus* poético português e sérvio. Anteriormente foi mencionado que dentro dos “grandes motivos” pode existir uma série de “submotivos” importantes para uma criação literária particular.

Quando se descrevem “olhos negros,” “cabelos doirados”, “coração infiel” ou outras constantes na poesia, poder-se-ia falar no *topos* ou lugar-comum. Em termos temáticos, é uma componente fixa em várias obras, repetida exatamente da mesma forma. Esta repetição exige uma

²⁴ (Ing.) The underlining action or movement of a general topic of which a particular story is an illustration.

estrutura linguística fixa. Se uma combinação de palavras que indica uma imagem poética se usa excessivamente, trata-se de um cliché.

Tanja Popović (*op.cit.*) afirma que um lugar-comum frequentemente sai do domínio da retórica ou poesia, tornando o seu significado conhecido entre os públicos mais vastos. Quando isso acontece, o *topos* reduz-se à sua dimensão meramente linguística, podendo ser usado por políticos e pessoas não especializadas na literatura. Nessa perspectiva, a conotação do termo é extremamente negativa. Ao observar-se o lugar-comum como um conjunto forma /conteúdo, a implicação negativa deveria ser eliminada, tratando-se de uma constante literária que reflete aspetos culturais e linguísticos da comunidade em que surgiu. Na poesia popular, os *topoi* são muito frequentes a níveis linguístico e temático. O *topos* relacionado com a beleza e a virtude pode ser abordado como complemento do aspeto físico ou como “reflexo da alma”. Nesse sentido, o lugar-comum pode ser explorado do ponto de vista da moralidade cristã, ou do contexto literário da amada idealizada.

Relativamente ao sentimento amoroso, exploraremos um lugar-comum idealista, que propõe um único amor eterno, e outro mais realista, que subentende a procura da “pessoa certa” através de várias experiências. Aparentemente contrários, estes lugares-comuns apresentam apenas duas facetas do complexo universo amoroso.

1.3. Pressupostos teóricos e perspectivas analíticas

*Canta-me uma cantiguinha,
Não digas que não sabes.*

(Viana, *op.cit.* 11).

Sendo este trabalho uma continuação da investigação desenvolvida durante o Mestrado, naturalmente algumas fontes bibliográficas serão as mesmas. Citaremos, nomeadamente, Viegas Guerreiro (1978;1992), Vuk Karadžić (2006), Aleksandar Fotić (2005). Os nossos conhecimentos serão aprofundados através da leitura das obras de autores portugueses e sérvios especializados na área como Leite de Vasconcellos (1890), Teófilo Braga (1902), Vojislav Jovanović (1922) entre outros. Recorreremos a autores conceituados de várias disciplinas: Jacques Le Goff (1987), Margaret Labarge (1986), José Mattoso (1992). Relativamente a obras sobre os com os motivos a analisar, consultamos Umberto Eco (2004) ou C. S. Lewis (1985). Nesta análise, serão inevitáveis obras de literatura comparada da autoria de Helena Carvalhão Buescu (1998), Claudio Guillén (1985) e outros.

Embora a poesia popular lírica de temática amorosa tenha sido muito estudada nos dois países em questão, nomeadamente por Leite de Vasconcellos (1890) Jaime Cortesão (1914), Vuk Karadžić (2006), Nada Milošević-Dorđević (2006), este estudo é inovador por ser o primeiro a observar esta temática do ponto de vista comparatista, introduzindo novas perspectivas e formas de ver a problemática.

A beleza nunca é apenas física, compreendendo também virtude, juventude, saúde, forma de andar, gesticular, comportar-se em determinadas situações. Embora o aspeto físico não seja o fator principal no surgimento do amor, as duas culturas apreciam-no no âmbito de uma imagem mais geral da pessoa amada. Identificaremos alguns estereótipos universais relativos à beleza (“cabelos doirados”, “pé pequenino”), distinguindo-os dos padrões locais e específicos de uma comunidade (a altura, a não-apreciação dos cabelos ruivos).

No que se refere ao amor, será inevitável discutir as ideias de *alma* portuguesa, presentes em Teixeira Pascoaes (2007) e *alma eslava*, defendidos por Marić (1998). Veremos até que ponto estas ideias hoje em dia são ultrapassadas ou ainda persistem nos imaginários populares português e sérvio, e de que forma isso se reflete na poesia lírica amorosa. Outro tópico imprescindível será a análise do

termo *saudade*, e a (im)possibilidade de tradução deste conceito e palavra. No âmbito de beleza e amor, verificaremos o significado e carga simbólica deste sentimento na poesia. Pretendemos demonstrar a equivalência linguística e concetual da palavra sérvia *čežnja* e o seu peso no espaço cultural sérvio.

Ao definirmos os *corpora* deste trabalho, não nos mantivemos rigorosamente no domínio dos poemas amorosos, podendo os motivos de beleza e amor encontrar-se também noutros tipos de cantigas, nomeadamente nas cantigas ao desafio, de despique, de trabalho, ou até nas cantigas de carácter mitológico e religioso. Estes grupos de poemas são estudados para darmos uma visão o mais completa possível dos fenómenos de beleza e amor. Na seguinte cantiga amorosa portuguesa (*in*: Braga, *op.cit.*26), o sol que promete à lua “uma fita de mil cores”, serve apenas para reforçar a ideia de “que fará quem tem amores?”, (*idem*).

No cancionero popular sérvio, por sua vez, existem fadas que casam os filhos, o Sol que deseja desposar uma estrela, e outros motivos “verdadeiramente” mitológicos, para se defender a ideia da universalidade do sentimento amoroso e do direito de todas as criações no mundo a amar e ser amadas. O papel de Deus, Virgem Maria, santos populares e destino no universo dos afetos será discutido mais adiante, por influenciar a mundividência das comunidades culturais em questão.

Enquanto a tradição popular portuguesa apresenta Santo António como “santo casamenteiro”, que “inscreve as moças no livro do matrimónio” e São João como “santo namoradeiro,” que “todo se mata” quando as meninas não vão à sua fonte de prata, veremos que na Igreja ortodoxa não existe nenhum santo particular que interfere na esfera afetiva, sendo esse assunto confiado diretamente a Deus. Porém, na religiosidade popular portuguesa e sérvia, persistem muitas crenças em forças superiores, união do homem com todo o universo, ou poder das flores na “magia amorosa”.

Inserindo estas duas variantes de mundividência religiosa no contexto de beleza e amor, observaremos a relação destes motivos com a virtude e pecado. A Igreja, nas sociedades portuguesa e sérvia, censurava relacionamentos entre representantes de diferentes religiões (sobretudo a cristã e a muçulmana), considerando-os pecaminosos e prejudiciais para as almas cristãs. Estes amores eram abençoados apenas se a parte muçulmana aceitava a verdade da fé cristã. Nas cantigas, são inúmeros exemplos de amores trágicos ou contrariados por causa da diferença religiosa, como também são elogiados os jovens que rejeitam o amor dada a firmeza das convicções e a fé, o que posteriormente será observado com mais atenção.

A posição da Igreja relativamente à beleza e ao amor aparenta ser rigorosa, para, na verdade, aprovar e ser benevolente com estes fenómenos. Desta forma, a sabedoria popular sérvia afirma ser

pior separar dois namorados que destruir um mosteiro, e nas cantigas portuguesas, vemos um confessor rigoroso que “condena” uma menina a (*in*: Braga, *op.cit.*) “trinta dias de cadeia” nos braços do seu amado.

Apesar frequente representação da natureza como um *locus amoenus* poético, ela nunca é neutra perante as manifestações de beleza ou do sentimento amoroso. As partes do corpo, nos dois imaginários populares, podem ser representadas como elementos de flora e fauna, deste modo, o peito feminino nas duas culturas é visto como “duas pombinhas”, os dentes são identificáveis com pérolas, os braços com lírios ou videiras finas. Na problemática amorosa, a natureza é testemunha, amiga e cúmplice dos apaixonados, por vezes também traidora: o vento, o luar, as estrelas ou flores podem delatar uma paixão escondida. A natureza ouve as confissões dos enamorados, consola-os, personifica-se para responder às suas perguntas ou queixas, acompanhando a tristeza dos namorados, transformada em *locus horrendus* (lugar horrível).

Como já foi referido, o conceito de beleza nas culturas em questão, nunca se reduz a características físicas. Para acompanhar a beleza, as duas tradições populares têm em conta o modo de andar, falar, gesticular, comportar-se em determinadas circunstâncias. Embora as aparências possam iludir, como o insinua o provérbio português, nos poemas populares as imagens são usadas para se descrever a admiração pela pessoa amada (olhos, boca, cabelos, sobrancelhas, pestanas, cor do rosto, elegância do corpo). As duas tradições não deixam de sublinhar que a higiene e alguns cuidados (adornos, fitas, flores no cabelo, joias) são necessários para completar a ideia de beleza, sendo inevitáveis os lugares-comuns, em grande medida semelhantes, nos dois espaços culturais.

O motivo de amor será abordado de várias perspetivas: do platónico, ao contrariado, o primeiro, a ausência da pessoa amada e as saudades, os ciúmes, os arrufos, as zangas de namorados, as cartas de amor, o amor feliz, a dor amorosa, a tristeza, a morte do amado, a paixão e o desejo e, por último, amor e casamento. Dispensaremos, neste momento, o amor maternal e filial, o amor por Deus ou pelo mundo para não nos alargarmos demasiado nesta temática.

Consideramos pertinente focar aspetos de linguagem, nomeadamente os recursos estilísticos: comparação, metáfora, gradação ou hipérbole, completando as ideias sobre a beleza e o sentimento amoroso.

Relativamente ao uso de provérbios no cancionero popular português, deveremos mencionar que eles fazem parte integrante das quadras. No caso da poesia sérvia, é possível encontrar ditados populares nos títulos, e sobretudo nas coletâneas editadas por Vuk Karadžić. Daqui, concluímos que o

provérbio ligado a uma determinada cantiga inicialmente não fazia parte dela, sendo acrescentado pelo compilador consoante o conteúdo do poema.

As formas de tratamento (diminutivos, nomes carinhosos e palavras para designar beleza e amor) serão motivos de uma atenção mais concentrada como reflexos de aspetos culturais e sociais. Enquanto na lírica galaico-portuguesa a pessoa amada é quase sempre apostrofada como “amigo”, a poesia popular tem formas de “neutralizar” as referências ao sentimento amoroso. Isto deve-se, provavelmente, a condicionamentos impostos pela sociedade patriarcal e regras da moralidade pública.

Devido a distintos tipos de “censura”, nomeadamente a religiosa, a familiar a social, e a pessoal (no caso de timidez ou desejo de preservar a privacidade), a linguagem da poesia popular também modifica o campo semântico nitidamente amoroso, transformando as formas de tratamento em “meu bem”, “meu benzinho”, “minha beleza”, “minha menina”... Em alguns casos. na poesia portuguesa, a palavra “namorado” é substituída por “conversado”. Em primeiro lugar, o facto de dois jovens apenas conversarem, não deveria despertar atenção nem excessiva curiosidade de outras pessoas. Salienta-se a palavra “conversar” por se pretender transmitir a mensagem de que os namorados devem conhecer-se bem, trocar opiniões e ideias antes de casarem, para estarem seguros da sua escolha. Leite de Vasconcellos (1883) sublinha que a palavra “conversados” como sinónima de “namorados” é muito característica das cantigas recolhidas na zona da Madeira. Esta pode ser uma especificidade das ilhas, como um espaço mais fechado, em que a privacidade é muito respeitada. No arquipélago açoriano também se notam algumas características particulares da poesia lírica popular. Trata-se, nomeadamente, das formas de tratamento e comunicação com a pessoa amada, que exigem um determinado grau de formalidade, distanciamento e respeito ao mesmo tempo. Uma destas formas é o pronome da segunda pessoa do plural “vós”, usada muitas vezes em vez do pronome “tu”.

No caso sérvio, uma menina dirige-se ao seu namorado com palavras “olhar primeiro”, em vez de “amor primeiro”. Nesta situação, pode pensar-se no amor à primeira vista, ou no facto de uma pessoa poder apaixonar-se por outra graças àquilo que vê. Mais uma vez verifica-se a interdependência dos motivos de beleza e amor, que será analisada mais adiante nas formas de tratamento *dragi* e *draga* literalmente traduzidos por “querido/a”. Porém, devido a uma certa conotação banal destas palavras no contexto português, optamos por usar “amado/a”. A terceira forma carinhosa entre namorados é *moje drago*, intraduzível corretamente para português devido à ausência do género neutro nesta língua. Utilizando o neutro, atribui-se um sentido mais geral e, por sua vez, mais carinhoso, já que o neutro é usado também para crianças e crias dos animais, inspiradoras de ternura. Por vezes, é usada a palavra

turca *dilber*, que significa “querido”, podendo indicar a localidade em que a cantiga surgiu. Outras formas carinhosas usadas na poesia popular sérvia são *dobro moje* (meu bem), *srce i dušo* (“coração e alma”, usados, nesta situação, no caso vocativo que serve para apostrofar as pessoas ou coisas). Para a esposa ou amada, a linguagem popular reserva as designações *ljuba* ou *ljubovca*. O segundo termo é muito mais frequente na poesia épica, e o primeiro na lírica. Estes substantivos são derivados de *ljubav* (amor). Devemos salientar ainda que nas línguas eslavas, e entre elas a sérvia, o substantivo “amor” é do género feminino. Pode tratar-se de uma mera coincidência, podendo por seu turno, revelar pistas importantes a visão do amor no universo eslavo. Sendo este sentimento composto por ternura, carinho, paciência, um pouco de “loucura”, sedução, fatalidade e por vezes inconstância, justifica-se facilmente porque é que cabe dentro da categoria do género feminino.

A necessidade de proteger a privacidade surge especialmente no meio pequeno, rural, em que todas as pessoas se conhecem. Um outro “perigo” para as relações amorosas são os pais e familiares dos namorados, perante os quais parece melhor não revelar a identidade da pessoa amada.

Os nomes próprios dos protagonistas, quando mencionados, são muito comuns nas duas culturas, o que na realidade pode entender-se como um estratagema para esconder o nome do amado/a. O significado dos nomes pode ser simbólico: se o protagonista de um poema popular português se chama António, é muito provável que seja invocado Santo António para ajudar a rapariga apaixonada no seu relacionamento.

Na tradição popular sérvia, Milica deve ser querida (como indica a raiz do nome, o adjetivo *mila*, significando “querida”). Anđa ou Anđelija deve possuir características de um anjo. Alguns nomes são dados apenas por motivos da rima, (“João do meu coração”) ou identificam pertenças culturais (étnicas ou religiosas). Desta forma, quando a bela Mara (variante de Marija) escreve ao Ali-Paxá, (no poema “Ali-Paxá em Herzegovina”, *in*: Milošević-Dorđević, 2006:174), está-nos mais do que claro que ela é sérvia e cristã ortodoxa, e ele turco e muçulmano, implicando divergências culturais e um amor impossível

Quando Mehmed-agá e Fata menina (variante de Fátima, nome no imaginário popular sérvio sempre estreitamente ligado apenas ao islão), dormem juntos debaixo de uma amendoeira, (no poema “A cabeceira mais bonita” da antologia de Karadžić) tem-se a ideia de um teor exótico e oriental de uma história de amor feliz. Quando nos é apresentado o nome completo, não necessariamente identifica uma pessoa concreta, sendo frequente na sua comunidade. Deste modo, em José Leite de Vasconcellos

(1975) apresenta-se-nos um “senhor Francisco Fernandes,” e em Abel Viana (1956) duas cantigas referem um certo José Marques.

A atribuição de nomes significativos a personagens da literatura popular é mais visível nos contos, porque, nesse contexto, parece natural um rapaz de enorme força física chamar-se “Arrasa-Montanhas” ou “Come-Bois”, uma rapariga “Bela Menina”, salientando o seu visual atraente, ou “Preguiçosa” ou ainda “Faladeira”, caso se pretendam sublinhar determinados traços de caráter. A poesia popular não opta por estas soluções, limitando-se aos nomes reais existentes nas duas tradições, interpretando-os de acordo com a etimologia.

Um dos pontos relevantes do nosso trabalho será analisar o papel da família na escolha e aprovação dos esposos/as dos filhos. Pela bibliografia consultada até agora, parece-nos que a poesia popular portuguesa dá mais liberdade à rapariga para escolher o futuro esposo, enquanto no espaço cultural balcânico essa escolha, à primeira vista, é mais difícil, contudo, não absolutamente impossível. O rigor dos pais nas duas culturas pode ser uma imagem dissimulada, acentuando apenas a livre vontade e a força dos sentimentos dos namorados. As medidas disciplinares violentas não funcionam o suficientemente bem para afastar os apaixonados, resultando a cantiga num desfecho feliz.

Nos amores correspondidos, a opinião dos pais serve de bênção e aprovação. Por vezes, o consentimento esconde-se detrás das palavras de sentido contrário, apenas para pôr à prova a reação dos namorados. Num poema português, o pretendente da rapariga falou com o pai dela sem a ter consultado, sabendo da vontade do “rigoroso pai”, seu amigo, que iria “ordenar” o encontro (*in*: Leite de Vasconcellos *op.cit.*100):

Ó, Ana, vem-te comigo,
Pede licença ao teu pai,
Que o teu pai é meu amigo
Logo diz: Ó, Ana, vai!

Na cantiga sérvia “Maldição após maldição” (*Kletva za kletvom*, *in*: Đurić, *op.cit.*107), a rapariga supostamente amaldiçoa o pastor que lhe tinha roubado a camisa, desejando-lhe apenas prosperidade e bem. Em resposta, ouve outra “maldição” por parte da futura sogra, que lhe deseja que venha viver em sua casa e que tenha um filho.

Após a menção de alguns pressupostos teóricos gerais, vale abordar questões práticas mais pormenorizadas relativas a este trabalho, o que se fará na seguinte secção.

1.4. Questões de metodologia, estrutura e organização

Agora, que eu vou entrando...

(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*3).

Seguindo as estratégias usadas na nossa dissertação de Mestrado, este trabalho seguirá a estrutura idêntica. Por razões pragmáticas, (maior clareza e sistematização), o estudo será dividido em quatro capítulos. O primeiro é meramente teórico, abordando motivação, objetivos e justificativa numa breve apresentação, tentativas de definir os conceitos de poesia popular e cancionero, comparações entre o cancionero popular e a lírica erudita. O critério temático ajudou-nos a definir melhor os *corpora* e as perspectivas analíticas. O segundo capítulo desdobra o motivo de beleza, o terceiro dedica-se ao estudo de amor e o quarto expõe as considerações finais. Esta ordem dos capítulos parece-nos lógica porque decidimos partir do mais abstrato para o mais específico.

Não obstante a possibilidade de observar isoladamente os motivos em questão, consideramos pertinente começar pela beleza, podendo ela causar o sentimento amoroso, como se descreve em numerosos poemas. Problematizaremos os fatores sociais e culturais que condicionam a interdependência desses motivos. No segundo capítulo abordamos os padrões de beleza masculina e feminina, tal como os estereótipos (positivos e negativos) relacionados com o assunto. Dos *corpora* português e sérvio consultados, inevitavelmente, surgirão as seguintes hipóteses:

- a) A beleza e o amor, embora com certeza possam ser estudados isoladamente, estão relacionados porque o sentimento amoroso pode nascer da impressão causada pela beleza. Mesmo não correspondendo aos ideais de uma comunidade, aos olhos do enamorado, a pessoa amada é sempre bela;
- b) As ideias sobre a beleza e o amor são cultural, social e religiosamente condicionadas;
- c) Estes dois motivos estão indissociáveis da virtude independentemente do espaço cultural em que os poemas surgiram.

O amor será estudado conjuntamente com os vários sentimentos, reações e comportamentos que o acompanham (timidez, felicidade, saudades, ciúmes, tristeza, traição, ideais, amor – paixão). O casamento, legitimação e coroa de amor, é um dos tópicos a analisar. Os capítulos estão divididos em unidades mais pequenas para tornar a leitura mais clara e melhor organizada. Cada secção do trabalho

tem uma epígrafe (um verso ou provérbio) relativa ao conteúdo. A última grande parte será também meramente teórica, incluindo resultados do nosso trabalho. Desta forma, serão equilibradas a reflexão teórica e a análise prática. Para além do corpo do texto, a dissertação contém dois anexos: os *corpora* poéticos nas línguas originais e as respetivas traduções²⁵. Ao definirmos os *corpora*, tivemos em conta principalmente os critérios temáticos, podendo o número de poemas variar consoante o conteúdo de cada subcapítulo. Na parte portuguesa do trabalho, recorreremos essencialmente aos cancioneiros de José Leite de Vasconcellos e Teófilo Braga, e na parte sérvia, utilizamos as coletâneas organizadas por Vuk Karadžić e Nada Milošević-Dorđević, sendo estes os autores que consideramos mais eminentes na área. Outros cancioneros, menores em tamanho e organizados por diversos estudiosos, serão consultados e citados apenas esporadicamente. Vale notar que nesta dissertação é frequentemente citada a coletânea de Laslo Blašković (2007), uma antologia escolar, de bolso, pouco conhecida e vendida com um jornal. Apesar da aparente ausência de rigor científico e critérios de organização (alterações nos títulos dos poemas, “cortes” dos versos referentes ao erotismo, “modernizações” da linguagem), consideramos esta obra pertinente por causa do prefácio, que, em grande medida, vai ao encontro da nossa linha de pensamento. As modificações no livro poder-se-iam entender como adaptações dos poemas para o uso do público infantil. Sendo esta apenas uma amostra de poemas mais conhecidos, para nós era prático consultá-la e eis, talvez, a razão principal de a citarmos.

O presente trabalho não abrangerá o levantamento de dados no campo, podendo esta ser uma desvantagem. Decidimos não fazer a recolha direta agora por causa da dificuldade de fazer esta parte da investigação na Sérvia, uma vez que passamos a maior parte do ano em Portugal, e a investigação no campo requereria um trabalho longo e pormenorizado, para o qual neste momento não existem condições adequadas.

Este estudo abordará os motivos de beleza e amor apenas da perspetiva sincrónica e não diacrónica para não alargarmos demasiado os *corpora* da investigação. Não devemos esquecer, porém, que o *corpus* português e o sérvio foram registados e passados a escrito no século XIX, época romântica, remetendo elementos de linguagem e alguns pormenores da realidade sociocultural para esse período. Isto apenas testemunha a favor do carácter vivo da poesia popular.

²⁵ Todas as traduções são nossas.

De acordo com G. Y. Franklin Paese (1982:12), “os anos transformaram muitas tradições, mas as continuidades e as tradiciones são muitas vezes verificáveis”. A afirmação encara as tradições como mutáveis, negando o seu caráter “sagrado” e “intocável”, como se costuma acreditar.

A metodologia principal para a elaboração deste estudo é a análise contrastiva, baseada na leitura comparada dos *corpora* previamente definidos. Nesse sentido, continuamos a linha de pensamento de muitos dos nossos trabalhos. A investigação desenvolveu-se na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a Faculdade de Filologia da Universidade de Belgrado, no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), ao que pertencemos, em várias bibliotecas e arquivos nos dois países.

1.5. Literatura comparada e a problemática da identidade: conexões

Cantigas são variedades...

(Braga, *op.cit.*45).

Esta secção da dissertação tem por finalidade definir os conceitos de literatura comparada e os principais problemas da comparatística como disciplina. Mais adiante, incidiremos a nossa reflexão sobre a problemática da identidade (nacional e cultural), para a aplicarmos melhor à análise dos motivos que nos interessam: beleza e amor.

Não obstante a possibilidade de encarar a literatura comparada como um fenómeno recente, produto da época pós-moderna, em que é necessário olhar para as culturas de uma perspectiva ideologicamente neutra, a história da literatura confirma-nos a sua antiguidade. Uma das primeiras associações relativamente ao carácter supranacional da literatura é o conceito *Weltliteratur* (literalmente traduzido como “literatura mundial”), traduzível também como “literatura universal”. A finalidade deste conceito é a de “evitar o isolacionismo literário”, diz-nos Helena Carvalhão Buescu (2001:5). O olhar isolado para cada uma das grandes literaturas nacionais surgiu no Romantismo, época em que a maior parte dos países europeus se libertou da ocupação estrangeira ou constituiu as fronteiras nacionais. Na perspectiva de Tanja Popović (*op.cit.*), o conceito de Goethe não pretende abolir as particularidades de cada uma das literaturas nacionais, nem tem por finalidade impor a dominação de qualquer tradição literária, introduzindo um critério difícil e complexo de satisfazer: o valor estético universal. Neste momento, surge a necessidade de sublinhar que no âmbito da comparatística cabem conceitos do(s) cânone(s) literário(s), contextos, intertextos, influências, arquétipos, símbolos e significados. A autora coloca a questão se a comparatística funciona apenas a nível de várias literaturas ou também dentro da mesma literatura, observada diacronicamente. Nesta conformidade, defende a ideia da possibilidade de alargar o conceito da literatura comparada “para dentro” de uma mesma literatura. Comparar obras e autores da mesma literatura não é uma tarefa menos exigente que comparar duas ou mais literaturas, requerendo conhecimentos profundos da evolução linguística, especificidades temáticas e formais, influências, problemas da tradução de determinados termos. Não se pode esquecer que a literatura nunca se desenvolveu isoladamente dos fenómenos políticos, históricos, culturais, que variam de época para época e de um espaço cultural para outro. Estes fatores

são fundamentais para o conhecimento e trabalho de um comparatista ao a fazer uma análise abrangente de obras e autores.

Contrariamente à visão romântica das literaturas e culturas como entidades separadas, as primeiras tentativas comparatistas surgiram já na Antiguidade Clássica, quando Heródoto resolveu fazer paralelismos entre as culturas grega e latina. Tratando-se da comparatística sérvia, de acordo com Tanja Popović, (*op.cit.*) ela é lecionada como área específica desde 1873, indicando que, apesar das ideias nacionais em vigor no período romântico, a cultura sérvia tem uma longa tradição de sensibilização para o Outro e as suas criações literárias.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henry Pageaux (*op.cit.*) sublinham que na literatura comparada o tópico principal não é apenas a comparação, mas a relação entre dois autores, fenómenos, textos ou culturas. Relação esta, exige necessariamente identificação de características comuns (e diferentes) de línguas e literaturas em questão. Gifford (*op.cit.*) considera que “nenhuma literatura está completa sozinha. Detrás de cada literatura torna-se visível uma tradição mais ampla. Ela é vista a participar numa cultura com as assunções partilhadas (Tradução nossa).”²⁶

Termos estreita e necessariamente ligados à problemática do comparativismo são: diálogo intercultural, transculturalidade intertextualidade, influência. Sendo a questão da alteridade cada vez mais complexa, apenas uma disciplina científica já não é suficiente para uma análise correta da condição do Outro.

No Romantismo dava-se muita importância às línguas vernaculares que serviram de base para a afirmação de um aspeto da identidade nacional dos povos europeus. Por conseguinte, não se valorizava demasiado a tradução enquanto atividade. Regina Zilbermann (*in: Via Atlântica* nº1, 1997) cita Almeida Garrett, que considerava que com uma tradução, por excelente que seja, o texto original perdia uma dimensão. Sendo a língua um elemento inseparável da cultura, atualmente a tradução tem um papel fulcral em qualquer trabalho intercultural e interdisciplinar, porque não se traduzem apenas palavras, mas também ideias, mundividências, elementos culturais e valores das comunidades que falam uma determinada língua. Uma das exigências principais para qualquer comparatista é conhecer tantas línguas estrangeiras quantas possível. Nesse contexto, poderia pensar-se que o comparatista deve "traduzir

²⁶ (Ing) no single literature stands alone. Any one literature in an amplifier tradition becomes visible. It is seen to participate in a culture with a shared assumptions.”

culturas“, e ao longo deste estudo, uma das nossas intenções será verificar se e em que medida isso é possível.

Procurando definir a literatura comparada, George Steiner (1995:9) constata que se trata de “uma arte exata e exigente de leitura, um estilo de ouvir os aptos orais e escritos da linguagem que privilegiam certas componentes desses atos. (Tradução nossa).²⁷ As partes particularmente interessantes nesta proposta de definição do fenómeno da literatura comparada são as que referências aos verbos “ler” e “ouvir”. Estes verbos remetem diretamente para a receção de qualquer obra literária, implicando que o leitor ou ouvinte, sobretudo comparatista, toma sempre alguma posição relativamente aos textos que analisa. Gifford (*op.cit.*16) é da mesma opinião, porque “no estudo comparado ambos, o olho e o ouvido são importantes. (Tradução nossa).²⁸

De acordo com o autor, o olhar observa as características comuns de duas literaturas. Na parte relacionada com o ouvir, podemos encontrar algumas semelhanças com a literatura popular, porque é universalmente conhecida a ideia dasabedoria do povo, que o homem nasce com uma língua e dois ouvidos, para falar menos e ouvir mais. Charles Bernheim (1995:9) é da opinião de que “quantas mais literaturas compara, mais poderá parecer como um imperialista colonizador” (Tradução nossa).²⁹ Na afirmação salienta-se que a comparatística é frequentemente acusada de impor um determinado critério para a análise e interpretação dos textos e fenómenos literários.

Muitos outros autores, mais precisamente Bassnett (1993), Eco (1971), Buescu (*op.cit.*) Schleming (1984) apregoam outras ideias relacionadas com o comparativismo, nomeadamente “a superação dos limites“, “estar na fronteira entre as línguas, discursos, práticas artísticas“ ou “caráter aberto“ das obras. Todos estes elementos ensinam-nos que nunca é absolutamente possível apagar ou neutralizar algumas categorias (género literário, identidade nacional, biografia do autor).

Para Claudio Guillén (*op.cit.*), dedicar-se aos estudos comparados implica oscilar constantemente entre o particular e o comum, o local e o universal, entre “lo uno y lo diverso”, como reza o título da sua obra homónima. Esta parece ser uma tarefa difícil, porque o processo da globalização é inevitável, implicando algumas vantagens: com o aparente apagamento das fronteiras,

²⁷ (Ing.) An exact and exacting art of reading, a style of listening to oral and written acts of language which privilege certain components in these acts.

²⁸ (Ing.) In comparative study both, the eye and the ear are important.

²⁹ (Ing.) The more literatures you compare, the more like colonializing imperialist you may seem

facilita-se adeslocação das pessoas, a aquisição de conhecimentos e um grande enriquecimento a nível de diversas experiências. Face aos movimentos da globalização e integração europeia, surge uma necessidade cada vez maior de preservar as particularidades identitárias de cada comunidade. Desta forma, surge de novo uma tensão, a nosso ver saudável, entre a universalidade e identidade.

Tania Franco Carvalhal (1986) sublinha que a investigação no domínio da literatura comparada significa confrontar culturas. O verbo “confrontar” não necessariamente tem a conotação negativa de “causar conflitos”, “gerar tensões”. A autora refere-se à capacidade analítica do pensamento humano que como uma das suas componentes obrigatórias, abrange a ação de comparar. Machado e Pageaux (*op.cit.*), na atividade comparatista, veem o encontro entre a literatura e os domínios não literários, que condicionam e explicam diferentes fenómenos abordados na literatura.

Um ponto de vista que nos pareceu particularmente interessante é que um comparatista procura elementos estrangeiros existentes em todas as literaturas. A questão que se levanta agora é se são precisamente estes elementos estrangeiros o que atribui um valor supranacional a uma literatura, ou existe algo mais universal que ultrapassa os limites de um texto, língua ou cultura. A ideia agora é averiguar da (im)possibilidade de comparar identidades do papel da literatura comparada nesse processo.

Na época pós-moderna, após grandes e incontornáveis mudanças históricas, políticas e económicas a nível mundial (as duas guerras mundiais, a extinção das últimas grandes dinastias, a cada vez maior abertura dos mercados económicos) influenciaram inevitavelmente as noções de comunidade e identidade, pilares e sustentos de nuerosas culturas. Outros fatores que contribuíram para a alteração do olhar sobre a identidade foram a descolonização de territórios, num longo passado ocupados por países colonizadores (neste caso interessa-nos a situação de Portugal e as suas antigas colónias), o processo de democratização (no caso da queda dos regimes totalitários) e vários tipos da liberalização (desde a económica até à questão feminina, a liberdade de expressão). Todos estes elementos contribuíram para uma relação ambivalente face aos temas de carga identitária, tais como as fronteiras de um determinado país, a língua, a religião, a etnia.

Carlos Fortuna (1999) e Charles Bernheimer (*op.cit.*) destacam que o novo conjunto de circunstâncias no mundo provocou, por um lado, uma tendência globalizante, procurando deixar de observar as “grandes ideias e ideais” e, por outro, um movimento que pretende recuperar o nacionalismo, nem sempre com conotações negativas.

Tendo em conta o conceito de literatura nacional no contexto da sua relação com a identidade, Jacinto do Prado Coelho (1977:11) considera que “o método óbvio para definir a originalidade de uma literatura nacional é compará-la com outras literaturas nacionais”. Aqui já se notam algumas noções que gostaríamos de explicar mais em pormenor. Entra-se no domínio da comparatística, sem se insistir no seu carácter inter- e supranacional. Permanecemos, claramente, no domínio das “literaturas nacionais” no sentido que se lhes atribuía no Romantismo, sem pretender apagar o elementoidentitário. O autor é da opinião de que são justamente as singularidades de cada literatura o que as aproxima, dialogando uma com a outra. A seguinte questão que aqui se levanta é a da originalidade de cada literatura. Nesse sentido, podemos afirmar que não há literaturas puramente nacionais, dados os contactos históricos dos povos com outras comunidades culturais.

Como características originais da literatura portuguesa, Jacinto do Prado Coelho (*op.cit.*) refere o lirismo saudoso, o misticismo português, revelado numa profunda e forte ligação com a natureza, uma branda religiosidade, simultaneamente com um intenso sentimento messiânico e fatalista. Como traços relevantes da originalidade da literatura sérvia poder-se-iam citar o facto de ela resultar do substrato cultural eslavo, bem como o forte sentimento de preservar a identidade nacional e religiosa (que se pode compreender, tendo em conta a multissecular ocupação turca,) e a tendência de glorificar o passado.

Benedict Anderson (1991) questiona todos os elementos tradicionalmente importantes para a definição da identidade: raízes comuns, substrato cultural, língua, afirmando tratar-se apenas de “comunidades imaginadas”. Como argumento para tal hipótese, o autor refere a impossibilidade de todos os membros de uma comunidade cultural se conhecerem entre si, sendo a sua união e partilha de fatores comuns apenas fruto da imaginação. Na opinião deste investigador existem dois tipos de nacionalismo: o oficial (indissociável da política e da posição de quem está no poder), e o popular, fundamentado nos mitos de um passado histórico glorioso. Continuando nesta linha de investigação, defende a posição de que foi a língua da imprensa a inventar o nacionalismo e não a língua enquanto sistema de comunicação. Com esta posição o pensador parece acusar indiretamente os jornalistas e políticos de usarem um discurso ideológico para “formatar” o pensamento dos eleitores. Não obstante a luta pela preservação dos valores e ideias étnicos culturais, religiosos e coletivos, poder ser vista sob um prisma nacionalista, teremos de discutir a noção da identidade de um ponto de vista neutro.

Após um primeiro olhar para a palavra "identidade", as associações que nos surgem são o adjetivo “idêntico” e o verbo “identificar-se”. Ambas as palavras implicam a confirmação da existência

de semelhanças entre sujeito e objeto identificados. Bernd e Lopes (1999) constatam que, no sentido mais tradicional da palavra, a identidade compreende um certo grau de homogeneidade e unidade. Esta tentativa de definição levanta uma série de questões complexas e difíceis de responder: quais são os fatores que contribuem para esta homogeneidade e unidade? Pode realmente falar-se em identidade em identidades? Por que razão é importante identificar-se com algo? Por que se deve ter a noção da pertença a uma comunidade e a um coletivo (família, povo, etnia, religião ou cultura)? Será a globalização capaz de responder corretamente aos desafios da atualidade? Procurando não dar uma resposta única e definitiva a todos estes problemas, iremos referir as opiniões de vários estudiosos sobre o assunto.

Azevedo (2004) afirma que atualmente acontece o fenómeno da dispersão identitária como consequência da superação das fronteiras (geográficas, políticas, históricas e, em certa medida, económicas). Quando a questão da identidade é abordada desta maneira, parece tratar-se de uma identidade coletiva, nomeadamente nacional, literária e cultural, mas não devemos esquecer que estas grandes categorias fazem parte da identidade de cada indivíduo, tendo ele o direito de as sublinhar ou descartar. Philip Löser (*apud*. Seruya, Moniz, *op.cit.*) é de opinião de que o discurso pós-nacional (pós-modernista, neste caso) procura reduzir diferentes mentalidades. Mais adiante, veremos que, muitas das categorias relacionadas com qualquer tipo de coletividade, ainda que discutidas, criticadas e abaladas, continuam a persistir, sendo impossível apagá-las em absoluto. Apoiando este ponto de vista, Stephen Recket (1970) sublinha, por um lado, a procura da autenticidade, o regresso às origens, e um determinado orgulho pelas particularidades, de diferentes povos, por outro, nota-se a tendência de uma cultura mundial e uniformizada. O ponto de partida para a construção de uma identidade nacional, cultural e literária são os estereótipos estabelecidos, baseados nas características psicológicas, mentalitárias ou coletivas. Tendo em conta que cada pessoa nasce num determinado meio cultural, podemos deduzir que nunca é absolutamente isenta das influências desse meio. Se nos lembrarmos que no século XIX e inícios do século XX existiam teorias que apoiavam as ideias da existência de um “caráter nacional comum“, poderíamos questionar-nos sobre a hereditariedade de alguns traços da mentalidade ou caráter nacional. Na atualidade, essas teorias são, em grande medida, ultrapassadas, mas, a nosso ver, não podem ser completamente rejeitadas, porque os povos as crenças, visões do mundo e dos outros são diferentes entre si precisamente por alguns elementos que determinam um povo. Hosbawn e Ranger (1996) sublinham a necessidade de pertencer a uma comunidade, e para este efeito, frequentemente é preciso inventar uma tradição. À primeira vista, os termos “inventar” e

“tradição” podem parecer contraditórios, porque na linguagem corrente o primeiro vocábulo remete quase sempre para épocas modernas, e o último para um passado remoto e antigo. Na opinião destes autores, a tradição é inventada como um sistema de regras aceites por um grupo para regulamentar os comportamentos, transmitir valores e ideias desejados. O importante numa tradição é a repetição e criação de hábitos. Por isso, o papel da literatura popular e sua transmissão de geração em geração são fulcrais na criação e preservação das tradições e imagens identitárias. Referindo-se à tradição especificamente literária, Harold Bloom (2000:21) afirma:

A tradição não é só uma passagem de testemunho ou um amistoso processo de transmissão. Ela é também uma disputa entre o génio passado e a aspiração presente em que o prémio é a sobrevivência literária e a inclusão canónica.

A primeira parte da citação aplica-se à tradição em geral, e a segunda ao cânone literário. Mesmo os movimentos políticos e culturais revolucionários e radicais, que pretendem romper com a tradição, tentam introduzir um novo sistema de normas baseado nas ideias que apregoam. Isto serve-nos de prova de que nunca é possível ou recomendável “desnaturalizar” completamente o ser humano das raízes e pertenças a um coletivo.

Para além da repetição e carácter normativo, cada tradição tem um valor simbólico, sem o qual seria reduzida a uma mera rotina. Uma categoria frequentemente associada à tradição é a cultura. O Padre Manuel Antunes (1999) salienta a origem latina do termo, derivada do substantivo “culto” e do verbo “cultivar”. O autor (*op.cit.*41) tem uma visão generosa e salvífica da cultura, tornando as pessoas melhores. Na sua perspetiva, “a cultura é a ação que o homem realiza quer sobre o seu meio quer sobre si visando uma transformação para o melhor.” A ideia de Antunes pode ser lida à luz da sua vocação cristã e de algumas teorias antropológicas (que a cultura distingue o homem dos animais). Tendo em conta que a cultura é algo que se cultiva, esta afirmação poderia servir-nos de ponto de partida sobre o carácter adquirido e não inato da cultura. Sobre a problemática da cultura e o seu carácter, Inglis e Hughson (2003:6) refletem:

A cultura é aprendida. A cultura transmite-se de geração em geração. Este processo de aprendizagem significa que os indivíduos interiorizam, as ideias, os valores e as crenças do grupo. Estes tornam-se habituais e são entendidos ao pé da letra e

geralmente são sentidos na experiência como “naturais” antes que “aprendidos”.
(tradução nossa)³⁰

A afirmação pode enquadrar-se bem no domínio da literatura popular pelo facto de ser transmitida de geração em geração. Quando uma pessoa se identifica com a sua cultura, sente-a como inerente, que lhe está “no carácter”, “no sangue”, “na natureza”, “no ser” ou “na alma”.

Pelas leituras feitas até agora, chegamos à conclusão de que o problema principal da identidade não é a identidade em si, mas as suas manifestações no espaço público, e o seu cruzamento com as identidades de outros grupos, o que nem sempre é pacífico. Desta forma, Eisenstadt (*et.al.* 2001) chama a atenção para o eurocentrismo das investigações identitárias, levando a uma nova reflexão neste domínio. Problematizando estas questões do ponto de vista da literatura popular, contrastamos a a posição das comunidades culturais portuguesa e sérvia perante os valores nacionais, procurando inserir a problemática identitária no contexto de beleza e amor. Atualmente, defende-se a hipótese da identidade como conjunto de categorias entrelaçadas, criadas e, de certa forma, impostas ao indivíduo. (Uma pessoa não pode escolher as circunstâncias do seu nascimento, que língua vai falar, em que tradição vai ser educada). Daí, a complexidade da problemática identitária. Azevedo (*op.cit.*) constata a impossibilidade de uma autêntica identidade. Na construção de uma identidade, um dos fatores a destacar é a imagem que se tem de si próprio e do coletivo. Nesse sentido, o mito e o imaginário popular desempenham um papel decisivo. Claro está que esta terminologia nunca é ideologicamente neutra. Na transmissão de valores, tradições ou quaisquer outros elementos de carga identitária, é incontornável criar uma forte ligação afetiva e sentimental entre o indivíduo e a ideia que lhe é induzida. Esta ligação é absolutamente necessária porque uma pessoa se identifica mais facilmente com aquilo de que gosta, que melhor conhece e que lhe é próximo. A literatura popular (sobretudo os mitos, lendas, provérbios e poemas épicos) tem um grande peso e importância. Praticamente não há português que não conheça a lenda do milagre de Ourique, como não há sérvio que não saiba pelo menos um título de poemas épicos do ciclo de Kosovo, dedicado à célebre batalha do Kosovo de 1389, implicando a criação de um determinado imaginário coletivo, ideologicamente condicionado. Embora

³⁰ (Ing.) *Culture is learned.* Culture is transmitted from one generation to the next generation. This learning process means that individuals internalize the ideas, values and beliefs of the group. These become habitual and taken for granted and are generally experienced as “natural” rather than learned.

não o pareça, a poesia lírica também pode ter uma influência notável na criação de uma identidade. Para sermos mais precisos, citaremos a ideia que os portugueses têm sobre o mar. Isabel Allegro de Magalhães (1998) refere que existe uma ideia comum da “suposta íntima relação com o mar” do povo português, baseada na posição geográfica do país. Procuraremos verificar até que ponto esta relação é “suposta”, porque muitos outros países têm mar ou inclusive são ilhas, mas não desenvolveram tal culto do mar como os portugueses.

A primeira associação à Sérvia, através da poesia popular lírica, é a forte união com o campo e com a natureza, nem sempre produzindo uma ideia idílica no imaginário: o campo associa-se também à vida dura, tarefas difíceis, interdependência das condições climáticas e trabalhos agrícolas.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henry Pageaux (*op.cit.*) afirmam que não há mito sem ser mito das origens. Esta constatação é bem-vista porque um dos objetivos do mito é explicar factos do presente mediante histórias e personagens do passado remoto. A questão é por que as pessoas necessitam de mitos e da identificação com o coletivo. Antes de estudarmos esta questão, interessamos realçar o papel da memória (individual e coletiva) na criação e transmissão de valores e ideias. Helena Carvalhão Buescu (2001) sublinha o papel da memória e história no processo de autoconsciência. Somos da opinião de que, sem uma base de autoconsciência e identidade próprias, não é possível estabelecer-se um diálogo inter- e trans-cultural.

Reinaldo Marques (1998) encara a literatura comparada como um cruzamento de saberes. E nesse sentido, a literatura popular e os seus postulados principais (os saberes e experiências que transmite) é um exemplo por excelência da construção de identidades e imaginários e um ponto de partida para o diálogo com outras culturas. O autor citado deduz que uma tradição literária vive e se alimenta das imagens que põe em circulação e destaca que uma literatura particular, de carácter nacional ou regional, apenas pode afirmar-se como tal em contacto e confronto com outras literaturas. Esta afirmação é também aplicável às identidades e culturas. Umberto Eco (*op.cit.*142) realça a ideia de que cada indivíduo não nasce isolado e, vivendo num determinado meio cultural interpreta as experiências que se aplicam à sua comunidade com base no “mundo de formas assuntivas que adquiriu”. A citação, a nosso ver, sublinha a relevância da educação na integração do indivíduo na comunidade a que pertence. Em adulta, cada pessoa pode concordar ou não com a educação e valores que lhe foram ensinados, mas na infância deve traçar-se o seu caminho identitário.

José Eduardo Franco (2000:298) defende a posição de que a língua é um elemento poderoso do discurso político e por isso deve ser usada com cuidado. Leia-se a sua perspetiva:

A História para a sociedade é como a memória para o indivíduo: se este perde a memória, perde a consciência da sua identidade, o sentido do presente e a capacidade da idealização do futuro porque não possui o suporte gnóstico (experencial, intelectual, afetivo...) que lhe permita encadear o tempo, e a História e os seus mananciais de sabedoria, aspiralmente constituída de modo a ler e recordar a sua situação existencial.

O investigador chama a atenção simultaneamente para a identidade coletiva, representada na História de uma sociedade, e a particular de cada indivíduo, presente na memória, sublinhando a necessidade de não esquecer. Nesse sentido, a literatura popular poderia ser uma componente que completa os conhecimentos de cada indivíduo, criando uma parte das suas memórias (geralmente ligadas à infância, às primeiras leituras, aos familiares sábios e ocasiões especiais). Este tipo de literatura (tratando-se particularmente de mitos, lendas ou poesia épica) cria uma entre muitas imagens (a mais desejada e muitas vezes idealizada) sobre um país e o seu passado glorioso e as pessoas que a leem, podem identificar-se com ela ou não.

Como elemento essencial da criação de uma identidade (neste caso nacional), José Mattoso (2007) considera indispensável saber-se do caráter, indissociável dos fenómenos nacional e humano. Este conjunto de fatores complexos e interligados faz a construção de cada identidade um processo progressivo, nunca completamente acabado. O mesmo pode dizer-se relativamente ao ser humano, porque a sua identidade costuma considerar-se definitiva unicamente após a morte. No caso das identidades nacionais e do discurso que apoia a sua construção, são importantes as ideias de missão e pré-eleição de um povo por Deus para um determinado destino.

Com esta terminologia deve ter-se muito cuidado, porque facilmente pode chegar a ser manipulada e interpretada negativamente. Philip Löser (*apud.* Serruya, Moniz *op.cit.*) considera que os clichés nacionais são capazes de estruturar a visão do indivíduo, sendo facilmente aproveitáveis para fins comerciais ou políticos, e ativamente propagados por quem os deseja usar dessa forma.

Na nossa opinião, a identidade nacional depende muito da educação dada ao indivíduo na escola, na família e eventualmente noutras instituições que frequenta (a Igreja, o Exército.), sendo cada pessoa responsável pela sua aceitação e interpretação. Se refletimos sobre a perspetiva de Eldred Durosimi Jones (1992), segundo a qual, a identidade étnica valoriza mais “o próprio” face ao “alheio”, devemos problematizar este ponto de vista. Apreciar a própria herança cultural, no nosso entender, não implica necessariamente uma relação de aversão em relação ao Outro e ao alheio.

Reiterando à questão do mito e seu papel na criação de um imaginário coletivo, Sérgio Campos Matos (1990) considera a História uma espécie de continuação da mitologia, servindo para ligar as

peças com um passado lendário e refazendo a imagem desse passado. Na perspectiva deste pensador, trata-se de formação e transmissão de uma memória dispersa por múltiplos lugares institucionais e não institucionais (tradição oral, imprensa periódica, vestígios históricos). Através do passado mítico e lendário, o indivíduo que tem necessidade de conhecer os factos históricos e lendários, o ser humano procura afirmar a sua própria existência para recuperar a sensação de união e comunhão com uma entidade.

Apesar das discussões e argumentos a favor de um discurso pós-moderno e supranacional, defendemos a ideia de que a identidade, em qualquer sentido da palavra, é necessária, inevitável e constitui um forte suporte para uma melhor integração do indivíduo no coletivo e nunca será completamente arrancada do ideário das pessoas. Relativamente à literatura comparada, mais do que propriamente ultrapassar as fronteiras e as identidades, a nosso ver, ela pretende contrastá-las e fazer ver melhor e valorizar os fenómenos belos e únicos em cada cultura.

Carlos Guardado da Silva (2006) afirma que, através do coletivo, o indivíduo procura o invulgar e o espetacular. O mesmo poderia aplicar-se a temas, técnicas, métodos e questões do interesse dos comparatistas, porque, através das influências, intertextualidades e elementos supraliterários, é possível ir ao encontro do singular e extraordinário em cada literatura. Desta forma, os traços particulares tornam-se mais visíveis e mais facilmente compreensíveis, porque apenas quando um fenómeno se compreende bem, é possível compará-lo corretamente a outro. Em qualquer processo de comparação não se hão-de esquecer os juízos de valor, positivos ou negativos, que qualquer comparatista deve evitar, tornando a sua análise tanto objetiva e neutra quanto possível.

Nesta fase do trabalho, consideramos pertinente dedicar uma maior atenção aos conceitos relativos à literatura popular, sua designação, funções, papel na criação de um imaginário e conjunto de valores e ideias. Pode acontecer que um grupo de povos, geralmente vizinhos, partilhem o mesmo imaginário popular e que uma mesma figura ou personagem importante para a construção da identidade nacional apareça nas suas variantes no folclore de todos estes povos. Deste modo, no folclore dos povos balcânicos, eslavos, ibéricos, germânicos ou outros cultural e civilizacionalmente próximos ocasionalmente aparece o mesmo herói, com ligeiras alterações (do nome ou de algumas características pessoais). Na criação e transmissão do folclore nem sequer os heróis nacionais permanecem

“intocáveis”, podendo adquirir traços locais importantes numa outra comunidade. Relativamente ao papel da literatura popular e o seu vínculo com a identidade nacional, Radoslav Radenković³¹ refere:

Nos textos sobre a literatura oral /a oralidade e a identidade nacional a ênfase habitualmente está no papel da literatura nativa na construção da identidade de uma nação. Os poemas orais sérvios colocaram a Sérvia no mapa cultural da Europa.³²(Tradução nossa).

Mesmo geográfica, histórica e civilizacionalmente bastante afastados, os povos sérvio e finlandês parecem partilhar alguns fatores que os podem aproximar e fazer nas respetivas poesias populares tematizarem-se motivos, ideias ou até personagens semelhantes. Mais uma vez se verifica que a literatura popular é inseparável da criação da identidade nacional, transcendendo fronteiras políticas, geográficas ou até históricas de diversos espaços culturais.

³¹ “The Role of South Slavic poetry in building Finnish national identity”, *in*: <http://etudeseslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=192> O site foi consultado pela última vez no dia 28 de setembro de 2011 às 13:45h

³² (Ing.) In texts about oral literature/orality and national identity the emphasis is usually on the role of the native literature in building a nation’s identity. Serbian oral songs put Serbia on the cultural map of Europe.

1.6. Terminologias: folclore, literaturapopular/tradicional/oral. Transmissão de tradições e valores

Nesta parte do trabalho retomamos a problemática que ocupou já a nossa atenção ao longo da elaboração da nossa dissertação de Mestrado, e que parece ainda suscitar problemas na teoria literária (especialmente na portuguesa): a escolha da terminologia correta para a literatura a investigar. Para o efeito, foram consultadas obras relevantes de autores portugueses e sérvios, sendo tidos em conta também contributos científicos de investigadores brasileiros e africanos, dada a maior valorização e estudo da literatura popular nestes espaços culturais do que na Europa atual. Antes de nos concentrar nas questões referentes à área da literatura, procuraremos dar uma definição do termo “folclore“, que nos parece bastante abrangente e pertinente para esta investigação. Partindo das conotações que o conceito tem na linguagem quotidiana, pode dizer-se que a primeira associação a esta palavra seria a música, nomeadamente ranchos folclóricos, instrumentos tradicionais, trajes regionais e festas populares. Repensando melhor o termo, verifica-se que se trata de um conceito muito mais abrangente, sendo a etimologia da palavra inglesa *folk lore*, literalmente traduzida como “saber“ ou “sabedoria do povo“. Charles-Henri Favord (1977) relembra que a criação da designação com este sentido primordial se deve a William John Thomas, quem usou esta palavra pela primeira vez em 1841. Criado o termo no século XIX, quando o estudo das tradições populares e a sua recolha estavam em voga em toda a Europa, deve dizer-se que na altura, o estudo do folclore não se distinguia sob uma disciplina científica separada, mas no âmbito das ciências sociais, particularmente da etnografia. Mesmo assim, Favord (*op.cit.*101) sublinha que “o folclore não constitui um ramo da história“. Isto é importante salientar visto que os fatores da antiguidade da nação, língua, literatura e tradições populares foram com frequência usados pelos historiadores românticos como argumentos da supremacia de uma nação sobre as outras, no período da delineação da identidade nacional. Nesse sentido, o folclore foi utilizado e interpretado para fins políticos.

João Malaca Casteleiro (*op.cit.*1781) explica esta entrada lexical como: “estudo das tradições populares expressas através de provérbios, contos canções, lendas...” ou “conjunto dessas tradições populares e das suas manifestações“. Para além destes significados de conotação positiva, o autor refere-se ao folclore como a uma “manifestação pitoresca desprovida de significado profundo“. Analisando as duas primeiras definições, podemos observar que o folclore representa uma parte do

património intangível de um povo, manifestado nos vários géneros de expressão e transmissão oral, servindo de base identitária de uma comunidade. Atendendo à conotação negativa que este linguista relaciona com o termo, percebe-se que na linguagem quotidiana persiste a ideia do folclore como algo menor e desvalorizado relativamente à cultura erudita e “consagrada”. Em defesa do folclore e da sua importância para as culturas, Alan Dundes (1999:VI) afirma que o volume de artigos, por ele organizado, surgiu como prova de que a folclorística é, e deve ser, uma disciplina académica independente. Fundamentando a opinião, este investigador divide a palavra “folclore” etimologicamente em: *folk*, definido como³³ “qualquer grupo de pessoas, qualquer que seja, que partilha pelo menos um fator comum de ligação (tradução nossa), podendo reduzir-se a um grupo de pessoas da mesma profissão, família, estatuto social, religião, nacionalidade, etnia, língua ou outra característica que as une. A segunda parte da palavra, na opinião do mesmo folclorista, compreende uma série de géneros diferentes, desde os de herança cultural oral (provérbios, mitos, poemas, lendas), até às festas, celebrações, artesanato, saberes e todo um conjunto de destrezas e artes que um povo usa para se exprimir em todos os segmentos da vida individual ou comunitária. Desta forma, de acordo com Dundes, uma pessoa pode ser familiarizada com o “folclore” profissional, familiar, regional ou nacional. Zoila S. Mendoza (2008:1) define o folclore como “um campo de atividade criativa (tradução nossa)³⁴ e afirma que essas “práticas expressivas” folclóricas servem para se delinear melhor uma identidade seja ela pensada em termos apenas locais ou regionais ou ainda como uma categoria maior, nomeadamente a identidade nacional ou ainda continental, aplicada à realidade latino-americana que a autora investiga. José Carlos Rossato (1987:9) refere que o “folclore não é saudosismo. (...) Estuda o *homo sapiens* do quotidiano.” O autor brasileiro não encara o folclore como algo que pertence ao passado salientando o seu carácter sempre atual e interdisciplinar. Na perspectiva de Nicolae Constantinescu (1986:11):

Ninguém mais hoje em dia aceita a imagem das raparigas sentadas nos serões ou de homens sentados à lareira, a criarem juntos e em simultâneo, para contribuir ao grupo uma cantiga ou um conto de fadas. O carácter coletivo dos factos do folclore também aparece também como consequência da oralidade deste.³⁵(Tradução nossa).

³³ (Ing.) Any group of people whatsoever who share at least one comon linking factor.

³⁴ (Ing.) A field of creative activity.

³⁵ (Rom.) Nimeni nu mai accepta astazi imaginea fetelor torcînd în șezatoare și a batrînilor așezați la gura sobei, creînd împreuna, simultan, prin contribuție de grup, o doina sau un basm. Caraterul colectiv de faptelor de folclor apare și el ca consecința oralității acestora.

O investigador romeno menciona o sincretismo e a colaboração de várias linguagens artísticas (a verbal, a musical a gestual, o movimento e a dança) devendo todas elas ser consideradas na interpretação de uma obra popular. Edison Carneiro (1965:1) na sua perspectiva do folclore refere: “Entende-se por folclore um corpo orgânico de modos de sentir, pensar e agir peculiares às camadas populares das sociedades civilizadas”. Consideramos a divisão das sociedades primitivas e civilizadas ultrapassada porque cada comunidade tem o grau de desenvolvimento apropriado para o seu estilo de vida. Esta terminologia usada por Carneiro justifica-se parcialmente caso dada a data da publicação da obra.

Este autor no folclore vê uma contraposição entre “o conhecimento empírico do povo” e o “conhecimento científico dos letrados”. A sua afirmação levanta os seguintes problemas: por que as literaturas popular e erudita são vistas como irreconciliáveis? O conhecimento científico não será também empírico como o popular?

Não obstante a primeira afirmação (em que o folclore corresponde às formas de sentir, pensar e agir das camadas populares), o autor brasileiro refere também que toda a sociedade participa na criação e manifestação do folclore, sendo o povo (*idem*, 5) “apenas um repositório de tradições”. O folclore testemunha o grau de desenvolvimento de uma determinada cultura.

Eldred Durosimi Jones (1992:9) considera que nalgumas sociedades “a literatura oral é superior à literatura escrita em todas as suas ramificações³⁶”. Nesse contexto, o termo “superior” poderia substituir-se por “mais desenvolvida” ou “mais cultivada” ou até “mais diversificada”, mas não admitimos a “superioridade” ou “inferioridade” de qualquer uma das vertentes da literatura, porque os diferentes géneros literários e as suas diversas qualidades devem coexistir e completar-se.

Em vez de “folclore” é frequente utilizar-se o sintagma “a tradição oral”, especialmente nos estudos em língua inglesa. Este termo parece esclarecedor, implicando géneros literários e formas oralmente transmissíveis que delimitam a vida humana na sua vertente quotidiana: crenças, hábitos, costumes, superstições, ensinamentos, valores entre outros. Nesta linha de pensamento, Joel (*Apud* Bodeinde *in*: Jones *et.al.* 1992:24), refere:

A tradição oral é um corpus complexo das artes verbais ou faladas criadas como o meio de reinvocar o passado Baseia-se nas ideias, crenças, símbolos, assunções e sentimentos dos povos e o modo da aquisição é através do processo da aprendizagem

³⁶ (Ing.) Oral literature is superior to written literature in all its ramifications.

e imitação e o seu propósito é o de condicionar a ação social e a interação social mais rápida.³⁷ (Tradução nossa).

De acordo com o autor, a tradição oral tem um papel histórico, documentário, ativista na sociedade (na educação e criação identitária). Problematizando este tópico, verificamos que o termo “oral” é mais apropriado para ser aplicado neste vasto contexto. Os estudiosos africanos (geralmente oriundos de países de língua inglesa) em vez de “literatura oral” costumam empregar o termo *orature* (oratura), uma clara combinação do adjetivo “oral” e o substantivo “literatura”. Este termo, porém, foge um pouco às imperfeições do sintagma “literatura oral”. O importante é a oralidade e o valor literário destas obras.

Os termos “folclórico”, “tradicional” ou “popular” contrapõem-se a “erudito” quase assinalando a sua inferioridade. Esta visão justifica, de certa forma, a ausência quase completa de estudos do folclore até ao século XIX. Em defesa da riqueza e diversidade da cultura (popular e erudita) sérvia, Radmila Marinković (*in*: Ivić, 1996:153) refere:³⁸

Ainda antes de aceitarem o cristianismo, os Sérvios tinham uma cultura unificada e uma longa tradição cuja força se baseava na sua igualdade e semelhança com a cultura de numerosas outras tribos eslavas (Tradução nossa).

A referência ao cristianismo é relevante como momento crucial para a transição dos povos eslavos da “barbárie” para a “civilização”. Ainda antes desse período (século IX, começo do trabalho missionário de santos irmãos Cirilo e Metódio), os sérvios tinham uma cultura específica de longa data, que demarcava a sua identidade. O valor estético da cultura sérvia podia comparar-se ao de outros povos europeus. Numerosos especialistas na área elogiam a poesia popular sérvia como um dos melhores elementos da cultura, salientando que se poderia igualar a célebres obras eruditas.

O primeiro termo a esclarecer é a “literatura popular“, tendo suscitado polémicas várias na teoria literária portuguesa. O “obstáculo“ com que nos deparamos desde o início da elaboração deste trabalho é a ambiguidade do termo “popular” na língua e literatura portuguesa, sendo os seguintes as insuficiências das designações “oral” e “tradicional”, reveladas quando se justapõem ao conceito de

³⁷ (Ing.) Oral tradition is the complex corpus of verbal or spoken arts created as the means of recalling the past. It is based on the ideas, symbols, beliefs, assumptions, attitudes and sentiments of peoples and the mode of acquisition is through a processes of learning and imitation and its purpose is to condition social action and faster social interaction.

³⁸ (Ing.) Even before accepted the Christianity the Serbs had an unified culture and a long tradition, whose strength was based on its equality to and similarity with the culture of numerous other Slavic tribes.

literatura. Mais adiante, observaremos que na teoria literária sérvia estas denominações não parecem tão polémicas e que, de acordo com a maior parte dos investigadores, são considerados sinónimos.

O étimo latino *populus* (povo), indica tudo o que é popular. Vale recordar que o primeiro a utilizar este conceito no contexto literário foi o pensador francês Michel Montaigne, nos *Ensaio*s, escritos entre 1571 e 1579. Sendo ele filósofo e não teórico ou crítico literário, pode entender-se alguma imprecisão desta denominação. Na opinião do pensador, a poesia popular tem algo de perfeito e foi composta de acordo com as regras da arte. Montaigne salienta que a poesia composta por alguns eruditos a imitem a genuína criação popular, “rouba a riqueza” da “verdadeira” poesia popular. Esta divisão corresponderia à dicotomia “popular” / “popularizante” feita por José de Almeida Pavão Jr, sendo o popular o genuíno e o popularizante adequado ao gosto do povo por motivos comerciais. Nesse contexto, Dundes (*op.cit.*) refere que o que distingue o folclore simultaneamente da “alta cultura” e da popular (no sentido de cultura de consumo rápido) são a sua múltipla existência e presença de variações. Por “múltipla existência,” o autor entende a diversidade de esferas da vida quotidiana em que o folclore se pode inserir. Por vezes, o adjetivo “popular” referido anteriormente é aplicado à cultura de massas, podendo adquirir uma conotação negativa relativamente ao seu reduzido valor estético.

Quando se usam os termos “alta cultura” (*high culture*) e “baixa cultura” (*low culture*) ou “cultura popular” (*popular culture*), deve ter-se muito cuidado inserindo-se todos estes conceitos particularmente no âmbito da modernidade e pós-modernidade. Apareceram com a economia do mercado e relacionam-se com o estatuto social dos públicos que os consomem. Por *high culture* entende-se a cultura reservada às elites e a *low culture* às massas. Na segunda categoria cabiam o cinema, a banda desenhada, a fotografia, determinados tipos de música (o jazz, o tango). Bernard Waites (2001) relaciona a cultura popular (no sentido moderno do termo) com um sistema de produção e captação de gostos, indissociável do capitalismo, penetrante em todas as esferas da vida quotidiana. Uma das críticas principais dirigidas a este tipo de cultura é a ligeireza do conteúdo, que serve para aliviar o cansaço das pessoas que trabalham muito. A cultura popular (no sentido em que nós a estudamos), também foi criada e consumida com esse propósito, não obstante o seu carácter didático e elevado valor estético.

Herbert J. Gans (1974) defende que a cultura popular (a de massas e a folclórica) deve coexistir com a “alta cultura”, sendo-lhes concedido um tratamento igual e um lugar visível. Com a globalização, democratização da cultura e o cada vez mais importante papel das cidades, tende-se a não

marginalizar nenhuma vertente da cultura, pondo talvez em causa as noções do bom gosto, cânone, arte e padrões estéticos previamente estabelecidos. Não se devem confundir as noções de cultura popular (cultura de massas) e o reflexo e expressão das tradições e saberes de um povo.

Apenas na época do Romantismo é que em toda a Europa foi reconhecido o devido valor ao folclore e à sabedoria transmitida oralmente. A distinção entre o grau de superioridade e inferioridade das culturas não é um fenómeno recente. Uma vez que na Europa medieval existia a divisão entre o latim, o grego e o eslavo antigo como línguas da erudição, e as línguas vulgares restritas ao uso no domínio privado, não admira que as literaturas criadas nessas línguas sejam consideradas de menor valor. Esta atitude deve-se à inacessibilidade da alfabetização a todas as pessoas.

Maria do Carmo Correia de Oliveira (*in*: Seruya, Moniz, *op.cit.*) salienta a hierarquização das línguas e culturas, sendo as línguas da erudição e as respetivas literaturas e culturas consideradas privilegiadas. O primeiro interesse pelas criações populares surgiu na época do Renascimento, quando se teve uma nova visão da posição indivíduo no mundo e quando se sentiu o primeiro impulso do diálogo com o Outro. Após algumas descobertas científicas e geográficas, o poder económico dos países da Europa ocidental começou a crescer, originando o desejo de expansão cultural. Na época renascentista atribuía-se um elevado valor a línguas vernaculares. Escreviam-se os primeiros dicionários e métodos de ensinar línguas. Deu-se uma importância maior ao uso de provérbios e ditados populares. Para além do carácter didático, os provérbios obedecem a regras gramaticais, tornando-se motivantes para o ensino de línguas.

Posteriormente, no século XIX, com a criação e recriação de diversos estados europeus, com a ideia de Estado-Nação em vigor, era natural surgir um maior interesse pelo folclore para se justificarem as hipóteses da antiguidade da Nação. No sentido da criação do imaginário popular, o que, a nosso ver, mais contribuiu para uma maior consciência nacional foram os mitos, lendas e poemas épicos.

Um significado diferente do sintagma “cultura popular” remete para a literatura criada por pessoas do povo cujos nomes são conhecidos e cujas obras são impressas e publicadas, nomeadamente as de António Aleixo. Conhecendo bem a tradição e a herança do povo transmitida oralmente, estes autores escrevem de acordo com as normas e estilo populares, exprimindo com palavras simples ideias profundas, semelhantes com máximas, ditados e provérbios. Na opinião de Graça Silva Dias (1977:2), o problema da definição da cultura popular é um problema da “crise da consciência coletiva“. Como uma das razões para o aparecimento deste fenómeno, a autora refere as mudanças políticas após 25 de abril de 1974, podendo o tradicional ser confundido com o nacionalista. Na perspectiva da

investigadora, a cultura popular, na sua expressão anónima e a de autoria conhecida, não deve ser esquecida nem desprezada, por ser “compósita e complexa” e “rica em potencialidades” interpretativas.

Com as sociedades cada vez mais multi- e interculturais e com os direitos de todos os grupos de se exprimirem no espaço público, a fronteira entre as culturas consideradas consagradas e as suas variantes menores é cada vez menos visível e tendem a uma unificação de públicos.

Aarão Lacerda (1917:36) elaborou na obra em torno do conceito da estética da arte popular, afirmando que ela consiste numa determinada “simplicidade primitiva”. Precisamente a simplicidade e carácter primitivo foram as características que inicialmente negavam à cultura popular profundidade e complexidade.

Vale notar que “primitivo” aqui se identifica com “primordial”, não significando a ausência de elaboração da literatura e de critérios estéticos a serem respeitados.

Vasile Alecsandri (*apud.* Irinescu 2005) referindo-se à literatura popular enumera quatro características básicas: anonimato, oralidade, coletividade e sincretismo. O anonimato do eventual autor primitivo destas obras ainda hoje suscita muitas incógnitas, sendo, seguramente, uma das marcas distintivas desta literatura. A oralidade, via principal de criação e transmissão da literatura popular, foi um dos motivos mais importantes para a designação literatura oral. Como uma das características principais da oralidade, Albert B. Lord (*in: Oral Tradition* 2-1, 1987) cita o “estilo aditivo” particularmente característico para a épica oral dos povos eslavos meridionais, e entre eles do sérvio. Este estilo consiste em muitas enumerações poéticas (mediante o assíndeto –omissão de nexos copulativos, ou através do polissíndeto, emprego desses nexos). Como a poesia épica é de carácter narrativo, é importante manter a atenção do leitor sendo as enumerações e repetições necessárias e justificáveis. A omissão de nexos na oralidade e o uso de vírgulas na escrita aceleram o ritmo da ação. A reptição dos nexos “*i*” (e) e “*pa*” (pois), demora a narração, detendo a atenção do público em cada pormenor. Na poesia lírica sérvia também acontecem enumerações assindéticas e polissindéticas com a mesma função, aproximando a poesia da linguagem quotidiana.

O poema “A melhor das caças” (*Najbolji lov in: Đurić: 1972:91*) pode exemplificar a presença do polissíndeto:

Brilhou a madrugada, e eu em casa,
O dia resplandeceu, e eu fui à caça,
Eu no monte, e o sol detrás do monte.

Com a sucessão de ações paralelas entre as alterações na natureza ao longo do dia e as atividades do rapaz, mantém-se a curiosidade do público. Um exemplo da enumeração assindética na poesia lírica sérvia encontra-se no poema “O amado e o mal-amado” (*Dragi i nedagi*):³⁹

Não me dê, mãe, ao mal amado!
Prefiro com o amado pelo monte andar,
Alvar a comer, água de folha beber,
Pedra fria debaixo da cabeça colocar,
A com o mal amado pelo palácio passear,
Açúcar comer, em seda dormir.

A repetição de vírgulas e verbos no infinitivo, nomeadores de ações intensifica o desespero da protagonista que não deseja um casamento imposto pela mãe. A enumeração polissindética e asindética está bastante presente também nos contos populares sérvios, e nestes pormenores, nota-se o gosto do povo sérvio em falar, contar, escolher palavras mais belas de um conto ou poema, para o tornar coletivo e comum.

A coletividade da literatura popular reflete-se no longo processo de criação, aperfeiçoamento, purificação de elementos esteticamente menos valiosos e a aprovação de uma versão, que depois estaria pronta para circular entre os destinatários. Como refere Ana Paula Guimarães (1990.12), “é verdade que o texto popular/tradicional/oral não tem, muitas vezes, marca de autoria; é fácil apropriarmos-nos dele sem má consciência”. A autora sublinha a grande facilidade da literatura popular de dialogar com o público e com os transmissores, sendo o processo da sua criação e transmissão um organismo vivo, de cujo desenvolvimento todos têm direito a participar. A partir desse momento, uma criação popular começa a ganhar as suas diversas formas, sujeita a alterações entendidas como melhoramentos ou deturpações de género popular. Nesta conformidade, Vera Lúcia Vouga (1983) refere que a oralidade tradicional se assemelha à oralidade infantil, o que dá à primeira uma singeleza ainda mais especial.

O seu sincretismo revela-se na influência e interferência de várias artes, particularmente visível na poesia popular, por ela praticamente não se imaginar como autosuficiente, sendo acompanhada de música, dança e canto. Tendo referido o sincretismo, podemos pensar que, a nível da própria literatura, podem encontrar-se cruzamentos de géneros ou elementos de outra(s) literatura(s) e cultura(s). No caso

³⁹ Este poema pode encontrar-se em todas as antologias da poesia popular sérvia, mas para os efeitos desta citação foi consultado o seguinte site: http://membres.multimania.fr/dunav/dragi_i_nedagi.html O site foi consultado pela última vez no dia 1 de março de 2012 às 15:41.

das cantigas populares, sobretudo as portuguesas, essa combinação de géneros nota-se quando no corpo do poema está um provérbio. No teatro popular são também frequentes influências e interferências entre as formas dramáticas e as poéticas, uma vez que as personagens podem falar em verso. Nessas situações, observa-se claramente que as obras da cultura popular inicialmente não foram criadas por pessoas sem qualquer instrução, dado o conhecimento de regras de cada género.

Na teoria literária portuguesa existe uma variedade de termos que podem causar indecisão nos investigadores. O primeiro é certamente “literatura popular“, o mais conhecido e usado. Seguem-se-lhe a “literatura oral”, “literatura tradicional”, “literatura tradicional de expressão oral” e outros menos comuns.

À primeira vista, o sintagma “literatura oral” parece paradoxal, devido à etimologia de “literatura“ que remete para *littera*, “letra”. Confirmando a contradição deste termo, Manuel Viegas Guerreiro (1978:9) refere que “a literatura é mensagem expressa em palavra escrita representada por letras”. Se sabemos que qualquer criação popular foi registada posteriormente pelos compiladores, podem surgir-nos algumas dúvidas: a. Será que as criações populares passam a ser consideradas literatura apenas depois de serem editadas em forma escrita? b. Quais os critérios, para além do registo escrito, que uma obra deve satisfazer para se considerar literária? c. Qual é o lugar da literatura popular nestas determinações?

Como não será fácil respondermos de uma forma coerente e simples a todas estas questões, observaremos vários pontos de vista de especialistas eminentes na matéria, discutindo vantagens e desvantagens de cada uma. Viegas Guerreiro (*op.cit.*) é de opinião de que o termo “literatura tradicional” é ligeiramente mais adequado, não obstante as suas imperfeições. Um dos fatores a favor da “tradicionalidade” é a transmissão desta literatura ao longo do tempo, de geração em geração. A sua antiguidade também é um fator que favorece esta denominação. Sendo a literatura popular repetida e criada com a intenção de “formatar“ o pensamento de uma comunidade, transitar valores, criar hábitos e regulamentar comportamentos, uma das suas tarefas é efetivamente a de criar tradições. Viegas Guerreiro considera esta denominação incorreta para se aplicar exclusivamente à literatura popular, dada a existência de tradições da Antiguidade clássica, medievais, renascentistas e outras. Na obra supracitada, publicada em 1978, o autor prefere o termo “literatura popular” sendo o mais correto, abrangente e cientificamente mais aceitável. Na sua opinião, o conceito de popularidade, compreende todo tipo de literatura que o povo entende e de que gosta. Esta literatura foi criada numa linguagem próxima da comunicação diária. De uma forma aparentemente espontânea e direta expressam-se ideias

profundas como reflexo da experiência de vida e de uma sabedoria ancestral. Por isso, é natural o povo entender e gostar destas criações. O que aumenta o seu gosto é justamente a possibilidade de ser simultaneamente seu criador e receptor. Na sua investigação posterior (1992), Viegas Guerreiro utilizou os três termos “problemáticos” justapostos, tentando conciliar todas as suas características importantes.

Problematizando a designação de “literatura tradicional e a tradição em si, Edison Carneiro (*op.cit.5*) coloca as seguintes questões:

Como considerar tradicional a diversão coletiva que transmite a opinião popular sobre factos do dia-a-dia numa constante readaptação às novas formas assumidas pela sociedade? Ou ainda, como considerar tradicional o dado folclórico que, nascido de certas condições sociais, permanece ao mesmo tempo que permanecem inalteradas essas condições?

Para este investigador, são irreconciliáveis os conceitos de tradição e mudança sendo, no seu entender, impossível que um “dado folclórico“ (conto, lenda, poema, ou até costume ou hábito) permaneça intato ao longo do tempo, não se justificando a designação de “literatura tradicional”. Problematizando a visão deste investigador, defendemos a existência da tradição. As variações num texto popular não impedem a transmissão de valores e a criação de tradições.

Nas publicações mais antigas, o termo usado para designar esta literatura é “popular”. De entre os autores que o usam, destacaríamos Teófilo Braga (nos seus vários estudos), Maria Arminda Zaluar Nunes (1978), Giacometti e Lopes Graça (1981), Maria Aliete Galhoz (1971).

A opção “tradicional” surgiu quando o autor espanhol Ramón Menéndez Pidal, na obra *Romancero Hispánico* salientou a relevância da tradição como fator de ligação comum entre diversos grupos de pessoas. Ainda que discutido, o sintagma “literatura oral”, e muitas vezes sublinhada a sua incorreção, a maioria de especialistas concorda com o facto de não ser possível prescindir-se absolutamente da oralidade nas abordagens das criações folclóricas. Por isso, Carlos Nogueira (2002) propõe duas denominações novas: “literatura tradicional oral”, pela qual entende todas as criações populares de autoria anónima transmitidas oralmente, acompanhadas ou não por instrumentos musicais. A segunda é “literatura tradicional escrita” que abrange obras de literatura de cordel, que servia para a divulgação rápida de notícias, comunicados da Igreja, e distintos tipos de informação. Explicando melhor a natureza da literatura de cordel Fernando Cristóvão (*in: Petrov, Oliveira: 2011:313*) afirma que este tipo de literatura encontrava a sua inspiração onde melhor lhe agradasse:

Desde a mitologia clássica até ao dia a dia do cego de pedir esmola ou do contador/cantador de feira só ou ao desafio com outro, improvisando, sobre um acompanhamento de viola de corda.

Esas criações deviam ser curtas para ocuparem pouco espaço no papel, na altura caro e não se devia gastar desnecessariamente. As folhas dobravam-se e penduravam-se num cordel, sendo vendidas nas praças, mercados e feiras populares. Por isso, careciam geralmente de elevado valor estético. Se as suas funções eram informar e servir de testemunha e documento dos acontecimentos importantes para uma comunidade pequena, o imprevisto e a necessidade dos cegos de sobreviverem não atribuía a este tipo de literatura garantia de muita credibilidade. A distinção que Nogueira (2002) faz parece-nos relevante, levantando algumas questões: por que é que a escrita se utilizava para transmissão da literatura de cordel e não era apropriada para a literatura oral? Quem se dedicava a escrever a literatura de cordel? Que tipo de públicos consumia uma e outra vertente da literatura tradicional? Já foi mencionado que, entre os autores da literatura de cordel, havia muitos cegos, porque a sociedade medieval não integrava facilmente pessoas com deficiências físicas ou mentais. Vendo-se marginalizados, os cegos deviam pensar numa forma honesta de ganhar meios de subsistência. Jerusa Pires Ferreira (*in*: Cristóvão *et al.* 2009:627) a respeito deste tipo de literatura pronuncia-se da seguinte forma:

Impressa e oral ao mesmo tempo, lidando com conceitos especiais e próprios de leitura e de receção, esta literatura se oferece na diversidade de suas modalidades como uma grande unidade. Ela faz passar uma voz constante do popular ao popular, diante das demandas de um público que lê, ouve as histórias ou segue os sucessos (acontecimentos) ou disputas ainda hoje. O importante é que esta conjugação do oral e do impresso se dá conservando sempre a malha de um repertório comum, que é também individualizado por cada criador.

Observam-se algumas semelhanças entre a literatura de expressão oral e a de cordel, nomeadamente a imediatez de comunicação com o público, a abertura para variantes e modificações um “repertório comum” que se vai transmitindo e repetindo e que acaba por fazer uma parte importante da memória e do imaginário das pessoas. Relativamente à oralidade como factor distintivo deste tipo de literatura e a erudita, geralmente se pensa que a literatura de expressão oral está mais desenvolvida nas sociedades em que a taxa de alfabetização é muito baixa ou inexistente. Desconsiderando esta hipótese, Ruth Finnegan (1996:2) afirma:

Não há um corte claro entre a literatura “oral” e a “escrita” e quando uma pessoa tenta fazer uma distinção entre elas, como frequentemente tem sido tentado, torna-se claro que existem constantes sobreposições (Tradução nossa).⁴⁰

⁴⁰ (Ing.) There is no clear cut between “oral” and “written” literature, and when one tries to differentiate between them, as has often been attempted, it becomes clear that there are constant overlaps.

As questões que surgem agora são: de que forma a literatura oral e a escrita coexistem e qual delas serve de inspiração para a outra. É difícil, se não impossível, tentar dar uma única resposta a todas estas perguntas. Existem opiniões, segundo as que, a literatura popular, neste caso a poesia, usa formas métricas abandonadas por poetas cultos, nomeadamente quadras, quintilhas ou sextilhas. Por seu turno, há quem afirme que os poetas eruditos tinham a oportunidade de ouvir as criações populares e que as adaptavam a seu gosto. Tal é o caso das chamadas “quadras quadradas” ou “quadras completas” em que em vez da rima popular *abcb* ou *abab*, existe sempre a mesma rima *aaaa*. Nesta situação um poeta letrado utilizou a forma da quadra, que conhecia provavelmente desde a infância e adaptou-a de acordo com os seus conhecimentos literários, o gosto da sua época ou a sua própria arte de versificar. Neste contexto, Maria Arminda Zaluar Nunes (*op.cit.*:85) constata:

É notório, quando se encaram sob o aspeto diacrónico produções de poesia culta e as da tradição popular oral, que muitos elementos líricos, temáticos e até formais coincidem e se vão perpetuando ao longo do tempo. Entre as cantigas de amigo e as atuais rimas populares plenamente se demonstra tal asserção.

Na perspetiva da autora, não é apenas na temática dos dois tipos de cantigas que se torna evidente a interferência entre os géneros populares e eruditos, também nos recursos estilísticos, sendo o paralelismo o mais presente nas duas tradições.

Mais uma questão relevante em que se verificam as constantes interferências entre a literatura popular e a erudita é a temática frequente na poesia, a forma em que um determinado tema é abordado, o uso de algum vocabulário igual ou das mesmas figuras de estilo (comparações fixas, metáforas, hipérbolos e outras). O povo, não obstante à frequentemente escassa escolarização, tem alguma sabedoria secular. Os poetas eruditos receberam alguns dos conhecimentos “populares” nas famílias, podendo ter desenvolvido essas ideias, dando-lhes apenas um “retoque” mais sofisticado. Desta forma não é possível fazer-se uma distinção clara e definitiva entre o popular e o erudito, não sendo completamente opostos. Finnegan (*op.cit.*:42) acrescenta:

A poesia oral pode ocorrer numa sociedade de literacia parcial, tal como nas supostas culturas “primitivas”. A poesia oral verdadeiramente, tal como a literatura escrita, possui um texto verbal. No entanto, num aspeto é diferente: uma obra de literatura oral *deve ser representada*. O texto por si só não pode constituir o poema oral. (Tradução nossa).⁴¹

⁴¹ (Ing.). Oral poetry can occur in a society with partial literacy and even mass literacy as well as in supposed “primitive” cultures. Oral poetry does indeed like written literature possess a verbal text. But in one respect it is different: a piece of oral literature, to reach its full actualization, *must be performed*. The text alone cannot constitute the oral poem.

A investigadora nega a teoria da inferioridade e superioridade das literaturas, constatando que a existência da literacia numa sociedade não impede o surgimento da literatura de expressão oral. Para se fundamentar melhor, cita o caso da cultura oral no espaço cultural da ex-Jugoslávia em que mesmo na época medieval havia muitas pessoas letradas, sendo a cultura popular muito cultivada e valorizada. Agora surge a questão: por que é que neste país as criações orais não tinham sido registadas logo após o seu aparecimento, ou se foram, por que é que não se preservaram até aos nossos dias. Uma das possíveis explicações é que a época medieval via a escrita como uma arte quase sagrada e reservava-a para registar os documentos relacionados com a divulgação da fé cristã (vidas dos santos, manuscritos da Bíblia, textos doutrinários), os documentos referentes ao governo de algum rei, textos da área do direito ou filosofia etc, sendo a poesia (e sobretudo a profana) um pouco negligenciada para merecer o trabalho minucioso da escrita.

Relativamente à segunda citação de Finnegan, há que chamar a atenção para alguns factos importantes: esta autora utiliza sempre a terminologia *oral literature* (literatura oral) e *oral poetry* (poesia oral), em primeiro lugar porque na língua inglesa os termos *popular literature* e *popular poetry* têm um significado diferente, referindo-se apenas à cultura de massas e de consumo fácil e rápido. A designação em inglês que corresponderia ao “popular” em português, aplicada às obras de folclore seria *folk*, existindo também denominações *folk literature*, *folk poetry*. Se Finnegan insiste no “oral”, deseja salientar a oralidade (e a *performance*) deste tipo de poesia como a via principal da sua criação e transmissão, memorização e preservação.

Pemina Ulama (*in*: Furnis:1995:23) considera:

A arte oral, que aqui se refere a todas as formas artísticas oralmente apresentadas a um público frequentemente exalta, mas também castiga os governantes. A arte oral pode exortar as pessoas para demonstrarem a força, a coragem e o poder, tal como pode embalar os outros na humildade e silêncio perante os poderes dominantes (Tradução nossa).⁴²

O que nos chama a atenção aqui é a designação “arte oral” mais abrangente que “literatura oral” ou “poesia oral”. Outro pormenor a destacar é o papel da representação desta face a um público, com clara intenção de o motivar a empreender uma ação (de coragem ou submissão). Por conseguinte, a

⁴² (Ing.) Oral art, which here refers to all of artistic forms orally presented to an audience often exalts, but also castigates rulers. Oral art may exort people to demonstrate strength, courage and power and yet to lull others into humility and silence before dominant powers.

arte e literatura oral nunca devem ser vistas como ideologicamente neutras, tendo sempre uma função social. O que desperta uma atenção particular em Ulama (os valores da força, coragem e poder contrapostos à humildade e o silêncio) aplica-se perfeitamente à poesia épica. No caso da lírica, nomeadamente a amorosa, estes valores também estão subjacentes, embora menos visíveis e expressos de outra forma. As pessoas são incentivadas a defender os sentimentos, opondo-se às regras sociais, familiares ou até religiosas, ou a ser obrigadas ao silêncio perante uma autoridade. Os cancioneiros popular português e sérvio abundam em exemplos de poemas de uma beleza extraordinária sobre coragem ou submissão, de incentivo ou rejeição da ação.

Os investigadores do Brasil, onde, de facto, a literatura popular é muito mais estudada e valorizada, preferem salientar a oralidade como um meio importante de expressão e transmissão desta literatura, optando pelo sintagma “literatura de expressão oral”, facilitando certamente a resposta a uma série de dúvidas suscitadas por “literatura oral”

Questionando o termo, o investigador brasileiro Luís da Câmara Cascudo (1984:23) refere que esta denominação foi inventada por Paul Sébillot em 1881 e que a designação “seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos” para posteriormente o seu sentido se alargar a outros géneros, nomeadamente teatro popular. Procurando diminuir divergências terminológicas entre autores sobre o nome mais adequado, Cascudo propõe a designação de “literatura folclórica”, sendo “a literatura folclórica totalmente popular, mas nem toda a produção popular é folclórica.” Para uma obra popular passar a ser folclórica, deve ser sujeita à prova do tempo, e caso persista, é digna de começar a fazer parte do folclore coletivo. Na visão de Cascudo, o folclore caracteriza-se pela antiguidade, oralidade, persistência e anonimato, sendo a persistência, que melhor garante a qualidade de uma obra. O autor (1957) salienta que esta literatura é tão antiga como o próprio homem, que nela se observa uma “ficção na loquela, sem maldade” e reflete as representações do mundo “infinitamente ricas e fecundas”. O investigador sublinha a importância da oralidade para a criação e transmissão deste tipo de literatura. Como argumento em defesa da oralidade cita a etimologia dos termos “fábula”, derivada de *fabulare* (falar) e “conto”, que provém do verbo “contar”.

Favord (*op.cit.*126), referindo-se à “literatura oral”, pensa nas criações das “sociedades primitivas visto que estas ignoram a escrita“. Não obstante o facto de nos tempos remotos a maior parte da população não ter sido alfabetizada, a ausência de um sistema de escrita codificado não parece ser razão suficiente para justificar a criação das obras de carácter popular. A insuficiência desta

afirmação revela-se na continuidade de criação da literatura popular ainda hoje, sobretudo no espaço cultural brasileiro.

Uma outra parte do ponto de vista de Favord (*op.cit.*24), relativamente à qual podemos discordar, é a designação das “sociedades primitivas“, co a conotação de “subdesenvolvidas”. Há, porém, um pormenor interessante na perspectiva de Favord (*op.cit.*127), que se pode aplicar bem ao universo da literatura de expressão oral e que diz respeito aos seus temas e conteúdos. Analisando o conceito da “literatura oral”, refere-se a um “repertório limitado de símbolos e metáforas característicos de cada cultura”. Desta forma, explica-se o colorido local de cada uma das criações populares, conjuntamente com as suas possibilidades interpretativas e axiológicas dentro de um determinado contexto cultural. O “repertório limitado de símbolos e metáforas” é muito comum na literatura popular universal porque todos estes símbolos e metáforas remetem para comportamentos humanos, seus defeitos e virtudes, universalmente conhecidos.

Cascudo (1967:9) compreende o folclore como “património de tradições” de uma série de categorias que vão desde as mais pequenas (a família, o grupo social, a classe profissional) até uma sociedade ou nação e define-o como o “saber que sabe”, e “uma cultura viva, útil, diária, natural”. Esta cultura tem por finalidade ensinar, regulamentar os comportamentos, é antiga e rica, dialoga de perto com as pessoas. Daqui, a legitimidade da designação “literatura folclórica”.

Dada a sua semelhança com o folclore, muitos autores optam por usar o termo “tradição” para qualificar este tipo de literatura, quer no sintagma “literatura tradicional”, quer como “tradição popular”.

Natália Maria Nunes Lopes da Graça (2000), no título da sua obra sobre o sagrado e o profano em Portugal, utiliza precisamente o conceito “tradição popular”, e no subtítulo recorre ao termo “literatura de transmissão oral”. Ao longo do seu trabalho de investigação, a autora não justifica as suas escolhas terminológicas, pretendendo provavelmente evitar imprecisões e ambiguidades. Salientar a forma da sua transmissão esclarece bastante a problemática a estudar, considerando a designação ainda mais correta seria uma junção de “expressão” e “transmissão oral,” abrangendo as esferas de produção e transmissão. Seguindo a linha de pensamento de Carlos Nogueira, João David Pinto Correia e Teresa Araújo designaram as cadeiras que lecionavam na Universidade justamente de Literatura Tradicional Oral.

Joaquim da Costa Lourenço Rosário (1989:21) usa indistintamente a terminologia “literatura da tradição oral” e “literatura de expressão oral,” citando a preservação de valores como sua função principal. Para além destas características, a literatura de expressão oral significa

expressão dos conceitos sobre a problemática do Mundo, do Homem, da Natureza, das Calamidades, da Abundância e da Penúria, dos Animais selvagens e domésticos (...) dos seres vivos e inumanos, das Noites e dos Dias das Raças e outras particularidades.

Para este investigador, a literatura de expressão oral é também “uma forma de entretenimento e lazer”, destacando-se o seu carácter lúdico para além do pedagógico. Na teoria literária sérvia usam-se as denominações “literatura popular” (*narodna književnost*) e “literatura oral” (*usmena književnost*), não existindo o termo “literatura tradicional”. “Literatura popular” é para Tanja Popović (*op.cit.459*): “termo comum para todas as obras da literatura oral, que um povo cria, cultiva e transmite ao longo de toda uma série de gerações.”⁴³ (tradução nossa) Não obstante a aparente contradição e tentativa de explicar um termo pelo outro, a autora fá-lo precisamente por a literatura ser uma arte verbal. Definindo o poema popular, Popović considera oportuno realçar que a sua duração na tradição depende da ligação que um povo tem com a espiritualidade e os costumes ancestrais. Esta constatação parece ser válida para todo o folclore e cultura popular. Quanto maior é a identificação de um povo com as suas criações e tradições, maior será o desejo de as preservar e transmitir a gerações novas. Apoiando esta ideia, José Leite de Vasconcellos (1983:31) é de opinião de que as tradições populares revelam a forma como um povo vive na sociedade e encara a natureza. Referindo-se à poesia popular, afirma ser “a média da capacidade estética do povo que a repete”. Na definição não é sublinhada apenas a importância da literatura popular do ponto de vista da transmissão do património intangível, enquanto um conjunto de saberes, crenças e valores, não interessa apenas a mensagem a ser transmitida de geração em geração, mas também parece indispensável que isso seja feito de forma bela e agradável para o ouvido do público.

No dicionário de termos literários na língua sérvia, não se encontra uma referência particular à “literatura oral” e daí, chegar-se à conclusão de que os dois termos podem considerar-se sinónimos. Relativamente à “tradição”, Tanja Popović (*op.cit.740-741*) é da opinião de que este termo é muito vasto abrangendo:

⁴³ (Sér.) Zajednički pojam za sva dela koje jedan narod stvara, neguje i prenosi kroz čitav niz generacija.

Obras literárias, os seus autores, acções literárias, temas, ideias e uma série de outras características que o passado, o período literário ou povos transmitem a gerações futuras em herança.⁴⁴

Nesse sentido, a definição referida não corresponde apenas ao folclore, mas também a criações eruditas e daí, na teoria literária sérvia, nunca ser usado o termo “literatura tradicional” e muito menos com o mesmo significado com que se usa em Portugal e Espanha.

Nada Milošević-Đorđević (*in*: Ivić, *op.cit.*) utiliza a designação “oral tradition” para se referir principalmente à literatura popular, embora também sob este nome entenda crenças, valores e imagens de e sobre um povo, neste caso o sérvio. Zlata Bojović (2006), Jovan Deretić (2007) e outros autores eminentes na área preferem optar pelo sintagma “literatura popular”, por parecer simultaneamente melhor adaptado às formas de criação, transmissão e receção. Após uma panorâmica terminológica e os dilemas que suscita nas duas culturas em questão, destacamos que ao longo do nosso estudo utilizaremos predominantemente a designação “popular”, que nos é mais familiar.

Apoiando-se no argumento da antiguidade da literatura, Chadwick e Chadwick (1967) consideram que todos os povos civilizados, pelo menos no espaço cultural europeu, têm uma longa e multissecular história literária, sendo a literatura popular, na sua opinião, criada numa “idade heróica”, uma “época de ouro” na História Para melhor compreender a posição dos autores, devemos ter em conta a data da publicação da sua obra. A divisão dos povos e culturas em civilizados e primitivos deve-se a B. E. Tylor, considerado o “pai da antropologia”, quem em 1871 publicou a *Cultura Primitiva*. Hoje em dia, esta visão está ultrapassada na ciência. Tal como não se pode falar mais nos povos e culturas superiores e inferiores, somos de opinião de que os mesmos critérios devem ser aplicados às literaturas.

Por último, compete-nos refletir sobre a literatura popular comparada e as suas possibilidades. Nas investigações até agora realizadas, verificamos que, apesar da distância geográfica e contactos históricos escassos, os povos português e sérvio dispõem de uma série de motivos folclóricos iguais ou afins, abordados de forma semelhante. O facto não se verifica apenas nestas duas culturas. Não obstante a ideia da herança comum indoeuropeia ter caído em desuso, poderia servir como um dos pontos de partida para desenvolvermos a questão da literatura popular comparada. Um outro elemento

⁴⁴ (Sér.) Tradicija (lat. *Traditio*- predanje, nasleđe) obuhvata književna dela, njihove pisce, književne postupke, te niz drugih odlika koje prošlost, književni period ili narodi prenose u nasleđe budućim generacijama.

importante é, sacramente, a base judaico-cristã das culturas portuguesa e sérvia, que durante séculos, influenciou e modelou a mundividência e a forma de pensar destes dois povos. Há que sublinhar que, mesmo pertencendo a diferentes vertentes da religião cristã, os portugueses e os sérvios têm usado a literatura popular para transmitir um leque dos mesmos valores e ideais através dos contos, mitos, lendas, poemas e provérbios. Apenas para ilustrar citaremos alguns exemplos: honra, crença em Deus e no seu amor por todas as criações, lealdade, fidelidade. Inseridos no contexto dos motivos de beleza e amor a analisar, esses valores transmitidos de geração em geração remetem para o pudor, a preservação da castidade até ao casamento (especialmente nas raparigas), o culto do belo, jovem e saudável, o desenvolvimento da confiança entre namorados. A mensagem universal que a literatura popular procura transmitir aos mais novos revela o carácter imutável da condição humana, independentemente do espaço cultural.

Tendo sido criada e transmitida de modos semelhantes no mundo inteiro, a literatura popular parte daquilo que aproxima as pessoas e culturas, para, posteriormente, ir ao encontro das diferenças. Começando por temas, formas, motivos e ideias de conhecimento comum, compreende-se mais facilmente a razão de as pessoas agirem, imaginarem sentirem de uma determinada forma. Deve-se salientar que muitos autores eruditos recorriam a motivos folclóricos para criar as suas obras, tal como a literatura popular aproveitou algumas fórmulas linguísticas e temas abordados na literatura erudita. Nesta conformidade, Cascudo (1957:377) afirma que “todos os grandes espíritos de qualquer tempo sonham e traduzem suas ficções em contos, muitas vezes encantadores”. Com esta constatação, o investigador brasileiro enfatiza a dignidade dos autores primordiais das obras populares, podendo-se igualar aos autores cultos, sendo chamados de “grandes espíritos”. A menção do sonho e da ficção, na nossa opinião, está estreitamente relacionado com a imaginação e elementos sobrenaturais e mágicos, usados com frequência nas obras da literatura popular. O que o autor na sua teoria sobre a literatura popular aplica aos contos, é igualmente válido para outros géneros de literatura, tendo resultado do “sonho” de um “grande espírito”, antes de se tornar coletivo. Por estes motivos, no nosso entender, a literatura popular, pode e deve ser observada da perspetiva comparatista, uma vez que, preservando a identidade nacional de cada comunidade, não deixa de pertencer a um contexto universal, facilitando o diálogo com o Outro.

Alguns comparatistas contemporâneos ainda têm uma visão elitista da literatura erudita e consideram que ela não se deveria “misturar” com a popular, existindo as duas, mas, se possível, sem demasiadas interferências. Uma ideia assim surgiu precisamente por causa de certa sobrevalorização do

cânone literário da Europa ocidental. O grande leque de obras de indubitável valor estético chamou a atenção dos primeiros comparatistas europeus, e foi assim que começaram a surgir as primeiras investigações nesta área. Tendo em conta o caráter supranacional que se pretende atribuir à comparatística, a literatura popular parecia demasiado associada ao contexto das fronteiras nacionais de cada país ou do espaço cultural de uma língua, não despertando interesse nos primeiros comparatistas. Por outro lado, na época da globalização e do aparente apagamento das fronteiras, surge a necessidade de cada comunidade se destacar por algum elemento específico. Este é, justamente, o motivo de julgarmos que se deve apostar mais na investigação da literatura popular de uma perspectiva comparatista.

1.7. Criação, fontes, autoria e transmissão da literatura popular

Cantigas, leva-as o vento.

(Braga, *op.cit.* 132).

Neste momento, abordaremos as questões mais diretamente relacionadas com o nosso trabalho: a poesia popular e o seu lugar no âmbito das criações folclóricas em geral. Após um olhar retrospectivo para a criação, transmissão, autoria e preservação da literatura popular na totalidade, concentramo-nos na poesia, inseparável da música, dança, canto, rituais e festas dos diversos povos.

Do nosso ponto de vista, apesar do seu carácter nitidamente oral, a literatura popular não deixa de ser literatura; para a sua criação são válidos critérios e parâmetros aplicados à literatura em geral. Carmelo M. Bonet (1969) afirma que a criação literária nasce primeiro no domínio do inconsciente, de uma predisposição natural do homem para a fantasia. Aqui surge novamente o tema da inseparabilidade do processo de pensar e a linguagem, porque qualquer literatura, antes de ser exteriorizada, deve ser pensada e expressa numa língua. Curiosamente, em todas as culturas as formas poéticas apareceram antes das dramáticas ou em prosa. Uma das razões para esse facto são as características formais da poesia; a sua musicalidade, rima e ritmo, que facilitam a sua memorização e transmissão. Porém, nem tudo o que tem rima e ritmo pode considerar-se verso, o que testemunha a favor do valor estético e simbólico da poesia. Jacob Grimm (*in: Dundes, op.cit, 6.*) referindo lugar e forma de origem dos poemas e rimas populares cita “diferentes eventos sazonais, festivais, salas de primavera, salões de dança e o acompanhamento de vários tipos de trabalhos agrícolas nos campos (Tradução nossa).”⁴⁵ Esta é a visão geral da maioria dos autores sobre o surgimento da poesia popular e especialmente da lírica, anterior a outros subgéneros poéticos. Referindo-se à criação da literatura popular, Manuel Viegas Guerreiro (1978:12) afirma que “sob o impulso da alegria ou da dor ou para se aliviar do trabalho, o homem desabafa as suas emoções, desferindo acordes nos instrumentos sonoros que tem à mão“. Nesta íntima ligação entre a poesia, a música e a vida quotidiana do ser humano vê-se a necessidade de comunicar e exteriorizar as suas ânsias, preocupações, desejos e felicidade. Obviamente, os homens e mulheres em todos os meridianos e épocas têm sentimentos, dificuldades, trabalhos e ideias, mas nem

⁴⁵ (Ing.) Different seasonal events, festivals, Spring encounters, dancing salons and the accompanying of various types of agricultural works in fields.

todos são capazes de criar obras literárias de elevado valor estético ou poético. Como refere Carmelo M. Bonet (*op.cit.*21), “a vocação não é tudo, mas é muito”. Com esta afirmação, não se deixa de conceder o valor ao talento, sublinhando-se que é necessário terem-se alguns conhecimentos do domínio da linguagem, estilo ou natureza da própria língua, para se poder elaborar uma obra melhor. No que diz respeito à originalidade dos temas e significados da poesia popular, Charles-Henri Favord (*op.cit.*) afirma que “a poesia primitiva procura compreender, mais do que criar significantes originais”. Por “primitiva”, neste contexto, podemos entender uma poesia “primordial”, muito antiga, correspondente ao género lírico criado pelo povo. A poesia lírica, de facto, procura compreender a condição humana, sobretudo aquilo que remete para a esfera emocional e para vida afetiva, não pretendendo inventar novos temas nem formas de viver, pensar e agir. Na perspetiva de Salette de Almeida Cara (1985:7), “o lirismo é uma maneira especial do recorte do mundo e do arranjo da linguagem”. Com a afirmação, a autora confere a este tipo de poesia uma visão subjetiva do universo que não pode ser expressa de qualquer forma, sendo o poeta convidado a escolher cuidadosamente o tipo de palavras e figuras de estilo. À primeira vista, pode parecer que a parte da citação referente ao trabalho a linguagem não é muito aplicável à poesia popular, uma vez que esse tipo de poemas se cria na linguagem quotidiana, simples e conhecida pelos públicos mais vastos. Não se deve esquecer, porém, que apesar da sua aparente forma singela, os poemas populares também são resultado de um trabalho linguístico, baseado em paralelismos, repetições, uso de provérbios, comparações idiomáticas entre outros. O que nos interessa neste momento é o “recorte especial do mundo”, referido por Almeida Cara, implicando que a poesia lírica não é neutra e que sempre conta com uma presença marcada de uma voz poética, designada pela autora de “primeira pessoa” ou de “primeira voz”. No caso da poesia erudita, esta voz pode pertencer ao próprio poeta ou ao sujeito lírico. Na poesia popular, trata-se da existência do sujeito lírico, tendo o primeiro autor ficado desconhecido, e a sua obra passou a fazer parte da herança comum de um povo, sofrendo alterações ao longo do processo de criação e transmissão, sendo recriada quase todas as vezes que é pronunciada. Vale a pena fazer um breve paralelismo entre os criadores e transmissores da poesia popular e os rapsodos gregos da Antiguidade clássica. Na célebre obra *Íon*, Platão refere que o papel dos rapsodos era o de transmitir o poema, interpretando-o ao público que o ouvia. Para ser um bom intérprete e transmissor da poesia, o rapsodo devia ter um excelente domínio da própria língua, recursos estilísticos, e toda a variedade e riqueza de significados das palavras e diversos registos, para poder transmitir corretamente a fala dos mais variados tipos de personagens. Para além dos conhecimentos profundos a nível linguístico, um rapsodo prestigiado devia dominar as

obras de muitos poetas, para poder referir-se a eles na sua interpretação do poema. Um fenómeno muito semelhante acontece com os criadores e transmissores da poesia de expressão oral: todos eles devem dominar bem a sua língua para escolherem o vocabulário, recursos estilísticos e formulações mais apropriados ao poema. Mesmo sem referências a poetas eruditos, um “primordial autor” de um poema popular tem que saber uma série de expressões fixas, metáforas ou combinações de palavras, para melhor compor cada poema. Tendo em conta o uso de formas “petrificadas”, numerosos estudiosos apontam para a “linguagem formulática”, especialmente no caso da literatura sérvia. Embora a literatura popular deste país seja, porventura, a mais conhecida pelas “fórmulas linguísticas,” isso não significa que a poesia portuguesa careça de mecanismos de repetição.

Uma das diferenças entre os rapsodos gregos e os primordiais poetas do povo que criavam e reformulavam o material dos poemas de transmissão oral seria o grau de erudição desigual entre os primeiros e os últimos. A impossibilidade de recorrer aos autores cultos obrigava os criadores e transmissores da poesia popular a serem criativos e filosóficos à sua maneira. Neste momento, surgem algumas questões: a. Se a interpretação era uma das tarefas principais dos rapsodos gregos, qual é o seu lugar na criação, transmissão e as numerosas recriações da poesia oral? b. Será que em cada transmissão se dá uma nova interpretação a um poema popular? c. As interpretações dependem do espaço cultural em que o poema foi criado? d. Qual o papel da transtemporalidade nas possibilidades interpretativas deste tipo de poesia? Tentar responder a estas questões certamente não é fácil e representa um desafio para os estudiosos.

Relativamente à linguagem e forma de representação da poesia lírica, nomeadamente dos “poemas primitivos” (entre eles também os populares), Andrew Welsh (1978) refere que esses poemas primeiramente tinham sido cantados por puro prazer e diversão, usando a linguagem simples e comum do registo quotidiano, escolhido para facilitar a representação do poema e a participação dos ouvintes.

Quando se pensa na literatura popular, uma das características inevitáveis é o seu carácter coletivo: principalmente nas suas formas de transmissão e retenção e na dimensão “missionária” e educativa. Karl Reichl (2012:13), sublinhando o carácter coletivo da literatura oral na Idade Média, refere:

Numa sociedade em que as duas, a literacia e a iliteracia coexistem, a descrição e a demarcação da oralidade colocam um número de problemas e reflexões acerca da épica oral e da oralidade nos textos literários medievais. (Tradução nossa).⁴⁶

⁴⁶ (Ing.) In a society in which both literacy and illiteracy exist the description and demarcation of orality poses a number of problems and reflexions of oral epic and orality in medieval literary texts.

Tal como se presume que a literatura erudita poderá ter influenciado as criações populares, pressupõe-se a impossibilidade de a literatura erudita permanecer isenta e neutra perante as interferências populares. A citação aplica-se à cultura sérvia, em que apesar da coexistência da literacia e a iliteracia, sempre se cultivava a poesia popular e sobretudo a épica. Ninguém imagina a situação de um grupo de pessoas reunido numa praça ou feira com o único propósito de criar literatura e fazer um legado para as gerações vindouras. Nicolae Constantinescu (*op.cit.*) é de opinião de que a criação e transmissão da literatura popular não implicam a sua aceitação passiva, “obrigando” todos a participarem no processo em que todas as contribuições são válidas e quase igualmente importantes. Com respeito à criação literária (popular ou erudita) suscitam-se outras questões: por quem, para quem e com que finalidade ela foi criada? A primeira associação, neste sentido, é a necessidade de ensinar, educar, comunicar, corrigir. Para além da componente claramente didática, existe um elemento lúdico na literatura popular servindo para as horas livres. Foi assim que surgiram lengalengas, adivinhas, poemas infantis, poemas de circunstância ou os que desreviam uma cerimónia ou ritual. Tendo em conta a indisponibilidade da alfabetização para todos e uma grande necessidade de o povo ser ensinado, não havia forma mais fácil de se divulgarem as criações populares do que a poesia oral. Observe-se a dificuldade de se separarem as categorias do “autor” e “transmissor” no domínio da literatura popular. Para abordar o assunto da autoria desta literatura, a primeira questão que nos surge é se realmente existe um autor das criações populares? Quem era? Por que é que a sua obra permaneceu anónima? Para respondermos a estas dúvidas devemos questionar a categoria de autor em geral, mesmo na literatura erudita. Manuel Viegas Guerreiro (*op.cit.*21) procura dar a seguinte justificação:

Dos mais bem dotados saem as obras mais perfeitas que se tornam comuns quando se identificam com um sentir comum e se perpetuam ou eternizam, se essencialmente humanas

Partes da afirmação chamaram-nos a atenção: “os mais bem dotados”, “as obras mais perfeitas”, “identificar-se”, “sentir comum” e “essencialmente humanas.”. Não obstante a longa secundarização e desvalorização desta literatura, em todas as culturas existiam indivíduos com uma vocação particular para a criação literária. Nesta conformidade, Vladeta Jerotić (2005:101) constata:

Aquilo que hoje em dia se chama de artista conhecido, autoconsciente e respeitado, até aos séculos XIII, XIV era uma raridade. O artista de outrora iria considerar de uma soberba inadmissível considerar-se a si mesmo como criador da matéria criada,

porque tanto ele quanto os que observavam a obra feita pelas mãos do homem, mas não pelo seu espírito, sabiam bem de quem vinha a inspiração.⁴⁷ (Tradução nossa).

Relativamente à autoria das obras na época medieval, o estudioso sérvio sublinha a clareza da ideia sobre a posição do indivíduo numa sociedade visivelmente marcada pelo domínio da religião cristã, em que toda a arte servia para a adoração de Deus. Para efeitos deste trabalho, é importante salientar a consciência da supremacia do coletivo sobre o individual e este facto explica uma das razões do carácter anónimo da literatura popular.

A qualidade e perfeição das obras da literatura popular começam pelos conhecimentos e dom do seu autor primordial, sendo alteradas (melhoradas ou deturpadas) ao longo do processo da transmissão. João David Pinto Correia (*in*: Viegas Guerreiro, 1992) acredita que os textos da literatura popular são de uma qualidade igual ou próxima aos da literatura erudita. Sublinhando a complexidade dos processos de criação e transmissão desta literatura, o autor chama a todos os seus participantes de “produtransmissores”, isto é, simultaneamente, produtores e transmissores. Acrescentaríamos aqui a categoria de “receptores”, dificilmente separável das primeiras duas. Assim, parece relativamente fácil introduzir o elemento da identificação. O povo aprova e aceita apenas aquelas versões com cuja forma e conteúdo melhor se identifica e que não apenas lhe “soam bem”. O público deve concordar com o conteúdo e valor simbólico de uma obra. Não existe apenas um conto, poema, lenda ou provérbio sobre um tema. Na maior parte dos casos, identifica-se uma versão “original” e algumas variantes, condicionadas pela distribuição territorial e dialectal de uma língua, pelas diferentes experiências e formas de pensar que se manifestam dentro de uma cultura. Nicolae Constantinescu (*op.cit.*19) explica o surgimento das variantes da seguinte forma:

Pode constatar-se que a definição das variantes tem em conta a contribuição de cada indivíduo creador na objetivação, na atualização do modelo dado. Ele selecciona do arsenal de meios específicos da respectiva categoria aqueles que mais exactamente correspondem às suas intenções, ao seu talento e à sua capacidade criativa.⁴⁸ (tradução nossa)

⁴⁷ (Sér.) Ono što se danas naziva poynat, samosvestan i poštoan umetnik sve do XIII; XIV veka bila je retkost. Nekadašnji umetnik smatrao bi nedopustivom ohološću da sebe samog smatra za tvorca sačinjene stvari jer su Oni koji su posmatrali delo stvoreno od čovekovih ruku, ali ne i od njegovog duha dobro znali od koga dolazi nadahnuće.

⁴⁸ (Rom.) se poate constata ca definirea variantelor are în vedere contribuția fiecarului individ creator la obiectivarea, la actualizarea modelului dat. El selectează din arsenal de mijloace specifice categoriei respective pe altele care corespund mai exact intențiilor sale, talentului sau, capacității lui creatoare.

A citação pode pretender sublinhar que cada género popular funciona utilizando os seus próprios mecanismos, as suas próprias fórmulas fixas e um universo lexical adequado, com os que os criadores e transmissores devem ser familiarizados, conhecendo bem as suas referências culturais.

Novamente se estabelece a relação entre a identidade e a identificação: realçamos o papel da literatura popular na criação de um imaginário coletivo. O “sentir comum” pode associar-se à problemática identitária, exprimindo também sentimentos e preocupações comuns. Isto atribui-lhes um carácter “essencialmente humano”. Estudando as variações de uma lenda portuguesa do ponto de vista linguístico, investigando a relação entre a linguagem e a memória, Isabel Hub Faria (*op.cit.8*) afirma:

É o próprio texto-estímulo que contém capacidade para desencadear no processo individual de cada ouvinte um procedimento de acesso ao reconhecimento segundo o qual o sujeito atribuirá sentido.

A forma de a autora explicar o surgimento das variantes de uma lenda pode aplicar-se a qualquer outro género criado e transmitido oralmente. As partes da sua abordagem, que nos chamaram a atenção particularmente são “texto-estímulo” e “processo individual”. Em primeiro lugar, não parece comum uma criação oral ser chamada de “texto”, porque na linguagem quotidiana a primeira associação com este termo é a do registo escrito. Para os linguistas, o “texto” é um conceito mais abrangente: um conjunto de enunciados pronunciados oralmente ou registados de forma escrita. A parte do “estímulo” remete para a informação recebida, que neste caso, poderia ser interpretada como uma primeira versão da lenda ou qualquer género popular. A sua transmissão depende de muitos fatores: auditivos, relacionados com a memória e com a interpretação, do sentido e conotações que cada pessoa dá às palavras que ouve. Hub Faria pretende destacar a importância de cada indivíduo na cadeia de produção da literatura popular, porque as características pessoais contribuem para uma criação diferente da mesma obra. Se a versão primordial de uma lenda, conto, poema ou outro género popular é chamada de “texto estímulo”, consideramos que a sua variante registada por escrito e “consagrada” poderia denominar-se de “texto resultado”.

Retomando a questão da autoria da literatura de expressão oral, a maioria dos investigadores concorda com a ideia de um autor primordial, letrado ou não, cujo nome por diversas razões permaneceu anónimo. Nas publicações antigas sobre o tema defendia-se a hipótese da possibilidade de mais autores das obras populares, e como um dos argumentos principais citavam-se as variantes de cada conto, lenda, poema ou provérbio. Atualmente essas hipóteses foram descartadas e as variantes

explicam-se pela difusão territorial de cada língua, falhas de memória ou cansaço do seu primeiro autor ou outras razões. Há quem defenda a origem erudita das criações populares: Viana (1975) considera o povo pouco criativo, preferindo adotar e adaptar as criações dos outros (mais instruídos e mais cultos) anteriores. Permanece aberta a questão: por que razão esse eventual autor erudito não assinou a sua obra?

Viegas Guerreiro (1978:13) sugere: “as suas obras tornam-se populares quando exprimem ideias e sentimentos universais em linguagem a todos acessível.” O fator da linguagem é aqui fundamental porque o povo entende melhor o registo quotidiano, que lhe é mais próximo. Por isso, a naturalidade, simplicidade e espontaneidade da literatura popular têm sido salientadas como mais-valias. Leite de Vasconcellos (1883:19), referindo-se especificamente a cantigas populares, considera que “escritas pelos trovadores havim com o tempo virado populares”. Intui-se agora uma inseparabilidade entre a poesia erudita medieval (nomeadamente as cantigas de amigo e de amor) e a poesia do povo, refletida nalgumas características temáticas, linguísticas e estilísticas, para as quais apontaremos mais adiante. Se recordarmos a divisão de José de Almeida Pavão Jr. (1981) entre o “popular” (criado pelo povo e para o povo) e “popularizante” (criado pelos autores eruditos imitando e satisfazendo o gosto do povo), podemos pensar que alguns autores eruditos tinham muito presente a força e o poder da divulgação da oralidade e decidiram passar a sua mensagem a um número muito maior de pessoas do que teriam conseguido pela escrita. Deste modo, a literatura medieval escrita ficou restrita aos círculos cortesãos ou monásticos.

A oralidade tem um peso fulcral na criação e transmissão do folclore e da literatura popular. Ao ouvir, as pessoas são muitas vezes capazes de entender melhor uma situação do que propriamente ao ler. Por este motivo, José Carlos Rossato (*op.cit.*10) referindo-se à “linguagem folclórica”, destaca que “saber ouvir o povo é uma virtude”. A vantagem da oralidade sobre o registo escrito parece ser a presença da pessoa que fala e transmite uma obra, Assim, presta-se atenção à forma como o falante pronuncia as palavras, ao uso de dialetismos ou arcaísmos, como também à sua expressão facial, postura, movimentos. Tudo isto completa a imagem de quem transmite a obra a ser criada e “entregue” aos ouvintes. A proximidade com a linguagem falada deve-se a fatores extralinguísticos: voz do falante, pausas, alterações da maneira de falar e gesticular, chamamentos de atenção e outras características que desaparecem no texto escrito.

No teatro popular, nos seus inícios estreitamente ligado à liturgia, festividades cíclicas e rituais de transição, nota-se a relevância da trama, o papel de cada personagem, e o efeito que se pretende

produzir no público, alguma erudição dos primordiais criadores. José Noronha Bretão (1998:131) refere:

Criar um enredo, uma trama teatral, não é coisa que se possa imputar à comunidade como criação anónima: é sempre necessária a presença de um autor que seja minimamente sabedor.

Estas palavras aplicam-se ao teatro popular, podendo referir-se a qualquer outro género. Partindo da hipótese que uma linguagem mais elaborada e escolhida cuidadosamente remete para a autoria erudita de uma criação popular, devemos analisar o material oferecido nas cantigas. Se no verso de uma cantiga popular portuguesa, o sujeito lírico pede ajuda a Cupido, é muito provável que o primeiro criador do poema tenha tido algum acesso à cultura clássica. O mesmo acontece com o “jardim de Minerva” mencionado numa quadra registada por José Leite de Vasconcellos (1975). Neste caso, o próprio compilador da coletânea colocou um asterisco e ponderou a possibilidade de o autor ter sido um estudante de Coimbra, familiarizado com o universo da mitologia clássica. Os seguintes versos (*in*: Braga, *op.cit.*34) são um exemplo flagrante de como uma possível criação erudita se deturpa e modifica na transmissão oral.

Quem pintou o amor cego,
Não *no* soube bem pintar.

No primeiro verso está clara a imagem da mitologia romana do amor como um rapaz de olhos vedados, que atinge com flechas o coração dos apaixonados. Durante séculos, o facto de, por vezes, se amar a pessoa errada explicava-se pela natureza de Cupido, que não via a quem atingia. No segundo verso já é notável a adaptação da pronúncia, aproximando-se da linguagem quotidiana. Na língua portuguesa existem formas verbais “dão-no”, “põe-no” que provavelmente originaram esta analogia. O elemento erudito mantém-se apenas no início da cantiga, e serve para contrastar com a parte final do poema que reza assim:

O amor nasce da vista,
Quem não vê, não sabe amar.

A conclusão da cantiga concorda mais com a lógica popular: a clareza e o carácter direto das ideias, que não necessitam de uma linguagem e imagens complexas.

Relativamente à transmissão da poesia oral, Ruth Finnegan (*op.cit.*52) questiona o papel e o valor da memória do poeta transmissor popular da seguinte forma:

Parece que o cantor ou declamador movendo-se fluentemente por uma peça deve certamente tê-la memorizado das palavras já existentes, e a peça está completamente

formada antes de ela começar, precisando apenas ser chamada para a mente no momento apropriado (tradição nossa).⁴⁹

Problematizando esta questão, a autora interroga-se sobre as liberdades e direitos do poeta transmissor, referindo a pouca clareza do assunto, tratando-se do improviso e do repentismo, mecanismos usados para compensar as eventuais falhas da memória do transmissor. A investigadora chama a atenção para o uso das fórmulas poéticas fixas (epítetos épicos, imagens relacinadas com a beleza :“rosto alvo e rosado”, “olhos negros”, “cabelos doirados” ou com o amor (“fiel amada”, “boca de mel”). Essa tática é particularmente desenvolvida e utilizada na lírica popular do espaço cultural da antiga Jugoslávia, cuja poesia oral está, de facto, muito baseada em “fórmulas” . O transmissor da poesia popular sérvio baseava-se numa série de fórmulas linguísticas, ocasionalmente reduzidas a lugares-comuns ou clichés, não se restringindo apenas a eles, criando um poema belo e original, sempre novo. Como a literatura oral sérvia não tinha sido registada logo após a criação, não existia um texto previamente produzido que o transmissor popular tinha de decorar. O que um poeta-transmissor da literatura popular sérvia devia dominar bem, era o vocabulário poético e as estruturas apropriadas para cada género de poesia. Apesar da existência de “fórmulas”, na poesia épica usa-se um leque de expressões fixas e na lírica outro. Desta forma, na poesia épica sérvia é possível encontrar construções como: “o peito heróico“ (*prsa junačka*), “armas brilhantes“ (*svijetlo oružje*), “pernas leves” (*noge lagane*) entre outras, enquanto na lírica são frequentes os conjuntos “fina e alta” (*tanka visoka*) “bela como uma fada“ (*lijepa kao vila*), “boca de mel” (*medna usta*). Existem, porém, imagens bastante recorrentes nos dois subgéneros poéticos “mãos alvas” (*bijele ruke*), “a fiel esposa” (*vijerna ljuba*), “relva verde” (*zelena trava*). As mãos da amada são sempre “alvas”, mesmo que no ambiente rural possam ser queimadas pelo sol ou “maltratadas” pelos trabalhos duros do campo. O branco como cor preferida na imaginação popular simboliza a pureza e sofisticação da dama. A esposa na poesia popular sérvia (e sobretudo na épica) é sempre “fiel”, valorizando-se a fidelidade feminina no ambiente patriarcal. Não obstante a utilização quase exclusiva deste epíteto aplicado ao género feminino, a fidelidade masculina na poesia é também apreciada e elogiada. A relva é sempre verde, em primeiro lugar, porque não existe uma grande variedade de cores a ela aplicáveis, e em segundo, essa cor é

⁴⁹ (Ing.) It seems that the singer or the reciter going fluently through a piece must surely have memorised it from already existing words, and the piece is fully formed before it starts, only needing to be called to mind at the appropriate moment.

natural no ambiente de eterna primavera propagado na poesia popular, sobretudo nos casos de amores felizes.

Uma vez que na maior parte dos casos a figura de estilo usada é um epíteto, entre os especialistas na literatura popular, o nome mais comum para este tipo de adjetivos é “építeto épico” ou “homérico”. O facto de os investigadores se referirem mais à poesia épica revela-nos um pormenor importante: este tipo de poesia é de carácter narrativo e concentra-se mais nos acontecimentos.

Outras figuras de estilo, entendidas como fórmulas poéticas, na poesia oral, e particularmente na sérvia, são as comparações e metáforas. Relativamente às comparações, podem considerar-se idiomáticas, quando têm uma estrutura fixa e um sentido figurado. No que respeita a comparações fixas, “rubra como a rosinha” (*rumena kao ružica*), “branco como a neve” (*beo kao sneg*) e outras, trata-se de recalques da linguagem quotidiana, considerados lugares-comuns, após um uso demasiado frequente. O mesmo acontece com as metáforas (rosa menina, rapaz cravo).

Não obstante o relativamente cedo aparecimento da imprensa no espaço cultural e linguístico sérvio (na cidade de Cetinje no Montenegro em 1438), a poesia popular não foi registada por escrito. Isso não significa que os transmissores desta poesia não valorizassem a escrita como atividade. Estando a arte de escrever quase sempre associada ao sagrado, sublime e historicamente relevante, a poesia popular, mesmo sendo considerada inferior à erudita, encontrava formas de se pronunciar, apreciando o conhecimento da leitura e da escrita. Numa cantiga sérvia (“Jovo e Marija”), o protagonista é representado a escrever, provavelmente para ser bem visto aos olhos da sua amada.

Sobre a criação e transmissão da poesia lírica de expressão oral, María de Jesús Rubiera Mata éconsidera que⁵⁰ “ao ser a poesia de tipo tradicional, vai-se recriando em cada transmissão,” acrescentando ainda que “os poemas adaptam-se ao contexto social e ao ambiente onde foram criados.” (Tradução nossa). Neste caso, para além do papel da memória dos transmissores, sublinha-se um determinado direito a introduzirem alterações no poema, e afirma-se a semelhança entre um poema popular e um organismo vivo, suscetível a mudanças. Não obstante a referência às *jarchas* hispano-árabes, o mecanismo de funcionamento da sua transmissão iguala-se ao de qualquer outro género popular. As alterações não se devem apenas ao número de transmissores e ao carácter oral, mas também a um conjunto de circunstâncias socioculturais, à zona em que o poema surgiu e a algumas

⁵⁰ (Esp.) Al ser la poesía de tipo tradicional, se va recreando en cada transmisión” e ainda acrescenta que: “los poemas se adaptan al contexto social y al ambiente donde fueron cridos.

especificidades extralinguísticas. O contexto em que o poema surge explica a forma em que o texto original perde as suas características primordiais, recebendo outras influências e ganhando novas dimensões ao longo do tempo.

Nos casos de aparecimento de erros gramaticais, variantes dialetais ou outros desvios da linguagem padrão, estes podem ser testemunhas interessantes sobre a zona em que o poema foi recolhido, desenvolvimento da língua, nível de escolaridade dos transmissores. Muitos compiladores portugueses e sérvios deixam registadas as versões com as incorreções. Estes fenómenos não afetam a beleza dos poemas atribuindo-lhes um teor mais natural e espontâneo. Max Müller (*in: Dundes, op.cit.*) considera que, para o registo e compilação “corretos” de um género da criação popular, é importante ter em conta *ipsissima verba* do informante, isto é, apontar as suas palavras exatamente como tinham sido ditas, para não se perder nenhum dado valioso para os investigadores.

Abordando alguns aspetos formais da poesia popular portuguesa e a sua estética específica, Aarão Lacerda (*op.cit.36*) afirma:

A nossa canção, pobre em harmonia, embora muito interessante pelo desenho melódico, corresponderá, em última análise, à simpleza primitiva que a antropologia encontra no povo português.

Os termos “canção”, “harmonia” e “desenho melódico” inserem-se claramente no domínio da música, neste caso tradicional, podendo ser aplicadas à poesia popular, dada a sua musicalidade. O transmissor popular devia ter conhecimentos de música, ritmo e características da própria língua.

Sobre as vias de transmissão da poesia medieval, variações, ligações com a música e funções, Peter Dronke (1968) refere que os homens e mulheres que cantavam e dançavam na Europa medieval, transmitindo esta de poesia eram principalmente herdeiros de duas tradições: a romana e a germânica. Este facto remete em primeiro lugar para a poesia da Europa Ocidental. No espaço cultural balcânico, para além das duas tradições existem principalmente a eslava e a grega. Todos estes elementos influenciaram certamente a forma de cantar, dançar ou declamar a poesia oral. Dronke afirma que o poeta medieval (erudito ou apenas transmissor da poesia popular) era essencialmente viajante. Passando por diversos lugares, os poetas e transmissores encontravam uma grande variedade de falas e de palavras, adaptando os poemas ao público. Cada língua é territorialmente distribuída sendo natural a existência de dialetos e pronúncias diferentes. Isto poderia explicar as variantes de uma obra popular.

É de conhecimento geral que na Europa Ocidental existiam dois tipos de poetas: trovadores e jograis. Os primeiros eram cultos, inseridos no ambiente cortesão, conheciam a arte de trovar e as regras de comportamento, sobretudo na presença das damas. Os jograis pertenciam a classes sociais

mais baixas e exerciam o ofício para se sustentarem. Segundo refere Martín de Riquer (1975:9) para os trovadores⁵¹ “a poesia é uma atividade extremadamente digna e séria, só ao alcance de quem, conjuntamente com uma inata predisposição, domina a arte de compor versos.” (Tradução nossa). Com esta citação, afirma-se, por um lado, que a poesia é uma arte que deve estar quase no domínio do sagrado. Por outro lado, desta forma comprova-se uma certa rivalidade entre os estatutos dos poetas e da poesia erudita e a popular. Uma outra diferença entre os trovadores e os jograis era que os primeiros compunham as cantigas e os últimos cantavam quase sempre obras alheias, que ouviram nas suas viagens. Este fator legitimava certamente mais o trabalho dos trovadores e desvalorizava o dos jograis.

Reiterando a questão da poesia popular e dos seus “autores” e transmissores, há que chamar a atenção para o seu estatuto social: nalgumas sociedades eles eram mendigos, geralmente cegos, obrigados a ir pelas ruas e praças pedindo esmola, sem ter oportunidade de uma profissão mais digna. Noutras, os “poetas populares” tinham um estatuto muito respeitado. Na cultura sérvia conhecem-se três principais transmissores da poesia épica: Filip Višnjić, o Ancião Milija (*Starac Milija*) e Tešan Podrugović, informantes de Vuk Karadžić. Os nomes destes três cantores populares ficaram conhecidos por causa da elevada e quase indiscutível qualidade da poesia épica que declamavam, cantavam e transmitiam. No caso da poesia lírica, certamente havia informantes femininas cuja poesia possuía um extraordinário valor estético, porém, os seus nomes são desconhecidos, provavelmente dada a condição feminina no meio patriarcal: ocasionalmente as próprias raparigas tinham vergonha e recusavam-se a cantar em público.

Entre as funções da poesia, transmitida oralmente, citam-se a de divertir e a de educar. Dronke (*op.cit.*29), é da opinião de que estas funções podem designar-se como “comemoração, diversão e culto”⁵² (Tradução nossa). No âmbito da primeira função poderia caber a poesia épica, cujo objetivo é de relatar acontecimentos importantes na História de um povo (batalhas gloriosas, coroações de reis, mortes de heróis). A função do culto poder-se-ia atribuir à poesia lírica de caráter religioso, ou eventualmente mitológico, servindo para propagar a fé cristã e apresentar a religiosidade popular de base pagã. A última função engloba a poesia cómica, a infantil, a amorosa, os poemas de trabalho entre

⁵¹ (Esp.) La poesía es una actividad extremadamente digna y seria, sólo al alcance de quien, junto a una innata predisposición domina el arte de componer versos.

⁵² (Esp). Conmemoración, diversión y culto.

outras. Jovan Deretić (2007), referindo-se à antiguidade da poesia popular dos povos eslavos (particularmente do sérvio), cita Vuk Karadžić que menciona a idade quase milenária desta poesia.

Retomando a questão da autoria feminina dos poemas líricos, esta seria uma razão que justificaria o seu anonimato. As mulheres não tinham direito à alfabetização, e daí, não se conhecer a identidade das autoras. Em segundo lugar, já foi salientada a ligação íntima das mulheres e da tradição oral, por isso, não admiraria que fossem elas próprias as autoras deste tipo de literatura.

Questionando o problema da autoria da literatura popular, devemos reexaminar o conceito de autor em geral, porque nos parece que no século XX até essa noção ficou sujeita a alterações. Umberto Eco (1971) refere que nenhuma das suas edições da *Obra Aberta*, publicadas no mundo inteiro e em várias línguas, é igual, o que põe em causa o carácter fixo e inmutável da obra. Assim, reserva-se o direito do autor a alterar, transformar, corrigir e aumentar a obra quando quiser, e de acordo com os critérios que pretender obedecer. Nesse aspeto, a literatura erudita assemelha-se ligeiramente à popular.

Helena Carvalhão Buescu (1998) salienta que, atualmente, o nome do autor é usado cada vez mais no sentido metonímico, indicando a sua obra. Desta forma, é possível ouvir-se que alguém lê Saramago, Andrić ou qualquer outro autor, referindo-se, de facto, aos romances e outras obras suas. Com a literatura popular acontece uma situação semelhante: o nome do autor é substituído pelo nome do organizador de uma colctânea. Nesse contexto, ouve-se que se consultam Teófilo Braga ou Vuk Karadžić para as investigações. Com a difusão da imprensa, criação dos multimédia e dos espaços virtuais para a divulgação das obras, a figura do autor deixa de ser tão visível como nas épocas anteriores. Carvalhão Buescu (*op.cit.*19) sustenta que “a variabilidade e não necessidade do autor não significam uma inoperância conceptual e uma inoperância semântica, pelo contrário”. Sem o “peso” do autor, a obra parece libertar-se da sua biografia, contexto histórico e circunstâncias em que foi escrita, podendo criar um contacto mais direto com o leitor. Não se pode, porém, rejeitar qualquer tipo de contextualização da literatura porque, interpretar uma obra sem saber absolutamente nada sobre ela, pode induzir em erro os seus recetores. Do mesmo modo, pode pensar-se que o primeiro autor das obras populares perdeu a importância, porque a mensagem da obra ultrapassou o seu nome e deixou-o em anonimato.

Nas épocas anteriores à modernidade a noção de autor implicava autoridade pela qual se avaliava o valor da obra. Michel Foucault (1992:44) destaca que “a noção do autor constitui uma metamorfose na individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também e na das ciências.”

A relevância do autor começa a ser sublinhada particularmente no período do Humanismo e Renascença, em que as ideias em vigor favoreciam uma visão antropocêntrica na sociedade e na cultura, em contraste com A Idade Média, considerada uma época teocêntrica. Nos mosteiros, centros de alfabetização e cultura medieval, os autores frequentemente assinavam as obras apenas com o sintagma “humilde servo de Deus”, acompanhado eventualmente de um primeiro nome. Nos círculos cortesãos e entre trovadores, era usual as obras assinarem-se com um pseudónimo, para não ser revelada a identidade da pessoa que escreve cantigas de amor dedicando-as à uma dama idealizada (geralmente casada).

A partir do Renascimento, após uma série de descobertas científicas, de grandes criações literárias e filosóficas, a posição relativamente ao autor começou a alterar-se completamente, parecendo quase natural sublinhar o mérito de uma figura genial. Foucault faz uma distinção entre o autor de uma obra e o seu sujeito, destacando que estas duas vozes nem sempre coincidem. Isso é particularmente visível nos contos, em que existe um narrador, ou na poesia, cujo enfoque se põe no sujeito lírico do poema. O pensador sublinha que o nome do autor não é igual aos outros. Por um lado, o autor não está presente no ato de leitura, impossibilita um contacto direto entre o leitor e a obra, e por outro o autor parece sempre responsável por aquilo que escreve. Mesmo sem se saber o seu nome, há sempre elementos no texto que podem remeter para o autor. Com a literatura popular, esses problemas não existem, por ela é criada e transmitida durante um longo processo, fixada apenas por compiladores. O papel do compilador é corrigir, registar e “consagrar” uma ou mais variantes de um poema, conto ou lenda, finalizando de certa forma o processo de criação e transmissão da literatura popular. Ainda assim, o compilador não é o autor. Relativamente à coleção e compilação de “poemas femininos” sérvios, Adam Mickiewicz⁵³(1955) refere a dificuldade de serem recolhidos, sendo cantados maioritariamente em casas e nas reuniões privadas de rapazes e raparigas. Quem sabia mais poemas líricos eram as mulheres idosas e/ou cegas, que tinham o mesmo papel que os cantores cegos da poesia épica. Cantando este tipo de poesia, os cegos e cegas encontravam a única maneira de subsistência. Devido à idade, as mulheres de idade avançada corrompiam os poemas com o seu canto. As raparigas jovens muitas vezes recusavam-se a cantá-los ou declamá-los em público, tendo como pretexto justamente o facto de “não serem velhas”, defendendo-se desta forma do rigor e controlo da família.

⁵³ Tivemos acesso à obra do poeta polaco na sua tradução sérvia. A língua sérvia translitera os nomes estrangeiros e não os deixa escritos no original.

A investigação de Nada Milošević-Đorđević (2006) confirma que Vuk Karadžić tinha a mesma dificuldade de aceder ao conhecimento da população feminina, tendo que recolher a poesia popular sérvia por vezes das crianças, que ouviam as avós a cantarem-nos ou dizerem-nos em casa. Miodrag Pavlović (1999) considera que o canto das cantigas femininas era diferente do canto dos poemas épicos, sendo o primeiro de grupos, de coros e sem qualquer destaque individual. Segundo o autor, este tipo de canto é um dos motivos de os poemas líricos serem menos sujeitos a mudanças e alterações, e melhor conservados ao longo dos séculos. No prefácio da antologia por ele organizada, Pavlović (*op.cit.*9) encara a criação de um poema como jogo e competição entre cantores e vozes masculinos e femininos, acrescentando:

No poema observado assim a voz feminina e a profundidade da memória feminina vencem e sobrecantam a voz masculina, no meio do ritual de casamento e pela inevitabilidade do caráter excepcional da festa.

O poeta e pensador sérvio utiliza com muita frequência as metáforas do casamento, do ritual e do sagrado referindo-se à criação e sentimentos, desejando sublinhar o poema como indissolúvel da alma humana, dos afetos, desejos e sentimentos tal como o trabalho poético é uma tarefa que exige dedicação e sacrifício.

O papel do compilador não é apenas recolher e registar a literatura, porque muitas vezes é ele quem dá títulos, fixa a forma dos poemas, corrige erros e variantes dialectais. Tal é o caso de Leite de Vasconcellos em Portugal e Nada Milošević-Đorđević na Sérvia, enquanto Teófilo Braga e Vuk Karadžić apontam os poemas com dialetismos e desvios da língua padrão, tendo como argumento para tal atitude que é justamente assim que o povo fala. O compilador sérvio, em várias ocasiões, constatou que tinha registado o material folclórico do povo sérvio “fresco, diretamente dos lábios do povo“, deixando, desta forma, todos os erros, arcaísmos, variantes dialetais e palavras muito ilustrativas, sem pretender corromper de qualquer modo a linguagem autêntica do povo simples e sem praticamente nenhuma escolarização. Assim sendo, ficou preservada uma grande riqueza lexical dos poemas populares sérvios.

No que diz respeito à recolha e coleção da literatura popular, Max Müller (*in: Dundes, op.cit.*33) sublinha.⁵⁴

⁵⁴ (Ing.) Coligir os contos populares é ou a tarefa mais difícil ou a mais fácil. Cada pessoa que não acha nada melhor para fazer pensa que é capaz pelo menos de apontar as histórias que a sua ama lhe tinha contado. Esse é um erro grande. Em primeiro lugar, nem toda a história que uma mulher idosa possa contar merece ser anotada ou impressa. (Tradução nossa). To collect popular stories is either a most difficult or a most easy task. Everybody, who finds nothing better to do, thinks he

Coligir os contos populares é ou a tarefa mais difícil ou a mais fácil. Cada pessoa que não acha nada melhor para fazer pensa que é capaz pelo menos de apontar as histórias que a sua ama lhe tinha contado. Esse é um erro grande. Em primeiro lugar, nem toda a história que uma mulher idosa possa contar merece ser anotada ou impressa. (Tradução nossa).

A citação, a nosso ver, tem por finalidade criticar a falta de competência de alguns compiladores das coletâneas da literatura de expressão oral, que no século XIX eram numerosos, dedicando-se a esta tarefa por variadas razões, frequentemente sem estarem suficientemente preparados para o efeito. Na procura de sabedoria popular, estes compiladores frequentemente não seguiam determinadas normas, nem previamente estabeleciam critérios segundo os quais uma história popular deveria ser considerada como tal. O que o autor aplica exclusivamente ao género das narrativas curtas da tradição popular, pode ser válido também para a poesia, teatro, provérbios, adivinhas e qualquer outra criação transmitida oralmente. Max Müller (*in*:Dundess, *op.cit.*) defende o valor estético e literário desta literatura, os elevados critérios que estas obras devem satisfazer, tal como a componente ética e educativa, expressa na parte da frase que menciona o verbo “merecer” no contexto do registo escrito. Distinguindo claramente a qualidade e a sua ausência em determinadas obras da literatura transmitida oralmente, a língua portuguesa, num registo menos formal emprega o termo “popularucho” por oposição a “popular”, sendo o “popularucho” produzido pelo povo, para agradar a todo tipo de públicos e desprovido de valor duradouro. A língua sérvia também conhece a dualidade entre *narodski* e *narodni*, dentro do mesmo contexto, não atribuindo, porém, ao primeiro termo uma conotação tão negativa como a língua portuguesa faz com o “popularucho”. O que, no imaginário sérvio, é entendido por *narodski* tem uma determinada simplicidade, e mais acessibilidade do que o popular (*narodni*), tendo, de facto, menos valor, podendo isso ser justificável por se adaptar a todo tipo de gostos. Tal como nem todas as pessoas podem e devem considerar-se aptas para se dedicarem ao estudo e recolha das obras criadas e transmitidas pelo povo, do mesmo modo, há que ter o devido cuidado em escolher e qualificar as obras de carácter popular, porque, por simples que sejam aparentemente (em termos de linguagem e no que se refere à concisão da sua forma), estas obras têm o seu significado, transmitem uma mensagem universal e dialogam com públicos, ultrapassando as fronteiras geográficas de um espaço cultural. Müller ainda recomenda aos compiladores deslocarem-se a diferentes localidades e

is able to write down the stories which his nurse told him. That is a great mistake. First of all, not every story that an old woman may tell deserves to be written down or printed.

consultarem várias fontes, de forma a confirmarem e compararem a “validade” de uma obra popular, sua ressonância no povo, o valor estético e educativo. Este trabalho implica muita dedicação e responsabilidade, por se tratar de criação e transmissão de uma parte do património imaterial de uma comunidade e não se pode deixar passar qualquer obra como tal, não sendo ela aprovada e aceite pelo grupo em que surgiu.

Pavlović (*op.cit.*) considera que a beleza da poesia lírica reside precisamente na sua complexidade, escondida por detrás da aparente espontaneidade e simplicidade formal. O autor sugere que os poemas populares líricos, para serem “corretamente” interpretados, não devem entender-se demasiado à letra, porque o seu significado nunca é tão óbvio como, à primeira vista, pode parecer. Ilustrando o seu ponto de vista, cita o exemplo da cantiga intitulada “A rapariga sérvia,”⁵⁵ em que a maioria dos críticos vê o ideal da jovem sérvia que olha sempre em frente, encarnando, desta forma, as virtudes (modéstia e humildade), reveladas no último verso: “mas sou rapariga para em frente olhar”. Com esta imagem, cria-se a ideia do comportamento desejável de uma jovem solteira no meio patriarcal balcânico. Chamando a atenção para o penúltimo verso, (“nem sou fada para as nuvens juntar”), Miodrag Pavlović procura desmontar este estereótipo, salientando que a jovem está consciente da sua natureza de fada, tendo que escondê-la e comportar-se de forma aceitável na sua comunidade para chamar a atenção do pretendente. Nisso, a rapariga revela ser mais inteligente que as amigas, e raparigas que dançam com ela olhando para o céu. A segunda recomendação para a interpretação da lírica popular é impossibilitar uma interpretação única, e não revelar imediatamente os novos conhecimentos, deixando espaço e tempo para diferentes leituras do mesmo poema e outras reflexões. A terceira mensagem que Pavlović tenta transmitir aos leitores da poesia tradicional é que, para além das suas próprias leituras e experiências, ocasionalmente é necessário ouvir opiniões dos outros, geralmente críticos eruditos. Aqui já se está mais próximo do que inicialmente era a criação e transmissão das obras orais.

Nesta parte do trabalho, compete-nos reiterar a questão da oralidade, para observarmos as fontes e vias de transmissão das obras originárias do folclore. A capacidade humana de usar a linguagem é bastante antiga e, por isso, é natural que a literatura oral de todos os povos tenha raízes num passado remoto. Carlos Nogueira (2002:3) afirma que “a comunicação oral nas praças, nas feiras e nos lares era

⁵⁵ Na antologia deste compilador o poema intitula-se “Milica tem pestanas compridas”, que, de facto, é o seu primeiro verso.

um instrumento natural e quotidiano da transmissão da literatura”. Agora é inevitável mencionar o papel da memória e experiência de vida, porque, meditando sobre as suas necessidades imediatas e tentando transmitir experiências, o povo promovia algumas normas de comportamento e valores básicos para a vida de cada pessoa e da comunidade. O autor é de opinião de que o povo simultaneamente cria e recebe a própria literatura, completando e alterando o seu texto, visando a reação (tácita ou explícita) do público. Ruy Belo (2002:50) considera que na criação artística, nomeadamente poética, a existência do diálogo é fundamental:

O diálogo que há muito tempo supúnhamos essencial efetivamente se dá, converte o público como que em co-autor, por intermédio da interpretação. Só através desta autêntica recriação a obra pode ser recebida e não cair no vazio.

Sem o ensaísta se referir concretamente à poesia popular, sua criação, transmissão e receção, nesta citação pode observar-se o mecanismo de funcionamento de uma obra literária, sem deixar o público neutro e “pacífico” relativamente à forma e conteúdo, convidando-o a reagir, formar uma opinião, participar no processo de criação literária e perpetuar a obra que lhe é oferecida. Mediante uma linguagem simples e compreensível, procura-se, na poesia tradicional, penetrar nas profundidades do íntimo humano e obrigar os leitores a refletirem melhor sobre fenómenos de carácter universal. Maria Aliete Galhoz (1976:96), referindo-se à poesia popular, constata que “a simplicidade que é imediatamente percebida decorre sobretudo da escolha rica de tropos comuns no tratamento do assunto“. Ainda que, sem muita instrução formal, os autores e transmissores da literatura popular, a sua linguagem não desconhece metáforas e outras figuras de estilo, sublinhando a riqueza do imaginário popular. Não obstante a espontaneidade e naturalidade serem características constantemente referidas relativamente à literatura popular, isso não deixa de implicar um certo grau de elaboração das obras, particularmente pelas. João David Pinto Correia (1998) parece concordar com a visão de Aliete Galhoz, afirmando ser possível identificar a literatura popular com um conjunto de práticas linguísticas e discursivas, trabalhadas pela função poética, de acordo com os códigos de cada género. Deste modo, o início “natural” dos contos populares é a conhecida frase “era uma vez...”, tendo os romances, lendas, cantigas e outras criações populares normas próprias de codificação e transmissão. Sendo a literatura popular inseparável do contexto da cultura e da língua em que nasceu, as regras próprias dos géneros populares variam de país para país e de tradição para tradição.

Aprofundando o tema das vias de transmissão da literatura tradicional oral, citaremos o que Giacometti e Lopes Graça (1981:158) registaram numa das suas investigações:

Acabada a ceia, juntam-se os vizinhos para o serão. Aconchegados à lareira tecem diálogos cruzados. As mulheres remendam, cozem ou fiam e o seu riso acompanha o gesto dos homens a secarem copos de vinho novo.

Esta situação do ambiente rural, em que a transmissão de literatura popular, surge tão facilmente como uma conversa quotidiana, assemelha-se ao meio cultural sérvio, em que após a seia, as obrigações diárias e a oração, as pessoas se reuniam e contavam histórias, cantavam poemas épicos acompanhados de *gusle*, uma espécie de cítara antiga, ou cantigas líricas, com ou sem música. Infere-se daqui que o meio familiar, o carácter aconchegado e informal em todos os espaços culturais é semelhante, desempenhando um papel fundamental na criação da memória e um imaginário comum, em que a festa e poucas horas livres representam uma explosão de emoções e rutura com regras rígidas em vigor nos dias úteis.

No que respeita às fontes da literatura popular, podemos afirmar que são diversificadas: observação da natureza, costumes, religiosidade ancestral (cristã ou muito mais antiga), trabalhos, sentimentos, vida quotidiana, história individual ou coletiva ou até a própria literatura erudita, se tivermos em conta que os possíveis autores primordiais destas obras podiam ser letrados. Essas fontes nunca são absolutamente puras, resultando de vários cruzamentos culturais. Precisamente o sincretismo de elementos mais diversos faz de cada cultura uma entidade singular e única. Referindo-se à palavra poética em geral, Ruy Belo (*op.cit.*) julga indispensável salientar a sua universalidade, que se vê melhor no significado e carácter abstrato. O autor defende a ideia de que a linguagem poética não é nem deve ser apenas expressiva; o que permanece dela é precisamente o que a poesia “quer dizer“, a mensagem que pretende transmitir. Discordando, ao que parece, de Belo, Joseph Satin (1964) refere que as pessoas, geralmente habituadas a lerem prosa, procuram na poesia e em tudo o que leem um sentido para além das palavras. Surge aqui uma questão a problematizar: se não há procurarmos um sentido na poesia, para que serve lê-la? Como seria então a leitura correta de uma obra poética? Qual o significado de um poema? Ou são vários significados? Esta interrogação é válida apenas para a poesia erudita? Aplicando as características à poesia popular, torna-se evidente que através da linguagem simples e familiar podem ser ditas ideias profundas sobre todas as esferas de vida do ser humano. Uma das características para as quais mais se apela quando se fala na poesia, sobretudo a lírica popular, é a sua espontaneidade. Ruy Belo (*op.cit.*106) nega a tendência de definir qualquer tipo de poesia com as seguintes palavras. “nada do que é humano é espontâneo“, salientando que a criação poética é um processo, requerendo um determinado grau de elaboração. Se repensarmos as palavras do poeta e as transferirmos para o contexto da poesia popular, observaremos que na “cadeia” entre o seu primeiro

autor, os numerosos transmissores, o público e o compilador há uma série de correções, variantes e alterações, até se chegar à versão consagrada. Neste sentido, também não é possível falar-se da espontaneidade no verdadeiro sentido da palavra, que implicaria uma imediatez e rapidez da criação. O que há de “espontâneo” nesta poesia é a linguagem clara e direta, o facto de recorrer a frases feitas e provérbios à partida conhecidos num meio cultural, fazendo ecoar ideias partilhadas numa comunidade. Nas palavras de Azard Adams (1963), conquanto se tentem distinguir claramente a poesia popular e a erudita, a última não seria a mesma sem a primeira. Já foram mencionadas as ideias de que os poetas cultos se inspiram nas criações populares. Mesmo sem uma influência direta, nalguns poetas eruditos ecoa a herança popular na escolha de tipos de estrofes, métrica, vocabulário ou a influência popular pode sentir-se numa determinada singeleza e imediatez com as quais o poema comunica com o público. O autor não nega a qualidade e valor estético à poesia popular, sendo precisamente estes os fatores que tornam um poema erudito influenciado e comparável ao popular.

Concluindo este subcapítulo, sublinhamos que, relativamente aos possíveis problemas das fontes, autoria, criação e vias da transmissão da poesia popular, ainda persistem algumas incógnitas. Não há, aparentemente, uma divisão clara e simples entre o popular e o erudito, estando as duas vertentes de arte e poesia entrelaçadas e em diálogo, tornando a poesia num organismo vivo, pulsante que sempre se atualiza e recria ao longo dos tempos.

1.8. Cancioneiro popular português e sérvio: temas, formas métricas e estrutura. A música o canto e a dança no âmbito da poesia popular

Começaremos por definir o termo *poesia* e indagar da sua evolução ao longo do tempo. Para o efeito, consultaremos obras de caráter teórico, nomeadamente dicionários de termos literários, obras relativas à teoria da literatura e outras. Analisaremos também algumas definições criadas pelos próprios poetas. Tendo em conta a etimologia grega da palavra, revela-se o seu significado primordial, derivado de *poiesis* (criação). Nesse sentido, pode falar-se na *arte poética* ou simplesmente *poética* de um autor, uma época literária ou geração de autores, nem sempre relacionada com a criação da poesia propriamente dita. O poeta e pensador mexicano Octavio Paz (1967:13) define a poesia:

Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza, exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro (Tradução nossa).⁵⁶

Nesta citação torna-se evidente uma visão sublime e salvífica da poesia e do trabalho poético, tal como a subjetividade do poeta e seu direito a pensar o mundo e ser criativo, inventando outros mundos poéticos. Agora levanta-se uma série de questões: como surge a poesia? Trata-se de uma inspiração divina? Ou do produto da imaginação do poeta? Ou do trabalho árduo e complexo de escolher palavras e imagens de acordo com normas preestabelecidas de uma arte rigorosa e criteriosa inerente na criação de cada género?

A estas perguntas não é nem fácil nem possível responder, pelo menos no sentido de uma resposta absoluta e definitiva. Daí, a necessidade de apresentar uma breve perspetiva diacrónica da definição deste termo. Platão, em várias obras, defende a posição da poesia como fruto de inspiração divina. No célebre diálogo *Íon* (1988), em que é discutida a primazia da arte ou da inspiração na criação poética, refere que o poeta compõe o poema no estado da possessão divina. O filósofo compara a criação da poesia a uma situação fora do comum, que faz o poeta “receber um dom divino”, “estar fora de si”, ou “perder a razão”. Estas expressões não se podem, porém, identificar, com os típicos casos de loucura ou insanidade. A poesia, na perspetiva de Platão, aproxima o poeta do demiurgo criador, colocando-o acima da realidade quotidiana e tornando-o em “coisa leve, alada, sagrada”. Sem a

⁵⁶ (Esp.) Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza, ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo, crea otro.

proximidade com o divino, na visão platônica, os poetas seriam incapazes de expressar-se de forma bela. A arte sem inspiração, aparentemente, não tem valor nem força suficiente para atribuir à poesia a forma e o conteúdo sublime que Platão reserva para a arte verbal. Por seu turno, os poetas, sobretudo os épicos, e as obras dramáticas, representam um perigo para a sociedade ideal, encarnada na sua visão de *A República*. Extraídas do contexto original, e após uma leitura superficial, estas palavras poderiam soar como um absurdo, certamente parecendo contrárias a todas as ideias deste filósofo sobre o belo, o bom, o sublime. Do ponto de vista de Platão, estes poetas deveriam ser expulsos da república ideal, porq dominarem bem a língua e “falam enigmaticamente”. Neste “falar enigmático” (no uso de metáforas e de outros recursos retóricos) poderia esconder-se a tendência de os poetas desejarem impressionar o público, manipulá-lo ou ensiná-lo a fingir. Outra “acusação” que Platão faz contra os poetas na utopia do Estado ideal é a de serem responsáveis pela criação dos mitos, o que é perigoso, criando uma nova realidade, superior e melhor que a existente. Cultivando fantasias na mente das pessoas, a poesia interpretar-se-ia como algo que as afasta da virtude e da honestidade. Do Estado ideal platônico deveria ser expulso aquele poeta que “sabe tudo”, sendo, porém, permitida a estadia dos poetas que imitam o bem, sendo eles próprios exemplos da virtude, dado o seu comportamento moralmente intocável. Entre os poetas expulsos estariam também os que expressam as ideias sobre o além, condenando os mitos existentes sobre os deuses. Esta posição platônica poder-se-ia compreender, uma vez que na sua visão da sociedade ideal se prestava muita atenção à educação das crianças e jovens. Na república ideal, a religiosidade e o respeito pela ordem estabelecida eram fundamentais para a criação de cidadãos úteis e moralmente próximos da perfeição.

Com a oposição platônica, não se pretende anular o valor da criação poética, apontando-se apenas para os eventuais efeitos nocivos desta arte verbal nos ouvintes. Platão, sendo pensador e sábio, estava perfeitamente consciente de que a poesia não se dirigia propriamente à esfera racional das pessoas, atingindo mais as emoções e a psique humanas.

Referindo-se à criação poética, Aristóteles, na *Arte Poética*, obra incontornável para qualquer estudo de teoria literária, afirma que a poesia é uma imitação, realizada por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, acrescentando também a metáfora ser o elemento fulcral do poema e da poesia.

Não obstante a aparente ausência de aura mítica na poesia, em Aristóteles a imitação é um processo em que o homem adquire os primeiros conhecimentos, natural aos homens, e em que todos sentem o prazer. De entre as características principais do gênero poético, este pensador grego cita o ritmo e a harmonia, categorias claramente associadas à música. Curiosamente, o pensamento

aristotélico não considera o verso elemento exclusivo da poesia. Para fundamentar melhor o seu ponto de vista, o filósofo ilustra-o com o exemplo de Homero e Empédocles. Embora as obras do segundo autor também estejam escritas em verso, apenas Homero pode ser considerado poeta, enquanto Empédocles é designado como “naturista”. Agora surge uma questão: se os dois usam o verso para se exprimirem e imitam o mundo que os rodeia, por que um é poeta e o outro cientista? Após uma primeira reflexão, poder-se-ia supor que o assunto que abordam seria uma das possíveis distinções. Porém, Aristóteles vai mais além das características formais e conteudísticas, afirmando que a poesia, enquanto arte, é própria ou de gênios ou de loucos, sendo os primeiros versáteis, enquanto os últimos deliram. A versatilidade, conjuntamente com o delírio, poderiam ser características por excelência a distinguirem a poesia da ciência. Um certo entusiasmo caracteriza o cientista no momento de uma grande descoberta. O que o distingue do poeta é a racionalidade, enquanto o poeta se dirige principalmente às emoções.

Por isso mesmo, para Aristóteles (2004:73) os bons poetas são aqueles que transmitem as emoções. Desta forma, é referido que “quem sente fúria, transmite fúria”. O bom poeta, na opinião do filósofo, deve ser um bom imitador. O conceito de imitação em Aristóteles é fulcral para a criação poética e, por isso, os poetas épicos diferenciam-se dos líricos e dramáticos pelos meios, assunto e modo de utilizarem a imitação para nas suas obras. Do modo em que se imita, segundo Aristóteles, depende o tipo de verso usado na poesia e o tipo de instrumentos musicais a acompanharem a poesia. Desta forma, a poesia pode ser citarística ou ditirâmbica. Um outro pormenor que vale salientar no pensamento aristotélico é que o tipo de poesia depende do espírito dos poetas, que imitam obras nobres e criam hinos, ou obras mais vulgares, criando poemas satíricos. Esta divisão talvez possa aplicar-se também às diferenças entre a poesia erudita e a popular, sendo a primeira quase sempre vista como fruto de espíritos mais sofisticados e a última própria de pessoas mais simples.

Negando esta visão estereotipada da poesia, Horácio (1984) afirma que o poeta deve ser “subtil e cauteloso”, produzindo poesia com uma “engenhosa combinação de palavras mais correntes.” Apesar da ausência de referência à poesia de expressão oral, a afirmação poder-se-lhe-ia aplicar perfeitamente. Não obstante a aparente simplicidade na escolha de linguagem, os poemas criados e transmitidos pelo povo caracterizam-se por um elevado valor estético e por ideias profundas. Segundo Horácio (*op.cit.*101), “o ser sabedor é o princípio e a fonte do bem escrever”. O autor não descarta nem o talento nem a inspiração do poeta como elementos importantes na criação da poesia, enfatizando a parte dos conhecimentos e sublinhando que a um poema não basta ser belo. O que se procura mais é

que a criação poética seja emocionante e que “transporte o espírito do ouvinte” para onde o poeta quiser. Destacando o papel do trabalho e do saber do poeta, e as emoções que a poesia produz, Horácio parece estar mais próximo de Aristóteles que de Platão. Este poeta, seguramente, discute a beleza da poesia, levantando as sempre atuais questões sobre a utilidade ou prazer. A resposta é bastante “diplomática”, consistindo numa boa combinação dos dois elementos. Relativamente à dimensão puramente estética da poesia, essa arte é comparada à pintura, podendo provocar a sensação da beleza de perto ou à distância. Se aplicarmos as ideias horacianas à poesia de expressão oral, verificaríamos que dos poetas cultos e dos populares se exige o mesmo rigor formal e estético.

A discussão sobre a poesia como dádiva divina e produto de inspiração, ou resultado de um trabalho metódico e rigoroso tem persistido ao longo dos séculos, retomada e enfatizada pelos poetas românticos. Desta forma, William Wordsworth, no prefácio ao seu livro *Lyrical Ballads*, publicado pela primeira vez em 1800⁵⁷ vê o trabalho do poeta como um compromisso com o mundo, sem separar a inspiração do processo de pensar.⁵⁸

Porque toda a boa poesia é um fluxo espontâneo de sentimentos poderosos: e embora isto seja verdade, os Poemas a que se pode atribuir qualquer valor nunca foram produzidos sobre qualquer variedade de assuntos, mas pelo homem, quem possui mais do que a habitual sensibilidade orgânica, mas que também tinha pensado muito e profundamente. (Tradução nossa).

Para este poeta, ainda entre o Neoclassicismo e o Romantismo, a poesia não é apenas o produto de instintos e impulsos, implicando trabalho, reflexão profunda sobre o tema a abordar e uma sensibilidade especial que distingue o criador da poesia dos homens comuns. O interessante nessa citação é a eventual possibilidade de interpretar a palavra “valor” no contexto da poesia de duas formas: um valor “utilitário”, mensagem que a poesia pode transmitir ou apenas valor estético do poema. Dada a época da publicação do prefácio, poder-se-ia pensar que nesta palavra se unem duas tendências, a didática e a puramente estética. Em pleno Romantismo, Percy Shelley no seu ensaio “A Defesa da Poesia” (*A Defence of Poetry*),⁵⁹ afirma tratar-se de uma arte divina, que levanta o véu da

⁵⁷ Este prefácio pode encontrar-se na seguinte página web: <http://www.bartleby.com/39/36.html>.

(O site foi consultado pela última vez no dia 14 de abril de 2013 às 12.12h.)

⁵⁸ (Ing.) For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: and though this be true, Poems to which any value can be attached were never produced on any variety of subjects but by a man who, being possessed of more than usual organic sensibility, had also thought long and deeply.

⁵⁹ Este ensaio foi encontrado na seguinte página web: <http://www.bartleby.com/27/23.html>.

(O site foi consultado pela última vez no dia 24 de Abril de 2013 às 11:08h).

beleza escondida do mundo. Esta arte está sempre estreitamente relacionada com o prazer e a esfera íntima do ser humano: emoções, imaginação, inquietações da alma. Na opinião de Shelley:

A poesia, num sentido geral, pode ser definida como “uma expressão da imaginação”: e a poesia é inata às origens do homem. O homem é um instrumento sobre o qual age uma série de impressões externas e internas, como as alterações de um vento que sempre muda sobre a lira eólica, que a faz mexer com os seus movimentos até uma melodia que muda sempre. (Tradução nossa).⁶⁰

Pelo vocabulário usado para definir a poesia, torna-se óbvio que a afirmação está carregada de palavras referentes ao imaginário romântico: “expressão”, “imaginação”. Mesmo encarando o homem como um ser volátil e sujeito a mudanças, Shelley de modo algum pretende negar o seu papel na criação poética. Diferentemente da lira, o ser humano é um “ser dos sentimentos”, sendo justamente este o princípio que o ajuda a produzir melodia, harmonia de sons e movimentos, de imagens e emoções que depois resultam na poesia. Na perspectiva do romântico inglês, o poeta tem um pouco de “profeta” e “legislador”, reunindo em si e no seu trabalho a inspiração e o conhecimento de regras e do rigor estético. Os poetas e a poesia têm um grande poder sobre o seu público e por isso merecem ser chamados de “legisladores não reconhecidos do Mundo” (Tradução nossa).⁶¹

Com estas palavras, Shelley coloca a poesia em pé de igualdade com a esfera do sagrado e do divino, aproximando-se, em certa medida, das ideias de Platão.

Atualmente, prevalece a opinião de que a criação poética representa uma boa combinação de inspiração e conhecimento. Um dos poetas portugueses mais conceituados do século XX, David Mourão-Ferreira, no poema “Ars Poética” (1980, vol.1:31) utiliza a imagem da lira, mão esquerda de Ofreu, enquanto a sua mão direita revolve o lodo. Para criar, na opinião deste autor, é necessário “sujar-se” buscando o material na quotidianidade, esforçar-se, trabalhar no vocabulário, encontrar a palavra certa, para se obter a perfeição desejada que aproxima a poesia do sagrado e do absoluto. Se aplicarmos todas estas ideias à poesia de expressão oral, veremos que ela nem sequer é criada com uma só tentativa, num único momento de inspiração ou lucidez do seu eventual primordial autor, sendo muitas vezes retrabalhada e recriada no processo de transmissão.

⁶⁰ (Ing.). Poetry, in a general sense, may be defined to be “the expression of the imagination”: and poetry is connate with the origin of man. Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven, Poetry, in a general sense, may be defined to be “the expression of the imagination”: and internal impressions are driven, like the alternations of an ever-changing wind over an Æolian lyre, which move it by their motion to ever-changing melody.

⁶¹ (Ing.). Unacknowledged legislators of the World.

De entre as reflexões de poetas sobre a criação literária, vale lembrar a de João Cabral de Melo Neto (1952:9), para quem “o ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte.” Se o ato da criação poética é solitário e íntimo, como explicar, então, a criação e transmissão da poesia popular, em que toda a comunidade parece participar à sua maneira? Ou esta parte da definição é aplicável apenas às obras de autores conhecidos? Ou a poesia de expressão e transmissão oral não se enquadra na definição deste conceito, no sentido em que é utilizado nos estudos literários?

Supõe-se que a literatura popular, em todas as suas vertentes e gêneros, tinha um autor primordial, antes de começar a ser transmitida e antes de se tornar coletiva. Deste modo, poder-se-ia tratar do ato solitário de um primeiro autor, que pretendia dar visibilidade muito maior à sua criação. Nesse sentido, o indivíduo revela o seu talento ao coletivo, enquanto o coletivo descobre a sua “alma“ e as ideias em vigor, aceitando e modificando a obra desse autor que permaneceu desconhecido.

Dir-se-ia que a poesia resulta de uma combinação bem escolhida de todos estes elementos, (inspiração, trabalho, conhecimento de regras formais, rima, versificação, figuras de estilo) porque o talento do poeta em si não basta. O trabalho e o conhecimento de regras, tal como uma determinada tendência utilitária na poesia não são suficientes, esperando-se que a poesia desperte emoções no ouvinte ou leitor, comovendo-o e incentivando-o a pensar e a agir. Um pormenor relevante, para o qual Paz (*op.cit.*24) chama a atenção, é o de que a poesia é “voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário”⁶². Neste momento, parece conveniente concentrarmo-nos no vocabulário da afirmação, todo ele metalinguístico: mencionam-se a voz, a língua e a palavra. A nossa análise inicia pela última designação, que nos parece particularmente interessante para a poesia popular: “palavra do solitário”. Antes de começar a soar e ecoar como “voz do povo“, a poesia de transmissão oral era invenção de um autor primordial. No que se refere à “língua dos escolhidos”, aqui não se tem em conta apenas a linguagem, mas a ideia, ligeiramente elitista, de que a poesia não se destina a todos, sendo o seu público um grupo restrito de eleitos. Como, então, conciliar esta ideia com a poesia popular? Em primeiro lugar, devemos conhecer o contexto em que a afirmação surgiu e pensar que o autor inicialmente não se tinha referido a nenhum tipo de poesia em particular, mas à poesia em si. Não se pode esquecer que, apesar da acessibilidade e aparente simplicidade da linguagem da poesia popular, nem todos podem criá-la ou entendê-la. É um facto que muitas pessoas, quando se referem à poesia,

⁶² (Esp.) Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario.

têm a visão de uma arte sublime, quase mítica e, por isso, é usado o adjetivo “prosaico“ (derivado de “prosa”), para designar um assunto banal ou sem valor estético. Confirmando estas ideias, R. A. York (1986:15) salienta:

Os leitores veem a poesia como um tipo especial de linguagem implementando uma relação especial entre o falante e o ouvinte ou entre o autor e o leitor porque ela se deriva perceptivamente de uma espécie de fala em que a cooperação é esperada e realizada. Pode ser que a poesia force os leitores a procurarem a cooperação a um nível mais abstrato por exemplo no reconhecimento da forma geral do movimento dramático do poema no sentido do seu estatuto como evidência duma disposição humana geral ou pelo menos ela pode forçá-los a aprenderem que a cooperação na poesia é algo ao que se deve ater e não como algo que se toma ao pé da letra (Tradução nossa).⁶³

Nesta citação não é dada propriamente uma definição da poesia. Para além da especificidade da linguagem poética, devemos problematizar vários tópicos: a relação entre o autor e o leitor, o ouvinte e quem declama? Que é a cooperação entendida no sentido em que York usa esta palavra? Como é que ela se estabelece? A noção da cooperação pode aplicar-se da mesma forma à poesia popular como a culta?

Antes de mais, a linguagem poética (nos aspetos formais e semânticos) é um dos fatores preferenciais para se estabelecer essa relação particular entre quem cria e quem lê poesia. A mesma ideia poética pode ser expressa de várias formas, tendo alguns poemas mais impacto sobre o público do que outros. Alguns elementos que podem influenciar a impressão no público são: a escolha adequada do vocabulário, rima e metro, a pontuação, as figuras de estilo. O facto de o recetor do poema não ficar indiferente aos versos que ouve, já cria uma empatia com o texto. Aqui, já se abre o caminho para o conceito de cooperação, instância mais evidente, tratando-se da poesia popular. Um poema popular deve ser aprovado ou recusado pela comunidade, e por isso sofre modificações, adapta-se e recria-se até chegar à sua versão “consagrada“. Ao nível mais abstrato, na perspetiva de York, a cooperação é desenvolvida na poesia popular e na erudita quando o ouvinte ou o leitor reconhece a sensibilidade da voz poética, identificando-se com os sentimentos expressos nos versos. No caso da poesia erudita, não é tão evidente a possibilidade de cooperação com o poeta, no sentido de recriação e modificação da

⁶³ (Ing.) Readers see poetry as a special sort of language, implying a special relationship between the speaker and the hearer or the author and the reader because it derivates perceptively from one sort of speech in which the co-operation is expected and enacted. It may be that the poetry forces its readers to look for co-operation in a more abstract level (in for instance, a recognition of a general shape of the dramatic movement of a poem in the sense of its status as evidence of some general human disposition or at least it may force them to learn co-operativeness in poetry as something to attain, rather than omething to take for granted.

poesia, principalmente por se tratar de um texto produzido no registo escrito, destinado a ser lido. É óbvio que um poeta culto pode “cooperar” com o outro, escrevendo um poema novo inspirado no texto do seu colega. Nesse sentido, fala-se da relação da “intertextualidade”.

Apesar de muito estudo e debate que o conceito da intertextualidade merece atualmente, este fenómeno não é novo, porque nas cantigas de escárnio e maldizer, e nas disputas entre os trovadores há claras reerências aos seus textos e defeitos, realizando-se, deste modo, a cooperação entre os poetas. Pode haver casos de “cooperação” entre as obras da poesia popular e a erudita, nomeadamente nalgum vocabulário e ideias

María Victoria Reyzábal⁶⁴ (1994:4) defende o seguinte ponto de vista relativamente à definição da poesia:

A poesia relaciona-se com o mito, com os arquétipos, com a tradição e com o canto primogénio, mas também representa, alimenta as sucesivas vanguardas, as revoluções culturais, as premonições. (Tradução nossa).

Refletindo sobre esta definição, verifica-se o carácter transtemporal da poesia, que se expande desde os seus primórdios até à contemporaneidade, sendo sempre atual, e não perdendo nem a essência nem o valor estético ao longo do tempo. Problematizando esta perspetiva, elogia-se mais o seu conteúdo que a forma. O anti-conformismo da poesia, a procura do sagrado e do mítico, e o desejo de tocar a esfera mais profunda do inconsciente humano são apenas algumas das suas características. A primeira parte da afirmação parece enquadrar-se na visão da poesia popular, e a segunda ressalta o carácter empenhado dessa arte. A poesia popular também pode ser “revolucionária” e denunciar alguns fenómenos na sociedade. Numerosas são as cantigas que contrapõem o drama individual dos protagonistas às hierarquias rigorosas (autoridade paterna, divergências culturais entre outras).

No dicionário de Jacinto do Prado Coelho (1979) nem sequer se menciona o termo *poesia*, dedicando-se, porém, muito espaço aos termos *poemas* e *poéticas*. Talvez, este autor valorize mais o poema e as poéticas como realizações concretas da poesia, ou apenas deseja evitar definições incompletas ou imperfeitas desta arte.

⁶⁴ (Esp.) La poesía se relaciona con el mito, con los arquetipos, con la tradición y con el canto primigenio, pero también representa, alimenta las sucesivas vanguardias, las revoluciones culturales, las premoniciones.

Massaud Moisés (1978) salienta três aspetos fundamentais da poesia: o conceito, a distinção da prosa e o efeito que a poesia causa no leitor, reportando-se à Antiguidade clássica, em que, como as funções mais relevantes da poesia se destacavam deleitar e comover. Não aprofundando demasiado a definição do próprio conceito de poesia, o autor pretende explorá-la contrastando-a com a prosa, sublinhando que o emprego do verso não é necessariamente a diferença principal entre estes géneros. Na distinção entre eles, deve ir-se além de critérios meramente formais, procurando diferenças na linguagem, conteúdo e sentidos, expressos na poesia e na prosa. Como característica por excelência do género poético salienta-se a linguagem carregada de sentidos figurados e ambiguidades.

Na perspectiva de Tanja Popović (*op.cit.*542), a poesia representa todas as criações literárias escritas em verso. A investigadora tem uma visão panorâmica do termo ao longo dos séculos, destacando que na Antiguidade greco-romana, a técnica ou arte poética servia para criar obras de valor intransitório. A criação poética no mundo da cultura clássica era um processo inseparável da mimese, imitação da realidade. Ao longo dos séculos, este conceito começou a diferenciar-se do inicial e a perder as características básicas, limitando-se apenas à criação em verso. Surge, então, a questão sobre a originalidade da poesia e sua natureza enquanto arte de compor versos. Se se baseia apenas na mimese, como é possível ser a mais apropriada para a expressão de sentimentos?

Referindo-se à literatura em geral e não apenas ao conceito de poesia, Vítor Manuel Aguiar e Silva (1984:41) constata que “o conceito de literatura se fundamenta sempre em propriedades formais de textos produzidos numa determinada comunidade interpretativa”. Nesse sentido, apesar de não serem os únicos, os critérios formais de uma obra devem ser considerados na altura de definir os géneros literários. Para este autor (*op.cit.*339), “a questão dos géneros literários” é indissociável da correlação entre sistema e estrutura, código e texto. Cada género respeita as suas regras interiores do ponto de vista da forma e linguagem, temas e conteúdos. Um dos critérios relevantes para determinar o conceito da poesia é, certamente, a linguagem, normalmente diferente da linguagem quotidiana pela escolha de vocabulário, recursos estilísticos ou multiplicidade de sentidos e possibilidades de interpretação. Dentro do género poético diferenciam-se “subgéneros”, nomeadamente o lírico, o épico e o lírico-épico, existindo em cada um numerosas “subcategorias” (poemas de amor, poemas descritivos, patrióticos e outros). Salientando o papel da linguagem no género poético, Roman Jakobson (*apud.* Aguiar e Silva, *op.cit.*48) considera que “a poesia é a linguagem na função estética.” Com esta definição, introduzem-se noções de forma e conteúdo, tendo em conta a beleza da expressão na poesia, que depende de muitos fatores: sonoridade e escolha “correta” das palavras, ritmo, rima,

conhecimento de determinadas regras de versificação. O caráter estético da poesia não pretende anular as funções expressiva ou referencial da linguagem poética, servindo ocasionalmente para as acentuar ainda mais. Caracterizando o gênero poético, Ruy Belo (*op.cit.*54) refere que “a poesia é por natureza revolucionária - deverá emanar da personalidade criadora que se afirma, afirmando-se por meios próprios e inconfundíveis”. Estes meios podem ser aspetos formais e exteriores, remetendo também para o conjunto de temas e questões que cada poeta aborda à sua maneira. Aplicando esta definição à poesia popular, podemos inferir que ela é o reflexo reconhecível e inconfundível do povo que a criou. A escolha do tipo de verso e da abordagem dos temas são culturalmente condicionadas.

Desta forma, os motivos de beleza e amor a analisar não são abordados do mesmo modo na poesia popular portuguesa e sérvia, nem as respetivas cantigas obedecem às mesmas regras de versificação e disposição estrófica. Não admira que Eduardo Lourenço, no artigo “Esfinge ou a poesia” (*in: Árvore, Folhas de Poesia* Nº 1), caracterize a poesia como “a realização plástica mais concreta do ato original do homem”. Surgem agora várias questões: a originalidade da poesia, o ato da liberdade da criação poética, se esta constatação pode aplicar-se à poesia popular. O autor afirma que todas as coisas ascendem à existência devido à sua vida original. Lourenço provavelmente não deseja negar as influências literárias nem a pouca originalidade dos temas, que ao longo dos séculos, aparecem na poesia. Esta perspetiva visa reforçar o caráter único da vida de indivíduo, o que lhe possibilita criar poesia. Na sua visão, (*op.cit.*29), “a poesia é a expressão das origens”. A procura do primordial, autêntico, puro e incorrupto através das palavras, versos e rimas parece enquadrar-se perfeitamente no universo da literatura popular, que está nas origens de cada cultura, persistindo no tempo graças à capacidade de comunicar com o público de uma forma aparentemente imediata e espontânea.

De facto, uma das primeiras associações com a palavra “poesia” é a rima e a fácil memorização. Não obstante a existência de poemas em verso livre ou em prosa, a musicalidade tem sempre sido uma parte integrante do gênero poético. Por isso, no nosso entender, merecem ser abordadas algumas noções do domínio da música: a dança e o canto. Um outro conceito inseparável da musicalidade da poesia é o ritmo. Há autores que pensam que o ritmo é uma das características visíveis nas cantigas líricas sobre o trabalho, imitando a repetição de alguns movimentos específicos para a tarefa à qual o poema se dedica (a ceifa, a colheita dos frutos). Pode afirmar-se que o ritmo não se reduz apenas a este tipo de poemas, impregnando a poesia no geral, especialmente a rimada. De acordo com John Mc Rae (1999:3), “o

ritmo pode reforçar o efeito criado pelo som do texto. (Tradução nossa).⁶⁵ O ritmo, neste sentido (repetições, pausas e continuações no canto ou leitura do poema), é um elemento apropriado para o acompanhamento musical do texto do poema. Relativamente à música e à musicalidade de um poema, T. S. Eliot (1967:31) considera que “a musica da poesia, então deve ser uma música latente no falar comum do seu tempo” (Tradução nossa).⁶⁶ Esta afirmação viria ao encontro da musicalidade particular de cada língua, o que explicaria o uso de determinados versos e estrofes na poesia de cada língua e cultura, neste caso da poesia popular. Eliot não se refere à música como uma arte separada da poesia, mas aos próprios sons e palavras de cada língua, que se revelam nas composições poéticas singulares. Essas características (assonâncias ou aliterações) podem soar bem numa língua, e perder toda a sua sonoridade na tradução.

Sabendo-se que a maior parte dos poemas líricos surgiu como elemento inseparável dos rituais e festas do povo, é lógico que a música (vocálica e instrumental) seja incontornável nesse contexto. Devemos sublinhar que a própria palavra portuguesa “cantiga” provém do verbo “cantar”. O mesmo acontece com o termo sérvio *pesma* (poema ou canção), derivado do verbo *pevati* (cantar). Este facto é um indicador de que a poesia popular surgiu com a finalidade de ser primeiramente dita e cantada, para muito posteriormente ser lida. Giacometti e Lopes Graça (*op.cit.9*) constataam:

Essencialmente vocálica, essa música inclui todavia elementos instrumentais cuja função mágico-encantatória se acha patente no repertório, por exemplo dos gaiteiros do Noroeste transmontano e dos tamborileiros de raia sul-alentejana.

O que consideramos importante na citação é a função da música, confirmando a sua importância na vida cultural e nos costumes ancestrais em que se misturavam o quotidiano e o mágico, o sagrado e o profano. É indispensável mencionar que a música costuma adequar-se à geografia do espaço em que nasceu, e, por isso, em diferentes lugares aparecem diferentes instrumentos. Maria Arminda Zaular Nunes (*op.cit.19*) refere que algumas cantigas apresentam carácter coreográfico sublinhando que “a poesia a música e a dança se associam e valorizam nesta ligação”. A poesia lírica foi criada e cantada geralmente por mulheres, que nas festividades populares encontravam um motivo para aparecer em público e exprimir sentimentos nos poucos momentos de descanso das tarefas diárias. Os cantos,

⁶⁵ (Ing.) The rhythm can reinforce the effect created by the sound of the text.

⁶⁶ (Ing.) The music of the poetry then, must be a music latent in the common spect of its time.

individuais ou coletivos, eram frequentemente acompanhados de instrumentos tradicionais, feitos de madeira ou outros materiais usados numa comunidade.

Tomaz Ribas, na obra *Danças Populares Portuguesas* (1982), afirma a impossibilidade de determinar desde quando se bailam determinadas danças populares, porque na Península Ibérica (acrescentaríamos e não só) a dança é tão antiga como o próprio homem, guardando uma estreita relação com os rituais (particularmente os de transição: o nascimento, o casamento e a morte), cerimónias agrícolas, ritos pagãos, ciclos do calendário. Entre as mais conhecidas danças populares portuguesas referiríamos o corridinho, o vira, o repasseado, o fandango, a chula, as saias. Elas podem dançar-se em pares ou em círculos, salientando a importância do colectivo ou dos rapazes e raparigas, sendo muito raro dançarem-se em grupos de pessoas do mesmo sexo. Desta forma, as danças, sobretudo aquelas em que participam duas pessoas, representam uma simulação de escolha do parceiro amoroso, e não admira serem os rapazes a escolher as parceiras ou a convidá-las a dançar. Quando se dança em círculos, o objetivo principal é imitarem-se os ciclos de vida e os solares, durante muito tempo condicionadores da vida humana no ambiente rural. Nas danças em forma de roda é ligeiramente anulado o individualismo, embora cada bailarino traga um pormenor particular à dança coletiva. As pessoas, nas danças coletivas, tinham o direito a expressar a afeto por alguém, pedindo-lhe para dançar ao seu lado. Desta forma, dava-se indiretamente a saber que essa pessoa já tinha um pretendente.

Enquanto Portugal possui uma grande variedade de danças tradicionais, o que mais se conhece na Sérvia é *kolo*, uma dança circular em que os rapazes e raparigas dançam de mãos dadas e acompanham o ritmo da música. A origem etimológica do nome associa-se à roda e a sua forma circular, por um lado, simbolizando os ciclos solares e a união perfeita dos elementos naturais, e por outro, pretendendo realçar a pertença a um colectivo e evitar individualismos. Ir ao *kolo* era uma das diversões preferidas dos jovens, que lhes era permitida quando atingiam uma determinada idade, em que já podiam pensar no namoro e casamento. Os próprios pais permitiam aos filhos ir ao *kolo* e davam-lhes uma certa liberdade de escolherem o namorado/a. Quando um rapaz e uma rapariga gostavam um do outro ou já namoravam, dançavam sempre lado a lado. No *kolo* também se cantavam cantigas de temática amorosa, sendo essa uma das formas de se revelarem afetos. Após o casamento não era bem visto dedicar-se tempo aos bailaricos públicos.

Leite de Vasconcellos (1975) destaca que um dos grandes tópicos da poesia portuguesa é a morte. Este autor, tal como Jaime Cortesão (1914), Braga (1911), Zaluar Nunes (*op.cit.*) Afonso Duarte

(*op.cit.*) Lima (1962) e muitos outros, certamente põe o amor em primeiro plano como motivo mais elaborado e presente em todo o cancionero português. Jaime Cortesão, no estudo sobre o cancionero (*op.cit.*43), refere que “o amor português é essencialmente dadivoso, define-se claramente como uma oferta absoluta e constante de toda a vida.”

Como confirmação deste ponto de vista, podemos citar o verso “hei-de amar-te até à morte” frequentemente usado, podendo apenas ser um reflexo das ideias da lírica erudita. A entrega absoluta a um amor e a crença no amor eterno na poesia portuguesa manifesta-se melhor na seguinte cantiga (Viana *op.cit.*18):

Chamaste-me tua vida,
Eu tua alma quero ser,
A vida acaba com a morte
E a alma não pode morrer

Nestes versos revela-se o ideal do amor eterno, sem deixar de exprimir o desejo de possuir a pessoa amada para sempre. O erotismo expressa-se de diversas maneiras: o apaixonado conta à amada um sonho “muito atrevido” (de ter na cama a forma do vestido dela). Ocasionalmente, é necessário refugiar-se no mundo dos sonhos para fugir às regras rígidas da moral pública. Desta forma, numerosas são as cantigas em que o rapaz sonha ter a amada “muito bem apertadinha” nos braços, ou convida-a que lhe “pague consigo mesma” pelo amor. Estes são claros indicadores da natureza erótica do sentimento amoroso na poesia popular portuguesa. Para Afonso Duarte (*op.cit.*:8), “o puro amor é a essência do cancionero português”. Esta afirmação, do nosso ponto de vista, pretende salientar todas as variantes deste sentimento, desde a mais inocente até à realização. As cantigas portuguesas tematizam as saudades, ausências, ciúmes, discussões, amores contrariados, e outras situações, sem as quais o sentimento amoroso não seria tão complexo e valorizado nesta cultura. Jacinto do Prado Coelho (1978) como fatores que influenciaram uma visão fatalista de amor cita a “solidão melancólica”, o “subjetivismo”, o “longo sofrer” um “amor infeliz, resignado” e uma “ânsia do absoluto no amor”, destacado por diversos autores.

Segundo Tanja Popović (*op.cit.*), o género mais antigo da literatura popular sérvia, para além dos provérbios e adivinhas, foi justamente a poesia lírica, particularmente os poemas rituais, os amorosos e familiares. Cada género desenvolveu-se em estrofes e metros diferentes. Mesmo assim, não é possível afirmar com certeza qual a medida mais apropriada para a poesia amorosa sérvia. Há quem defenda que talvez o seja o decassílabo lírico. Se na poesia épica sérvia, sem hesitar, verificamos a maior ocorrência do decassílabo (chamado “épico” ou “heroico”), na lírica este verso está presente,

juntamente com o octossílabo e outras medidas, desde as quatro até às dezasseis sílabas. O decassílabo lírico diferencia-se do épico apenas pela sua simetria e o lugar da cesura depois da quinta sílaba, enquanto no épico ela se encontra depois da quarta. Em Portugal e na Sérvia, o uso predominante de determinados versos explica-se pela natureza da própria língua. Embora este argumento não seja suficiente, consideramos que cada sistema linguístico tem as suas particularidades, o que, certamente, influencia uma maior aptidão de criar e transmitir poesia dentro dos padrões dessa língua (tais como a sua acentuação e prosódia). Relativamente às alterações dos géneros literários, Dejan Ajdačić, no artigo “Genre Transformation in Balkan Slav Folk Literature”,⁶⁷ explica que elas se devem a vários fatores, nomeadamente a mudanças da tradição oral ao longo da história, contactos entre dois ou mais géneros e ausência de uma classificação sistemática destes géneros na fase inicial da sua criação. O autor faz uma distinção entre géneros simples (maldição, bênção, brinde) e complexos (contos, lendas, poemas, romances), afirmando que as transformações dos géneros complexos aparecem devido a alterações de texto, contexto e elementos não textuais de expressão. Na opinião de Ajdačić, um poema inicialmente não imaginado como lírico, pode vir a sê-lo reduzindo a estrutura de vários episódios a uma só situação, usando as formas de diálogo e monólogo ou paralelismos entre a natureza e os sentimentos humanos.

No que respeita à estrutura dos poemas líricos sérvios, existem três modelos básicos: o monólogo, o diálogo e a descrição. O modelo monologado apresenta um rapaz ou uma rapariga a sós com a natureza, expressando em voz alta as preocupações ou desejos. Desta forma, nas cantigas sérvias podemos ouvir uma menina bela a elogiar a sua própria beleza, vendo o seu reflexo na água, ou uma jovem a lamentar-se pelos votos que fez (de não usar flores, não tomar vinho e não beijar o amado), um rapaz que comunica ao público a sua alegria inesperada, causada pela fidelidade da amada, um jovem arrependido por não ter visitado a namorada na noite combinada entre outros.

A estrutura que nos parece mais interessante é a dialogada. Ocasionalmente, faz lembrar as cantigas ao desafio portuguesas, em que dois enamorados competem no uso da arte verbal, resultando a rapariga normalmente mais inteligente mais inteligente. Este poderia ser um argumento a favor da eventual autoria feminina deste tipo de poemas, representando um pequeno tributo às mulheres cujo

⁶⁷ O artigo foi encontrado na seguinte página web: <http://www.rastko.rs/antropologija.index.php>

(O *site* foi consultado pela última vez no dia 24 de abril de 2013 Às 11:23.)

papel no meio patriarcal foi geralmente secundarizado. Sem se tratar de competições, os diálogos podem ser de conteúdo mais variado: a conversa dos namorados com a natureza, a mãe ou amigas, declarações de amor, promessas, expressão de desejo.... Nas situações de troca de cartas entre namorados, o conteúdo (geralmente pergunta e resposta) é apresentado em forma dialogada. O exemplo mais conhecido é seguramente o caso dos amores contrariados entre o Ali-Paxá e a bela Mara em “Ali paxá em Herzegovina”, ou também o poema “A separação amorosa” (*Ljubavni rstanak in: Đurić, op.cit.* 131 em que duas flores estão separadas por uma grande distância geográfica. Ocasionalmente, verificam-se situações em que uma pessoa se encontra a sós com a natureza e inesperadamente recebe uma resposta. Existe também a sensação de uma tentativa de diálogo: uma pessoa apaixonada lamenta o seu “mal de amores” na presença da mãe, das amigas ou da natureza. Embora fisicamente presentes, a conversa entre elas e o sujeito lírico não se realiza. Na realidade, esta categoria de poemas poder-se-ia classificar dentro da estrutura monologada. A estratégia do interveniente presente que não responde acentua a ideia da solidão e do desespero do enamorado/a.

Por último, a estrutura descritiva merece ser devidamente explicada, uma vez que o número destes poemas na lírica popular sérvia é bastante elevado. Na cantiga “A rapariga sérvia”, popularmente mais conhecida como “Milica tem pestanas compridas” (*U Milice duge trepavice (in: idem, 33)*) verifica-se a presença de um rapaz apaixonado, que faz o papel de “narrador da história”. Descrevendo a beleza da amada, as dificuldades em conquistá-la e as ideias que lhe ocorreram para a poder observar melhor, a voz do enamorado introduz as personagens, elementos da ação e desfecho final, dando um caráter dramático ao poema.

Um outro caso da descrição pode observar-se no poema “A melhor das caças” (*Najbolji lov*) em que um jovem se prepara para sair de casa e ir à caça, com todas as fases da sua ida, incluindo o seu descanso na montanha onde vê uma bela rapariga adormecida e rodeada de animais. Os poemas, cuja estrutura Nada Milošević-Đorđević (*op.cit.*) qualifica de descritivos, na realidade, contêm uma breve narrativa com princípio, meio e fim, protagonistas, desenvolvendo-se num determinado espaço e tempo. Por estes motivos, parece natural o tamanho dos poemas populares sérvios ultrapassar os quatro versos típicos da lírica oral portuguesa.

No século XIX, o folclore sérvio, nomeadamente a poesia popular provocaram um vasto interesse de tradutores e investigadores. Para alemão foram traduzidos prontamente, pouco depois da impressão na Sérvia, tendo despertado a curiosidade dos irmãos Grimm e de Goethe. Para russo foram traduzidas pelo próprio poeta Pushkin. Alguns dos nomes mais relevantes da cultura europeia,

admiradores da poesia popular sérvia são: Prosper Mérimée e Adam Mickiewicz. O poeta polaco interessava-se pela história, folclore e literatura popular sérvios e ficou surpreso com o valor estético dos ciclos da poesia épica deste povo, considerando-a digna de ser comparada às obras de Homero. Relativamente a características fundamentais da poesia popular sérvia, Nada Milošević-Dorđević (*in*; Ivić, *op.cit*,158) menciona que “ela (a poesia)⁶⁸ exprimia desejos, exigências, alegria e tristeza do coletivo e mais tarde incluiu bem as emoções individuais (Tradução nossa).”⁶⁹ Esta citação pode servir de fundamento para o peso do coletivo, ainda persistente no imaginário popular sérvio, sem esquecer o indivíduo e as suas necessidades. A lírica tradicional sérvia foi sempre vista como parte inseparável do canto, dança, mímica e movimento. A poesia popular enquadrava-se nas festas cíclicas do ano e de vida de cada indivíduo com poemas sobre o nascimento de um bebé, cantigas de embalar, o casamento a morte entre outros. A religiosidade cristã (com um forte substrato pagão dos tempos remotos) e uma componente mitológica ocupam um lugar particular no repertório da poesia sérvia. Muitas são as cantigas dedicadas aos costumes (o Natal, a Páscoa, dia de São Jorge), como também as que celebram relações familiares e trabalho. O motivo mais representado e melhor elaborado na poesia sérvia, é, certamente, o amor e, neste aspeto, as literaturas populares portuguesa e sérvia assemelham-se bastante. A poesia amorosa sérvia aborda todas as fases do amor desde o platónico e inocente até ao desejo de uma aproximação mais íntima. Uma forte componente da lírica amorosa sérvia são os amores contrariados. Como consequência disso, citam-se casos de casamentos forçados (para muito longe da terra natal), proibições da relação amorosa por motivos culturais ou económicos, mortes trágicas dos apaixonados. A ausência do amado e as saudades também são uma excelente fonte de inspiração, oferecendo muito material para poemas populares. Na abordagem destes motivos, nota-se uma certa dose de fatalismo e longo sofrimento, causados pela infelicidade do sentimento amoroso, o que aproxima ainda mais a visão dos imaginários português e sérvio nesse aspeto. As reações emocionais adjacentes ao amor (ciúmes, prantos, tristezas, raiva, discussões, separações e o lado mais negativo que acompanha este sentimento) também encontraram o seu lugar na poesia sérvia.

Vladimir Bovan (*op.cit.*) menciona que durante os primeiros séculos da Idade Média os poemas amorosos não eram bem vistos pela Igreja, caracterizados de “imorais”, “selvagens” ou até “diabólicos.” Supomos que se trata dos poemas com ligeiras alusões ao erotismo, não representando

⁶⁸ A informação entre parêntesis é nossa.

⁶⁹ (Ing.) It expressed the wishes, requests, joy and sadness of the collective and later it included individual emotions well.

um bom exemplo para o comportamento correto e para o caminho da virtude. Nos séculos posteriores, a Igreja começou a tolerar mais a temática amorosa, até porque as próprias declarações de amor se faziam de forma indireta e muito “pacífica”, através da troca de prendas, olhares escondidos e orações (para Deus conceder aos apaixonados a correspondência amorosa). Não tendo, porém, encontrado nenhuma fonte cristã ortodoxa que caracteriza a poesia popular de “selvagem” ou “diabólica”, não podemos concordar absolutamente com esta afirmação de Bovan.

Hatidža Krnjević (*in: Oral Tradition* 6/2-3, 1991) salienta que a lírica oral sérvia (denominada como servo-croata) se baseia muito nos mecanismos do “paralelismo emocional”, que descrevendo o mesmo sentimento entre dois protagonistas. Tal é o exemplo das saudades que sentem os namorados separados por causa do terror do paxá turco em “O pavão pasta” (*in: Đurić, op.cit.* 101). Ao mesmo tempo em que o país é ameaçado pelo invasor perigoso, os sentimentos dos apaixonados são postos a uma prova dura. O paralelismo emocional observa-se também entre os sentimentos humanos e a paisagem. Quando se trata dos sentimentos de angústia, tristeza ou dor, a paisagem recebe características tenebrosas: a floresta torna-se negra, as flores secam, o céu fica nublado, justamente para hiperbolizar um estado sem esperança consentâneo com aquele em que se encontra o sujeito lírico triste. Nas histórias de amor feliz, até o céu limpo e as estrelas brilhantes servem de cobertor aos amantes, acentuando a força dos sentimentos que se expandem pela natureza, como no poema “A cabeceira nais bonita” (*Najlepše uzglavlje in: Karadžić, op.cit.*) Esta parte introdutória do nosso trabalho pretendeu assinalar as semelhanças e diferenças no modo de criar, transmitir e compreender a literatura popular, representando um ponto de partida para o aprofundamento da investigação no sentido em que a tencionamos direcionar.

1.9. A escolha dos *corpora* e alguns desafios na sua tradução

O B é pelos beijinhos
(Braga, *op.cit.*31).

Vs.

Slovo P je za poljupce
(Tradução nossa).

Neste subcapítulo, a nossa reflexão incide sobre os critérios para a escolha dos *corpora* (em português e em sérvio) da dissertação, tal como sobre os problemas e desafios na tradução dos respetivos poemas populares. Tendo em conta a importância dos motivos de beleza e amor na lírica tradicional portuguesa e sérvia, a seleção entre muitas obras de elevado valor estético nas duas culturas, era realmente difícil. A nossa escolha inicial baseava-se em critérios pessoais, isto é, decidimos trabalhar em particular aqueles poemas que mais nos impressionaram. Para evitar uma escolha demasiado subjetiva, incluímos ainda alguns poemas muito conhecidos nas duas culturas em confronto. Os critérios temáticos (a relação direta ou indireta com a beleza e o amor) foram naturalmente respeitados. Desejando transmitir a ideia do caráter simultaneamente universal e local dos motivos a comparar, a nossa escolha recaiu na poesia mais “apropriada”, baseando-se no caráter mais elucidativo dos poemas sobre o contexto cultural. Por vezes, era relativamente fácil selecionar os poemas do nosso *corpus*, e outras, houve pormenores valorizantes de um determinado poema relativamente a outro. Entre essas características destacaríamos a musicalidade e a facilidade de tradução para as respetivas línguas.

A tradução dos dois *corpora* de poemas faz parte da nossa investigação, representando um passo na aproximação entre as culturas portuguesa e sérvia, que ao longo da história, não têm tido grandes contactos. Traduzindo os poemas portugueses e sérvios, verificamos um determinado grau de semelhança no modo de expressar afetos e apreciar a beleza nestes dois espaços culturais.

Relativamente ao processo concreto de tradução dos *corpora* desta dissertação, a temática foi brevemente abordada num artigo publicado na revista eletrónica *Machina Mundi*⁷⁰ e no artigo previsto

⁷⁰ Trata-se do texto “Desafios e dificuldades na tradução de poesia com exemplos da poesia popular portuguesa e sérvia publicado no número de dezembro desta revista. O artigo pode ser consultado na seguinte página Web: [http://www.clepul.eu/_fich/18/Machina_Mundi_3_\(1\).pdf](http://www.clepul.eu/_fich/18/Machina_Mundi_3_(1).pdf)

(O site foi consultado pela última vez no dia 11 de maio de 2012 às 15:45).

para a publicação no número especial de uma revista especializada em tradução. O subcapítulo que aqui apresentamos é resultado de uma reflexão profunda e de uma síntese dos dois trabalhos.

Se a tradução em geral suscita problemas, sendo frequentemente acusada de “traição” do texto original, este trabalho, aplicado à poesia, implica ainda mais dificuldades, pressupondo o conhecimento de regras de versificação, ritmo, rima e a musicalidade. O dilema que encara cada tradutor de poesia oscila entre a “liberdade poética” a favor dos efeitos estilísticos e a fidelidade às ideias sem prestar demasiada atenção à forma. O ideal seria conciliar os dois extremos. Quando isso não se concretiza, na nossa perspectiva, é melhor transmitir a mensagem fundamental do poema sem tentar forçosamente fazer a obra poética “soar bem” ou ser mais agradável à leitura. Muitos tradutores, pretendendo procurar palavras que coincidam foneticamente, afastam-se do sentido. Na tradução de obras poéticas, como em qualquer outra tradução literária há que saber encontrar o equilíbrio entre o peso da forma e do conteúdo. Esta regra, no nosso entender, vale para as obras eruditas e populares e aprende-se apenas pela experiência e prática de traduzir.

Alguns tradutores e teóricos propõem traduzir o texto poético como se fosse uma obra em prosa quando não é possível conseguir a rima ou quando a rima não é o elemento fulcral do poema. Esta solução, a nosso ver, não é recomendável, porque há que respeitar do mesmo modo a forma e o conteúdo não parecendo tão difícil pôr esta ideia em prática nos casos concretos português e sérvio.

Theodore Savory (1968) é da opinião de que um bom tradutor de poesia deveria ler muita “poesia pela poesia” para perceber a forma em que o poeta entende o mundo e expressa a sua sensibilidade particular. No caso da poesia popular, consideramos que deveriam ler-se muitas obras tradicionais para se conhecerem a mentalidade e cultura de uma comunidade. Antes de definirmos os *corpora*, lemos várias antologias nas duas línguas e tentamos traduzir diversos poemas, ficando apenas com os que melhor se adequavam nos nossos critérios temáticos e estéticos.

Enquanto Sallis (2001) considera a tradução de poesia apenas uma imitação mais ou menos conforme com a obra original, Pais (1990) salienta a compreensão da poesia como o mais importante no processo de traduzir, sendo neste processo muito importante o mecanismo de compensação. Por “compensação” este último entende o bom conhecimento da poesia, da teoria da literatura, das regras de versificar. Para traduzir poesia, muitas vezes é sublinhado que o tradutor deve ter “um pouco de poeta”, isto é, não apenas dominar as línguas de partida e de chegada, como também sentir a poesia,

saber se o poema soa bem e se possibilita ao leitor nativo entender e interpretar “corretamente” o poema apresentado.

Do ponto de vista formal, a poesia popular portuguesa parece ser muito mais uniforme que a sérvia, sendo a estrofe predominante a quadra, o verso mais comum o de sete sílabas e a rima *abcb*. Na poesia sérvia verifica-se a presença de uma grande variedade de medidas. Os poemas frequentemente não se dividem em estrofes, a rima pode ou não ser um elemento fulcral. Os versos nos poemas populares sérvios fluem naturalmente como numa conversa ou texto narrativo. Isso pode explicar-se pela grande tradição épica e lírico-épica na poesia sérvia ou pelo assunto que o poema descreve.

Na poesia portuguesa, a quadra e o heptassílabo parecem ser os mais adequados para todo tipo de temas, enquanto na poesia sérvia, o tipo de verso, estrofe ou rimas se adequam ao conteúdo. Um dos versos mais frequentes na poesia sérvia é o decassílabo, presente na lírica e na épica, apenas com o diferente lugar da cesura. Embora muitos especialistas na literatura popular portuguesa, nomeadamente Zaluar Nunes (*op.cit.*18), qualifiquem o heptassílabo de “portuguesíssimo”, na poesia sérvia este verso é frequente e não apresenta dificuldades de tradução. Leia-se o seguinte exemplo (Milošević-Đorđević, *op.cit.*7):

Poranile devojke
Poranile na vodu

Na nossa tradução para português, os versos soam assim:

Cedo foram as moças,
Cedo foram à água ter

Dada a mesma vogal inicial na preposição “a” e no substantivo “água” em português, é possível haver apócope entre estas duas palavras, e assim obter um verso de sete sílabas. Como o dever do tradutor é transmitir algumas das características da língua e cultura de partida, bem como o “espírito da língua” de chegada, no início dos dois versos mantivemos a anáfora, uma das “fórmulas estilísticas” mais marcantes da poesia popular sérvia. Optamos pela palavra “moça” em vez de “jovem”, “menina” ou “rapariga”, não apenas por causa do número de sílabas, mas também tendo em conta o frequente uso desta palavra nas quadras portuguesas. Utilizamos a expressão “ir ter à água”, omitida na expressão sérvia “*na vodu*”, porque se subentende. Este sintagma em português é próximo da oralidade quotidiana.

Relativamente à rima na poesia portuguesa e sérvia, procuramos, sempre que possível, manter o verso rimado, mesmo recorrendo ocasionalmente à inversão da ordem das palavras, à escolha de uma palavra semelhante, em vez do equivalente linguístico exato. Para ilustrarmos esta tendência, citaremos

dois versos sérvios e a sua respetiva tradução para português. Em Karadžić (*op.cit.*122) os últimos versos do poema “A bela Mara ao pé do czar” (*Lijepa Mara kod cara*) rezam assim:

Car joj daje zlatnu burmu da s njim poigra,
A carica zlatnu krunu da s njim ne igra.

Na nossa tradução para português soam desta forma:

O czar dá-lhe a aliança de ouro p’ra com ele dançar
E a czarina a coroa de ouro p’ra com ele não dançar.

Embora na língua sérvia a palavra *burma* (aliança de casamento) tenha duas sílabas, tal como “anel” em português, preferimos ter uma sílaba a mais (que se perde com a apócope do artigo definido “a”) e assinalar a disponibilidade do czar de sacrificar a própria aliança de casamento por causa da beleza de Mara. No segundo verso, o amor da czarina pelo marido é tal que ela oferece o seu símbolo de poder para o salvar do pecado. Aqui não se traduzem apenas as palavras, também determinados padrões (da moralidade cristã, em que o adultério é considerado um pecado grave), tal como a perspicácia feminina, mostradas discretamente ao longo de todo o *corpus* da poesia sérvia. Com respeito à abreviação de sílabas que decidimos fazer na reposição “para”, esta opção aproxima-se da linguagem falada portuguesa. Na poesia oral sérvia é frequente a rima interior, neste verso refletida na coincidência entre as palavras “*burmu*” e “*krunu*”. Como as palavras portuguesas “aliança” e “coroa” não rimam, tivemos que simular esse efeito mediante a repetição do sintagma “de ouro”.

Devido à predominância da rima entre o segundo e quarto versos nas cantigas portuguesas, citamos uma quadra na íntegra (Braga, *op.cit.*), mostrando as técnicas usadas para conseguir a rima.

Tua boca cheira a beijos
Tu hoje beijaste alguém?
Eu beije o meu amor
Beije-o, fiz muito bem.

Em sérvio este poema soa assim:

Usta ti odišu poljupcima,
Jesi l’ danas koga poljubila?
Poljubila sam dragog svog,
Poljubila, predobro postupila.

O primeiro problema que detetamos na tradução é o aparecimento das marcas femininas nos verbos “*poljubila*” e “*postupila*”, inexistentes nas formas do pretérito perfeito simples em português. Esta tradução, no nosso entender, tem lógica, porque nas épocas remotas o comportamento de uma menina solteira era muito controlado. Pela pergunta do sujeito lírico, pode notar-se que hoje foi

“detetado” um “cheiro” diferente da boca da protagonista. A resposta da personagem poderia interpretar-se como ousada, representando também uma defesa do direito a amar e ser amada. Daí, o sujeito lírico “fazer muito bem”, não apenas em beijar o amado, mas em admiti-lo face à autoridade que lhe coloca a questão indelicada. Enquanto no poema português rimam as palavras “alguém” (pronome) e “bem” (advérbio), a rima, na versão sérvia é conseguida mediante os verbos. Mais uma razão para optarmos pela marca feminina nos verbos é o facto de se ter mencionado “o meu amor”, masculino, não apenas pelo substantivo “amor”. Se a pessoa beijada fosse uma mulher, a quadra encontraria, provavelmente, uma outra forma de o explicitar: “minha menina”, “minha rosa” entre outras. Decidimos traduzir “amor” por *dragi* (amado), dada a ocorrência frequente desta palavra na poesia popular sérvia no tratamento entre namorados.

A questão seguinte surge na tradução da poesia popular portuguesa para sérvio consiste na existência de um subgénero lírico típico desta cultura, o ABC (de amores), descrevendo características da pessoa amada por ordem das letras do alfabeto. O problema é que em sérvio, uma língua eslava, a maior parte do vocabulário não tem qualquer semelhança com as raízes latinas das palavras, tal como a ordem das letras no alfabeto cirílico não coincide com a habitual disposição das letras no alfabeto latino.. Desta forma, traduzir “O A é pelo amor”, “o B é pela beleza”, “o H é pela Honra” entre outros exemplos, não é possível pela mesma ordem.

Outra dificuldade de tradução são os géneros de “bênção” e “maldição”, cujo sentido é irónico, escondendo-se por detrás da bênção o desejo de o amado sofrer, e por detrás da maldição, a ideia de uma união amorosa feliz. Deste modo, quando um poema sérvio se chama “Maldição após maldição” (*Kletva za kletvom*, in: Marinković, *op.cit.*24), trata-se na realidade de uma declaração de amor da rapariga apaixonada pelo pastor que lhe tinha roubado a camisa. A segunda “maldição” é, de facto, a aprovação do relacionamento por parte da futura sogra. No meio cultural balcânico patriarcal e hierarquizado, em que as palavras e comportamentos eram muito controlados, era frequente ouvirem-se as maldições das raparigas enganadas, e enquanto se poderia esperar um poema de conteúdo triste, deparamo-nos com uma forma genial de disfarçar os verdadeiros bons sentimentos. No poema “Bênção” (*Blagoslov*), retirado da antologia de Karadžić (*op.cit.*), em que se esperam palavras de parabéns pelo casamento de uma rapariga, em vez disso, descobrimo-la como falsa e traidora. O seu casamento ofende o antigo namorado, que, em lugar de bênção lhe dirige uma série de maldições (que não tenha filho varão, que chore e que sofra).

Na poesia portuguesa, estes jogos verbais não são tão frequentes, embora existam “maldições” (que o barco do amado que foi viajar sem se despedir, se transforme em prata e os remos em jasmim), as “penitências” do rigoroso padre confessor que “castiga” a menina que não namora, “ordenando-lhe” para namorar pelo menos uma vez, ou também “bênçãos”, (que a amada se recorde do seu antigo amor no dia do casamento). Nestas situações, optamos por manter a palavra original (bênção, praga, maldição), deixando intuir o sentido (literal ou figurado) por detrás da formulação e do sentido dos poemas.

O seguinte desafio na tradução da poesia popular portuguesa e sérvia é a não coincidência de géneros de alguns substantivos. Trata-se, por exemplo, dos substantivos “sol” e “lua”, em português masculino e feminino, enquanto em sérvio *sunce* (sol) pertence ao género neutro e *mesec* (lua) é masculino, sem qualquer carga simbólica feminina. Nesses casos, optamos pela palavra mais arcaica (*luna*), que é feminina.

Na quadra portuguesa (*in*: Braga, *op.cit.*) “o mar também e casado/ o mar também tem mulher”, sendo a sua “esposa” a areia, a tradução literal para sérvio soaria pouco natural, porque o mar (*more*) é um substantivo de género neutro e “a areia” (*pesak*) é um substantivo masculino. Neste caso, o que se podia fazer era dar a informação complementar numa nota de rodapé, ou acrescentar uma palavra “esclarecedora” como “o mar é um homem casado” ou substituir “areia” por “praia” (*plaža*), “costa” (*obala*) ou outro substantivo feminino, que não mudaria muito de sentido, sendo a praia ou costa do mar geralmente de areia. Referimos este exemplo apenas para ilustrar algumas palavras “intraduzíveis” entre as duas línguas, que podem alterar completamente a imagem poética.

Por último, citaremos algumas das dificuldades e desafios a nível de conteúdo dos poemas, já que, nem sempre implicam uma não correspondência linguística, dizendo respeito a referências culturais: crenças populares, conceitos específicos de um espaço cultural. O primeiro a salientar é o dilema entre traduzir ou não os nomes próprios. Embora por vezes o nome próprio tenha um significado (Rosa), (Anđa é toda angelical, Milica é *mila* /querida), optou-se por não se traduzirem os nomes dos protagonistas para dar a entender o carácter local das cantigas. Quando o significado do nome é relevante, colocamo-lo entre parênteses. Ainda que entre alguns nomes existam correspondências (João e *Jovan*, Maria e *Marija*), nem sempre se pode apenas “traduzir” o nome, tendo em conta a frequência desse nome na cultura para cuja língua traduzimos. Tal é o caso do nome José, muito comum em Portugal. Na Sérvia, apesar do contexto bíblico de São José (*Sveti Josif*), não é frequentemente usado, a não ser entre monges. Nem sequer na época medieval, este nome era muito

comum no povo sérvio, associando-se lvez mais à comunidade judaica. O que fazíamos nestes casos era transcrever o nome como *Žoze*, e colocar uma nota explicativa que acrescentava a informação aqui referida. A mesma impossibilidade de tradução encontra-se no poema sérvio “Smiljana e a grinalda” (*Smiljana i vijenac*, in: Đurić, *op.cit.*53). É representada uma jovem com este nome (derivado de *smilje* - nardos) a colher nardos ao pé da água e faz três grinaldas, tendo a grinalda e esta flor, na cultura popular sérvia, uma forte ligação com a magia ligada ao casamento. No próprio verso não é possível traduzir todo este imaginário cultural, sendo neste caso recomendável adicionar informação numa nota de rodapé. Outras referências a plantas usadas nas crenças populares e a magia imitativa são o amor-perfeito, cujo nome em português é bastante explícito, tal como o “malmequer”. Não tendo a certeza sobre um nome “conceituado” com o qual se traduziria a primeira planta para sérvio, não discutiremos agora a impossibilidade de dar a ideia de um “perfeito amor”, subjacente no nome. Juntando-se na mesma cantiga o nome desta flor com o de malmequer, estão a contrastar-se duas imagens de *modus amandi* completamente diferentes: o desprezo e uma dedicação absoluta. Na tradução sérvia do “malmequer”, neste contexto optamos por utilizar a frase “ama-me, não me ama” (*voli me, ne voli me*), “fórmula mágica” pronunciada ao desfolhar a flor. No caso de “amor-perfeito”, decidimos substituir em sérvio o nome desta flor por outra *nezaboravak* (que em português seria “miósotis”), sendo o seu significado derivado do verbo “não esquecer” (*ne zaboraviti*). Aqui poderia estar subjacente a ideia do amorperfeito, implicando a impossibilidade de esquecer a pessoa amada. Na tradição sérvia, o malmequer é também conhecido e usado na mesma magia amorosa (para se descobrir se a pessoa desejada nos ama ou não), os seus nomes (*daninoć* “dia e noite” e *dragoljub* “o querido /amado que beija” não possuem a mesma força poética, e sobretudo a carga negativa que se atribui à parte menos interessada no amor.

Outras referências importantes nas quadras populares portuguesas são dois santos populares ligados ao amor e ao casamento: Santo António e São João. A Igreja ortodoxa não tem um santo particular que se ocupa de encontrar maridos às raparigas, e muito menos vê no São João Baptista um “santo namoradeiro”. Por isso, apenas traduzir estas quadras, sem qualquer explicação não ficaria muito claro para o leitor sérvio. O mesmo aconteceria com alguns santos populares celebrados entre os povos ortodoxos (alguns deles são os apóstolos ou santos comuns nas duas vertentes do cristianismo, outros são típicos do espaço cultural ortodoxo), cuja função no imaginário popular sérvio pode diferenciar-se da sua visão no mundo das crenças populares portuguesas.

A última questão a mencionar, é a dificuldade de traduzir e entender a palavra portuguesa “saudade”, que até os autores conceituados como Eduardo Lourenço, consideram tipicamente portuguesa e intraduzível para qualquer outra língua. Nos dicionários, esta referência pode conter a conotação do complexo e discutido sentimento, de falta de algo ou alguém, misturado com ânsia, nostalgia e dor, podendo considerar-se também sinónimo de “cumprimentos” (“mandar beijinhos e saudades” a alguém). Desta forma, na cantiga portuguesa “Açucena bate à porta” (*in*: Braga, *op.cit.*) “as saudades do meu José” podem ser entendidas simultaneamente como a dor provocada pela ausência do amado e “saudações” que ele lhe manda através das flores. Defendendo a ideia de que a palavra sérvia *čežnja* é o equivalente da “saudade” portuguesa, afirmamos a possibilidade de traduzir esta palavra pelo seu equivalente sérvio: Neste verso concreto, a tradução daria a ideia de “saudades com que me saúda o meu José”, Para isso, fundamentamo-nos na etimologia usada por Carolina Michaelis de Vasconcelos, para melhor determinar o conceito da saudade portuguesa.

Apesar da existência da palavra *čežnja* na língua sérvia ela é poucas vezes usada na poesia, embora não por qualquer insuficiência linguística. O povo sérvio, para expressar o poder da saudade, usa muitas metáforas e imagens (a história de duas flores que vivem separadas, escrevendo cartas uma à outra). Esta imagem, a nosso ver, é mais impactante do que simplesmente dizer que se “tem saudades” de alguém.

Após ter referido alguns obstáculos e técnicas de aproximação entre duas culturas, desejamos sublinhar que a tradução não é apenas um processo linguístico e literário, mas também intercultural e interdisciplinar, muito gratificante. Revela a possibilidade de dialogar com culturas e a “impenetrabilidade” cultural de alguns poemas. As propostas da tradução para alguns dos desafios e obstáculos aqui referidos não são as únicas nem de certeza as melhores, podendo ser discutidas e aperfeiçoadas em trabalhos posteriores.

II PARA UMA DEFINIÇÃO DE BELEZA

*Beleza que não é de bondade acompanhada não vale nada*⁷¹

Provérbio popular português

(Parente, *op.cit.*120).

Após a secção introdutória, partimos de algumas ideias gerais de estética e arte, para enquadrarmos teoricamente a noção de belo e beleza. Após uma panorâmica diacrónica de tentativas de definição destes conceitos, concentramo-nos na estética e cânones da beleza, pontos de partida para a investigação dos padrões do estético e do belo nos cancioneiros populares português e sérvio. Para o efeito, consultamos vários autores religiosos e laicos, observando as diferentes propostas sobre os ideais e critérios estéticos masculinos e femininos. Verifica-se a universalidade dos padrões do belo e a sua relevância nos contextos locais português e sérvio. Consideramos indispensável abordar a oposição belo/feio.

Como indica a epígrafe, no imaginário popular, sobretudo o medieval, é sublinhada a inseparabilidade entre a beleza e a virtude. Para se confirmar este ponto de vista, recorreremos a fontes e autores cristãos, tal como a filósofos e investigadores de outras áreas. Neste contexto, comparamos as posições das Igrejas católica romana e a ortodoxa acerca de beleza e virtude. Com este objetivo, estudamos a relação entre a virtude e o pecado, já que o próprio conceito de beleza (particularmente a feminina) oscila entre a perdição e a salvação, o demoníaco e o angelical.

A beleza, acompanhada de vaidade, pode simbolizar futilidade ou inclinação ao pecado. Nesses casos, a poesia popular portuguesa e sérvia têm outra solução: contrastam radicalmente a “bonita”, tida como falsa, preguiçosa, inconstante ou demasiado independente e a “feia”, que compensa a ausência de beleza com a modéstia, fidelidade, sendo também trabalhadora e bem educada. Apesar da importância do aspeto físico, a virtude prevalece nos dois imaginários populares. Procurando esclarecer a visão da beleza feminina interpretada no contexto cultural medieval Paulette L’Hermite (*in*: Duby, Perrot, *op.cit.*,298) afirma:

⁷¹ Este provérbio tem as suas numerosas variantes. Salvador Parente refere também: “Beleza da bondade separada não vale nada” e “Beleza sem bondade não vale metade” (A outra variante do provérbio é: “Beleza sem bondade não vale nada”).

Ou a bela rapariga era cândida ou não o era. Se o era, de novo dois casos. Ou atraía um rapaz responsável e era um mal menor -no entanto já aí o risco não era nulo: os seus atrativos podiam atear em excesso o ardor do marido ou provocar o seu ciúme, ao incitar os outros homens à tentação.

Insinuando todos os potenciais perigos da beleza feminina (paixão descontrolada do marido, tentação de cair em pecado, manchar a honra e perder a boa reputação), esta investigadora alerta para a impossibilidade de a beleza, particularmente a feminina, ser isenta de juízos de valor, preconceitos e avaliações precipitadas. Aprofundando a questão, estudamos o ser humano, dividido entre corpo e alma. Nesta parte da investigação, refletimos sobre a (im)possibilidade de os motivos de beleza e amor se observarem isoladamente.

Nesse sentido, o metropolitano ortodoxo António Surozhsky⁷² refere:

Todos nós sabemos o que por vezes acontece com um quadro de um grande mestre ou com um ícone ou com qualquer obra da arte, com qualquer forma de beleza: qualquer beleza pode ser corrompida, a negligência, as circunstâncias, a maldade, podem corromper o objeto mais belo, mas quando olhamos para uma obra que foi parcialmente corrompida, nós podemos ver nela ou a corrupção ou a beleza. Se olhamos para essa beleza com os olhos de amor admirado, então vemos o que é belíssimo e em relação ao resto podemos lamentar-nos, chorar (Tradução nossa).⁷³

Para melhor entender o ponto de vista do autor, devemos saber o seu cargo na Igreja ortodoxa (metropolitano), equiparado ao cardeal na hierarquia católica. Não admira comparar a beleza com um ícone ou quadro de um grande artista: aqui pode estar subjacente a ideia de que os seres humanos foram feitos “à imagem e semelhança” de Deus. Para além de atribuir um carácter sagrado ao belo e à beleza, o pensador afirma que a compreensão e perceção deste fenómeno depende muito do olhar, mente e coração do observador. Daqui, resultaria lógico uma mente corrompida e um coração sem amor verem apenas os defeitos e as imperfeições da imagem que têm na sua frente, enquanto o observador cheio de amor vê a beleza suprema. O importante na caracterização do amor é um termo muito próximo de “louco”, um amor que excede os limites da razão. Não se trata, porém, do simples “amor cego” que

⁷² Сурожский, Антоний, “Таинство любви in: <http://www.metropolit-anthony.orc.ru/brak/brak.htm>. (O site foi consultado pela última vez no dia 19 de fevereiro de 2013 às 12:39).

⁷³ (Rus.) Мы все знаем то порой случается с картиной великого мастера или с иконой или с любым произведением искусства, с любой формой красоты: любая картина может быть издурована- небережность, обстоятельства, злоба могут издуровать самый прекрасный предмет. Но когда на смотримэто произведение , на эту картину великого мастера, которая была в части издурована, мы можем увидеть либо испорченность либо красоту. Если мы на эту красоту мотрим глазами изумленной любви, то видим пркрасное а об остальном можем горевать, плакать.

dissimula não ver os defeitos da pessoa amada, ardendo numa paixão descontrolada, causada pela beleza extraordinária. A inseparabilidade do amor e da beleza tem uma dimensão muito mais cristã, tentando ver no Outro, o que é bom, formoso, puro. Da mesma forma, pode sentir uma tristeza profunda por causa das imperfeições da pessoa em questão, porque essas “manchas” afastam a pessoa de Deus e do divino.

Investigaremos agora até que ponto os estereótipos sobre a beleza física masculina e feminina influenciam as ideias sobre determinados comportamentos numa relação amorosa (quem deve declarar ou manifestar abertamente o amor e por que motivos, quem sofre mais por amor, quem elogia mais a beleza). Verifica-se a influência de fatores sociais, religiosos e educacionais nas imagens dos fenómenos de beleza e amor e a sua utilidade (para manter a mulher obediente e submissa, salientar a dominação masculina na esfera pública, propagar determinados pontos de vista, baseados no sistema de valores patriarcal). Estudamos a probabilidade de interferências entre a literatura popular e a culta na altura de abordar o motivo de beleza na poesia. Examinamos em que medida a Idade Média é sucessora dos cânones herdados da Antiguidade clássica e os elementos inovadores na reflexão sobre este assunto. Nesta parte do trabalho, inserimos a questão do género, uma vez que a época medieval marcava clara e profundamente todas as esferas de vida pública e privada com base nos papéis de cada género. Os estereótipos que relacionam a beleza com a virtude, vida eterna ou de ou transitória são objeto da nossa análise. Daqui, a “beleza angelical” ser característica sobretudo da população feminina. Esta expressão já é bastante sugestiva por na Idade Média se supor que apenas uma mulher virtuosa era bela. Apesar de numa cantiga portuguesa existir a referência ao amado como a “cara dum anjo”, não é muito frequente esta imagem usar-se para homens. A beleza física masculina estava quase sempre em segundo plano. Embora os homens também se apreciassem como virtuosos, havia outras características que completavam a imagem da beleza de um bom cavaleiro: a robustez do corpo, a resistência entre outras. Formavam-se estereótipos que englobavam a beleza e a idade, sendo notavelmente privilegiada a juventude em todos os imaginários populares. Analisamos as representações poéticas de todas as partes do corpo de uma perspetiva comparatista e verificamos consideráveis semelhanças.

Não obstante a predominância da “beleza interior”, prestamos a devida atenção às representações das vestes, enfeites, flores, joias e outros elementos que contribuem para melhorar ou realçar o aspeto físico. As tradições populares em questão elogiam a limpeza, cuidados exteriores (nomeadamente lavar-se, pentear-se, combinar bem as cores da roupa) como contributos para a criação de uma primeira impressão sobre as pessoas.

Os defeitos, mesmo a nível da higiene e cuidados pessoais saem à superfície apenas quando o amor acaba, ou quando não é correspondido. Por isso, são numerosas as cantigas (e sobretudo as de despique) em que o antigo amor é chamado de “piolhoso”, de “maçã que cai no chão” de “rosa desfolhada”. Nesse sentido, a linguagem popular costuma ser muito direta e frontal, sem recorrer a eufemismos. O objetivo destas palavras, nem sempre bonitas e suaves, é justamente hiperbolizar a fealdade de uma pessoa, antigamente digna de amor. Nas situações de amor entusiasmado ou feliz, são frequentes as comparações da pessoa amada com algum elemento natural (planta, animal, corpo celeste). Esta tendência, nas tradições populares portuguesa e sérvia, revela, por um lado, uma ligação íntima entre o homem e o ambiente natural, e por outro, introduz as categorias da naturalidade e artificialidade, relacionadas com o fenómeno do belo. Completando a visão da beleza de um homem ou mulher a poesia popular frequentemente recorre à descrição de elementos da linguagem corporal (os gestos, o modo de andar, de rir, de falar, de piscar o olho).

Nas culturas portuguesa e sérvia é bem-visto sentir pudor na presença da pessoa amada (sobretudo por parte da população feminina) e, por isso, como ideal da beleza de uma rapariga sérvia é apresentada Milica, cujo pretendente não consegue ver os seus olhos durante três anos. Nas cantigas portuguesas também é belo o ligeiramente escondido e misterioso. Nesse sentido, interessa-nos a tensão entre mostrar e esconder, entre o privado e o público, o permitido e o proibido, inseridos no contexto de beleza.

Nos cancioneros português e sérvio não se mencionam graves defeitos físicos (cegueira, cocheira, obesidade). Este facto interliga-se com as noções de beleza, inseparáveis da simetria e perfeição. Para confirmar estas ideias, deve dizer-se que na sociedade medieval se praticava a exclusão social e que qualquer defeito físico se relacionava com as forças maléficas e com o Diabo. As pessoas com alguma deficiência eram claramente marginalizadas e ridicularizadas, sem se lhes reservar muito espaço na esfera pública (salvo a mendicidade ou alguns trabalhos humilhantes e indignos). Por sua vez, a poesia popular defende a ideia que as pessoas com defeito podem ter características positivas. (“Pega a feia que é firme/Deixa a bonita que é falsa”). Estas pessoas na poesia são quase sempre “postas de parte”, idealizando-se outros modelos estéticos. Este pode ser um indicador importante de alguns traços da arte medieval num sentido mais vasto da palavra, tendo-se em conta o contraste entre a luz e a sombra. Daqui a ligação que alguns dos pensadores fazem entre o belo e o terrível, o perfeito e o sinistro.

Segundo Diamantino S. J. Martins (1963:12), a beleza obrigatoriamente deve aproximar-se do divino e do abstrato, visto que “a beleza é como o amor, não se pode definir.” Este autor encara a beleza como um fenómeno sempre novo e sempre antigo e Nisso, cada rosto humano se assemelha ao rosto de Deus. Esta beleza (humana e divina) deve-se ao carácter diáfano e sem o qual, desaparece também, a própria noção de belo e beleza. Para não se vulgarizar e banalizar e não se tornar “opaca”, como refere Martins, qualquer beleza deve permanecer com um pouco de mistério. Esta visão sublime do conceito do belo, na perspectiva de Martins, é inseparável do mistério de cada alma humana, que dá ao rosto um encanto especial. As suas afirmações vão ao encontro das ideias medievais em que a beleza física é apenas o reflexo da complexa vida interior de cada indivíduo. A relação próxima entre o terreno e o celestial, o humano e o divino, a beleza e a virtude foi muitas vezes sublinhada nos textos medievais dos moralistas e teólogos cristãos, embora na Antiguidade clássica existisse uma ideia da beleza perfeita, como reflexo de harmonia do corpo e espírito. O investigador acredita na existência de uma beleza eterna e outra transitória, dependendo a primeira da educação e sistema de valores. Desta forma, uma pessoa educada e bem formada teria mais possibilidades de embelezar a alma e de se tornar mais perfeita, enquanto a beleza física é de carácter efêmero. Antigamente existia também a tendência de acreditar-se no carácter “salvífico da cultura” que embelezava o espírito, refletindo-se nos olhos da pessoa. Esta perspectiva, na nossa opinião, pode ser discutida e considerada como demasiado idealista, uma vez que está comprovado que muitas pessoas cultas nem eram extraordinariamente belas, nem excepcionalmente virtuosas. O último elemento a destacar entre as afirmações de Diamantino Martins é a comparação entre a beleza e o amor, justamente pela impossibilidade de serem definidos. Por isso, na poesia popular ou erudita, a ideia do ser amado (seja homem ou mulher) raras vezes corresponde à ideia de um ser comum “de carne e osso”. Os sentimentos dão azo à idealização.

Relativamente às representações artísticas do belo, Afonso Botelho (1989) considera a autenticidade do modelo como aquilo que nos atrai pela força da semelhança com o real. Apesar de o autor se referir à pintura e às representações de Cristo, alguns elementos da afirmação aplicam-se também à poesia e às ideias sobre as pessoas amadas. Embora escassamente caracterizadas e reduzidas a uma série de lugares-comuns (“cabelos doirados”, “rosto alvo e rosado”, “boca encarnada”), qualquer leitor ou ouvinte da poesia popular consegue sentir uma forte identificação com o sujeito lírico dos poemas, e justamente nisso há uma determinada autenticidade, que atrai. Daqui, a intemporalidade desta poesia.

Na civilização europeia, as primeiras noções importantes da beleza provêm da Antiguidade clássica em que se dedicava atenção à cultivação do espírito e ao desenvolvimento do corpo. Nesta tendência pode observar-se valorização do equilíbrio, perfeição e medida em todos os sentidos da palavra. Para Umberto Eco (2004:45), “o equilíbrio não é idealização de um corpo abstrato”. O autor chama a atenção para a aplicação das regras da harmonia e simetria na vida quotidiana, tendo em conta os seus próprios corpos e espíritos. Platão (2000), através do discurso de Sócrates, expõe a ideia da estreita ligação entre os conceitos de beleza e amor, sublinhando que os que amam e os que não amam desejam sempre o belo. Na opinião de Sócrates, há dois princípios dominantes em relação à beleza: um inato, que conduz ao desejo e ao prazer e outro adquirido, que tende sempre ao melhor. Para se conciliarem estes princípios, é necessário ter a temperança, chegando-se à *áurea mediocridade*, ideias presentes no imaginário grego, aplicáveis a todas as esferas da vida humana. Na perspectiva de Platão, (*op.cit.*) a contemplação da beleza é igualável à observação da verdade. Por isso, as almas de primeiro grau (as que mais verdades contemplaram) darão vida a um filósofo, um esteta ou um músico. Daqui, intui-se uma certa objetividade na relação beleza /verdade, atribuindo um carácter sublime às duas categorias. A Alma, quando se recorda da beleza real, recebe asas e pretende subir mais alto. No sistema de Platão, a beleza é pura, brilhante, deslumbra os sentidos, o mais sensível dos quais é a visão. Mesmo assim, a beleza tem uma “falha”, que consiste em não aperceber-se da sabedoria. Esta é provavelmente a razão de, em muitos imaginários europeus, a ideia da beleza ser irreconciliável com a sabedoria, considerando-se que as pessoas muito belas podem carecer de grandes capacidades intelectuais e ao contrário.

Não obstante a aparente contradição, a relação entre a beleza, a verdade e a incapacidade de se aperceber da sabedoria, desta vez trata-se da beleza apenas sensual, que provoca paixões desmesuradas e corrompe o espírito. Para este filósofo, na beleza há algo de sagrado, ela é companheira da sabedoria, estando juntas num pedestal elevado. Por este conjunto de características, deduz-se a complexidade do fenómeno e a impossibilidade de ser observado isoladamente. Outros pensadores da Antiguidade entendem a beleza como uma boa composição de elementos e partes dentro de um todo, implicando mais uma vez harmonia e perfeição. O que não correspondia a estes parâmetros na Grécia e Roma antigas era considerado monstruoso, indigno, não apenas feio.

Neste momento, parece-nos conveniente introduzir os conceitos de cânone e gosto, indissociáveis da beleza. Por um lado, estas duas categorias podem interpretar-se como consagradas e intocáveis, e por outro, verifica-se a sua flexibilidade que depende das épocas e culturas. Benedetto

Croce (1980) define a poesia como o próprio vulto da beleza. Com esta afirmação, realça-se a estreita ligação da beleza e da arte, neste caso a poética. A sua perspetiva é um ponto de partida para a nossa reflexão sobre esse motivo nos cancioneiros português e sérvio. Este autor (*op.cit.*19), referindo-se à poesia da Antiguidade, qualifica-a como “a união e a identidade do génio e do gosto (Tradução nossa).”⁷⁴ A ideia enquadra-se perfeitamente na visão da arte no mundo grecorromano. O génio remete para um certo carácter divino de toda a criação que existe na terra. Apesar da imagem preconcebida do mundo clássico como um mundo de perfeição, também houve referências ao feio, sendo Plotino o primeiro a relacionar o feio com o mal e com a matéria. Nas tendências maniqueístas do cristianismo, a matéria associa-se ao feio, à noção de pecado. Nos diálogos de Platão, nota-se uma outra posição relativamente ao feio. No caso do filósofo Sócrates, apesar da fealdade física, Platão salienta a sua sabedoria. Aqui põe-se a questão da beleza exterior e a interior, sendo a segunda muito mais valorizada. Frequentemente, a fealdade física, no mundo grecorromano, era considerada reflexo do mau carácter e do mau falar. Da mesma forma em que o belo não tem apenas a componente material e comporta sempre uma série de virtudes, a noção do feio não abrange somente uma forma desproporcionada ou malfeita, relacionando-se com alguma falha moral. Se na Antiguidade grega, a proporção do corpo era importante, a latinidade clássica, já introduziu elementos da estética do desmedido, em que algum pormenor “menos perfeito”, era justamente considerado belo.

Para Umberto Eco (*op.cit.*), o belo é o que nos agrada e o que desejaríamos possuir. Esta visão pressupõe uma atitude que não é neutra relativamente ao objeto que observa, gerando sentimentos positivos. Daqui, a beleza ser inseparável de uma componente espiritual que nela persiste. A ideia arraigada tanto na Antiguidade clássica, tal como na Idade Média (sobre a beleza do corpo como reflexo das qualidades da alma), é apenas reforçada nas culturas cristãs. No cristianismo o espírito e a alma são superiores ao corpo. Apesar do estereótipo de a religião cristã desvalorizar o corpo, na Bíblia é evidente a visão do corpo como “templo do Espírito Santo”, destinado ao Senhor e não à libertinagem, como se refere na *Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios*. Com esta observação, pode inferir-se se que, até do ponto de vista religioso, o corpo é valioso e belo, não se devendo profanar ou gastar em atividades prejudiciais para a saúde ou salvação da alma. Para ter ainda mais valor, o corpo deve submeter-se ao espírito e alma, “encher-se” de virtudes e sublimar-se

⁷⁴ (It.) L'unione e l'identità del genio e del gusto.

constantemente. Álvaro Pina (1982:8) encara a beleza como uma categoria indissociável da “qualidade humana de ser sujeito”. Isto é, sublinha- a capacidade do ser humano em perceber a beleza, de a apreciar e avaliar de acordo com critérios, seus ou da comunidade em que vive. O autor não nega a existência da beleza nos animais, na natureza ou nos objetos inanimados, apenas confere ao ser humano as plenas faculdades de sentir a beleza, de a distinguir do feio, terrível ou considerado de mau gosto. Apesar dos cânones universais, a beleza é subjetiva, variando de cultura para cultura, e de pessoa para pessoa. Sustentando esta posição, Arnold Berleant (2005:151) afirma que “cada experiência é perceptivamente única, diferente em alguns aspetos de todas as outras (Tradução nossa).⁷⁵ Se a definição do conceito de beleza é única e diferente para cada pessoa, a questão que se levanta é a necessidade dos cânones e critérios que os estabelecem. Este tópico é indissociável das categorias do gosto, do local e do universal, do individual e do coletivo. Nesse sentido, Vojislav M. Jovanović (1922)⁷⁶ considera:

Uma vez que as ideias do homem sobre a beleza, em grande medida, não se diferenciam de modo nenhum e não mudam entre os povos e ao longo dos séculos, todas as obras de arte verdadeiramente belas parecem (ou pelo menos devem parecer) belas não apenas ao povo em que surgiram, e não apenas aos contemporâneos do seu surgimento, mas também a outros povos e a gerações mais afastadas desse ou de outros povos.(tradução nossa)⁷⁷

Com estas ideias parece sublinhar-se condição humana, igual em todos os tempos e espaços culturais, e que as aspirações estéticas lhe são inerentes; o que é realmente belo deve ter valor e durar no tempo, ultrapassando fronteiras geográficas e culturais. Para melhor definir o belo, muitos autores recorrem ao polo oposto - o feio, pensando que, por pares de oposições se destacam mais as características dos fenómenos em questão.

⁷⁵ O artigo intitulado “Sobre a poesia popular em geral” na verdade representa o prefácio à uma antologia da poesia popular de 1922. Na sua edição digital este artigo foi encontrado na página web: <http://www.rastko.org.rs> (O site foi consultado pela última vez no dia 16 de maio de 2011 às 20h:34).

⁷⁶ (Sér.) Kako se čovekova shvatanja lepote, u mnogo čemu, nikako ne razlikuju i ne menjaju kroz narode i kroz vekove, sva doista lepa umetnička dela izgledaju lepa (ili bar treba da izgledaju lepa) ne samo u narodu u kome su postala, i ne samo savremenicima postanka njihova, već i drugim narodima, pa i daljim naraštajima istoga i drugih naroda.

⁷⁷ (Esp.) El gusto designa las preferencias de una colectividad y de un individuo, suele referirse a creaciones artísticas, musicales o literarias, pero también a actividades lúdicas, la contemplación de objetos naturales, preferencias de carácter erótico, tendencias sexuales, indumentaria.

Esclarecendo estas categorias, indispensavelmente definimos o gosto, estreitamente relacionado, por seu turno, com o *kitsch*. Valeriano Bozal (1990:15) analisando o conceito do gosto tem a seguinte abordagem teórica⁷⁸:

O gosto designa as preferências de uma coletividade e de un indivíduo, costuma referir-se a criações artísticas, musicais ou literárias, mas também a atividades lúdicas, a contemplação de objetos naturais, preferências de caráter erótico, tendências sexuais, indumentária (Tradução nossa).

Como se pode observar na definição, o gosto é bastante complexo e sujeito à subjetividade, e podendo basear-se apenas em preferências pessoais. Para evitar a demasiada ausência de objetividade, é necessário estabelecerem-se critérios universalmente reconhecidos. A primeira associação à palavra “gosto” remete para a produção artística, alargando-se para outras esferas de vida. Sendo abrangente e presente em todos os segmentos da cultura, o gosto não permanece isento dos fatores políticos, ideológicos, religiosos e de preceitos morais em vigor em cada comunidade. Por isso Arnold Berleant (*op.cit.*) considera a estética (e o gosto como uma das suas categorias mais importantes) culturalmente condicionada. Numa cultura de cariz patriarcal, parece lógico valorizarem-se e considerem-se belos o recolhimento, o mistério o autocontrolo em público e a não excessiva preocupação com o aspeto físico (sobretudo aplicada à população feminina). Assim, salientam-se mais a modéstia e a humildade. Numa sociedade mais liberal, valeriam outros critérios de beleza, moralidade e gosto.

Ao discutir-se o gosto, tem-se geralmente a ideia da comunidade que impõe determinadas normas, controla o indivíduo e as suas preferências. Apesar da forte presença do coletivo em todas as épocas e culturas, nomeadamente na esfera pública, existe sempre um espaço para o indivíduo que lhe permite formar o seu próprio gosto e a sua própria identidade. Shoemaker e Swinburne (1984) são de opinião de que a identidade pessoal se constrói como uma combinação da identidade corporal e sua alternativa, implicando a memória e o caráter. A identidade corporal está estreitamente relacionada com os conceitos de gosto e de beleza, interpretados do ponto de vista pessoal e comunitário. Por isso, a categoria do gosto está sempre dividida entre duas oposições: bom e mau gosto, arte e *kitsch*, belo e feio. As ideias de gosto e beleza são inseparáveis dos conceitos do sublime, do prazer e do agrado. Sendo todos estes termos produtos de uma visão e apreciação cultural, são transmitidos de geração em geração como parte da herança de cada povo. Por isso, o que se considera de bom gosto num coletivo, noutra pode significar decadência de valores. Referindo-se à transmissão da herança cultural em geral,

⁷⁸ (Ing.). Canons are not invariant.

Augusto Mesquitela Lima (1987:49) afirma que este processo é feito de “mecanismos de socialização e inculturação de indivíduos que fazem parte de diferentes grupos sociais”. O autor acrescenta que cada geração recebe o património do passado, agregando-lhe as suas próprias contribuições. Por isso, não admira a ausência de um consenso definitivo e único sobre as questões relativas à estética, mesmo dentro de uma comunidade. Para alargarmos a visão do gosto, procuraremos uma definição num dicionário não especializado na arte. João Malaca Casteleiro (*op.cit*,1913) começa por explicar a entrada lexical pelos significados mais básicos, como um dos cinco sentidos passando a identificar as palavras “gosto” e “sabor” como sinónimos, concentrando-se mais nos sentidos figurados do termo. Como algumas das conotações que este vocábulo comporta citamos os seguintes:

Elegância ou graça na forma como algo se apresenta, como alguém age, arranja-se ou se veste”, “capacidade de apreciar uma obra de arte, sensibilidade estética”, “o empenho em concretizar um ato” (sendo este significado igualável ao prazer), “manifestação de alegria ou contentamento (sendo como seu antónimo marcado o desgosto), estilo aceite por um grupo de pessoas, circunscrito a determinada época.

O autor destaca a palavra “moda” como sinónimo aproximado de “gosto”. Os critérios para definir o gosto são bastante diversificados e a atribuem-se-lhe conotações positivas. Contrariamente ao gosto, o *kitsch* designa “mau gosto”, ou ausência de sentido estético. As sensações que o *kitsch* provoca nos seus consumidores podem ser uma satisfação imediata sem um valor permanente, repulsa ou outros sentimentos negativos. Tal como o *kitsch* não se pode definir corretamente sem referência à arte e ao bom gosto, da mesma forma o feio é indissociável do belo.

Na opinião de Paul Guyer (2005), a beleza é o mais autónomo dos prazeres da imaginação. A menção da imaginação permite pensar que não há critérios objetivos a estabelecer relativamente ao conceito do belo. A hipótese do autor parece concordar com a perspetiva do filósofo alemão Immanuel Kant de beleza como livre expressão da imaginação. Nesta linha de pensamento, está também a teoria de David Hume, que afirmava que a beleza não é uma qualidade das coisas em si, existindo apenas na mente da pessoa que as contempla. Todas estas definições conferem à beleza um carácter ainda mais abstrato e metafísico, remetendo para a subjetividade no processo da construção e avaliação de beleza, gosto e outras categorias estéticas. Friedrich Schiller (1997) define a beleza como equilíbrio de formas e forças, sublinhando a impossibilidade de a beleza se separar de outras ideias, contendo, obrigatoriamente, uma componente puramente material e uma ou mais espirituais. Não conseguindo delimitar a forma e o conteúdo, o filósofo alemão considera que, mesmo sendo a beleza uma categoria metafísica, a sua apreciação começa pelo exterior. O pensador acrescenta ainda que belo é aquilo que se

explica por si próprio sem a necessidade da ajuda de um conceito. Ao longo do nosso estudo deste fenómeno, observamos que muitos autores associam quase automaticamente ao conceito do belo um leque de ideias de conotação positiva, nomeadamente o sublime, o agradável, o perfeito, o absoluto. Hegel (*apud.* Pina, *op.cit.*) chega a fazer uma distinção entre o belo natural e o belo artístico, reiterando, talvez a ideia platónica da mimese como processo principal na criação artística. Conforme as noções da estética iam alterando, ao longo das épocas, observa-se uma inclinação cada vez maior para o grotesco, o paródico, o sinistro. Eugenio Trías (1992) afirma que o belo sem o sinistro carece da possibilidade de ser belo, isto é, para se designar melhor um conceito, deve sempre ser contrastado com uma ideia oposta, encarando de forma mais clara as características positivas e admiráveis do termo a definir. Nesta direção de pensamento, o poeta alemão Reiner Maria Rilke (*apud.* Trías, 1992) define o belo como o começo do terrível, implicando que qualquer exagero, mesmo na determinação de ideias e temas inicialmente positivas, não é desejável, porque pode deturpar o significado primordial que se analisa.

No que respeita ao feio, Valeriano Bozal (*op.cit.*) supõe que o conceito surge como produto secundário do belo. Para melhor entender esta relação, o feio poder-se-ia definir apenas como ausência da beleza, o esvaziamento completo do conceito do belo, a partir do qual o feio é produzido. Se, a beleza implica harmonia, prazer, agrado, perfeição, a procura do absoluto, a fealdade seria igualável ao desagrado, desproporção, assimetria, imperfeição, algo que causa repugnância ou nojo.

Diferentemente do belo, o feio foi marginalizado ao longo da história. Daí, a dificuldade de definir este conceito sem ser a mera oposição à beleza. Se a beleza se relaciona sempre com a virtude, a primeira associação ao feio é o vício, a perversidade e as forças do mal. Uma curiosidade que parece confirmar esta ideia é que na língua italiana a palavra *brutto* significa simultaneamente “feio” e “mau”. A ligação arraigada no imaginário medieval na cultura ocidental implica uma analogia entre o feio e o pecado, devendo ser afastado do domínio público. Umberto Eco (2007:15), referindo-se aos conceitos de beleza e fealdade, afirma que “dizer que o belo e o feio são relativos consoante os tempos e as culturas (e até os planetas) não significa que não se tenha sempre procurado vê-los como definitivos em relação a um modelo estável”. O pensador não faz apenas a distinção entre o feio e o belo, como é habitual, subdividindo o segundo conceito em duas categorias: o feio em si, (excrementos, cadáveres em fase de decomposição, feridas humanas ou animais que cheiram mal) e o feio formal, (um objeto malfeito, ou um todo em que as partes estão desproporcionadas).

Ao discutir o cânone, a primeira associação é uma regra ou série de normas imutáveis que determinam um ponto de vista, de caráter rigoroso e consagrado. Nesse contexto, fala-se no cânone religioso, sistema de dogmas e doutrinas. A segunda conotação do termo é o cânone da pintura dos ícones ortodoxos, segundo o qual, são representados Cristo, a Virgem Maria e os santos. Num sentido mais vasto é possível mencionar um conjunto de obras literárias ou artísticas de grande valor estético, segundo o qual, devem reger-se autores e públicos na formação de critérios e avaliações relacionados com todas as artes. Como o primeiro significado do substantivo “cânone”, Malaca Casteleiro (*op.cit.*670) cita “regra ou princípio de ordem moral, estética, literária ou política”, e neste sentido, igualável à norma. Os outros significados contêm na designação “padrão”, “modelo”, “preceito”. Ainda que, à primeira vista, o cânone nos pareça intocável, George Steiner (1991:64) sublinha que “os cânones não são invariáveis. (tradução nossa) ”.⁷⁹ Os padrões e cânones variam de acordo com as épocas e culturas, critérios ideológicos e políticos. O que, a nosso ver, torna um cânone tão persistente na história é, de facto, o valor estético da obra. Quando se pensa no cânone como categoria rigorosa, imagina-se uma série de regras e critérios que consagram umas obras e excluem outras, marginalizando-as e desvalorizando-as. Contrariamente a esta hipótese, é visível que, no caso da literatura, o cânone tem sido sujeito a alargamentos ao longo dos séculos, estando em permanente reexame e revalorização. Relativamente às qualidades estéticas das obras canónicas, Harrold Bloom (*op.cit.*84) pronuncia-se afirmando que “o valor estético pode ser reconhecido ou experimentado na prática, mas não pode ser transmitido aos que são incapazes de captar as suas sensações e percepções.” O autor salienta a importância de avaliar a sensibilidade das pessoas e a sua capacidade de abertura em relação à obra que apreciam, ao perceberem e sentirem a sua beleza. Para uma melhor definição do cânone literário, este autor menciona a origem religiosa da palavra, constatando o seu alargamento ao conjunto de textos que lutam uns com os outros pela “sobrevivência”. Surge agora a questão: o que é que faz uma obra sobreviver no tempo? A qualidade? A originalidade? A mensagem que transmite? O nome do autor? Todos estes fatores em conjunto são pequenos contributos para uma obra se tornar canonicamente consagrada. As seguintes dúvidas são: para que é que o cânone serve e por que é que é necessário tê-lo? Karmode (*apud.* Bloom, *op.cit.*) é da opinião de que o cânone é uma prova para o tempo e não para a razão humana. Esta prova do tempo introduz questões de mortalidade e imortalidade das obras e autores. Bloom (*op.cit.*49) responde afirmando que os seres humanos precisam

⁷⁹(Ing.). Canons are not invariant.

de cânones por serem mortais pretendendo opor-se à transitoriedade do tempo. Aparentemente fixo, na verdade sujeito a transformações, o cânone faz-nos refletir sobre os conceitos de beleza, qualidade das obras, ideias, mensagens. Por isso, o autor sublinha que “sem o cânone cessamos de pensar”. Quando uma categoria é fixa e tem a sua forma estável, serve de parâmetro sendo também exposta a críticas, avaliações, questionamentos, o que implica um permanente processo de reflexão.

A Idade Média é simultaneamente sucessora e opositora da Antiguidade clássica, o que se pode verificar na filosofia, arte e mundividência, refletindo-se também nos conceitos de belo, feio e na ideia sobre o amor. De acordo com Edgar Bruyne (1946), a Baixa Idade Média representa a continuação da Antiguidade clássica nos valores, arte e ideias. Para o autor, a beleza é a harmonia aparente dos membros visíveis. Pela ideia da harmonia das partes dentro de um todo pode vislumbrar-se a aproximação entre as épocas clássica e medieval. A novidade que o pensamento medieval traz à arte é, na perspectiva de Bruyne (1946:15), “o julgamento moral da beleza” (tradução nossa)⁸⁰, isto é, o mesmo motivo podia observar-se como objeto de perdição e salvação, dependendo de como e para que fins se usava. Este autor é da opinião de que no fenómeno de beleza humana existe uma duplicidade, oscilação entre pecado e virtude, e por sua vez, o caráter acessório da beleza, (vestimenta, joias, adornos e outros elementos puramente decorativos) em contraste com a beleza natural que é fundamental.

Após uma primeira menção da época medieval, surge a associação à tenebrosidade. Não obstante um olhar moralista sobre a beleza, a acentuação da transitoriedade das forças corporais e bens terrenos, a arte medieval apresenta as figuras humanas com muita luz e sombra ao mesmo tempo. Nos ícones medievais e outras obras de arte, estão presentes diversas cores, destacando a beleza da pessoa representada. O papel das cores na pintura e descrições literárias na Idade Média era importante, tendo cada uma o seu valor simbólico. Na sociedade medieval, em que o peso da religião cristã era notável em cada segmento da vida, é escusado mencionar que o ideal da beleza masculina era o próprio Cristo e o modelo feminino a Virgem Maria. Umberto Eco (*op.cit.*) destaca o constante jogo claro / escuro na representação da beleza feminina na época medieval. Mesmo que as roupas de uma donzela fossem pretas, a sua pele tinha a brancura do leite ou do marfim. Através do contraste acentuava-se ainda mais a beleza feminina. Bruyne (*op.cit.*), perspectivando a beleza ideal feminina, salienta a ocorrência de metáforas relacionadas com materiais preciosos ou metais nobres, conferindo um caráter mais

⁸⁰(Esp.) El enjuiciamiento moral de la belleza.

sofisticado à dama bela. Desta forma, os cabelos são “doirados” ou “de seda”, dentes de pérola, pescoço de marfim. Umberto Eco (1989:14) refere que “na Idade Média existe uma concepção de beleza puramente inteligível da harmonia moral e do esplendor metafísico.” Por isso, não admira este fenómeno ter ocupado a atenção de teólogos, filósofos, poetas, moralistas e pensadores, cada um com a sua opinião sobre o assunto. Este autor, na *História da Beleza*, chama a atenção para o adjetivo “formoso,” etimologicamente derivado de “forma”, implicando união da bela forma e do “conteúdo” (pensamentos, sentimentos, valores, educação, crenças) de uma pessoa. Nesta conformidade, Julius von Schlosser (1961:86) recorda que na arte medieval uma das constantes é “a acentuação do sentimento a exaltação da poesia”⁸¹(Tradução nossa). Estas características referem-se à beleza enquanto fenómeno artístico e literário, porque na poesia erudita (e popular) a mera observação da pessoa amada provoca sentimentos fortes em quem a descreve. Relativamente à fantasia, ela é indispensável no processo de idealização. Na opinião de Georges Duby (1995), os poetas e artistas medievais não se preocupavam demasiado com o realismo ao descreverem as damas. Procuravam mais representá-las como símbolos de uma determinada virtude, acompanhante da sua beleza. Atinham-se às imagens convencionais e fórmulas fixas constantemente repetidas. Se esta tendência está presente na literatura erudita, é ainda mais visível na popular. Daí, o uso frequente de metáforas, comparações e epítetos típicos.

Se nas cantigas portuguesas (*in*: Braga, *op.cit.* 471) como protótipos da beleza se têm “vossas mãos clara neve,” na Sérvia as mãos são “videiras finas”. Nas duas tradições, aprecia-se a brancura do corpo. Para além de salientar a beleza, estas imagens refletem também vantagens da rapariga descrita (a sua pureza, sofisticação, delicadeza). Em Portugal e na Sérvia é valorizado “o rosto alvo e rosado”, reflexo de várias características simultaneamente: o rubor do rosto indica juventude e boa saúde, pudor e humildade. Os dentes da amada, numa cantiga portuguesa (*in*: Braga, *op.cit.* 473), são “miúdos que nem pedrinhas de sal”, enquanto num poema sérvio (*in*: Karadžić, *op.cit.*) igualam-se a “pérolas miudinhas”, o explicitando a preferência pelo tamanho pequeno dos dentes, a seriedade da jovem que não ri sem razão. Quando se mostram, estes dentes têm um valor particular para o sujeito lírico do poema.

Relativamente à componente puramente corporal da beleza, Edgar Bruyne (*op.cit.*) considera a cabeça a parte mais bela do corpo humano, particularmente o rosto, justamente por ser mais exposta

⁸¹(It.) l’accentuazione del sentimento e l’esaltazione della fantasia. (Tradução nossa).

aos olhares. Na literatura erudita enumera-se uma série de estereótipos relativos à beleza feminina: cabelos dourados, rosto alvo como a neve, sobrancelhas arqueadas, boca pequena, nariz de contura perfeita, olhos que revelam seriedade com um olhar profundo. Na literatura popular, estas imagens repetem-se quase da mesma maneira. Por um lado, isto é um possível sinal de interferência das duas literaturas. Por outro, a presença destas imagens serve para melhor compreendermos a lógica da estética medieval, o conceito da beleza, as convenções, as fontes de inspiração, os modelos literários, a visão do indivíduo na sociedade. Apesar de não parecer muito óbvio, o conceito da beleza está relacionado com os papéis dos homens e mulheres em cada comunidade cultural. Para Jacques Le Goff (1987), a mulher medieval definia-se como “esposa”, “viúva” ou “virgem”. Dentro da categoria das virgens, distinguiam-se as mulheres solteiras e as freiras. Se o estado civil da mulher era uma das marcas importantes da sua identidade, também o era a idade e sabia-se claramente o que era permitido e proibido às jovens, às de idade madura e às idosas, quer relativamente ao aspeto físico, quer ao comportamento na esfera pública. Segundo Georges Duby (*op.cit.*), as conveniências sociais por vezes obrigavam os poetas e escritores a elogiarem a beleza das princesas, e damas nobres, mesmo que na realidade não fossem particularmente formosas. As mulheres da época medieval aproveitavam ocasionalmente a sua beleza para conseguirem um bom casamento, única forma de alterarem ou melhorarem o estatuto social. Acontecia também o contrário, porque no meio feudal, em que importavam a linhagem, e as propriedades símbolos de poder, o casamento com uma mulher rica implicava ascensão social imediata para o homem. Christiane Klapisch-Zuber (*apud. Le Goff, op.cit.*) sublinha a importância da mulher que, através do casamento, conseguia reconciliar duas famílias rivais. Nessas situações via-se a perspicácia da mulher e a sua capacidade de gerir e influenciar as relações entre a nobreza. Mesmo sem um papel demasiado visível na sociedade, a mulher medieval devia saber aproveitar a sua posição, porque do seu comportamento dependiam a reputação, o renome da sua e da família do marido. O dote da noiva tinha um papel fulcral nas relações familiares e económicas e o valor do dote limitava os direitos do marido sobre a mulher. Esta atitude era compreensível, dado o número limitado de profissões permitidas à mulher medieval. Margaret Labarge (1986:106) chama a atenção para os trovadores e alguns moralistas que viam as mulheres como “formosas jovens cuja atividade principal era serem encantadoras com os homens”⁸². Esta constatação poderia interpretar-se como discriminatória para a população feminina, observando as mulheres apenas como belas, sem ter

⁸² (Esp.) Herosas jóvenes cuya actividad principal era ser encantadoras con los hombres.

em conta as outras qualidades. Problematizando esta questão, encontramos as mulheres medievais como freiras, casadas, viúvas ou prostitutas, sendo raras as solteiras nobres alfabetizadas. Mesmo assim, em algumas das cantigas populares portuguesas e sérvias, a rapariga é representada a escrever cartas ao amado ou a ler as “cantiguinhas de amor”. Esta capacidade, podendo ser entendida como perigosa, às vezes, aumentava a sua beleza aos olhos do amado.

Edgar Bruyne (*op.cit.*) recorda alguns pensadores medievais que defendiam a beleza como a única propriedade da mulher. Uma caracterização assim da população feminina é, certamente, preconceituosa e unidimensional, embora este autor saliente a esperteza da mulher que usava a beleza para atingir objetivos na vida. Se para uma mulher, construir a identidade dependia muito do aspeto físico e estado civil, esta tarefa não era muito mais fácil para o género masculino, porque a eles também se aplicavam determinadas imagens estereotipadas. Na perspetiva de D. M. Harley (1999), um “verdadeiro” homem tinha que ser cavaleiro, alto, forte, bem proporcionado, ter feições claras se pertencia à nobreza. Um homem, para ser desejado pelas mulheres e apreciado na sociedade, devia ter apetite, energia e força física. O autor afirma que aos camponeses se reservava a ideia da pele escura devido ao tempo que passavam a trabalhar expostos ao sol, vento e outros fatores climáticos. Desta oposição entre os rapazes das camadas sociais altas e baixas depreende-se que o conceito de beleza e padrões estéticos não é apenas culturalmente condicionado, dependendo do estatuto social. Se na nobreza são mais valorizados cabelos louros e olhos claros, pressupõe-se que a cor da pele morena e olhos escuros eram considerados de mau gosto ou feios para as damas e cavaleiros da nobreza. Ocasionalmente, esta ideia era desconsiderada, porque um homem moreno poderia parecer mais atraente para as damas, sendo mais “exótico” nos círculos em que elas se movimentavam. Para além das qualidades físicas, nos homens medievais eram desejáveis as seguintes características: coragem, disposição de defender os desprotegidos (sobretudo mulheres e crianças), humildade, honra, serviço a Deus, à pátria e à amada. Devia também conhecer elementos do amor cortês, saber conversar, comportar-se, sacrificar-se, ser orgulhoso e respeitar um código de regras morais.

Ruth Mazo Karras (2003:4) sublinha que “a identidade masculina tem sempre que ser adquirida (tradução nossa),”⁸³ recordando a questão do género como fenómeno aprendido e não inato. A identidade masculina como conquista, consiste numa constante luta por preservar e melhorar a

⁸³ (Ing.) Masculine identity always has to be acquired.

reputação de herói, homem de palavra, leal, respeitador do rei, das mulheres alheias, disposto de acreditar num ideal e sacrificar-se por ele. Daqui, a frequência dos torneios de cavaleiros e de competições a fim de comprovar a masculinidade. Como principais sinais da beleza e masculinidade medievais, a autora menciona cabelos densos e muito pêlo no rosto. Por conseguinte, a barba e o bigode simbolizavam uma maior perfeição no sentido estético, atribuindo ao homem uma determinada maturidade, sabedoria, honestidade e segurança que as mulheres procuravam neles. Para além destas qualidades, os homens deviam ser servidores leais da Igreja, ter independência económica para poder sustentar a família, não abusar da sua força física nem ser violentos (sobretudo contra os inferiores a eles), dominar bem as armas, montar a cavalo, lidar com o falcão, nunca mostrar fraqueza. Este conjunto de elementos tornava-os, se não mais belos, então seguramente mais atraentes aos olhos da população feminina. Os homens e as mulheres medievais nas obras artísticas e poéticas são figuras banhadas na luz divina, representantes da união perfeita da beleza física e da virtude. Se a beleza feminina podia por vezes ser fonte da vaidade, falsidade ou futilidade, no cancionero popular português e sérvio não se considera sequer a possibilidade de um homem vaidoso por causa da sua beleza fatal ou demoníaca. Quando no poema sérvio “Belo, mais belo, o mais belo”, do cancionero de Karadžić, um rapaz se orgulha de ser mais belo que todos os elementos naturais, incluindo a menina não beijada, não há aqui, no nosso entender, vaidade excessiva. A poesia confere-lhe o direito de usufruir de toda a natureza (sacudir a macieira, ganhar o prado, ceifar o trigo, beijar a rapariga). Na beleza masculina nota-se o princípio procriador que traspassa todo o universo e que o torna ainda mais digno e mais valorizado aos olhos de quem ouve o poema. Uma imagem assim da beleza masculina surge no ambiente patriarcal em que o poema foi criado, embora esta certamente não seja a única razão.

Na literatura erudita, as personagens masculinas e femininas assemelham-se aos príncipes e princesas dos contos de fadas tradicionais. São uma espécie de “eleitos”, seres únicos, merecedores de serem amados, tendo o seu lugar na poesia. Existem várias interpretações, do facto, sendo, a nosso ver, a mais contundente a opinião de José Gabriel Bastos (1988) que nos cabelos da cor de ouro vê uma semelhança com o cordão umbilical, símbolo de fertilidade. Se no meio urbano e cortesão os cabelos eram comparáveis ao ouro ou à prata, no campo identificavam-se com os raios do sol ou trigo. A vida dos camponeses dependia de fatores climáticos e trabalhos agrícolas, sendo para eles o trigo uma grande riqueza. A pele e o cabelo mais escuros eram indicadores ou da origem nas camadas sociais baixas ou relacionava-se com o desconhecido, inspirando desconfiança. Uma polarização assim, a

nosso ver, não é reflexo de um ponto de vista racista, apenas parte da simbologia das cores baseada no imaginário judaico-cristão.

Transpondo estas ideias para o universo da literatura popular, verifica-se que nenhuma rapariga gosta de ser chamada de “preta” ou “trigueirinha”, e quando se lhe dirigem assim, encontra uma resposta perspicaz que a ajuda a defender-se da “ofensa”. Contra a cor preta, neste caso, uma pele mais morena, o “remédio” mais eficaz é comparar-se à azeitona ou outro elemento natural que se pode encontrar até em casa do rei. Pelo nome “trigueirinha” o “responsável” é o pó da eira e não a sua própria natureza. Leia-se o exemplo (*in*: Braga, *op.cit.*):

Chameste-me trigueirinha,
Isso é do po da eira,
Já me verás no domingo:
Como rosa da roseira.

Na tradição popular sérvia, prevalecem as comparações do rosto branco à neve, lírio, leite, algodão ou folha de papel. A rapariga deve ter cuidado para o sol não lhe queimar o rosto, por poder prejudicar a sua beleza. No imaginário cultural sérvio, os “cabelos doirados” simbolizam a típica beleza eslava, correspondendo simultaneamente ao estereótipo universal da beleza medieval. Tendo em conta a realidade no contexto balcânico, verificam-se diversos cruzamentos étnicos, influenciando a presença da cor da pele mais morena e os cabelos escuros da maioria das pessoas. Os cabelos bonitos na poesia sérvia são castanhos (*ruse kose*) ou pretos (*crne kose*).

Enquanto nas cantigas portuguesas a cor preferida dos olhos é condicionada pelo gosto do apaixonado, na poesia sérvia a maior preferência dá-se aos olhos negros, entre outras razões por contrastarem com a brancura do rosto. Uma cantiga sérvia (“O que é amado deve ser bonito” *in*: Karadžić, *op.cit.*) confirma esta tendência. O sujeito lírico, primeiramente, aclama que por dois rapazes louros “não dava um tostão,”⁸⁴ enquanto por um jovem de olhos negros “dava mil ducados”. O seu desejo inicial altera-se quando se apaixona por um par de olhos azuis. Segue-se a desculpa pelas suas “palavras de pecado”. O fator pessoal, com frequência, é indicador da existência de um “cânone próprio”, construído de acordo com as “regras” e ideias de cada pessoa sobre a beleza. No poema referido, esse “cânone primordial” correspondia às expectativas da comunidade, na qual um rapaz belo deve ter olhos negros. Depois de apaixonada, a protagonista cria os próprios critérios de beleza, sendo o

⁸⁴ Este e o outro sintagma entre aspas são traduções nossas dos poemas sérvios inseridos no Anexo 2.

amor um deles. Só esse elemento é capaz de transformar os olhos azuis, até então menosprezados, numa beleza excepcional.

Após um olhar sobre a estética medieval, é evidente uma tensão entre a luz e a sombra, o angelical e o demoníaco, resultado de diversos fatores (a filosofia e mundividência cristãs, a influência dos modelos literários (eruditos e populares), a visão moralista do conceito de beleza (oscilando constantemente entre a virtude e o pecado). A noção do pecado e fraqueza da carne por um lado, e o surgimento da vaidade causada pela beleza por outro, são categorias ou inexistentes ou não demasiado visíveis na percepção do mundo na Antiguidade clássica, e com isso, a Idade Média deu o seu contributo para o pensamento acerca do belo e do feio. A época medieval abunda em contradições relativas aos padrões do belo e do feio, estando o feio, aparentemente, mais presente nessa época que na Antiguidade. O gosto pelo obscuro, grotesco obscuro é particularmente visível nas sátiras e festividades carnavalescas tradicionais, em que era inevitável a representação a personagem do Diabo. Nessas festas, era permitido e desejável ridicularizar a disformidade, apontando para os defeitos da figura do Diabo. Na Antiguidade clássica e na Idade Média, o interesse pelo feio era considerado próprio das classes sociais baixas, que, desconhecendo o cânone, não sabiam apreciar obras de grande valor estético.

No Renascimento, os padrões estéticos e cânones literários procuravam a inspiração na Antiguidade clássica. Tendo surgido como uma reação contra a mundividência teocêntrica medieval, o período renascentista incentivava uma filosofia antropocêntrica, certamente refletida nos conceitos de beleza e fealdade. Eugenio Garin (1988:11) é da opinião de que o renascimento se “centra no homem com uma intensidade sem igual para o exaltar, descrever, colocar no centro do universo”. Nesse período, aumenta a curiosidade pelo saber, desenvolvendo-se mais as ciências naturais: chega-se a novas descobertas na área da medicina, e como consequência natural desses processos, surge um maior interesse pelo corpo, cuidados, higiene e beleza física, nos homens e nas mulheres. Redescobre-se o interesse pelo nu, insiste-se na proporção, equilíbrio e naturalidade como padrões principais do belo. Para além de dedicar muita atenção ao corpo, investe-se na educação, comportamento, formação institucionalizada. Não basta apenas ser-se belo, mas também saber muito sobre as ciências e a natureza, conhecer línguas (clássicas e vernáculas), viajar, ter uma cultura geral vasta, e adquirir uma visão o mais completa possível sobre o mundo. A situação da mulher no Renascimento, apesar de uma maior abertura cultural, não melhorou demasiado relativamente à época medieval. De acordo com Margaret L. King (1988:193), as identidades que a sociedade renascentista podia assumir eram as da

“mãe, filha ou viúva, virgem, prostituta ou bruxa, Maria, Eva ou Amazona”. A maternidade era uma forma de a mulher se afirmar e realizar. Com o papel de mãe, a mulher melhorava a sua imagem pública, mesmo que a maternidade implicasse uma série de responsabilidades. As rainhas e nobres eram obrigadas a dar à luz um filho varão, herdeiro do trono ou das propriedades. Sara F. Matthews Grieco (*in*: Davis, Frage, 1991:71) refere que na época renascentista existia uma visão ambivalente da beleza, essencialmente a feminina. As mulheres eram consideradas “reflexos terrenos da beleza divina” e também “tentações lascivas ao serviço de Satanás.” Os cuidados, higiene e asseio do corpo, porém, eram uma obrigação da mulher. O asseio era um dever também para os homens. Por isso, não admira a existência de muitas termas, banhos públicos e saunas na época renascentista. Estes lugares eram pontos de encontro de homens e mulheres e a frequência regular destes sítios servia de pretexto para os amantes desfrutarem de encontros fortuitos. Precisamente devido a isso, os banhos públicos tornaram-se rapidamente epicentros de doenças (sobretudo venéreas) e fechavam durante as epidemias. É escusado sublinhar que todos estes centros de diversão eram mal vistos pelos moralistas e teólogos. A demasiada libertação de comportamentos sexuais e a excessiva preocupação com o corpo e a beleza física eram quase um regresso ao paganismo e também um ato de certa forma idólatra.

Em plena época barroca, o foco na beleza na arte e na vida humana já não se centrava na proporção, equilíbrio das medidas, regularidade e perfeição. A própria designação “barroco” provém da palavra francesa *barroque*, “pérola irregular”. O Barroco aparentemente valorizava mais o excesso de ornamentos, bem como as linhas curvas, significando inquietação, as cores vistosas e materiais caros. Nessa época, o belo era muito próximo do exacerbado. Devido ao encerramento de um grande número de banhos públicos e aos problemas que algumas cidades da Europa Ocidental tinham com o abastecimento de água, alterou-se também a conceção de beleza, a importância da higiene e o próprio corpo. A beleza natural parecia já não ser suficiente para impressionar. É efetivamente na época barroca que se inventam os perfumes, prestando-se mais atenção a joias e maquilhagem. Frequentemente, estes produtos artificiais serviam para esconderem defeitos no corpo.

O uso diário de pós coloridos e perfumados era um privilégio de ricos. Os óleos aromáticos usavam-se também, sobretudo na zona das axilas e no peito, para neutralizar os cheiros desagradáveis, indicando também a decência e a moralidade da pessoa. O nu era novamente entendido como vulgar e obsceno. Devido à influência da Reforma protestante e da Contrarreforma católica, na sociedade propagava-se um novo puritanismo, que claramente afetava a população feminina, o seu comportamento e a sua conceção de beleza.

No século XVIII, com o Iluminismo, em que uma das mudanças mais radicais e reconhecíveis era o regresso dos aristocratas ao hábito do banho, tendo-se considerado esta prática como terapêutica saudável, alteraram-se também os conceitos da beleza e do corpo humano. Em muitos casos, o banho significava preparação para um encontro amoroso. O conceito de beleza, especialmente a feminina, no século XVIII sofreu algumas transformações: a mulher roliça, com todas as curvas femininas definidas, nessa época era o ideal de beleza, sendo as mulheres magras vistas como demasiado frágeis ou doentes. As ancas largas e o peito abundante numa mulher transmitiam inconscientemente o apelo à maternidade ou ao erotismo. Estas alterações das ideias da beleza corporal devem-se em grande medida aos novos hábitos alimentares e às refeições mais abundantes, sobretudo praticadas pelas classes sociais mais altas. A magreza interpretava-se como sinal de carência ou miséria. Entre ricos, a figura opulenta significava estatuto e prestígio. O cabelo louro e os lábios vermelhos nas mulheres eram sinais de aristocracia. Nos homens ricos e nobres, o uso da peruca era obrigatório, para ostentar um novo tipo de beleza, combinado com o poder intelectual. No Iluminismo a mulher era considerada companheira intelectual do homem e devia mostrá-lo na sua aparência, sendo o seu papel nos salões literários cada vez mais importante. Um dos sinais da inteligência da mulher refletia-se na sua capacidade de esconder os seus defeitos físicos, usando roupa ou maquilhagem adequada para se mostrar digna do homem brilhante ao seu lado. As mulheres das classes sociais inferiores no século XVIII casavam com mais facilidade se eram belas, se porém não tinham nenhum encanto natural em particular dificuldades económicas, podiam casar, embora não tão jovens como muitas raparigas da sua época. Se era bela e jovem e se nasceu no meio rural, estava sempre em perigo de ser seduzida por algum rapaz que mais tarde iria rejeitá-la e levá-la pelo caminho da corrupção e perdição moral.

A beleza feminina e os comportamentos voltaram a ser o tema de muitos textos filosóficos, relatórios de medicina, obras literárias e históricas, e não devemos esquecer a autoria masculina de todos estes materiais. Isso dava uma imagem judicativa e preconceituosa sobre a mulher e o seu papel na sociedade. Até os filósofos iluministas mais conceituados consideravam a mulher, a sua beleza e inteligência marcadamente inferiores aos homens, reduzindo por vezes a identidade feminina ao papel de uma parceira sexual que lhes devia dar prazer.

Véronique Nahoum-Grappe (*in: idem*) reforça a ideia da beleza da mulher setecentista como uma parte inseparável da sua identidade e um recurso do poder. Nos homens, como um elemento inevitável de beleza, uma voz sonora e sedutora era apreciada. A importância que nesta época se dava à voz sugeria a ideia de que tudo o que esse homem tinha a dizer valia a pena ser ouvido. O homem

setecentista era culto, educado, filósofo, possuía o poder da palavra, por isso não importava tanto o seu corpo quanto o seu intelecto. Por seu turno, na população feminina, a beleza era sempre ambivalente e a mulher era julgada, avaliada apreciada de acordo com padrões estéticos.

O século XIX, com a época do Romantismo e de uma grande cultura visual, desenvolvida sobretudo na pintura, trouxe uma nova concepção de beleza, particularmente a feminina. A época romântica procurava liberdade e libertação da austeridade e do utilitarismo setecentista. Revelou a luta pelos ideais, por vezes trágica, infeliz, quase maldita. Nas primeiras fases deste período regressou-se aos princípios e valores cristãos, procurou-se a satisfação das inquietações da alma humana, pretendeu-se encontrar a felicidade e a segurança. Quando isso não resultava, o herói romântico exiliava-se na solidão, muitas vezes terminando a sua vida de forma trágica. De acordo com Anne Higonnet (*in*: Fraise, Perrot, 1991), pela primeira vez na História, as mulheres tal como os homens tiveram direito de representar a própria visão e percepção do mundo. Por isso, não admira que as personagens femininas “inundassem” páginas de obras literárias, não apenas como inspirações masculinas mas também enquanto protagonistas. Na pintura, deu-se um lugar significativo às representações da mulher, quer alegóricas (a da Liberdade nas pinturas de Delacroix, por exemplo) quer personagens reais. A autora (*idem*, 298) refere que o Romantismo europeu ofereceu basicamente três imagens arquetípicas da mulher e do feminino: “a Madona, a sedutora e a musa”. Todas estas ideias, naturalmente, influenciaram a criação de uma nova percepção da beleza física e moral da mulher. A imagem de “Madona” atribuía à beleza feminina um carácter quase sacralizado: abundante em virtudes, capaz de se sacrificar e sofrer por uma causa maior, tornando-se heroína trágica e sublime. A sedutora era a pecadora, a desprezada, a marginalizada, a que levava os homens à perdição, mas por cujos encantos os homens não lamentavam o facto de poder perder tudo, até a própria razão. A musa, a inspiração, a mulher imaginada, inalcançável era inseparável da ideologia da beleza romântica. Como recorda Higonnet (*idem*, 298) “a imaginação era mais valorizada do que a imitação”. Nas artes plásticas, regressou-se à representação do nu, especialmente no feminino. Desta vez, tratava-se mais das representações das fantasias eróticas masculinas do que propriamente de verdadeiros retratos de mulheres que posavam para serem pintadas. A beleza feminina era mitificada, idealizada, sonhada, o que na vida real dos poetas e artista que tentavam descrevê-la, alcançá-la e possui-la podia provocar grandes desilusões. Existia um ideal de beleza feminina que quase entrava no domínio da imaterialidade. Ao mesmo tempo angelical e misteriosa, a mulher nas representações românticas continha elementos de uma beleza pura e sinistra, divina e miserável simultaneamente.

O corpo da mulher, como referem Fraisse e Perrot (*in: idem*, 345), era ao mesmo tempo “público e privado”. A importância da sua aparência, da imagem, da forma de andar, falar, gesticular ou vestir tornaram o corpo feminino alvo de interesse masculino, e feminino. Os primeiros viam-se seduzidos ou intrigados e as últimas afetadas e conscientes dos seus próprios defeitos ou vantagens.

As mulheres do século XIX na Europa eram na maior parte dos casos crentes, devotas, cristãs piedosas, atribuindo à sua beleza um caráter mais espiritual. Yvonne Knibehler (*in: idem*, 349) reforça essa ideia afirmando que “o coração está no centro da identidade feminina.” A mulher já não era vista como frágil, inferior ao homem por causa das emoções descontroladas. A beleza feminina servia para tornar os homens mais dóceis e obedientes, era uma arma, por vezes perigosa, que recuperou o seu estatuto legítimo na sociedade. O rosto feminino, especialmente os olhos, deviam refletir a sua alma: inquietações, sofrimentos, amor, preocupações, tornando-a mais viva e mais humana. A palidez do rosto, contrastada com a cor negra dos cabelos, as olheiras e os lábios vermelhos eram o ideal da beleza feminina do século XIX. Estas características revelavam uma mulher apaixonada, entregue à dor, à tragédia, aos males, despertando nos homens o impulso defensor e protetor, e o desejo de aproximação. A modéstia e as roupas brancas eram características da beleza de raparigas muito jovens, que no seu primeiro baile, procuravam transmitir a ideia do pudor virginal. No Romantismo, as formas de vestir eram indicadoras das fases de desenvolvimento da personalidade e do estado civil. A uma adolescente era permitido usar os cabelos soltos, o que era inadmissível para uma rapariga comprometida ou uma mulher casada. O homem romântico deixou de usar perucas, mostrava mais abertamente a masculinidade, um corpo esbelto e musculoso. O uso de barba ou bigode atribuía-lhe um aspeto mais sério e maduro. Os cabelos encaracolados eram apreciados nos homens e nas mulheres, o que se pode verificar em numerosas pinturas desse período.

O século XX, com grandes mudanças políticas (duas guerras mundiais, a queda dos impérios coloniais, e regimes autoritários e totalitários), rápidos avanços tecnológicos, a velocidade da vida, a emancipação feminina, especialmente no meio urbano, comporta novas tendências relativas à beleza física dos homens e mulheres. Essas ideias vão desde o desejo de afirmar a identidade, a necessidade de o indivíduo se destacar na multidão, até aos cuidados quase idólatras do próprio corpo, que servem para se preencher algum vazio emocional. Vale lembrar que o século XX é uma época do feminismo e da massificação da cirurgia plástica e reconstrutiva, o que contribuiu para novos padrões de beleza. Este século é o período de maiores oportunidades profissionais para a mulher, condicionando a sua preocupação com a imagem e aparência. A independência feminina, a afirmação da sua identidade

sexual, a utilização de meios anticoncepcionais, regimes alimentares diferentes influenciam a complexidade da noção da beleza da mulher. Os homens no século XX sentem-se ligeiramente desorientados, uma vez que o seu papel tradicional de pais de família, defensores e protetores tem vindo a perder a sua importância. Os cigarros e o álcool, durante décadas, eram símbolos da masculinidade. Ser vista com um cigarro ou a beber, para uma mulher era considerado indecente, para, em alguns contextos, passar a significar sedução ou independência feminina. É verdade que os avanços na área da medicina trouxeram resultados positivos para a realidade do século XX. Desta forma, os homens e mulheres podem gozar de uma saúde melhor, viver mais, sendo em termos de beleza indubitavelmente privilegiada a imagem de uma eterna juventude.

Os regimes totalitários na Europa (de esquerda ou de direita) definiam claramente os papéis dos géneros na sociedade, impondo uma nova imagem e conceção de beleza. Deste modo, as ditaduras fascistas difundiam o discurso público de um homem forte, trabalhador e lutador, cuja beleza consistia na autoridade e respeito que inspirava, enquanto a mulher devia ser submissa, obediente, inexpressiva e feliz com os seus filhos. Insistia-se nos padrões da beleza “ariana”: cabelos louros, rosto pálido, olhos claros, o que garantia a sua “pureza de sangue”.

Nas ditaduras de esquerda, a posição da mulher era ligeiramente diferente sendo essa também uma das razões para se conceber uma nova ideia de beleza. A mulher socialista era militante, emancipada, valorizada como operária muito mais do que como intelectual. A União Soviética foi o primeiro país no mundo a legalizar o aborto, imediatamente após a Revolução de Outubro em 1917, e facilitou o divórcio até ao ponto que iniciar o processo da separação o marido acabava por ser uma mera formalidade. Lenine e os líderes comunistas apregoavam a ideia de que as tarefas domésticas sufocavam a mulher e impediam-na de se dedicar à “Causa”, isto é, ao trabalho para o Partido Comunista e à produção nas fábricas ou na agricultura. A instrumentalização da mulher contribuiu para a tendência de se parecerem umas com as outras, vestindo-se de uma forma simples e prática, sem prestar demasiada atenção ao visual. Enfeitar-se ou comprar roupas caras e modernas identificava-as com a classe burguesa contra a qual lutavam. Os homens também não prestavam demasiada atenção ao aspeto físico; o que importava mais era serem fortes e trabalhadores para poderem produzir mais e serem deste modo mais úteis ao Partido e ao país. Como ideais de beleza masculina e feminina eram tomados os próprios líderes comunistas ou as suas esposas, sendo esta uma estratégia de se arraigar e fortalecer o culto das suas personalidades entre o povo. Relativamente à esfera sentimental, era natural que fosse controlada. A virgindade até ao casamento, nos regimes socialistas, era considerada um

resíduo do cristianismo. Por seu turno, a excessiva liberdade sexual era observada como indecente ou imoral. Com a revolução sexual, a massificação da televisão e o desenvolvimento da mentalidade consumista, a mudança rápida de estilos e modas, as imagens da beleza, do corpo e da sexualidade têm vindo a receber formas cada vez mais diversas e novas, tornando a conceptualização da beleza no século XX uma categoria muito complexa.

Por último, procuramos algumas “definições” da beleza nas próprias cantigas populares portuguesas e sérvias. Parece-nos que o povo português é mais explícito nas reflexões teóricas sobre este conceito. O povo sérvio nas suas cantigas prefere utilizar alusões e sentidos figurados, e observações acerca da beleza de pessoas concretas.

Em certas situações, usa-se o substantivo “beleza” ou o adjetivo “belo”, por vezes recorre-se a sinónimos, o que revela a riqueza lexical das respetivas línguas. Ocasionalmente, trata-se de *nuances* estilísticas, outras vezes um termo é escolhido apenas por motivos de rima ou metro, provérbio ou expressão fixa. Entre as cantigas consultadas, encontram-se as que opõem as noções de belo e feio, testemunhando uma vez mais a estreita relação entre estes conceitos. Em determinados casos, a ideia da beleza é indissociável da do amor, o que torna ainda mais complexo este trabalho.

Uma das primeiras cantigas do *corpus* português (*in:Viana, op.cit.33*) a definir a beleza, neste caso a feminina é a seguinte:

A rosa para ser rosa
Deve ser de Alexandria,
A mulher para ser formosa
Deve chamar-se Maria.

Na quadra é visível um paralelismo entre a flor e a mulher, sublinhando-se o que cada uma delas “deve ser” para cumprir a condição de se tornar “digna” da característica atribuída. Nem o nome da flor, nem o da mulher, foram escolhidos aleatoriamente, sendo a rosa universalmente considerada “rainha das flores.” Daqui, a repetição do substantivo “rosa” no primeiro verso. A segunda repetição pode interpretar-se como, “uma verdadeira rosa”, “tudo o que uma rosa pode ter e pode significar, no sentido literal e figurado da palavra”. Devido ao clima suscetível a favorecer o desenvolvimento de muitas espécies de rosas, Alexandria é escolhida como lugar protótipo de cultivo dos melhores exemplares desta espécie. Por analogia, sendo a formosura um dos principais atributos da mulher, para a atingir, deve chamar-se Maria, na tradição cristã, associável à Mãe de Deus, encarnação de todas as virtudes, e mulher bela. Em algumas variantes desta cantiga, recorre-se à repetição, usando-se “mulher para ser mulher” ou “dama para ser dama”. Numa outra versão, mencionam-se a “rosa

alexandrada” e “mulher alva e rosada” como sinónimos de beleza. A combinação da brancura de pele e rubor do rosto correspondiam ao estereótipo arraigado sobre a formosura, saúde e virtude femininas. O que nos interessa neste tipo de quadras é o seu carácter normativo, expresso no verbo “dever”, implicando obrigação ou regra generalizada. Na tradição popular portuguesa, existem cantigas que expressam padrões de beleza masculina. Desta forma (*in*: Braga, *op.cit*,243), se uma rosa “para ser rosa” deve ser originária de Jericó, enquanto:

O homem para ser homem
Deve amar uma só.

Na mesma coletânea, refere-se que uma rosa para ser considerada rosa “de verdade”, deve distinguir-se pela “folha e pé”, enquanto ao homem “verdadeiro” se destinam a firmeza e o nome José. Nas duas cantigas com protagonistas masculinos, nem sequer é mencionada a beleza e como importantes destacam-se traços de carácter. A leitura das quadras pode ser múltipla: a beleza não é propriamente a primeira associação ao género masculino, sendo o homem quase sempre valorizado por outras características. Não nos parece aleatório a tradição popular mencionar precisamente firmeza e lealdade como elementos principais na descrição do homem. Na primeira quadra, evoca-se a imagem do cavaleiro medieval sempre leal à dama, pela qual se sacrifica, luta, vive, que inspira seus versos e conversas. Na segunda cantiga, as possibilidades de interpretação são várias: o nome José pode ser escolhido apenas para rimar com o substantivo “pé”, designando também um nome muito comum na tradição portuguesa. Numa leitura mais cristã, este nome escolhe-se por analogia com São José. Aqui parece inevitável a releitura comparada desta e da cantiga em que a beleza de uma rosa se compara à de uma mulher chamada Maria.

O cancionero popular sérvio também exprime a sua visão de beleza, embora não tão diretamente como é costume fazer-se nas cantigas portuguesas. O único caso, talvez direto, de o povo sérvio se referir à beleza como ideia, encontra-se no título do poema “O que é amado deve ser bonito” (*in*: Karadžić, *op.cit*.227), representando uma espécie de expressão proverbial de carácter normativo, explicitado na forma verbal “deve ser”. Aqui parecem indissociáveis uma relação afetiva e a beleza. Lembrando o conteúdo do poema, verificamos que o sujeito lírico é uma rapariga que, primeiramente, dá uma perspectiva geral da beleza (e fealdade) dos rapazes, (sendo para ela feios os louros e belos os morenos) para, depois de apaixonada, alterar radicalmente a perceção do assunto. No título do poema parece ecoar o provérbio popular português “quem feio ama, bonito lhe parece” (*in*: Parente, *op.cit*, 588), destacando justamente a capacidade de o sentimento amoroso transformar a fealdade em beleza. Daqui, pode intuir-se a estreita ligação dos motivos de beleza e amor em várias tradições populares.

Uma outra forma de o povo sérvio se referir à beleza como conceito, é através de imagens metafóricas e personificadas, tal como se observa no poema popular intitulado “Belo, mais belo, o mais belo” (da antologia de Karadžić), em que muitos elementos da natureza (o limão amarelo, a maçã verde, o prado não gadanhado, o trigo não ceifado), a rapariga não beijada e o rapaz solteiro (na língua original “não casado”) se orgulham da sua beleza. O primeiro na série é o limão, dizendo que “hoje mais belo do que eu não há nada”, para as suas palavras serem negadas pela maçã e assim sucessivamente, até se chegar ao rapaz solteiro, o mais belo de todos, sendo, de certa forma, superior. A sua beleza e capacidade de colher o limão, sacudir a macieira, gadanhar o prado, ceifar o trigo e beijar a rapariga põem-no em primeiro lugar. O texto do poema permite intuir que no meio patriarcal balcânico é muito valorizada a beleza masculina. No entanto, tendo em conta que o número de cantigas populares que tematizam a beleza masculina é notavelmente inferior ao que descreve a formosura feminina, poder-se-ia descartar esta ideia. Não se descrevendo, porém, nenhum traço do aspeto físico, é permitido pensar que o que confere a beleza ao rapaz são a sua juventude, o estado civil e o facto de ser cavaleiro. Tal como as raparigas na poesia são avaliadas e categorizadas de várias formas, de acordo com a idade, estado civil e estatuto social, aqui é visível um caso em que o rapaz também é apreciado segundo os mesmos critérios. O título do poema revela antecipadamente os três graus de comparação adjetival, ascendente, começando pelo adjetivo básico e mais neutro, para culminar com o superlativo. Se o poema não fosse lido demasiado literalmente, vislumbrar-se-iam ainda outras possibilidades interpretativas nomeadamente a superioridade dos seres humanos sobre as plantas. O primeiro a orgulhar-se da sua beleza é o limão, substantivo masculino, sendo “vencido” pela maçã (substantivo feminino). No meio do poema aparecem dois substantivos, na língua original femininos (*livada* - prado e *pšenica* - trigo). Por impossibilidade de encontrar sinónimos do género feminino, a tradução pode não permitir esta linha de interpretação (competição entre dois elementos femininos pela supremacia, merecida graças à beleza física), terminando o jogo com a rapariga e o rapaz. Este poema tem uma estrutura circular, começando por um elemento masculino e terminando por outro. Com esta posição, a poesia sérvia confere aos rapazes o direito de serem vaidosos por causa do seu visual ou algo que os torna belos, negando a hipótese tradicionalmente arraigada de serem apenas as mulheres as que se preocupam com a imagem.

Muitos elementos aqui descritos distinguem-se pela ausência de alguma característica: a maçã é verde, (ainda não é madura), o prado não é gadanhado, nem o trigo ceifado, a rapariga não é beijada e o rapaz não é casado. Daqui, é possível deduzir que a beleza, no imaginário sérvio, não é revelada, sendo

ainda pura, intata, virgem. Se enquadrarmos a imagem do limão no contexto da definição da beleza, ele é apresentado apenas como “amarelo”, seu estado natural. A naturalidade, conjuntamente com a pureza, garante a beleza completa e complexa. Se formos para além desta interpretação, veremos que o rapaz solteiro no fim do poema merece o direito a possuir o limão e a maçã (frutos que lhe podem dar algum prazer), mostrar o poder sobre o prado e o trigo (acabar com o seu estado intato) e beijar a rapariga. O fim do poema indica o direito do ser humano a usufruir a natureza e os frutos, subordinando-os às suas necessidades básicas (neste caso de comer e amar).

A relação entre a beleza e a naturalidade está explicitamente expressa num dos numerosos “ABCs de Amores” (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 337):

O B é pela Beleza
Sois natureza escolhida.

Nestes versos, o importante parece não ser apenas a identificação do belo e do natural, bem como o significado do adjetivo “escolhida”, implicando que a beleza da amada contém o melhor e o mais sofisticado da natureza.

A complexidade e dificuldade de o termo “beleza” se definir “corretamente” está subjacente nos poemas populares portugueses e sérvios. Nos dois imaginários, a beleza sem outras qualidades é transitória, comparável ao cheiro de uma rosa, não tem consistência.

Nas tentativas de reflexão sobre a beleza, o povo sempre relaciona este conceito com alguma característica espiritual ou um traço de carácter. Ilustrando esta ideia (*in*: Braga, *op.cit.*, 16), leia-se o exemplo:

Oh, amor, namora graça,
Não namores formosura,
Que a formosura sem graça
É viver na noite escura.

Na quadra, o que completa a beleza é a “graça”, enquanto numa das suas variantes, se procura é “agrado”. As duas características servem para sublinhar que o agradável pode ser mais necessário do que propriamente a perfeição do corpo e rosto. Se, porém, as pessoas se limitarem a observar apenas os encantos físicos ao escolher a amada, vão “viver na noite escura”, tendo dificuldades quando os encantos se esgotarem.

Na poesia sérvia, está presente uma tendência muito semelhante. Apenas para confirmar esta ideia, diremos que no poema sérvio “Sê, menina, tu mesma boa, serás senhora” (*Budi mlada sobom dobra, bićeš gospođa in*: Karadžić, *op.cit.*) se aprecia mais a bondade que a beleza. A protagonista é uma jovem “de olhos negros como a magia”, que remetem para uma beleza encantadora. Ao passar

pela casa do amado, ela deseja “ser senhora” desse sítio, recebendo a resposta de uma voz desconhecida, que dá o título ao poema. O adjetivo a salientar aqui é precisamente “boa” e não “bela”. Desta forma, a cultura sérvia sublinha a insuficiência da beleza para garantir um casamento feliz. A bondade deveria impedir o sujeito lírico de se interessar pela casa do rapaz e pela sua eventual riqueza.

Indissociável da virtude, a beleza, por sua vez, pode ser companheira da vaidade, sobretudo na população feminina. A poesia portuguesa abunda de rapazes que se “enamoram da bonita”, sofrendo depois o desleixo como no poema (in: Leite de Vasconvellos, 1975; II; 473):

Namorei-me da bonita,
Não me lembrava a fazenda,
Agora morro de fome,
A bonita não me lembra.

Nesta cantiga parece ecoar o provérbio popular português “a boniteza não se põe na mesa” (in: Parente, *op.cit.*,15), transmitindo a ideia de que os demasiados cuidados do corpo não fazem uma boa esposa e dona de casa, tal como implicam que a “fazenda” gasta com ela, era a única razão de namorar com o rapaz apaixonado, esquecendo-o quando a pobreza o atingiu. A “bonita” aqui é claramente vista como sedutora e interesseira, sem capacidades de sentir, quer amor, quer compaixão.

Um dos vícios associáveis à beleza é a falsidade. Partindo do provérbio popular “as aparências iludem” (in: *idem*,104)⁸⁵, sugere-se que o visível pode não corresponder à verdadeira imagem da pessoa. Tendo em conta que as mulheres investem muito mais no visual, recorrendo a várias táticas para esconder defeitos, é fácil atribuir-se-lhes a falsidade. Isso está explícito nos versos (in: Braga, *op.cit.*40):

Pega a feia que é firme,
Deixa a bonita, que é falsa.

Nesta parte da cantiga observa-se o binómio: bonita - feia. Diferentemente dos contos tradicionais, em que o feio é sempre sinónimo do mal, nas cantigas, de acordo com a sabedoria expressa no provérbio “não há bela sem senão nem feia sem sua graça”, o “senão” da bela é a hipocrisia, e a “graça” da feia a firmeza.

Ainda que nos poemas populares sérvios não se mencione diretamente a comparação entre a bonita e a feia, já referimos o poema “É melhor ouro velho que a prata nova” (in: Karadžić, *op.cit.*), em que a bela jovem chamada Ružica (Rosinha) se lamenta do seu triste destino: na cidade de Sarajevo

⁸⁵Este autor cita ainda a variante “as aparências enganam”.

começou a respeitar-se uma tradição estranha. Os rapazes escolhiam as viúvas, enquanto as jovens belas como ela ficavam para os velhos. Neste caso, um jovem não se deixa seduzir pelos encantos da rapariga bonita, e depois de uma longa reflexão, beija a viúva. A razão para isso pode ser precisamente o medo da possível falsidade da bonita, chamada de “prata nova”. A viúva, devido ao estado civil, é mais reservada, recolhida, não se preocupa com a beleza, já experimentou o amor, não necessita de se afirmar entre os homens, cultiva a virtude e merece ser tratada por “ouro velho”.

Outro defeito, companheiro da beleza, é a vaidade, podendo ser perigosa para uma mulher bela e levá-la à perdição. Num poema português (*in: idem*), a advertência reservada a uma rapariga bela e vaidosa é a seguinte:

Não há caldo tão gordo
Que não se lhe veja o fundo.

Estes versos provavelmente indicam sofrimento ou desprezo da beleza orgulhosa, sobretudo quando os encantos acabam. No poema popular sérvio “A rapariga contrariava o Sol” (*Devojka se Suncu protivila in: Pavlović, op.cit.*), o orgulho exagerado da rapariga que pensa ser mais bela que o próprio Sol é castigado quando o Sol lhe queima o rosto, atributo principal de beleza. A tradição sérvia, em determinadas situações, parece mais benévola com o orgulho, causado pela beleza porque são numerosos casos que mostram as raparigas a espelharem-se nas águas do rio ao comentarem e definirem a sua própria formosura. É célebre o poema “O orgulho de uma beleza” (*Ponos ljepotice in: Karadžić, op.cit.*) em que a rapariga bela rejeita beijar até o próprio soldado do czar. A protagonista da cantiga é o oposto de Milica, modelo ideal de “rapariga sérvia”, desatcada pela modéstia e humildade mais ainda que pela beleza.

Uma determinada defesa da liberdade feminina já aparece no conto tradicional sérvio “Rapariga mais rápida que o cavalo”⁸⁶ em que uma jovem de beleza sobrenatural foge ao próprio príncipe, que participou na prova da corrida a cavalo para a merecer. A rapariga optou por ficar só, desfrutando da sua própria beleza. Esta posição é pouco compreensível no meio cultural balcânico, baseado nos valores patriarcais, em que o casamento e a submissão feminina eram quase uma regra obrigatória. No conto esta visão liberal em relação aos direitos da rapariga poderia explicar-se pelo facto de ela ter nascido de uma forma fora do comum, e de ter sido criada pelas fadas na montanha. Nos poemas citados, não se diz nada explicitamente relacionado com o seu nascimento, apenas que toda a montanha

⁸⁶ Ver: Marinović (2009).

brilhava da beleza do seu rosto e grinalda. A beleza por si só, não é má, sendo uma das poucas formas de afirmação da mulher na sociedade. Daí, existir uma certa benevolência da cultura sérvia relativa a este fenómeno. O mesmo está subjacente no poema “O Sol, Deus e a rapariga” (*Sunce, Bog i devojka in: Krstanović, 2000*). Uma jovem elogia a sua beleza perante o Sol, o que o ofende muito e resolve pedir ajuda a Deus. Justo e piedoso, Deus responde que a rapariga ficou órfã e que a beleza é a sua única alegria, e por isso, não a castiga nem dá razão ao Sol.

Tal como as duas culturas consideraram legítimo usar flores, fitas e arranjos para salientar a beleza, este fenómeno está estreitamente ligado à naturalidade. Por isso, são numerosas as comparações dos jovens com algum elemento natural: planta, animal, corpo celeste. Para a beleza no imaginário popular sérvio importa a constituição corporal podendo ser um sinal de que a pessoa é capaz de trabalhar muito, ou um indicador da sua origem (cidade ou campo).

Da mesma forma, uma “trigueirinha” que se ofende quando o seu amado a trata assim, (no poema “Chamaste-me trigueirinha” *in: Viana, op.cit 24*) responde-lhe que na verdade é bela como uma “rosa da roseira”, tendo oportunidade de se mostrar como tal no domingo, que pressupõe a ida à igreja ou alguma festa popular, em que é permitido expor-se mais em público.

Se na poesia portuguesa e sérvia é difícil encontrar as palavras adequadas para definir o que a beleza realmente é, devido à sua abstração e complexidade, um dos “obstáculos” na abordagem deste termo é a idealização da pessoa amada. Por isso, não admira numa cantiga portuguesa, a namorada ser qualificada de “minha beleza”. Em vários poemas populares sérvios, ela é caracterizada como *lepota devojka*, “beleza menina”. Claro está que este substantivo tem a mesma função que o sintagma “bela menina”. A justaposição de dois substantivos na gramática denomina-se de atributivo, pretendendo-se salientar que justamente o primeiro atribui uma característica ao segundo, tal como o adjetivo. Contudo, o substantivo utilizado pode indicar a identificação da pessoa amada com a própria ideia (ou ideal) de beleza. No caso português, a amada é identificada assim justamente por ser “minha”, porque o sujeito lírico tem sentimentos por ela. No caso sérvio, a beleza é uma das “marcas” principais femininas, numa sociedade em que ela não é demasiado visível na esfera pública. Quando se está apaixonado, as palavras parecem poucas para descrever uma pessoa e para justificar a razão de ser tão especial.

Numa quadra portuguesa (*in: Braga, op.cit, 21*), a rapariga foi ao jardim e não encontrou o amado, mesmo assim a sua beleza é tal que:

Achei o retrato dele
Na mais delicada flor.

Na perspectiva da apaixonada, a beleza é sinónimo de delicadeza. As raparigas conhecem bem as flores e gostam de tratar delas, por isso, idealizam os amados identificando-os precisamente como que é belo para elas. O interessante aqui é também a palavra “retrato”, (imagem), enquadrando-se muito bem no contexto da idealização. Esta palavra indica também uma representação artística. O facto de o retrato do amado se encontrar em cima de uma flor combina a perspectiva da beleza natural e a sua representação, conjugando-se com a visão da apaixonada sobre o bem amado.

No poema sérvio “Navegava a lancha, pequeno barco” (*in*: Blašković, *op.cit.*16), por causa da beleza de Anica, capitã do barco, aos olhos de quem a descreve, tornam se belas também as suas amigas, o navio, os remos e tudo o que completa a imagem descrita. Leiam-se os versos:

O barco está cheio de jovens raparigas,
O seu barco é de puro ouro,
Os remos são finas agulhas de bordar,
As velas são com prata prateadas,
E a capitã é Anica rapariga.

Tendo procurado uma definição completa e abrangente da beleza, das perspectivas teórica e poética, chegámos à conclusão de que definir este conceito não é uma tarefa simples, por implicar muitas categorias: virtude, pecado, saúde, juventude, sublime, sagrado, feio, natural, artificial, idealizado e imaginado. Sem ser apenas uma sensação e questão de perceção visual, a beleza pode causar uma série de sentimentos que não têm deixado indiferentes pensadores, moralistas, s cientistas e poetas ao longo da história. Sendo simultaneamente física e espiritual, em muitas situações indissociáveis, a beleza tornou-se um motivo importante da poesia popular.

2.1. “Branco leite” ou “neve da montanha”? Beleza do rosto

*Nas faces desse teu rosto
Criou Deus a formosura.*

(in: Braga, *op.cit.* 91).

Após uma abordagem teórica e exemplos concretos de “definição poética” de beleza, estudaremos a formosura de todas as partes do corpo, “da cabeça aos pés”, procurando possíveis semelhanças entre as duas culturas. A apreciação de determinadas partes do corpo (peito, cintura, pernas) era cultural e socialmente condicionada, devido ao sistema patriarcal e à moralidade cristã. Optamos por esta abordagem para termos uma visão quanto mais completa possível do fenómeno de beleza do corpo humano.

A epígrafe deste subcapítulo tem um carácter quase proverbial. Indica que, por mais que se apregoem as virtudes e a “beleza interior”, a primeira impressão baseia-se justamente no aspeto físico e na imagem de alguém após uma mera perceção visual. Édouard Pommier (2003:62) salienta que “o rosto, a face é o ponto de partida de qualquer construção do corpo humano”.⁸⁷ O rosto e as suas partes, sendo sempre os mais expostos aos olhares, têm servido de inspiração para muitos poetas e transmissores populares. Como se observa na primeira parte do verso, mais uma vez salienta-se a estreita ligação dos motivos de beleza e amor, porque a beleza física muitas vezes gera uma paixão amorosa. Para um rosto na poesia popular portuguesa e sérvia se considerar belo, bastam por vezes os adjetivos “belo”, “formoso”, “lindo” ou “bonito” que o qualificam. Os poemas populares, nestes casos não são muito detalhados, deixando a cada ouvinte ou leitor a liberdade de “preencherem” o conceito do belo à sua maneira, atribuindo-lhe características necessárias para uma visão individual da beleza.

No cancionero português, no poema “Ó, José, ó cara linda” (in: Braga, *op.cit.*158) a cara do rapaz é apenas “linda”, para depois se ampliar a descrição, mostrando-se a admiração das estrelas perante tanta beleza. No imaginário sérvio, é frequente comparar-se o rosto do/a amado/a com uma estrela, a lua ou sol. Ilustrando esta tendência, citaremos três versos do poema “Feliz de mim, estás perto de mim” (*Blago meni blizu si mi in: Blašković, op.cit.*40):

Lua luminosa, tu és luminosa,

⁸⁷(It.)Il volto, “la faccia” è il punto di partenza di ogni constuzione del corpo umano.

Meu amado, tu és formoso
Feliz de mim, estás perto de mim.

Mesmo sem uma menção explícita do rosto do amado, pressupõe-se que a referência à “lua luminosa” guarda alguma semelhança com esse rosto formoso (pela forma ou pelo brilho).

Parafraseando as palavras de Umberto Eco (2004), confirmamos que a beleza causa admiração e atrai o olhar. O papel do olhar é fundamental na apreciação da beleza, porque a imagem do Outro, à primeira vista, pode causar vários sentimentos: admiração, no caso da beleza, indiferença ou repulsa, tratando-se da fealdade. Nas palavras do mesmo autor, o corpo humano é uma combinação correta das linhas curvas e retas. Simplificando o corpo a um sistema de linhas, facilita-se a criação de uma imagem, transformada na mente de quem a observa de acordo com as emoções que provocou caracteriza-se como bela ou feia. Eco acrescenta que a beleza é um fenómeno percetivo, não se reduzindo apenas a isso, porque nem tudo o que ela abrange cabe no domínio do sensorial. Na opinião de Carmelo M. Bonet (*op.cit.*41), “a beleza formal é o elixir da vida”. Tendo em conta esta visão poética do fenómeno da beleza exterior, não admira que precisamente ela seja o primeiro fator de aproximação dos apaixonados. Na perspectiva deste autor (*idem*), descrever significa “pintar com palavras”. Das palavras escolhidas depende a “pintura” que se vai obter. Relativamente à descrição como técnica presente na lírica medieval erudita, Bonet sublinha que o seu carácter genérico, dado o uso de substantivos e adjetivos que se reduzem a lugares-comuns. A descrição da mulher varia de acordo como ambiente em que é vista: se é loura, nos meios urbanos os cabelos comparam-se com ouro ou sol, e nas aldeias com trigo ou mel. A brancura do rosto, característica valorizada na poesia erudita ou popular, iguala-se à neve, ao leite, ao alabastro ou folha de papel. Segundo Nuno Júdice (1998), a metáfora é uma das “máscaras do poema”, representando o processo da construção de significados e sentidos, alargando o significado de um termo por aproximações sucessivas com um outro termo. A metáfora e a comparação têm muito em comum. Em palavras simples, poder-se-ia dizer que a metáfora é uma comparação “reduzida” à qual falta o nexos comparativo “como”.

Sendo o paralelismo uma das características mais presentes na poesia popular portuguesa e sérvia, consideramos que estes dois povos têm uma inclinação quase natural para o uso das comparações, particularmente na descrição da beleza dos protagonistas das cantigas. Relativamente à linguagem metafórica, as culturas em questão são bastante ricas, inventivas e criativas.

Reiterando à questão da beleza do rosto, havemos de citar a perspectiva de Coutrine e Harroche (1998), em que o rosto humano revela uma certa “eloquência silenciosa”, refletindo o aspeto visual e

uma série de emoções. Nas pessoas mais reservadas e menos expressivas, obviamente parece difícil descobrir as expressões afetivas. Os autores (*op.cit.*68) entendem o rosto como expressão das “qualidades morais da alma”, retomando a ideia medieval sobre a relação da beleza e fealdade com a virtude e o pecado.

Edgar de Bruyne (*op.cit.*82) recorda que “a parte mais bela do corpo é a cabeça e o rosto é o mais belo da cabeça”.⁸⁸ A afirmação pode resultar do facto de o rosto ter sido praticamente a única parte do corpo masculino e feminino, “legitimamente” exposta ao público, sendo constantemente sujeita a apreciações e avaliações de todos. Se nas cantigas sérvias as raparigas belas estão particularmente orgulhosas do rosto, espelham-se na água, embelezam a cara, lavam-na, enxugam-na com plantas cheirosas, desejam que o seu rosto brilhe, numa quadra popular portuguesa (*in*: Braga. *op.cit.*91) está explicitamente dito que “nas faces desse teu rosto Criou Deus a formosura”.

O rosto, nas culturas portuguesa e sérvia, é fulcral para a apreciação da beleza física. Os poemas populares sugerem que, quando o rosto é belo, quase não é necessário olhar para o resto do corpo. Em determinadas situações, o rosto formoso é apenas uma “introdução” na beleza corporal no seu conjunto. Uma outra interpretação, nada menos legítima, é que o rosto desperta interesse precisamente por ser o espelho e reflexo da vida afetiva e íntima das pessoas. Daqui, a existência do provérbio “os olhos são o espelho da alma”. Não admira, então, que no cancioneiro popular português os olhos azuis se relacionem sempre com o céu ou com o mar, pela cor e profundidade que refletem. Em termos meramente físicos, os olhos azuis combinam-se com uma pele clara, constituição física delicada, atribuindo-se a este rosto uma beleza angelical ou celestial.

O rosto na poesia portuguesa e sérvia é visto como conjunto de partes perfeitamente combinadas, uma espécie de “fundo” em que se destacam melhor as particularidades dos olhos, sobrancelhas, nariz, boca, queixo e cabelo.

O primeiro fator incontornável na descrição do rosto masculino ou feminino é a cor. Nas tradições portuguesa e sérvia, a brancura do rosto é muito valorizada. A ausência de pigmentos morenos sinaliza elegância, delicadeza, sofisticação e pode indicar aristocracia. A cor de pele mais morena relaciona-se com o campo, os trabalhos duros ou com as condições meteorológicas, e daí, nalgumas cantigas, ser referida inicialmente com um tom depreciativo, dando o direito à pessoa

⁸⁸ (Esp.) la parte más bella del cuerpo es la cabeza y el rostro la parte más bella de la cabeza.

morena defender-se. Em defesa da cor morena do rosto das raparigas o cancionero português (*in: Viana, op.cit.24*) tem muitas cantigas. Leia-se o seguinte exemplo:

Chamaste-me trigueirinha,
Isto é de andar ao sol
Toda fruta que é sombria
Essa não é da melhor.

Comparando-se a frutas maduras, de aspeto e sabor específicos, a rapariga morena está orgulhosa e sente-se mais bela precisamente por esta particularidade. Acentuando a beleza do moreno, os versos de uma quadra portuguesa (*in: Leite de Vasconcellos, op.cit, 624*) rezam assim:

Eu gosto da cor morena,
Que é a cor do meu amor.

A cor morena do rosto combina-se com a dos olhos e cabelos do amado, daí a sua beleza excepcional. É lógico elogiar como belo tudo o que pertence “ao amor”, opondo os critérios pessoais ao cânone estabelecido.

Diferentemente do que se apresenta no cancionero português, o pior castigo para a protagonista de um poema sérvio é que o sol lhe queime o belo rosto. Nem toda a tentativa de competir com o sol é castigada na poesia popular sérvia. Desta forma, em Pavlović (*op.cit.110*) encontra-se uma cantiga em que o sol e a rapariga tentam demonstrar a sua beleza e o resultado é o seguinte:

Do sol a minha relvinha murchava,
E da rapariga o coração do cavaleiro.

A beleza do sol é natural, afetando a relva, elemento natural, e a da rapariga é mais complexa, implica sentimentos, atingindo o coração do rapaz. A ameaça de o rosto poder ficar queimado numa cantiga (*in: Marinković op.cit.13*) sérvia é apenas um pretexto para a rapariga acordar e ver o amado. Leiam-se os versos:

O falcão acorda-a: “Levanta-te, menina!
O sol brilhou, o rosto escuro ficou!”
Levantou-se a menina, mas o sol não brilha,
Mas veio um rapazinho beijar a menina
No rosto corado e nos seios alvos.

Tendo em conta a realidade portuguesa e sérvia, em que uma grande parte da população tem feições morenas, o elogio da beleza da cor clara do rosto parece pouco justificável. Por um lado, distinguem-se claramente os mundos da realidade e da poesia, sendo, por mecanismos de compensação e idealização, valorizado aquilo que na realidade não se encontra muito frequentemente. Em segundo lugar, “o rosto alvo” simboliza pureza e caráter angelical da pessoa que se descreve.

Um pouco de cor rosada, combinada com a branca significa beleza, a palidez absoluta é razão de preocupação. Deste modo, no poema sérvio “Três defeitos” (*in: Đurić, op.cit.43*) é criticado o pretendente da rapariga por ser “pálido, palidinho”. Para se defender, o rapaz responde que a cor do seu rosto se deve a muito estudo. Se não é belo, é inteligente e culto, o que o torna mais atraente aos olhos da amada. A mesma crítica (da cor do rosto demasiado pálida) dirige-se na poesia popular portuguesa a uma rapariga, metaforicamente representada como uma rosa branca (*in: Braga op.cit.19*):

Rosa branca, toma cor,
Não sejas desmaiada,
Que dizem as outras rosas
Rosa branca não vale nada.

A preocupação com a saúde da rapariga revela-se no conselho de “tomar cor”, e no adjetivo “desmaiada,” no segundo verso. A sua imagem não é avaliada apenas no meio masculino, mas também por “outras rosas”, que a podem invejar ou menosprezar. Certamente, a menina representada como rosa, “não valendo nada,” não poderá pensar em ser amada.

Quando um rosto belo se compara ao papel, pode inferir-se que a arte de escrever se valoriza muito no espaço cultural em que a cantiga é criada. Desta forma, em Leite de Vasconcellos (*op.cit.620*) apresenta-se uma “carinha de papel branco”, em que se destacam outros elementos, também metaforicamente relacionados com o mundo da escrita: nariz “de pena aparada”, olhos “de letra miúda” e boca de “carta fechada”. No poema popular sérvio “Uma rapariga descreve-se a si própria” (*Devojka sama sebe opisuje in: Blašković, op.cit. 17.*), para além de indicar a provável proveniência erudita do poema ou influências dos autores cultos, o rosto e a sua cor são comparados ao papel precisamente para destacar a beleza invulgar da protagonista. Tal como no papel se pode escrever, no rosto inscrevem-se emoções, preocupações, inquietações da alma.

Para além do papel, a tradição portuguesa identifica a brancura do rosto com a neve, o leite, ou os anjos, enquanto a sérvia compara-a ao lírio branco, a prata, luar ou estrelas, sendo o leite e a neve também lugares-comuns frequentes. Por vezes, mencionam-se também algumas “técnicas artificiais” de embelezamento “aprovadas” pela poesia. Para as raparigas solteiras é legítimo lavarem o rosto com o leite e enxugarem-no com rosas, para agradarem ao amado.

A brancura do rosto masculino não é muito apreciada. Se na cantiga portuguesa “Ó, José, cara dum anjo” (*in: Braga, op.cit.*) é usada esta imagem, alude-se, certamente, ao caráter virtuoso e não às qualidades do rosto. Um rapaz pálido é visto como doente ou demasiado frágil, sendo a sua masculinidade afetada.

No cancionero organizado por Teófilo Braga, numerosos são os poemas em que se descreve o “perfil de uma beleza”, dedicando-se uma quadra a cada uma das partes do corpo feminino. Em muitas salienta-se a brancura da testa. Leia-se o exemplo (*idem*,474):

Vossa testa branco leite,
Luz que nem um cristal

Se a testa da rapariga brilha, isso poder-se-ia interpretar como sinal de intelecto companheiro da beleza e clareza dos seus pensamentos. Nos poemas sérvios, o rosto pode brilhar tanto que deslumbra toda a montanha, pode ser rival do Sol, mais belo que o pão. No poema “Nardos colhia uma rapariga na montanha” (*Smilje brala u gori devojka*) encontrado em Pavlović (*op.cit.*158), o rosto lavado da protagonista do poema “brilhou como o sol quente.” Para além de ser comparado ao corpo celeste mais luminoso, o rosto da rapariga é quente, aumentando possivelmente, o desejo de ser beijado.

Na poesia portuguesa também estão presentes comparações e metáforas da beleza do rosto aos corpos celestes. Desta forma, numa das quadras “Pus-me a contar as estrelas *in*: Leite de Vasconcellos, 1890:96), um rapaz apaixonado beijou uma estrela por a ter confundido com o rosto da amada. De entre outros elementos (naturais e sobrenaturais), característicos pela brancura, na poesia sérvia aparece a pérola, frequentemente aplicada aos dentes. Em duas cantigas, porém, a amada é tratada por “minha pérola” ou “perolazinha”. Nestes poemas, não se diz que o rosto é branco como uma pérola, sendo este tratamento uma forma carinhosa de o namorado expressar a beleza, delicadeza e virtude da namorada. A comparação de uma menina a fada, no imaginário eslavo, é sinónimo da maior beleza que se possa imaginar. As fadas têm asas, vivem na montanha, rodeadas de ar fresco e plantas saudáveis, o que lhes confere uma beleza transparente e celestial.

Quando o protagonista do poema sérvio “Jovo leva a mãe ao jardim das rosas” (*in*: Marinković, *op.cit.*41) passeia com a mãe, utiliza a imagem do lírio branco para descrever corretamente o rosto da namorada. No poema, o rosto é o segundo elemento na “desconstrução” da beleza da rapariga, sendo o primeiro os olhos, e o último os braços. Todas as descrições agradam à mãe do rapaz, merecendo a sua aprovação. As partes do corpo que escolhe são relevantes: os olhos e a cor do rosto são as mais visíveis, e os braços, metaforicamente representados como videiras finas, revelam delicadeza e sofisticação. Em certos momentos, apenas se menciona o “rosto alvo”, traduzido para sérvio como *belo lice*. Ocasionalmente é preferível o rosto ser “alvo e rosado” (*belo i rumeno*). Não admira a comparação das partes mais coradas do rosto com as maçãs na língua portuguesa, ou com morangos na língua sérvia, sendo estas frutas muito apreciadas na alimentação dos dois países. O rubor do rosto compara-se a uma

rosa ou um cravo. Esta cor é vista como um sinal positivo, indicando saúde, juventude, salientando honra e pudor.

Embora a timidez prevaleça nas raparigas, as duas tradições são benevolentes relativamente a esta característica nos rapazes, especialmente os muito jovens na presença das amadas. Em várias cantigas portuguesas o namorado “é coradinho no rosto”, significando saúde ou timidez. No célebre poema popular sérvio “O rapazinho tímido e a menina piedosa” (*in*: Đurić: *op.cit*,48), em que os apaixonados estão sentados debaixo de uma ginjeira, está muito claro que “é mais tímido o rapazinho que a menina” e que “por detrás da timidez começa a falar”. A nosso ver, a ginjeira combina com o rubor no rosto do rapaz.

Uma outra razão para o rosto se tornar simultaneamente corado e mais alegre é o consumo do vinho. Enquanto a tradição portuguesa permite que as maçãs do rosto tenham a cor do vinho, a sérvia vai um pouco mais longe, afirmando o papel do vinho na alteração da cor do rosto. Numa cultura patriarcal, como a sérvia, tolera-se mais que os rapazes bebem vinho, a protagonista de “Nora irrequieta” (*Nestašna snaša in*: Đurić, *op.cit*.144.) está certa de que “não há rosto sem o vinho encarnado”. Desobedecendo os conselhos da mãe (de não usar grinalda, não beber vinho e não beijar o cavaleiro forasteiro), conseguiu descobrir a verdadeira beleza e encontrar a felicidade.

No cancionero popular português, frequentemente mais pormenorizado nas descrições do rosto e corpo, encontra-se um detalhe interessante como símbolo da beleza: os sinais na cara. Parafrasearemos dois exemplos de quadras em que este pormenor é constatado e louvado. Se uma jovem tem a “cara cheia de sinais” (*in*: Braga, *op.cit*.47), também é chamada de “cara linda”. Mesmo sem ser perfeita, é considerada bela por os sinais serem algo específico, único e diferente que a destaca entre outras raparigas. Numa outra quadra portuguesa o rosto com sinais é comparado com o céu cheio de estrelas, o que sublinha a necessidade de o apaixonado glorificar a pessoa amada, vendo-a como excecional, contrariando os padrões oficiais de beleza. Os sinais no rosto da amada são transformados em facadas no coração do apaixonado que a observa a falar com outros rapazes. Nesse contexto, nem são belos nem feios, sendo censurada a sua atitude e não propriamente o aspeto. Na poesia sérvia, não é mencionada nem sequer a possibilidade de haver sinais na cara, sendo, talvez, a poesia sérvia mais dada à idealização de uma beleza imaculada. Numa cantiga popular sérvia (*in*: Milošević-Đorđević, *op.cit*.11), à beleza da rapariga é *jednolika*, “de rosto uniforme”, isto é, sem qualquer tipo de mancha. As únicas “nódoas” no rosto, legitimadas pela poesia portuguesa e sérvia, são as marcas dos beijos. Mesmo elas, não devem ser muito visíveis para se fugir aos comentários e olhares inoportunos.

As duas culturas valorizam um rosto cheio, sendo esse um indicador de saúde e uma perfeição maior. Um rosto redondo e cheio é sinal de boa alimentação, o que sobretudo no ambiente rural, significa que a potencial futura nora não é saudável e não é mimada e frágil.

Se na poesia popular sérvia um rosto bonito se compara com uma maçã, numa quadra portuguesa (*in*: Braga, *op.cit*) vê-se o rosto como “pêra madura”, que precisamente por ser assim, tem doçura, está cheio de “sumo”, e vida. No cancionero de José Dias Batista (2000:9) o rapaz apaixonado, com saudades da amada pergunta-se:

Que é da minha rica Ana?
Que é da minha cara cheia?

A cara de Ana é qualificada como “minha”, próxima do sujeito lírico, sendo bela precisamente tal como é, e causando ternura e carinho em quem a descreve. A forma do rosto, aparentemente, não tem importância nas tradições portuguesa e sérvia, sendo mais significativo o seu simbolismo.

A formosura da apaixonada é legitimamente “corrompida” apenas por lágrimas e noites sem sono, sofrendo de “mal de amores”. Então, as lágrimas adquirem a forma de pérolas ou prata, embelezando o rosto do sujeito lírico. Ainda que sejam “de sangue”, causadas pelo desprezo, servem para fazer um “degrau de veludo” na porta da pessoa amada. As preocupações tornam o rosto mais pálido ou amarelado, mas nunca se mencionam olheiras ou quaisquer signos de cansaço ou doença. Desta forma, traça-se a diferença entre a vida quotidiana e a poesia, sendo a primeira uma realidade banal, sublimada e purificada nos versos.

A testa, o queixo, o nariz e os ouvidos não são muito apreciados nos poemas sérvios, provavelmente por serem “pouco poéticos” e pouco suscetíveis de idealização. Nos “retratos de uma beleza” ou “perfis de uma rapariga,” no cancionero português, descrevem-se estas partes do corpo, comparadas com um material precioso.

O queixo feminino, considerado belo. na poesia popular portuguesa é igualável à lua, pela forma, e brancura, ou ao espelho. Não está bastante clara a metáfora do queixo como espelho, nem é óbvia a sua significação, mas parece óbvio o espelho ser um objeto indispensável na avaliação e apreciação da beleza feminina. Para corresponder à imagem de perfeição, nesse queixo, como nas restantes partes do rosto não pode haver borbulhas, sinais ou outras máculas.

O nariz numa cantiga compara-se a “pena aparada”, pela finura e delicadeza. Relacionando-se com a escrita, pressupõe-se uma visão poética desta parte do corpo. O nariz pode ser visto como um cravo (*in*: Braga, *op.cit*.467), e nesses casos atribui-se-lhe “o amor bem verdadeiro”. Embora não haja

uma razão plausível para entender a simbologia amorosa do nariz, o sujeito lírico provavelmente está muito apaixonado, pretendendo encontrar uma justificação para os sentimentos em cada pormenor no amado

As orelhas, na poesia portuguesa, são comparáveis a cristais, conchas pérolas ou outros materiais preciosas, para salientar a delicadeza, permitindo ouvir bem as palavras de amor. Pode acontecer, como é o caso uma quadra (*in: idem*) que as orelhas sejam vistas como “lindas, engraçadas”, sendo também relevante e serem “bem asseadas”, sendo a higiene indissociável da beleza.

O primeiro elemento na apreciação da beleza, e simultaneamente “delator” da esfera emocional, o rosto nas culturas portuguesa e sérvia é uma parte incontornável das cantigas amorosas, enquadrando-se nos padrões universais de formosura, dependendo também dos critérios pessoais de cada apaixonado.

2.1.1. O reflexo da alma ou “dois amantes leais”? Beleza dos olhos e do olhar

*Vossos olhos são dois raios
Daqueles mais penetrantes*

(Braga, *op.cit.*467).

Na epígrafe do subcapítulo, descrevem-se os olhos da amada, parte do corpo que completa a beleza física, refletindo a alma, a vida íntima ou afetos do sujeito lírico.

Antes de estudarmos o papel dos olhos e do olhar, na apreciação da beleza e a sua inserção no contexto amoroso, vale problematizar a dicotomia entre “ver” (*videti/videre*) e “olhar” (*gledati/oculare*), em português e em sérvio expressos por verbos diferentes⁸⁹. Justificando de certa forma esta ideia, Merleau-Ponty (1992:19) destaca que “só se vê aquilo que se olha”. Aplicando a citação ao mundo dos afetos, dir-se-ia que a pessoa apaixonada dá preferência aos aspetos que ela considera belos, dignos de *ver* e de *olhar* no Outro. O jogo do *ver* e do *olhar* tona-se ainda mais complexo tendo em conta que o olho que vê é simultaneamente visto por outros. Deste modo, cria-se uma multiplicidade de focos e apreciações, sensibilidades, avaliações e sentimentos, que dominamos ou a que somos sujeitos. Para o autor (*op.cit.*68), “a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspetos do ser”. Justamente através da visão e do olhar expomo-nos à esfera pública, revelamos pormenores do nosso íntimo, permitimos descobrirem-se as preocupações, alegrias, desejos, inquietações, reflexões. Essa perspectiva nunca é neutra e isenta do contacto e interação com os outros.

Efetivamente mediante o olhar, as representações de beleza e fealdade são introduzidas na nossa mente e não admira que a própria conceção do belo e do feio dependa muito da primeira impressão. Ocasionalmente, basta um instante a ver um objeto ou uma pessoa bela para desejarmos continuar a observar, desfrutar e apreciar a perfeição da criação; outras vezes, esse mesmo objeto pode passar despercebido após um primeiro contacto visual, para posteriormente chamar a nossa atenção numa outra situação. Aqui não se trata apenas da clareza da visão ou da capacidade de os olhos captarem os

⁸⁹ Assinalamos uma curiosa diferença: Na língua e cultura sérvia parece consensual a ideia de que “ver” frequentemente refere uma capacidade física enquanto “olhar” subentende mais concentração e mais detenção no objeto observado. Esta afirmação inicial pode ter outras interpretações, nomeadamente quando se diz que uma pessoa tem a “visão seletiva” ou que “vê só aquilo que quer ou lhe convém”. Estas expressões utilizam-se no sentido figurado, não tanto para questionar a saúde da visão da pessoa, mas para se sublinhar o seu foco das atenções e a sua escolha de prioridades.

pormenores. O olhar também depende de um conjunto de fatores mentais ou emocionais (interesse, motivação, atração, afetos – ou a sua ausência – elementos “supra-visuais”). Os atos de ver e olhar são inseparáveis da reflexão. Na poesia (popular ou erudita), a visão e o olhar são elementos indispensáveis na apreciação da beleza abrindo o caminho à criação, desenvolvimento e transmissão de uma série de sentimentos: o amor, os ciúmes, a tristeza, as saudades, a dor, a ilusão, a imaginação.

Henrique de Vilhena (1933:56) refere:

Os olhos, porque se veem e logo se olham, permitem-nos conhecimento direto, imediato e amplo com a experiência, nas suas expressões, e assim na linguagem as imagens concernentes têm pela sua maioria caráter direto.

Justificando a razão de determinados olhos serem amados, na imaginação popular é importante tudo: cor, tamanho e forma, o olhar e o efeito que produz no enamorado. Não admira, então, esses olhos terem sempre uma luz ou brilho particular, abundante em magia, encanto, força, sendo capazes de ferir, embriagar, roubar o coração, cativar, quebrar juramento mais firme.

Para além dos olhos, no imaginário popular português e sérvio, as sobrancelhas arqueadas e as pestanas compridas completam a imagem da beleza, especialmente a feminina. No poema “A rapariga sérvia”, Milica, representada como ideal de beleza e virtude, tem as pestanas tão compridas que lhe cobrem as “maçãzinhas do rosto coradas”. Não permitindo ao pretendente ver os olhos, as pestanas fazem com que a deseje secretamente durante três anos.

Do mesmo modo, numa cantiga portuguesa, as sobrancelhas compridas também impedem o namorado de ver a luz dos olhos amados. Por vezes, são como fitas de ouro, condizendo com a visão dos cabelos louros, ou como fitas para prender estrelas, sendo as “estrelas” os olhos da amada. As sobrancelhas arqueadas são um dos belos pormenores do rosto que seduz muitos rapazes nos poemas.

No âmbito da análise do papel dos olhos na apreciação da beleza, observamos o pudor, que faz abaixar a cabeça, e as lágrimas, que provam os mais variados sentimentos (tristeza, mágoa, saudade, ciúmes, raiva), podendo embelezar o rosto de quem as derrama. A beleza dos olhos é comparável a algum elemento da fauna. No caso português (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*777), o exemplo de um “Josezinho” (“Ó, José, ó Josezinho,/ Olhos de coelho manso”) iguala os olhos do protagonista aos do animal doméstico. Este verso reflete uma profunda ternura e carinho com que a rapariga se dirige ao amado. O coelho é já um animal inspirador de sentimentos ternos, e sendo manso, é próximo do meio doméstico da pessoa que o descreve. Por analogia, os olhos do amado, cujo nome se usa em diminutivo, devem ser mansos, reflexos de uma pessoa terna, e digna de amor. Os olhos amados, cuja cor não se menciona, são belos por completarem a imagem da bondade do amado.

Analisando as relações estabelecidas entre o corpo e o caráter da pessoa na linguagem popular, Delmira Maçãs (1948:229) afirma:

A sabedoria do povo não é alheia aos princípios de fisiognomia e da fisiopsicologia, apresentando uma série de conceitos, mais ou menos assentes, mesmo quando contraditórios, sobre as relações entre o aspeto exterior ou a sua constituição fisiológica e o caráter.

A observação do rosto, e em especial dos olhos, considera-se reveladora do reflexo da “alma”, daí, a sua relevância na poesia. A autora (*op.cit.*238) é da opinião de que “na face são os olhos que revelam o caráter e o íntimo da alma com maior nitidez”, acrescentando que o brilho dos olhos na linguagem popular pode sinalizar a esperteza. O brilho e a luz, para além de embelezar os olhos, têm uma função muito mais básica: a de ver.

Na poesia é frequente que precisamente esta luz dos olhos seja oferecida à amada como a maior prova do amor. A luz dos olhos amados, na poesia popular portuguesa e sérvia, faz quebrar um juramento (geralmente feito depois de uma desilusão na experiência amorosa anterior), a luz especial dos olhos bonitos e desejados faz prometer fidelidade eterna, e confere maior expressividade às declarações amorosas. Mais uma vez é comprovada a estreita relação dos motivos de beleza e amor, sendo os critérios para a beleza de um par de olhos frequentemente subjetivos, condicionados e influenciados pelo coração. Dependendo do brilho e da forma do olhar, podem indicar-se vários sentimentos, reflexões e fenómenos: a determinação, o amor, a lealdade, a sinceridade, a paixão, a falsidade. De acordo com Ana Paula Guimarães (*op.cit.*116), “se a boca pode mentir, se o rosto oscila entre revelar e ocultar, se o peito secretamente suspira ou abertamente dói (...), os olhos necessariamente exprimem, contam a verdade.” A sinceridade é apenas mais um critério para se definir a beleza dos olhos e da sua expressão. Desta forma, os olhos de uma determinada cor podem ser caracterizados como falsos, e por tanto, feios. Os olhos que não escondem a verdade (as emoções, as impressões, as ideias) são apenas o reflexo de uma pessoa virtuosa, que como tal merece ser respeitada, considerada bonita e amada.

Para ilustrar esta ideia, defendida pelo povo nas cantigas (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*255), citaremos versos de uma quadra:

Mas as palavras dos olhos,
São vozes do coração.

A luz dos olhos da amada pode indicar o encantamento do enamorado a ponto de bloquear a sua capacidade de cantar, como se vê no seguinte exemplo (*idem*):

Quero cantar e não posso,
Falta-me respiração,
Falta-me a luz dos teus olhos,
Amor do meu coração.

O poder, a força e a atração do olhar da pessoa amada unem-se de tal forma que impedem uma função vital básica (a respiração), bloqueando a imaginação e expressão do sujeito lírico. Em outros cancioneiros, nomeadamente no de Braga, a palavra “respiração” é substituída por “inspiração”, muito significativa neste contexto, sendo um possível indício da origem erudita da quadra, revela também que a beleza dos olhos da amada, metaforicamente representada pela luz, foi sempre fonte de inspiração dos poetas cultos e populares.

Quando os olhos não têm luz nem brilho, podem ser caracterizados como misteriosos, mágicos, até um pouco obscuros, despertando a fantasia do sujeito lírico, aumentando o sofrimento ou desgraça. Estes olhos podem esconder uma beleza fatal, pecaminosa, que leva o amante pelos caminhos da loucura, paixão descontrolada, perdição ou morte, não sendo, no entanto, qualificados como feios. Os olhos tornam-se feios apenas quando o amor acaba, depois de uma traição ou quebra de confiança. Nesse sentido, a poesia popular portuguesa e sérvia têm a mesma opinião: tal como a beleza é um fenómeno que completa a virtude e é purificado por ela, a fealdade salta à vista apenas com os pecados acumulados ou com os comportamentos intoleráveis.

Referindo-se à qualidade dos sentimentos, não parece exagerado afirmar que universalmente se sabe que, quando alguém olha o interlocutor nos olhos, a sua atitude interpreta-se como sinal de retidão, verdade ou lealdade. Quando, pelo contrário, alguém olha para baixo ou desvia o olhar, revela uma necessidade de esconder o íntimo, não necessariamente por falsidade (embora normalmente seja esta a interpretação), porque, por detrás deste gesto, é possível que esconder-se a timidez, ou o medo de descobrir as emoções. Tal como na poesia sérvia, Milica, “a rapariga sérvia” olha para baixo por ser tímida, modesta e humilde enquanto as suas amigas olham para os relâmpagos no céu, a poesia popular portuguesa também dá o direito a sentir pudor ou temor na presença do amado. Desta forma, Henrique Vilhena (1935:140) destaca a presente cantiga:

Passei pela tua porta,
Meu coração se assustou,
Poisei os olhos na terra,
Toda a gente reparou.

Nas raparigas, o olhar para baixo é visto como sinal de pudor e honra, como na imagem de Milica, que no célebre poema sérvio “A rapariga sérvia” é representada como ideal de beleza e virtude.

Da mesma forma, a beleza provocadora do olhar da rapariga, plenamente consciente do poder e paixão que desperta nos outros, é tal que consegue queimar a cidade de Travnik, e a poesia popular não a recrimina por isso. Problematizando esta temática, verifica-se que a relação entre a beleza e a virtude nem sempre é tão simples e monocórdica, podendo a sabedoria do povo oferecer várias alternativas para o mesmo problema, deixando aos ouvintes da poesia a liberdade de se identificarem com o modelo que mais se adequa a eles.

Enquanto as raparigas honestas e decentes olham para o chão, os rapazes com estas virtudes devem olhar diretamente para a cara do interlocutor, sendo essas as marcas de coragem e firmeza. Um olhar assim proporciona segurança e torna-o mais desejado e belo na perspectiva das observadoras. Nas raparigas, um olhar demasiado direto seria provavelmente interpretado ou como sinal de descaramento, ou de segurança e autoconfiança. Neste momento, poder-se-ia discutir até que ponto as formas de olhar são cultural e socialmente influenciadas, tal como a ideia de beleza ou fealdade destas posturas e em que medida as sociedades patriarcais são ou não injustas relativamente ao género feminino. Obviamente, que para um rapaz apaixonado não há mal nenhum num olhar um pouco mais direto que a sua amada lhe dirige. Este olhar então é profundo, provocador, encantador, tudo menos feio e descarado.

Courtine e Hraroché (*op.cit.*57) referem que “os olhos são para o rosto o que é o rosto para a alma”. Com esta afirmação, sublinha-se mais uma vez a estreita ligação entre a esfera emocional e a expressão dos afetos. Os autores (*idem*, 45) consideram que “o rosto é a metáfora da alma”.

Aplicando ta expressão à poesia popular portuguesa, verifica-se que no imaginário popular o coração e os olhos são encarados como “dois amantes leais”, que funcionam em simultâneo, perfeitamente a par do que acontece com cada um deles, porque quando o coração sente qualquer alegria, aflição, dor ou paixão “logo os olhos dão sinais”. Ana Paula Guimarães (*op.cit.*19) refere-se a estes dois órgãos como “pontos do circuito do amor pelo corpo e pela alma.” A autora sublinha a “cumplicidade” entre os olhos e o coração, pela qual se “denuncia o que vai dentro da alma”, e a necessidade dos olhos de revelar ou esconder o íntimo.

Na poesia portuguesa e sérvia é frequente encontrarem-se diversas atividades e efeitos que os olhos da pessoa amada produzem sobre quem ama e canta: seduzem, roubam corações, embriagam, ferem como flechas, dão saúde ao doente, desejam e são desejados. Ana Paula Guimarães salienta que os olhos têm o poder de “acender a chama de amor”. Como prova (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 657) desta afirmação será citada a cantiga:

Os teus olhos são de lume,
O meu coração cera,
Ainda que fosse de pedra,
Com eles se derreteria.

Pela sua beleza, apenas o primeiro passo para o surgimento da paixão amorosa, os olhos levam os sujeitos líricos a descreverem os mais profundos sentimentos: timidez, ilusão, esperança, amor, saudade, tristeza, desprezo, traição ou indiferença. Como prova da diversidade de emoções que os olhos transmitem, leiam-se exemplos de cantigas (*in*: Braga, *op.cit.*38) “De frente de mim estão olhos”, em que podemos encontrar um par de olhos que “as luzes me estão tirando”, sendo posteriormente invocado Deus, juiz justo nesta causa. No poema sérvio “O cavaleiro atingido por uma flecha”, da antologia de Karadžić, os olhos da amada assemelham-se a flechas, magoando o coração do apaixonado de tal forma que se sente ferido de morte, e convida a amada a lavar as feridas com beijos. Na coletânea de Leite de Vasconcellos (*op.cit.* 777) encontra-se a seguinte cantiga:

Vossos olhos são raios,
Daqueles mais penetrantes,
Com que vós sujeitais
Os mais rebeldes amantes.

Nos versos, descreve-se claramente o olhar, como forma de poder feminino de seduzir e subjugar os rapazes. Contrariamente à ideia da mulher como frágil, submissa e pudica, nalgumas cantigas é-lhe conferido o direito a dominar. A imagem do raio está estreitamente relacionada com a luz e força, o que se enquadra na visão de implacável, desinteressada, estando plenamente consciente de que ela ilumina, inspira e o apaixonado fiel e obediente. Na poesia sérvia, o poder dos olhos e do olhar de uma rapariga (no poema “Travnik queimada pelos olhos”⁹⁰) é capaz de queimar toda a cidade, duas lojas novas, uma taberna e o tribunal. Na variante mais curta do mesmo poema, “Uma rapariga queimou uma cidade”, menciona-se que uma jovem queimou uma cidade com o olhar por detrás da vidraça. Nesse contexto, pode imaginar-se uma bela rapariga, aparentemente recolhida e resguardada, que mesmo assim, tem força e poder no olhar para produzir reflexos do sol que, provocam o incêndio na cidade. Embora nestes poemas os olhos causem o sentimento amoroso, indiretamente é sugerida a sua beleza que reside justamente no poder.

No cancionero português, os olhos roubam corações, cativam, avassalam, sujeitam, fazem perder a liberdade e a razão. Neste campo semântico pode reconhecer-se facilmente o léxico da lírica

⁹⁰Os dois exemplos de raparigas que queimam as cidades com o seu olhar são retirados da antologia de Karadžić.

trovadoresca, em que é frequente esse tipo de recursos linguísticos acentuando ainda mais o poder da paixão e a intensidade do sentimento que provocam. No cancionero sérvio, fazem o mesmo, por vezes recorrendo a estratégias diferentes. No poema “Sê menina tu mesma boa, serás senhora” (*Budi mlada sobom dobra, bićeš gospođa*), registado por Karadžić, diz-se explicitamente que a rapariga tem olhos negros – como a magia. Sem saber mais nada relativamente à sua beleza, imagina-se um par de olhos encantadores. O poema sobre a beleza dos olhos negros de Coka⁹¹ (em “Por água ando, com sede caminho”)(*in: Blašković op.cit.16*) a hipérbole ilustra bem o estado de alma do apaixonado. Leiam-se os versos:

Coka, Coka, olho negro,
Os teus olhos serão vinho,
Ou o hidromel suave?
Que tanto me embriagaram,
Que uma semana ando embriagado
E outra curo a ressaca.

De seguida, descreve-se o efeito mágico da beleza e o poder dos olhos da amada sobre o namorado que causa nele sérios transtornos. Agora, vale referir uma quadra portuguesa com uma imagem semelhante. Sem mencionar os olhos de Maria, a sua beleza, ou cor, a ideia é a mesma (*in: Braga, op.cit.*):

Ó, Maria, ó Maria,
Por te amar ando louco,
Tenho fome, tenho sede,
Levo má vida, ando roto.

No poema sérvio acima citado, e no português, o amor tem o efeito encantatório: por essa “bruxaria” amorosa os dois estão seduzidos, comportando-se de forma semelhante. No primeiro poema, os olhos são “responsáveis” pelo estado de alma do rapaz. No segundo, a causa é “por te amar”. Mesmo assim, os dois rapazes descumram das suas necessidades básicas, do seu aspeto físico e comportam-se fora do normal.

⁹¹Na língua sérvia o som “C” que aparece no nome da protagonista deste poema é fricativa e compõe-se dos sons “t” e “s” e por isso este nome e todas as palavras em que há este som há que pronunciá-lo como “ts”.

Em muitas culturas de base indoeuropeia, a cor negra relaciona-se com as trevas, forças demoníacas, ou o mal. No caso da cantiga sérvia citada, não se trata do mal, mas de um poder inexplicável que o olhar da rapariga tem sobre o seu pretendente.

Na quadra portuguesa, “Os vossos olhos, menina”, do cancionero de Teófilo Braga, os olhos da amada são tão belos que se comparam a brilhantes “que prendem o coração”. O pretendente deve ser castigado pela cobiça “nas cadeias da prisão”, braços da sua dama. O léxico irresistivelmente lembra o universo da poesia trovadoresca, em que a admiração pela dama idealizada se iguala à servidão do seu amante. Tudo nela é luminoso e capaz de prender e sujeitar o apaixonado.

A luz dos olhos remete para a alegria de ver o amado, nos olhos é possível ver a beleza do renascer do dia. No poema sérvio “Feliz de mim, só agora é que a vi” (*Blago mene sad je videh in: Marinković, op.cit.52*), a luz dos olhos da amada provoca tal ânsia no observador que, para os ver, prometeu um ducado de ouro, o cavalo e os seus próprios olhos. A beleza de uma rapariga, encarnada nos olhos, pode cegar e ser de tal forma avassaladora, fazendo o amante se descontrolar-se e perder a razão. Esta oposição entre luz e escuridão marca o universo medieval, em que se cruzam o angelical e o demoníaco, o razoável e o louco.

A cor, tamanho e forma dos olhos, tudo é relevante para a deteção, expressão e desenvolvimento do sentimento amoroso. Ocasionalmente, basta apenas o adjetivo “lindos” (*lepe* em sérvio) ou o possessivo “teus” (*tvoje*), para os olhos serem amados. Em outras situações, qualquer elemento exterior aos olhos é desconsiderado ou até contraria os padrões de beleza em vigor. O que realmente interessa é serem “os olhos do meu amor”, para justificarem todo o sofrimento ou alegria, sentidos pelo sujeito lírico do poema. frequentemente, os olhos amados são tão belos e parecidos que o sujeito lírico os confunde com os seus. No poema sérvio, “O rapazinho tímido e a menina piedosa” (*Stidno momče i milostivo devojče in: Đurić, op.cit.74*), o rapaz envergonhado pede à namorada que lhe dê um olho para o admirar e beijar, e sendo ela “piedosa e do coração generoso” deu-lhe “ambos os dois”⁹², como se refere no texto original. Em determinadas situações, esses olhos não se qualificam, bastando inspirarem o amor para serem belos. Isso implica um processo contrário à maioria dos poemas amorosos, em que a beleza causa o sentimento amoroso. Delmira Maçãs (*op.cit.*) salienta que na “raça

⁹²Na língua sérvia a forma “obadva” é incorreta e usa-se neste poema apenas por causa do número de sílabas. “Ambos” em sérvio diz-se “oba”, mas na tradução decidimos deixar permanecer a incorreção gramática (forma pleonástica) “ambos os dois”, quer para manter a mesma característica do verso, quer para evocar um pouco a linguagem popular, que por vezes não respeita as regras da língua-padrão

portuguesa” os mais frequentes são os olhos castanhos e, por isso, na poesia popular se lhes atribuem firmeza, constância e lealdade. Leia-se a seguinte quadra (*in*:Braga *op.cit.*36):

Olhos pretos são falsários,
Os azuis são lisonjeiros,
Antes quero olhos castanhos,
Que são leais, verdadeiros

Nestes versos, podem observar-se estereótipos e ideias gerais, associando a cor dos olhos ao caráter da pessoa. O preto, sendo a cor da noite, das trevas, da escuridão, por analogia, identifica-se com a necessidade de esconder algo, e por conseguinte, na poesia, os olhos desta cor não podem ser sinceros. O azul, que noutras cantigas se relaciona com a honestidade, cor do mar ou do céu, na cantiga citada, associa-se à adulação, apesar de não se explicitar o motivo para isso. Possivelmente, trata-se apenas da semelhança na rima com o adjetivo “verdadeiros”.

Citamos mais uma quadra (*idem*, 37) em que a a enumeração das características de determinados tipos de olhos é muito semelhante, embora desta vez os olhos “triumfantes” sejam os azuis. Aqui pode verificar-se uma certa subjetividade na descrição, cantando sobre eles uma pessoa apaixonada:

Os olhos pretos são falsos,
Os castanhos matadores,
Os azuis, cor do céu,
Estes são os meus amores.

Tal como a anterior, esta cantiga contém uma gradação decrescente, começando por descrever traços mais negativos de determinados tipos de olhos, para terminar com a beleza dos olhos amados. Dependendo do grau de escuridão, os olhos referidos no poema podem ser “falsos” ou “matadores”. A falsidade reserva-se aos negros, enquanto os castanhos podem não necessariamente ser observados depreciativamente. “A morte” no segundo verso pode ser uma grande paixão, e também sinal de crueldade e frieza com que “matam” as “vítimas”. Os olhos mais claros são dignos de amor. Sendo da “cor do céu”, atribui-se-lhes uma pureza angelical, ainda que implicitamente. A estes olhos basta-lhes ser “os amores” de quem os observa para serem considerados belos, não obstante a dificuldade de se enquadrarem no padrão de beleza mais apreciado no espaço cultural português. Tratando-se de olhos azuis, o imaginário popular português pode ter uma perspectiva ambivalente, como é o caso dos seguintes versos (*idem*):

Os olhos azuis são claros,
Cercados do bem-querer,

Eu em ti fitei os meus,
Melhor me fora morrer.

A interpretação da cantiga aparenta ser ambígua: por um lado, apresentam-se os olhos azuis como bondosos e inocentes, provocadores de uma paixão quase mortal. Por outro, na segunda metade do poema revela-se a desilusão. O sujeito lírico, inicialmente acreditou na aparência dos olhos azuis (sua boa intenção e sinceridade), para posteriormente se sentir enganado e desejar morrer por isso.

Justamente por serem raros no espaço cultural português, os olhos azuis podem ser dotados de uma beleza excepcional, como se descreve no poema (*idem*).

Os olhos azuis são lindos,
São custosos de encontrar,
Quem tiver olhos azuis
Bem os pode arrecadar.

No primeiro verso, esta cor é caracterizada positivamente, para a gradação continuar até ao fim do poema, culminando com o desejo de preservar a sua preciosidade. Neste caso, diferentemente dos anteriores, trata-se mais de um conselho geral, dirigido a todas as pessoas de olhos azuis. O tom da quadra é neutro e desprovido de “declaração de amor”. Apenas é constatada a sua beleza, sem se lhes atribuir qualquer característica espiritual especial: (bondade, sinceridade, religiosidade), a não ser a dificuldade de se encontrarem.

Os olhos verdes, no imaginário português, podem ser caracterizados de uma forma ambivalente: suspeitos de falsidade e inconstância, fazendo lembrar os olhos de gato, em várias culturas ligado a forças demoníacas ou bruxaria. Interpretando o seu significado de uma perspectiva positiva, os olhos verdes identificam-se com a vida, a natureza (o campo, o prado), indicando energia e força vital. A cor verde universalmente associada à esperança, simboliza o desejo de os olhos amados corresponderem aos sentimentos, como se pode observar na seguinte cantiga: (*in: Cortesão, op.cit.10*):

Olhos verdes, cor de esperança,
Olhos verdes, cor da hera,
Quem espera, sempre alcança,
Por isso minha alma espera.

A menção de “esperar” e “esperança”, repetida várias vezes ao longo dos versos, reforça a beleza de um par de olhos verdes especiais. Pelo conteúdo do poema, infere-se que esse grande amor ainda não foi correspondido, tendo o apaixonado muita esperança, confirmada no terceiro verso proverbial.

Os olhos claros (verdes ou azuis) não são muito frequentes entre os portugueses, povo resultante de uma intensa mestiçagem, tornando este tipo de olhos suspeitos de falsidade ou feios, de acordo com

os critérios locais. O mesmo acontece numa cantiga sérvia, sendo a fealdade dos olhos claros posta em segundo plano, por se tratar do amado do amado. Leiam-se os seguintes versos do poema “O que é amado, deve ser bonito” (*Što je milo mora biti lijepo*), registado por Karadžić.

Ah, amiga, disse palavra de pecado!
Olhos azuis tem o meu amado
Azuis eles são, mas sou eu que os amo.

Repare-se que no início do poema, a protagonista (antes de se apaixonar) faz a sua apreciação das características que procura do rapaz ideal, em termos de profissão e aspeto físico. Desta forma, o futuro namorado não deveria ser moleiro, por ele não daria “nem sequer sem valor dinheiro”, preferindo um jovem (sem especificar a profissão ou estatuto social) de olhos negros. Por um rapaz com estas qualidades ela seria capaz de oferecer mil ducados. Porém, vendo-se apaixonada por um rapaz, fisicamente o extremo oposto do seu ideal, confessa às amigas o “castigo” merecido dadas as “palavras de pecado.” Apaixonou-se por um rapaz de olhos azuis, cuja beleza não se aprecia muito na vida quotidiana, nem deles se canta na poesia no espaço cultural balcânico. De justificação da paixão pelos olhos claros, apesar da sua “fealdade” no imaginário popular sérvio, serve o título do poema, “O que é amado deve ser bonito”.

Os olhos castanhos são os mais familiares aos portugueses e por isso o povo os conhece melhor, tem lidado mais com eles e atribui-lhes características positivas. Uma outra tentativa de ler a quadra portuguesa “Olhos pretos são falsários”, é a soma de várias experiências amorosas de uma pessoa, intuindo que os olhos negros e os azuis a desiludiram, sentindo-se feliz apenas com os castanhos. Ainda que astante frequentes no povo sérvio, os olhos castanhos, a poesia popular nem sequer os menciona no contexto da beleza, preferindo chamar todo tipo de olhos escuros de “pretos” (*crne oči*), qualificando-os como os mais belos.

Na coletânea de Braga (*op.cit.*152), os olhos pretos comparam-se a “gentios da Guiné”, sendo “da Guiné por serem negros” e “gentios por não terem fê.” Apesar da referência à cor preta e a um país africano como sinónimos de falsidade, não consideramos esta quadra racista ou discriminatória. O desconhecido ou longínquo inspira quase sempre desconfiança, não podendo ser considerados tão belos como outros tipos de olhos mais familiares. Segundo Delmira Maçãs (*op.cit.*), os olhos pretos na poesia popular portuguesa podem significar firmeza (sendo o preto uma cor inalterável e sem nuances), sendo causadores de penas amorosas, roubando corações. Há versos que referem “olhos pretos matadores”, e há os que defendem a posição de que os “olhos pretos são bonitos”, que “os olhos do meu amor/ São pretos, não têm maldade” ou ainda aqueles em que o pretendente pede em casamento uma menina “de

lenço preto e os olhos da mesma cor”. Negando a visão dos olhos pretos como sinónimos de tristeza, numa cantiga portuguesa mencionam-se uns olhos dessa cor “alegres para toda a gente”, pretendendo acentuar os sentimentos por essa específica pessoa, amada precisamente pela alegria transmitida nos olhos. Uma outra ideia em vigor no imaginário popular português, envolvendo os olhos negros liga-os ao domínio do sagrado, por se assemelharem às contas do rosário. Através do léxico religioso, na descrição dos olhos amados, pode estar implícita a veneração ou alguma experiência quase mística.

Na poesia portuguesa, a ideia sobre os olhos negros parece bastante ambivalente: por um lado, atribuem-se-lhes traição e falsidade, desconfiança e mágoa, e por outro, uma capacidade mágica: de encantar, avassalar, subjugar o enamorado. Na poesia popular sérvia, porém, não existe nenhuma conotação negativa, referente à cor preta dos olhos. Em primeiro lugar, sendo os sérvios povo balcânico, sujeito a mestiçagens e contactos interculturais, tal como os portugueses, a cor preta dos olhos é muito frequente. Por conseguinte, considera-se bela, a tal ponto de fazer parte do cânone da beleza masculina e feminina, menosprezando todos os outros tipos de olhos. Frequentemente, a cor dos olhos negros é utilizada apenas por motivos estilísticos, para contrastar com a brancura do rosto. Quando se equiparam a algo, igualam-se à magia, à noite, aos abrunhos ou amoras. No poema popular sérvio “Jovo passeia com a mãe no jardim das rosas” (*Jovo majku po đul-bašči voda*, in: Marinković, *op.cit* 41) o protagonista descreve a namorada à mãe:

Vês, mãe o abrunho preto,
Assim são os olhos da rapariga,
Da rapariga, mãe, da minha namorada.

A resposta da mãe representando uma aprovação absoluta da beleza da futura nora, dando alegria ao filho. A comparação dos olhos da amada ao abrunho (*trnjina*) é, na maior parte dos casos, usada na forma diminutiva (*trnjunica*). No poema “O mercador marítimo” (*Morski trgovac*) (in: Karadžić, *op.cit*), o mercador dirige-se a uma “beleza menina”, sendo o primeiro pormenor em que repara justamente os olhos negros, semelhantes a abrunhos marinhos. Como um bom mercador, comunica-lhe que “anda a comprar abrunhos marinhos”, exprime o mesmo elogio com respeito aos seus dentes (pérolas miudinhas) e braços (algodão macio). O verbo “comprar” sublinha o desejo de possuir a beleza e apreciá-la.

No autorretrato de uma jovem no poema “Uma rapariga descreve-se a si própria”, está presente a metáfora dos abrunhos. Sendo os frutos silvestres muito abundantes na Sérvia, alguma semelhança entre eles e os olhos, (pela cor, forma ou tamanho) é lógica. Existem cantigas em que os olhos negros se comparam à magia ou à noite, como nos (in: Milošević-Đorđević, *op.cit*. 109) seguintes versos:

Ah, nestas noites que longas são,
Quem não beija os olhos pretos,
Não lhe cai o sono nos olhos,
Mas cai-lhe a mágoa no coração!

Se nas cantigas portuguesas os olhos negros causam penas, na cantiga sérvia, é a ausência desses olhos, e não a sua presença, o que provoca mágoas. Enquadrada na imagem da escuridão da noite, propícia para esconder os amantes, a cantiga acentua o sentido “negro” da mágoa do apaixonado. Negros são os olhos de Milica, protótipo de rapariga sérvia, cujo pretendente deseja ver os seus olhos sem o conseguir. Negros são os olhos da filha do padre, protagonista do poema homónimo encontrado em Karadžić,⁹³ Extraordinariamente bela, mas, pela sua condição, deve levar uma vida recolhida, servindo de exemplo às outras raparigas. Negros são os olhos do rapaz por quem a rapariga daria mil ducados. Negros são os olhos de muitas jovens de rosto alvo. É frequente uma menina apaixonada amaldiçoar os seus olhos negros por terem visto tudo menos o passeio do amado. Nesse contexto, a cor dos olhos predominante na poesia popular sérvia – preta ou castanha –, designa um dos principais padrões de beleza masculina/feminina, serve para hiperbolizar a tristeza que acomete o coração. No imaginário popular sérvio, as associações à cor preta são, na maior parte dos casos, positivas: os olhos pretos guardam uma estreita relação com o encanto, o mistério, o poder de seduzir, a natureza, os sentimentos profundos. Mesmo refletindo mágoa, não estão despojados de beleza e carácter especial. O tamanho dos olhos, considerados belos, nos imaginários sérvio e português, deve ser pequeno, igualável a “letra miúda”, ou a amoras, sem se explicarem as razões para isso.

Mesmo sem exprimir diretamente a beleza dos olhos, basta salientar que são desejados para a sua beleza implícita se subentender. Desta forma (*in*: Leite de Vasconcellos *op.cit.*652), é importante saber:

Os meus olhos são gabados
Por fidalgos e doutores
Hei de os mandar em prenda
Aos meus primeiros amores.

⁹³Na Igreja Ortodoxa existem várias categorias de clero: os monges que são celibatários, os sacerdotes que podem e devem casar-se uma vez que só podendo manter em ordem a sua família, poderão manter em ordem a sua paróquia, e hieromonges, que, sendo monges, não se casam, mas podem exercer o sacerdócio, celebrar a divina liturgia, e dar os sacramentos aos outros.

Nos versos, convém salientar que os olhos são cobiçados por pessoas de linhagem e pelos letrados. Porém, a rapariga prefere oferecer os seus olhos ao amado, independentemente do estatuto social. Nos poemas populares sérvios, o apaixonado é capaz de esperar três anos para ver os olhos da amada, prometer os seus próprios olhos em troca dos dela, ou destruir a torre alta em que a amada está encerrada.

Após uma perspectiva comparada do papel dos olhos no âmbito da beleza, infere-se que as duas tradições encaram os olhos como reflexo das esferas íntima e afetiva, instrumento de poder e elementos belos, diretamente responsável pelo sentimento amoroso. O olhar resulta ser inseparável dos juízos de valor moral, revelando decência, desejo, alegria, mágoa, timidez, paixão e comportamentos aceitáveis ou condenáveis.

2.1.2. Entre a palavra e o desejo: beleza da boca

*A vossa boca, menina
Tem uma grande virtude,
Pois os vossos próprios beijos
De noite me dão saúde.*

(Braga, *op.cit.* 468).

“Desdobrando” o rosto em partes, observamos a boca e os lábios, relevantes como belos, partes do corpo que exprimem ou ocultam sentimentos, provocam desejo e aproximam os namorados. A boca merece atenção pela sua cor e forma, mas também pelo riso, sorriso e palavras que profere. No falar e no rir, na opinião de Vilhena, (*op.cit.*), encara-se o rosto como “sempre novo” e “inérito, aumentando a possibilidade de gerar o sentimento amoroso. Estudamos esta parte do corpo como fonte de vários tipos de linguagem: a verbal e a corporal.

Inxidindo a relflexão sobre a expressão emocional através das partes do corpo, Henrique Vilhena (1935) afirma que a visão dos afetos, explicitados na imaginação do povo é sempre ligeiramente exagerada ou hiperbolizada. Mesmo assim, revela singeleza e singularidade, naturalidade e espontaneidade. Deste modo, numa cantiga portuguesa, a boca é representada como “carta fechada”, quer por analogia entre a cor e a forma do selo, quer por ocultar o sentimento amoroso e guardar a privacidade. No imaginário popular sérvio, a boca, embora mais nos poemas líricoépico compara-se a uma “caixa de açúcar”: caixa, pela capacidade de abrir e fechar tal como a boca, de açúcar, pela doçura das potenciais palavras ou beijos. Vilhena (1935) considera o riso nem sempre como sinal de amor, agrado, simpatia, ou algo que embeleza o rosto e a própria boca; servindo, ocasionalmente, para esconder a inquietação na presença da pessoa amada. Ao descrever-se a boca, às vezes é suficiente o adjetivo “linda”, “bonita” ou “bela” Em outras ocasiões, exprime-se direta e abertamente o desejo de beijar uma boca ou ser beijado por ela. Na representação poética da boca, não há muitas possibilidades de variação. A sua cor é sempre vermelha ou rosada, e por conseguinte, os adjetivos que a qualificam são: “vermelho”, “corado”, “encarnado”. Compara-se a uma rosa, selo de carta, cereja. Os imaginários português e sérvio, ao que parece, coincidem bastante nas imagens da boca.

No imaginário português, a boca é encarada de várias formas. Na antologia de Leite de Vasconcellos (*op.cit.* 600), a beleza de um rapaz começa a ser descrita pela “boca de cravo”,

terminando com a afirmação de essa boca ser “a chave do coração” da apaixonada. No contexto do poema, não se revela se a boca do amado é comparada à flor ou a algum outro significado desta palavra. Embora nem todos os cravos sejam vermelhos, parecer-nos-ia inusitado comparar uma boca masculina a uma flor, dada a cor (a boca do rapaz não é maquilhada e não pode ter uma nuance muito forte encarnada). Uma outra razão de a boca do namorado não se igualar a uma flor é a associação das plantas ao universo feminino. Uma visão assim, afetaria, certamente, a masculinidade do rapaz. Se porém, interpretarmos o cravo aqui como flor, poder-se-ia fazer um paralelismo entre esta planta que tem muitas pétalas e uma boca carnosa ou cheia. Se entendermos o cravo como nome de um antigo instrumento musical, uma das possíveis interpretações seria que as palavras do amado soam como melodias deste instrumento. A última associação ao cravo que nos ocorre é a expressão que relaciona o cravo e a ferradura. Esta imagem, embora pouco poética, dá a ideia de uma boca que utiliza argumentos duvidosos, que não inspira confiança ou revela insegurança. Um rapaz assim, seguramente não seria merecedor do “título” de “chave do coração” da namorada, sendo esta possibilidade descartada.

A metáfora das flores para rapazes e raparigas pode ser explorada na poesia portuguesa, sendo numerosas as quadras em que uma menina formosa é vista como uma rosa, e um rapaz como cravo. Nesse sentido, entende-se mais a plenitude da beleza, juventude e forças vitais, não necessariamente relacionadas com a imagem das bocas.

Inserida no universo da escrita, a boca representa-se como “carta fechada”, por guardar os segredos amorosos. Uma boca que não fala muito significa prudência, sabedoria ou recato, o que a torna ainda mais desejada. A boca de uma menina pode igualar-se ao botão de rosa, por estar fechada, sendo esta analogia realizada também pela possível ternura que o botão inspira. Esta imagem não deixa de ter uma conotação sexual: (virgindade e pureza da rapariga). Uma boca associada ao botão fechado, provavelmente não foi beijada, ainda não despertou nem revelou toda a paixão escondida, e por isso é objeto de desejo e imaginação.

Numa quadra portuguesa (*in*: Braga, *op.cit.*42) a união das bocas no beijo é vista como um fenómeno belo e perfeitamente natural, como se observa nos seguintes versos:

Com a minha boca na tua
Como o orvalho na flor.

Aqui a beleza das bocas é apreciada apenas num gesto de amor, significando por sua vez, que o amor é belo.

O imaginário sérvio compara a boca a elementos naturais vermelhos (nomeadamente o vinho), pela cor, bem como pela capacidade de embriagar. Desta forma, em “Dojčin Petar e o rei Matijaš” (*in*: Đurić, *op.cit.*94)⁹⁴, o *ban* (título antigo que designa o senhor de uma cidade) de Varadin justifica-se com as seguintes palavras perante o rei:

Se estivesse tu na taverna em que eu estive
Se beijasses tu a taverneira que eu beijei,
Beberias tu a Peste plana e toda a Buda cidade

A boca da taverneira (subentendida no verbo “beijar”) é tão bela que a um *ban* se permitem embriaguez e a perda de grandes riquezas, ofuscando ainda mais a razão do rei, fazendo-o perder as cidades de Buda e Peste.

A beleza de uma boca provoca ânsia, saudade, impaciência, sensação da sede no apaixonado. Para a saciar, o pretendente é capaz de proferir as mais variadas promessas. Leia-se o seguinte exemplo (*in*: Braga, *op.cit.*355):

Por um sorriso dera a vida
Por um beijo a eternidade.

No cancionero sérvio, o beijo de uma boca bela e desejada pode valer ducados ou ouro; prefere-se um beijo ao jantar com o próprio czar, considerado a maior das honras. Uma boca bela e amada tem um cheiro e sabor especial, sendo os melhores, seguramente, o cheiro e sabor a beijos e a amor. Repare-se no exemplo (*idem*):

Tua boca cheira a beijos,
Tu hoje beijaste alguém?
Eu beijei o meu amor,
Beijei-o, fiz muito bem.

A beleza da boca, o seu cheiro, o beijo e a aprovação no verso final interligam ainda mais os motivos que estamos a comparar.

⁹⁴ Este é o título original do poema, citada antologia de Vuk Karadžić, embora em outras coletâneas de poemas se possa encontrar registado outro título, na realidade é o primeiro verso: “Vinho bebe Dojčin Petar de Varadin ban”.

A boca bonita cheira a rosas, sabe a açúcar ou mel. Para repetir a experiência do beijo do amado, no poema “O beijo que tu me deste” (*in: Braga, op.cit.*), o sujeito lírico dissimula não distinguir a sua amargura ou doçura.

No poema sérvio “A maior das doçuras” (*in: Karadžić, op.cit.67*), a beleza da boca da namorada produz os beijos tão doces que o sabor permanece na boca do amado:

Como se estivesse açúcar a comer
Açúcar a comer, sorbet a beber.

Nestes versos, a beleza da boca e do beijo da amada igualam-se a dois prazeres básicos: comer e beber. Assim sendo, o beijo torna-se também uma necessidade básica e indispensável. O facto de no poema predominar o léxico do campo semântico do “doce” (doçura, açúcar, mel, sorbet) e de a palavra “açúcar” ser duplicada, serve para hiperbolizar e sublinhar a beleza da boca, bwm como a sensação do amor correspondido.

Na poesia portuguesa, a associação com a “boca de mel” pode ter uma dupla significação: beleza e doçura das palavras e uma certa falsidade. Esta interpretação é legítima, tendo em conta o provérbio português “língua de mel, coração de fel,” (*in: Parente, op.cit.314*), indicando que as palavras não correspondem à verdade dos sentimentos. A poesia portuguesa desconfia das belas e doces palavras que esporadicamente escondem “rosalgar⁹⁵ no coração”. Nas cantigas sérvias não existe esta conotação negativa.

Quando se está apaixonado, a boca da pessoa amada parece tão bela e única, que até se lhe atribuem propriedades mágicas, medicinais e milagrosas. Uma quadra portuguesa (*in: Braga, op.cit.39*) apresenta um namorado, doente de amor, que na beleza do beijo procura o seu remédio:

Os vossos beijos, menina,
Ambos eles têm virtude,

Em beijando a um doente,
Logo lhe dão saúde.

⁹⁵ Rosalgar, no cancioneiro de Braga anotado como “resalgar” e marcado em itálico como forma errada, é um óxido de arsénio que pode ser o ingrediente de determinadas plantas, sobretudo espécies de cogumelos, e é uma substância venenosa e por isso quando alguém tem o rosalgar na língua ou no coração, é uma pessoa má, cheia de rancor, amargura ou outros sentimentos negativos.

Mesmo sem serem abertamente qualificados de belos, estes lábios têm uma capacidade terapêutica, a sua maior “virtude”. No sistema sérvio de imagens poéticas, o rapaz atingido pelas flechas do olhar da amada deseja que ela lhe lave as “feridas graves” com beijos da “boca de mel”.

O seguinte elemento que contribui para a beleza da boca é o sorriso. Mesmo sem recorrer a esta palavra, o sujeito lírico descreve os dentes da amada, obrigatoriamente brancos, de forma perfeita e regular e de tamanho pequeno. A escolha das imagens poéticas para os dentes é bastante reduzida: pérolas, prata, marfim. Nos numerosos retratos de belezas, quando os dentes se comparam com “letra miúda”, reitera-se de novo ao universo da escrita. Para além de indicar a possível origem erudita das cantigas, revelam a sofisticação da pessoa que sorri.

A brancura e igualdade dos dentes formam um sorriso perfeito. A capacidade de sorrir, é bela e desejável, revelando o sentimento amoroso bem como o caráter amável e agradável da pessoa. Numa cantiga portuguesa os dentes são vistos como “pedrinhas de sal”, relacionados com a “fala ciosa”, remetendo para uma pessoa bonita e prudente. O sorriso belo pode também ser falso, uma vez que, mostrar constantemente os dentes pode ser indicador de uma agressividade latente.

As palavras e os segredos reforçam a ideia da beleza da boca que os profere ou silencia, tendo um papel destacado nas manifestações verbais do amor, como veremos adiante.

2.1.3. Ouro, seda ou trigo? Beleza dos cabelos

Os teus cabelos de oiro...

(Braga, *op.cit*, 101).

Neste subcapítulo, focamos os possíveis significados dos cabelos no imaginário poético português e sérvio no âmbito do estudo de beleza. A poesia popular portuguesa e sérvia cingem-se a um número reduzido de modelos, possivelmente herdados da poesia erudita e dos cânones medievais de beleza, não revelando, porém, demasiados pormenores de caráter local. As duas tradições valorizam os cabelos compridos, sendo os curtos sinal de luto, tristeza ou vergonha, dependendo do contexto cultural.

Quando se descrevem os rapazes, não se dedica muita atenção à descrição dos cabelos, sendo este elemento mais apreciado no universo das personagens femininas.

O primeiro tipo dos cabelos que iremos observar são os louros, sendo os mais frequentes na poesia portuguesa e sérvia. Os sérvios, como um povo eslavo, têm uma predisposição genética para a cor de pele, olhos e cabelos mais clara, estando presentes também outras nuances e cores dos cabelos, resultantes de mestiçagens e contactos interculturais. Esta, certamente, não é a única razão da preferência pelos “cabelos dourados” na sua poesia. Em toda a Europa Ocidental existia esta tendência. Umberto Eco (2004) refere que a beleza na Idade Média consistia no “fator estético” conjugado com o “fator ético”. Não admira, por isso, que os cabelos, um dos símbolos estreitamente ligados ao erotismo, devam, na imaginação popular, ser feitos de materiais preciosos (de ouro, tratando-se de uma dama da cidade, ou trigo, se se descreve uma camponesa). O ouro por si só já tem um valor material elevado, é cobiçado e desejado, e por conseguinte, aprecia-se mais a mulher de cabelos desta cor. Georges Duby (1995) associa três elementos à beleza: a frescura da tez, a clareza dos olhos e o brilho dos cabelos, conferindo à dama idealizada uma imagem de delicadeza e fragilidade, sugerindo, por sua vez, a necessidade de ser protegida e tratada com cuidado. O trigo é indispensável no meio rural, tendo valor por dar pão e alimento às famílias. Por outro lado, aos cabelos da cor de trigo atribui-se uma determinada simplicidade e naturalidade que o ouro não tem, significando modéstia, humildade, espontaneidade e outras virtudes. Por seu turno, Edgar de Bruyne (1946) refere que a beleza das cores reside no seu valor simbólico, o que perfeitamente se pode aplicar aos cabelos. Se no cancioneiro popular português os cabelos louros são tratados como “doirados”, ou “brilhantes”, no sérvio as

imagens deste tipo de cabelos são muito mais vívidas: comparáveis ao sol, lua ou estrelas. As protagonistas de algumas cantigas são fadas, irmãs do Sol, sobrinhas da Lua, estrelas personificadas. Daí, a beleza extraordinária dos seus cabelos.

Para Pavlović (1999), o fio dourado, neste caso interpretado como os cabelos, tem as raízes remotas no imaginário indoeuropeu e relaciona-se com o fio sagrado do casamento entre dois seres divinos, unindo-os e servindo para a fecundação da mulher. O que é sagrado deve ser produzido de um material precioso, nomeadamente ouro ou seda. Como o facto de procriar e se assemelha ao trabalho de Deus, logicamente será mencionado o fio dourado. Nesta conformidade, José Gabriel Bastos (2006) sugere que a imaginação popular atribui os cabelos dourados aos príncipes e princesas dos contos tradicionais, relacionando-os com o cordão umbilical, inseparável da gravidez e fecundidade.

Tendo em conta as tentativas de explicar a preferência pela cor clara dos cabelos na poesia portuguesa e sérvia, torna-se evidente que nestas culturas a beleza é apenas completa se obedece às leis mais básicas da natureza. Chevalier e Gheerbrant (1982) afirmam que em muitas tradições e mitologias aos cabelos se atribui uma relação intrínseca com o ser humano, conferindo-lhe determinadas virtudes ou poderes. Acredita-se num vínculo entre o cabelo e a força vital, dada a semelhança dos cabelos e das plantas (têm raiz, crescem, caem); por isso, cortar o cabelo, particularmente nas mulheres, significa renúncia ou penitência.

Ocasionalmente, diz-se apenas que os cabelos são louros ou “doirados”, em determinadas cantigas a comparação ou metáfora alonga-se, abrangendo mais elementos: comprimento (pelos ombros ou pela cintura), brilho, ondulações, que parecem ondas do mar ou moedas de ouro. Outras vezes, faz-se referência ao penteado, à forma de ser atado ou entrançado. O cabelo atado, nas raparigas solteiras, é sinal de submissão, característica desejável para o casamento. A beleza dos penteados pode refletir as tendências de moda, preferências pessoais ou formas de se apresentar mais bela ao namorado.

Os cabelos louros (provavelmente lisos) comparam-se aos raios de sol, “laços de prender amores”. A carga simbólica dos cabelos em várias tradições literárias tem a capacidade de seduzir. Pela forma, parecida com fitas, fios ou laços, parece clara a recorrência ao léxico referente à prisão: “prender”, “cativar”, “atar”. Neste imaginário ecoam nitidamente as ideias de amor cortês, em que o amante é submisso e subjugado à dama que lhe resiste.

Quando o apaixonado “passa sem medo o mar a nado”, apenas aprecia os cabelos ondulado da amada, acariciando-os. Os cabelos compridos podem servir perfeitamente de cordas para a viola do

amado, relacionando a música, o namoro, a beleza e o desejo de prender. Esta cantiga, aparentemente simples, revela a complexidade do jogo de sedução pela beleza, música, sentimento de pertença.

Nas descrições dos cabelos louros, tão pouco frequentes na realidade portuguesa, vislumbram-se, provavelmente, as influências da lírica trovadoresca da Europa Ocidental. De acordo com Georges Duby (*op.cit.*), os poetas medievais não se preocupavam demasiado com a objetividade das descrições, pretendendo satisfazer algumas convenções que ditavam o gosto literário da época. Quando não se comparam a ouro, o elemento de referência para os cabelos brilhantes, belos e saudáveis é o sol. Perante tanta e tal beleza, o próprio sol, símbolo de brilho, força vital e energia, deve ficar envergonhado.

Na tradição sérvia, uma metáfora frequente, usada para os cabelos é a de “fio de seda”⁹⁶, indicando o material precioso, o brilho e delicadeza destes cabelos. Ocasionalmente, em vez de “fio de seda” os cabelos igualam-se a um ramo. Aparentemente, o fio e o ramo não têm nada em comum, sendo o ramo associado a flores. O “problema” aqui reside na palavra antiga de origem turca *ibrišim*, que literalmente significa “fio de seda”, aplicando-se, simultaneamente, a uma espécie de cravo de cor mais escura. Em primeiro lugar, o fio tem a mesma função que na poesia portuguesa: “prender”, “ligar”, “unir”, “entrelaçar” os enamorados. A seda, sendo um material macio, aplica-se a cabelos bem cuidados e brilhantes, convidando para afagos. Relacionar os cabelos com um ramo de flores sugere o cheiro agradável, talvez ondulações, correspondendo cada cravo a uma delas. Dada a ambiguidade da palavra turca, não parece clara a escolha do cravo para descrever a beleza dos cabelos, visto que no espaço cultural balcânico os cabelos de cor avermelhada não se apreciam demasiado. Na poesia portuguesa também não existe uma única quadra que ponha no primeiro plano a beleza dos cabelos vermelhos. Em Portugal, esta ausência absoluta do ruivo no imaginário poético, possivelmente deriva do ditado popular “ruivo, ruivel, nunca fiel”. Sendo um tipo de cabelos raro no espaço cultural português, parece natural inspirar desconfiança entre o povo, que lhes atribui características negativas e duvidosas.

Por razões anteriormente explicadas, as duas tradições valorizam os cabelos compridos. O exemplo mais óbvio é apresentado no poema popular sérvio “Anđelina e Ali-Bei” (*Anđelina i Ali-beg in: Karadžić, op.cit.*), em que a bela rapariga lamenta a sua sorte por causa da suposta ausência de beleza necessária (rosto branco, boca de açúcar e cabelos compridos) para enganar (neste sentido

⁹⁶ Em sérvio este sintagma é *kita ibrišima*.

seduzir) todos os rapazes, incluindo o turco Ali-Bei. O “destinatário principal” do monólogo ouve estas palavras e promete casar-se com ela se tiver os cabelos mais compridos que a sua espada. Caso contrário, ela seria a sua cunhada. Tendo os cabelos da jovem cumprido com as expectativas de Ali-bei, o casamento realizou-se. Neste contexto, a beleza de Anđelina é tal que ultrapassa as diferenças culturais e religiosas (sendo ele turco e muçulmano e ela sérvia e cristã). Nem sequer é mencionado segundo que rito religioso foi concretizado o ato de casar. Mais relevante do que a própria cerimónia, nesta cantiga, é o elogio de uma beleza invulgar, causadora de um amor feliz.

Nenhuma das culturas em questão explicita a beleza dos cabelos castanhos. Relativamente aos pretos, os exemplos da poesia portuguesa são escassos. Numa quadra salienta-se o gosto pelos olhos pretos e “cabelos da mesma cor”, sendo a cor morena (do rosto, olhos e cabelos) “a cor do meu amor”. Na poesia sérvia, os olhos pretos têm uma primazia absoluta relativamente a todas as outras cores. Daqui, a preferência também pelos cabelos pretos, completando o contraste entre o rosto alvo e olhos e cabelos escuros.

Quando as coletâneas de poemas populares portugueses e sérvios se destinam ao público infantojuvenil e são ilustradas, as ilustrações correspondem mais à realidade destes espaços culturais do que aos modelos poéticos. Nesses casos aparecem raparigas de cabelos castanhos ou pretos.

No imaginário cultural sérvio, a trança da rapariga tem um significado especial: a jovem que lamenta a morte do primeiro namorado corta a trança. Como exemplo da virtude, o seu tio coloca-a no portão da cidade, como se descreve no poema “A tristeza pelo amado”. (*Žalost za dragim, in: Đurić, op.cit.*118). Num outro poema com temática semelhante, “Entre as águas está um prado verde” (*Među vodom zelena livada*) da coletânea de Blašković, o Paxá turco pede a uma jovem para não cortar a trança comprida, sendo ela, aos olhos do apaixonado, mais preciosa que cem melhores cavalos. Dada a grande valorização da trança, parece claro que no contexto cultural balcânico não se trata apenas de uma questão de moda, gosto ou estereótipo poético. À primeira vista, resulta fácil adivinhar a razão: os cabelos da trança são entrelaçados, simbolizando uma união mais forte no amor.

No âmbito da beleza do cabelo cabem, certamente, vários arranjos e enfeites: fitas, lenços, flores e alguns materiais valiosos como ouro, pérolas ou prata. Alguns desses enfeites foram feitos pelas raparigas ou encontrados na natureza, enquanto outros lhes foram oferecidos (pelas mães ou pelos amados). No segundo caso, para além do desejo de embelezar a amada, sublinha-se a ideia da proximidade, de pertença e de recordação que une ainda mais os apaixonados. Deste modo, se a protagonista de uma quadra portuguesa usa o cabelo “atado para trás”, apenas realça o valor da fita que

lhe deu o “seu rapaz”. A fita aqui significa união amorosa. Um lenço preto, pode indicar beleza dos cabelos da rapariga, porque até esse detalhe, noutros contextos sinal de luto, é precioso por causa do amor com que foi oferecido.

O imaginário sérvio, aparentemente, dedica mais atenção aos adornos e pormenores que embelezam o cabelo feminino. No poema “Anda a porteira” (*in: Đurić, op.cit.34*) nem sequer o sol e as estrelas são suficientes para servirem de lenço e de adorno para os cabelos da rapariga bela. A sua formosura é toda celestial: o seu nome corresponde ao universo dos anjos, mencionam-se o falcão que voa nas alturas, olhando para ela (possivelmente admirando a sua beleza), o portão alto da cidade que alcança o céu, o sol e as estrelas como elementos decorativos. Essa imagem, mesmo sem explicitar a descrição dos cabelos, permite imaginar uns cabelos compridos, brilhantes ultrapassando a beleza elementos, celestiais, naturais ou artificiais.

Quando uma jovem noiva se espelha na água no poema “Não há beleza sem grinalda”, do cancionero de Karadžić, constata a sua formosura, tendo a plena consciência disso, lamentando-se apenas por não possuir uma grinalda verde nos cabelos, para poder beijar o amado. A grinalda de flores no cabelo é sinal do desejo de casar. Nos casamentos realizados pela Igreja ortodoxa, o padre coloca grinaldas nas cabeças dos noivos. Pela forma redonda, simbolizam a união perfeita, representando também as grinaldas de mártires, significando o casamento, amor e respeito mútuo, conjuntamente com a capacidade de sofrer e sacrificar-se pela pessoa escolhida.

O lenço perdido, caído dos cabelos, frequentemente é motivo para as mães criticarem a distração das filhas, reconhecendo que estariam apaixonadas. Leia-se o exemplo (*in: Braga, op.cit.21*):

Eu perdi o meu lencinho,
No terreiro a dançar,
Minha mãe não me dá outro,
Em cabelos hei-de andar.

O sujeito lírico no primeiro verso admite ter perdido o lenço, assumindo também a razão: o divertimento na dança (provavelmente ao lado do rapaz amado). Em vez de continuar a confessar o “erro”, a rapariga culpa a mãe, desafiando-a, de certa forma, ou reivindicando o direito a ser crescida e ter liberdade de se mostrar aos outros. Mostrar os cabelos em público significa o desejo de ser vista e seduzir, podendo esta atitude ser interpretada como indecente. Ocasionalmente, os próprios namorados adornam os cabelos das amadas, encontrando-as adormecidas na natureza. Nessas situações, colocam-lhes ramos de pérolas ou tulipas debaixo da cabeça ou nos cabelos, como sinal de recordação.

Tendo analisado o significado e simbologia mítica e poética dos cabelos, demos um breve contributo para a melhor compreensão do motivo de beleza, em particular a feminina nos espaços culturais português e sérvio.

Apesar da aparente função decorativa, a poesia popular revela toda uma série de possibilidades interpretativas dos cabelos: desde as imitações dos modelos literários conhecidos, até às atividades mágicas, implicações mitológicas, comparações à natureza e transposições para a esfera dos afetos.

2.1.4. Entre o revelado e o escondido: beleza do pescoço, peito e cintura

Lindo corpo para abraços.

(Braga, *op.cit.* 473).

Após termos observado a beleza de todos os elementos da cabeça, abordaremos outras partes do corpo, nem sempre expostas ao olhar: pescoço, peito e cintura. Refletiremos sobre o significado de cada uma nos imaginários português e sérvio, averiguando das afinidades entre ambas as culturas.

Novamente, a beleza aparenta ser indissociável do amor, reforçada desta vez pela componente erótica, expressa indiretamente (devido à vigilância pessoal, familiar, social e religiosa). Na descrição da beleza corporal e sua relação com a esfera afetiva, analisamos o léxico utilizado, frequentemente eufemismos ou metáforas, sendo as regras da moral pública fatores que impediam referências explícitas a determinadas partes do corpo.

O primeiro elemento a observar é o pescoço, denominado na poesia também como garganta (*grlo*). Este é um ponto de ligação entre a cabeça, parte biológica e intelectualmente superior do corpo, e o peito, zona associada aos afetos e à sedução. O facto de o pescoço se identificar com a garganta é significativo: a garganta associa-se à voz, viabiliza a expressão dos sentimentos e pensamentos através de palavras. Nesse sentido, a beleza não se aprecia apenas sendo observada, mas também através da sua expressividade. Nas duas tradições, o pescoço é valorizado, atribuindo-se-lhe brancura e finura, sinais de sofisticação, elegância e delicadeza. É neste contexto que Umberto Eco (2004), refere que no universo medieval se acreditava muito na simbologia das cores, prevalecendo no imaginário literário um jogo entre a claridade e a escuridão. As regras de bom gosto impunham a apreciação da beleza dos olhos pela luminosidade, sendo a formosura dos corpos igualável ao leite. No meio urbano, o leite foi usado com frequência como material de embelezamento das damas nobres, utilizado em banhos e tratamentos do rosto. O leite é um alimento básico, daí, a naturalidade das comparações da brancura do corpo a este elemento. O leite, usado em quantidades abundantes nas aldeias era sinal da saúde, um dos atributos incontornáveis da beleza física.

A visão do pescoço difere nos universos erudito e popular, uma vez que os poetas eruditos usavam imagens mais elaboradas. Lembramos aqui Aarão Lacerda (1917) que afirma a existência de comunhão da arte culta e a popular. Com efeito, as imagens cultas de um pescoço belo apresentam

cisne, alabastro, cristal ou outros materiais nobres, podendo parecer rebuscados na poesia popular. Nas cantigas, usam-se apenas adjetivos “branco” ou “alvo” para qualificar o pescoço (em sérvio: *belo grilo*). Esta é uma das partes do corpo em que a escolha de comparações e metáforas é muito reduzida.

Por seu turno, o pescoço, sobretudo na poesia popular sérvia, tem uma estreita ligação com o botão da blusa que esconde a sua beleza. Dado o seu caráter misterioso e conotação erótica, esta parte do corpo inspira os poetas, fomenta a imaginação, magoa o coração, incentiva o desejo. Como lembra Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, existem no corpo amado determinadas “zonas de observação”, nem sempre identificadas com “zonas erógenas”. Essas partes do corpo podem ser pormenores, à primeira vista, insignificantes (unhas, raiz do cabelo). Na perspectiva do autor, observar o corpo amado significa revisita-lo. Quando se vê um corpo numa situação, o desejo deixa de ser perverso, torna-se sublimado e mais imaginando. Assim sendo, nasce a ideia de se “amar novamente” esse corpo cada vez que se observa. Para o pensador, o desejo paira entre o revelado e o escondido. Aplicando estas ideias ao pescoço, podemos deduzir que desperta a imaginação e as sensações na mente dos observadores, justamente por não ser a primeira nem a mais relevante das partes do corpo a serem vistas.

No poema sérvio “A rapariga no portão da cidade” (*Devojka na gradskim vratima*) do cancionero de Karadžić, é apresentada uma rapariga a lavar o rosto alvo. O seu pescoço completa a imagem desta brancura, comparado à “neve na montanha”. O observador apaixonado pede-lhe em voz baixa para apertar o botão da blusa:

Para o pescoço não se ver alvo,
Para não me doer o coração.

Tal como fere o coração do pretendente, o pescoço belo da amada pode dar-lhe saúde, servindo como algodão para tapar as graves feridas amorosas, como é o caso do poema “O rapaz atingido com uma flecha” (*Ustrijeljen momak*), do cancionero de Karadžić. Imaginar o pescoço revelado de uma de três raparigas agrada mais do que ser o vizir do czar, como sugere o título do poema homónimo da mesma antologia. Leia-se o exemplo:

A terceira tem, a rapariga
Um botão doirado debaixo do pescoço,
Mais gostaria de o desabotoar
Do que ser o vizir do czar.

O poema tem uma estrutura semelhante à dos contos tradicionais, em que o número de protagonistas é três. A primeira rapariga tem “olhos negros, rosto alvo”, tão sedutores que o enamorado

prefere beijá-la a jantar com o czar. A segunda tem “botas amarelas pelos joelhos” que o provocam e o incentivam a descalça-la na imaginação, preferindo este desejo ao momento de caça com o czar. A intensidade do desejo culmina com a descrição da beleza do pescoço da terceira rapariga. A gradação começa pela apreciação dos dons das personagens femininas: a primeira (equivalente talvez à irmã mais velha nos contos tradicionais) tem na sua beleza menos elementos intrigantes para o pretendente, sendo os olhos e o rosto revelados, e provocando um desejo de menor intensidade. A segunda (provavelmente a do meio) tem botas que lhe escondem as pernas, um dos símbolos poderosos de sedução erótica, e a terceira, na tradição popular quase sempre a mais bela e virtuosa, guarda o pescoço apertado com o botão dourado, causando uma genuína paixão no pretendente.

O pescoço branco da rapariga pode servir de leito para o viajante noturno cansado, dar-lhe repouso e sossego, podendo, da mesma forma provocar a sua “morte” de amor. No poema popular sérvio “O julgamento das raparigas” (*Sud djevojački*), da mesma antologia, o protagonista é vítima das raparigas, cujas flores tinha arrancado. As flores destruídas podem ter uma conotação da virgindade perdida (a desfloração), por isso, propõem-se três castigos severos (queimar, expulsar ou enforcar o rapaz). De entre as opções, o culpado escolhe a última: ser “enforcado” no pescoço de uma das jovens. Leiam-se os versos:

Não sou ouro, para me queimarem,
Nem sou puta⁹⁷ para me expulsarem,
Mas sou cavaleiro para me enforcarem
Na árvore má, pescoço da rapariga.

Neste trecho do poema revela-se claramente um léxico associado à paixão amorosa que surge depois de imaginar a beleza do pescoço de uma rapariga. Os verbos “queimar” e “expulsar” podem testemunhar o desejo de a paixão se exprimir, ainda que violentamente, mediante a ação de “enforçar.” O último verbo indica a incapacidade de respirar, devido a um sentimento quase asfíxiante que merece ser acalmado na sua fonte - no abraço ou carícia do pescoço da amada. Na expressão a “árvore má” observa-se uma ligeira ironia, significando, por um lado, dor e mágoa amorosas, causadas pela beleza desta parte do corpo, sugerindo, por outro, justamente o contrário: a “árvore” mencionada é “boa”

⁹⁷ Vuk Karadžić apontava os palavrões nos poemas populares, sublinhando que o povo falava justamente assim. A linguagem popular é por vezes muito direta e frontal e não opta por palavras eufemísticas. Por outro lado, a palavra “prostituta” não se usava na língua sérvia no momento em que este poema surgiu. Este verso pode ser revelador de mais um facto. O tratamento das prostitutas pelo povo: elas por causa do seu comportamento não mereciam viver na cidade juntamente com pessoas, e especialmente mulheres honestas, e eram expulsas.

podendo consolar o amante ansioso. O rapaz, negando “ser ouro”, recusa-se a ser caracterizado como demasiado virtuoso, assumindo a sua parte de culpa relativamente às acusações das raparigas. No segundo caso, rejeita também ser imoral como as prostitutas, insinuando alguma culpa das jovens ofendidas. No final do poema deseja ter um castigo próprio de homens, o enforcamento, escolhendo “a sentença” da terceira rapariga (provavelmente amada) para a sua “morte” de amor. Contrariamente ao cancionero sérvio, rico em imagens da beleza do pescoço e das suas funções, a poesia portuguesa parece não apresentar tanta variedade de ideias. Uma das mais visíveis é justamente a do cadeado que prende o apaixonado. Nesse contexto, parece ecoar a influência da lírica trovadoresca (cantigas de amor), em que o papel principal do amante é ser servo e quase vassalo da dama, destinatária dos seus versos.

A beleza do pescoço nas duas tradições realça-se ainda mais pelo uso de alguma joia, ou enfeite. O pescoço é belo quando não é apenas branco, mas também quando é “alto”, “delgado” ou “delicado”, atribuindo à mulher uma sofisticação e formosura especiais e revelando a sua origem (do meio urbano ou de linhagem nobre).

No cancionero português (Braga, *op.cit.*471), uma rapariga formosa tem:

O pescoço alto
Para o amor abraçar.

Destacando a “função” desta parte do corpo, sublinha-se que perante uma beleza física invulgar, ainda que enquadrada nas convenções literárias, ninguém permanece indiferente, pois o pescoço não serve apenas para ser visto, convidando também para abraços.

A forma, a brancura e a finura do pescoço, na representação de uma mulher bela, assemelha-na a um cisne, que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (*op.cit.*206), reúne em si duas luzes e duas belezas: a masculina solar e a feminina lunar. Quando a sua simbologia (de ave de beleza imaculada e intacta) se aplica apenas ao aspeto visual feminino, a imagem está carregada de “mistério sagrado”. O misterioso e a apetência para o sacralizante, conjuntamente com atributos meramente físicos, cabem já no domínio de virtude.

Em muitos imaginários europeus, o pescoço pequeno, gordo e eventualmente um pouco corado, seria indicador da origem do meio rural e de poucos cuidados do corpo. Na cultura inglesa, por exemplo, o pescoço corado é símbolo de vulgaridade. Daí, na linguagem coloquial, ser usada a expressão *red neck*, aplicando-se a uma pessoa do campo sem boas maneiras nem muita cultura. Referimos o exemplo inglês, afastado das duas culturas a contrastar, apenas para verificar que no

imaginário comum indoeuropeu existem modelos estéticos recomendáveis, bem como características não apreciadas.

Depois de uma visão comparada das imagens e ideias sobre a beleza do pescoço, refletiremos sobre a beleza do peito na poesia portuguesa e sérvia. O peito feminino é apreciado por causa da forma, firmeza ou tamanho. Os homens, inconscientemente, procuram na mulher os atributos de maternidade. Isso é salientado por Artur Schopenhauer na obra *A Metafísica do Amor*, concentrando-se na descrição das mulheres. O autor sublinha que os homens nem sempre procuram uma beleza “regular e perfeita”, sendo recomendável que o peito feminino seja arredondado e firme. A psicanálise da vertente freudiana, explicando os fenómenos das relações entre os géneros com base nos complexos de Édipo e Electra, provavelmente, na admiração pelo peito feminino veria uma fixação do menino durante a infância, ou um conflito não resolvido com o pai e uma ligação especial com a mãe. Para não nos afastarmos demasiado do objetivo do nosso trabalho, não discutiremos as ideias psicanalíticas relativas ao corpo e sexualidade.

Nem o cancionero português nem o sérvio referem o tamanho do peito na apreciação da beleza, parecendo realmente relevantes a cor branca e a forma, comparável a pombas, maçãs ou outros elementos naturais. Chevalier e Gheerbrant, no seu *Dicionário dos Símbolos*, referem que no género masculino o peito significa apoio e proteção. Este também é um dos motivos tomados em consideração na poesia. As duas culturas apreciam a beleza dos seios pela brancura, comparando-os à neve ou ao leite. É escusado referir a dupla simbologia do peito feminino: em primeiro lugar, trata-se da conotação erótica, associada à sedução, pecado e desejo sexual. Em segundo lugar, a ligação peito/leite não se deve apenas à brancura, mas também à maternidade, conferindo ao peito simultaneamente um carácter sagrado, puro, de força vital, renúncia e sacrifício. A apreciação do peito feminino na poesia popular por vezes é feita de forma indireta, através da roupa, e às vezes explicitamente. No poema sérvio “Maldição após maldição” (*Kletva za kletvom in: Marinković, op.cit.24*) um pastor viu uma rapariga a tomar banho no rio e escondeu-lhe a camisa. Quando ela se levantou, pronunciou as “maldições”:

Quem terá roubado a minha camisa,
As ovelhas três vezes por mil se lhe multipliquem
E os cavalos alados lhe cubram o campo
E o trigo lhe tape a planície
E na colina que caia na foice.

Mesmo sem a insinuação da possibilidade de o rapaz lhe ter visto o peito, o furto da camisa pode servir exatamente para isso. Numerosos são os poemas sérvios em que o namorado beija o peito

da namorada ou põe a mão no seu seio. As imagens abundam em erotismo, sendo esta atitude vista como normal quando os namorados se encontram sozinhos, na natureza, longe de todos os que poderiam censurar o seu comportamento. A beleza do peito feminino é tal que não se pode permanecer indiferente perante ela, convidando a tomar uma posição ou começar uma ação: olhar, tocar, beijar ou até cheirar, como o ilustra o poema “O cheiro mais bonito” (*Najlepši miris*, da antologia de Đurić, *op.cit.* 43). O pretendente pergunta à amada a que cheira o seu peito, citando o marmelo, a laranja, o nardo e o manjeriço como elementos de comparação. A jovem nega tudo, afirmando que o cheiro específico do seu peito provém da “alma de rapariga”. Em primeiro lugar, o marmelo e a laranja podem sugerir a forma, o tamanho e a firmeza do peito feminino, indicando também técnicas de as camponesas embelezarem os corpos. O nardo e o manjeriço têm um papel destacado na poesia popular e na magia amorosa, associando-se à saúde, ao casamento e à felicidade no amor. A negação de todos estes elementos por parte da rapariga revela que ela não está consciente da força do “cheiro” do seu peito. Não usando quaisquer plantas para seduzir ou atrair o amado, afirma que a sua “alma de rapariga” é pura, humilde, inocente, natural, sem falsidade. A ideia de situar a alma no peito, na lógica popular, surge, dada a localização do coração precisamente ali, servindo a alma e o coração para detetar e exprimir afetos. Um peito que cheira à alma é revelador das características dessa alma. As virtudes que o peito da amada esconde, para o apaixonado são mais relevantes que a sua forma ou tamanho.

O beijo no peito é um reflexo do “saber”, referido pelo sujeito lírico do poema sérvio homónimo da antologia de Karadžić. Segundo essa sabedoria, as viúvas devem ser beijadas “entre os olhos” e as raparigas “entre os seios”. Os dois últimos versos foram suprimidos deste poema na coletânea de Blašković, sendo ela destinada ao público infantil das escolas primárias. As referências diretas ao erotismo e à beleza do peito feminino provavelmente não seriam adequadamente entendidas e interpretadas por crianças.

O peito da filha do padre no poema sérvio homónimo (*in*: Karadžić, *op.cit.*) é tão belo e sedutor que o rapaz que apenas ouve falar na rapariga deseja ser “amamentado” pelo seu peito. Nesta palavra nota-se um eufemismo claro, disfarçando o desejo erótico e o prazer sexual oferecido pela imaginação.

O peito feminino, para ser belo, compara-se ao leite, à neve, a um par de pombas ou duas maçãs do Paraíso. A comparação às pombas parece mais universal e mais inocente, sendo estas aves universalmente associadas à paz e fidelidade. As maçãs, porém, sugerem claramente a tentação e a

queda pela possível associação ao “fruto proibido”. A beleza do peito das raparigas (*in*: Pavlović *op.cit.*29) é tal que até o próprio Sol se cansa e padece por ver as raparigas belas. Leiam-se os versos:

Do olho o próprio sol brilha,
Debaixo do pescoço o luar luminoso
Dois seios maçãs do Paraíso.

No cancionero português, sobretudo nos numerosos “retratos de uma beleza” ou “perfis de uma rapariga”, da antologia de Braga, menciona-se clara e diretamente o peito, quer como “duas pombinhas”, quer ainda como “ondas do mar”, para o fundo do qual o amante deseja ser “atirado com beijinhos”. Relativamente ao peito, o cancionero português associa esta parte do corpo à natureza e elementos de flora e fauna. De forma semelhante com o poema sérvio, em que se pergunta pelo cheiro do peito, numa quadra portuguesa o peito é comparado com o jardim. Ilustrando esta metáfora (*in*: Braga, *op.cit.*, 21), citaremos o exemplo:

Nada tenho que te dar
No jardim deste meu peito,
Só uma flor bem bonita
Que se chama amor-perfeito.

Nestes versos não se elogia tanto a beleza do peito em si, sendo glorificado o próprio sentimento amoroso que nasceu dentro do coração. Mais uma vez, é sublinhada a estreita relação entre os motivos de beleza e amor, porque se um peito formoso é comparado ao jardim (podendo também implicar força vital, juventude e saúde), o que nele nasce deve também ser belo, e perfeito. Na poesia popular, o coração é frequentemente substituído pela palavra “peito”, por causa da rima, ou por ser a “morada” do coração. O jogo de palavras e sentidos revela-se no termo “amor-perfeito”, indicando o nome de uma flor e a perfeição do sentimento amoroso.

Observamos, porém, com mais profundidade, a visão da beleza do peito na poesia popular portuguesa. Uma das metáforas conhecidas é a do “branco leite”, tendo a mesma significação como na poesia sérvia. O peito no cancionero português é “alvo”, comparado a cristais, indicando uma pureza particular e um valor elevado. Leia-se um exemplo do cancionero de Teófilo Braga (*op.cit.*471), que realça a beleza do peito feminino, apontando para o estado emocional do sujeito lírico:

Abaixo dessa garganta,
Duas joias de cristais
Quando para elas olho,
Logo se internam os meus ais.

Após uma primeira leitura, poder-se-ia pensar que se trata literalmente de joias de cristal, um ornamento adicional que completa a beleza da rapariga observada. Pelo número (duas) e o material

(cristais) parece mais claro que, de facto, se trata do peito. Numa outra série de quadras, em que se retrata a beleza de uma rapariga “da cabeça aos pés”, referem-se “dois montinhos de cristais” situados “abaixo da garganta”. Aqui já não parece haver dúvidas de que parte do corpo se fala. No segundo caso, é utilizada a palavra no diminutivo, “montinhos” por diversas razões: em primeiro lugar, é possível uma interpretação “ao pé da letra”, que remete para o tamanho do peito. As análises mais complexas levam-nos a pensar que a visão do peito da amada de brancura cristalina inspira no apaixonado uma sensação de ternura e desejo de a proteger. Os “ais” mencionados neste contexto implicam dor, mágoa amorosa, tristeza por não ter direito a aproximar-se mais, apreciando a sua beleza apenas com a vista e imaginação. A interjeição ajuda a perceber o estado da inquietação do sujeito lírico.

As regras da moral pública de fazer corte a uma rapariga decente não permitiam referências, nem demasiado explícitas, nem excessivas às partes do corpo a que se pode atribuir qualquer conotação sexual. Não exprimindo abertamente tudo o que sente ao ver os “ montinhos de cristais” da amada, o enamorado pode até censurar-se por ter-se dado o direito a um pensamento “pecaminoso”.

Na mesma coletânea (*op.cit.*469), destacamos um exemplo em que o sujeito lírico, ao descrever a beleza do peito de uma rapariga, pretende ser simultaneamente direto e indireto:

A forma desse colete
É o que mais me namora,
Revela coisas bonitas
Lá por dentro e cá por fora.

A referência explícita aos afetos, provocados pela beleza do peito, descobre-se no verbo “namorar”, que neste contexto, significa “seduzir”. As insinuações eróticas escondem-se por detrás da “forma desse colete” e “coisas bonitas”. Aparentemente reduzindo o termo “peito” ou “seio” a um conceito muito geral, “coisas” nega-se o interesse do sujeito lírico na parte do corpo em questão, para posteriormente admitir que está apaixonado precisamente por causa da forma do peito. A oposição entre “lá” e “cá” e, simultaneamente “dentro” e “fora”, revela um jogo sofisticado entre o escondido e o revelado, o proibido e o permitido, o pecado e a virtude, um comentário inocente e um intenso efeito da sedução.

Numa outra ocasião, o namorado pede à namorada para lhe permitir “ir com as duas mãos” ao “lugar mais delicado onde põe o ramalhete”. Nesse contexto, nem sequer é mencionada a palavra “peito” ou “seio”, podendo a intenção do rapaz ofender a rapariga. O desejo, não de todo controlável, expressa-se através do movimento das mãos. Nesta quadra, a nosso ver, não há nada grosseiro nem

vulgar, pelo contrário, o desejo é sublimado com a ajuda do vocabulário que a delicadeza e a boa educação impõem como uma “regra do jogo” de fazer corte a uma rapariga decente e casta.

A seguinte parte do corpo a analisar é a cintura (masculina ou feminina) e os seus atributos poéticos. Nos dois cancioneiros populares, a cintura deve ser fina ou delgada, destacando melhor a harmonia das proporções do corpo. No dicionário de Chevalier e Gheerbrant (*op.cit.*) não é abordada a significação da cintura, sendo observada a do cinto, que simultaneamente divide e une o corpo humano. O cinto, de acordo com estes autores, tem a mesma simbologia que a argola ou anel. Ao mesmo tempo controla as forças corporais e “religa-as”.

Se uma cintura é fina e delgada, é mais convidativa para os olhares suscitando o desejo de ser tocada e “protegida” do desejo dos outros, “marcando a posse” sobre uma pessoa. No imaginário português, quando se fala na estatura e na figura feminina, (*in*: Braga, *op.cit.*), muitas vezes se menciona uma mulher:

Pequenina e bem feita
Que caiba por um anel.

A parte de “bemfeita” indica um corpo harmonioso conforme os padrões de beleza universalmente reconhecidos, enquanto o segundo verso já deixa mais clara a referência à cintura. O facto de a rapariga poder passar o corpo pelo tamanho de um anel revela a sua delicadeza e finura, como também consideramos o anel objeto de comparação. Universalmente, acredita-se que o anel tem efeitos mágicos porque, pela forma circular e material (ouro ou outro metal nobre), simboliza os ciclos solares e os da vida humana. Pela forma, o anel significa também a união perfeita e, por isso, não admira o seu uso nas cerimónias de noivado e de casamento, simbolizando um vínculo indissolúvel. O facto de a imaginação popular portuguesa colocar o anel numa posição insólita, na cintura, pode indicar a harmonia das partes do corpo, que unidas, fazem uma mulher fisicamente bela, sugerindo indiretamente o desejo do sujeito lírico de se unir a ela. Na cantiga portuguesa “Tendes cintura delgada”, (*in*: Braga *op.cit.*471) encontra-se a seguinte descrição:

Tendes cintura delgada,
Mais delgada que uma cana.

Nestes versos, a finura da cintura é enfatizada três vezes: através da dupla repetição do adjetivo “delgada” e da equiparação com a cana, simultaneamente fina e frágil. A cintura é essa linha imaginária que divide as zonas do corpo e as suas energias “sublimes” e “baixas”, por isso, é frequente os monges usarem algum tipo de cinto, para controlarem os impulsos corporais e dedicarem todas as

suas forças a Deus. As poucas descrições da cintura masculina referem-se à beleza de um jovem, apresentado como (Braga, *op.cit.* 602)

Boca de cravo
Cintura de capitão.

O facto de a rapariga se concentrar primeiro na boca e depois na cintura do amado sugere-nos que a beleza do rapaz (para quem não se sabe se é realmente um militar ou apenas pelo aspeto físico revela que o podia ser) provocou nela um desejo intenso. Para “corrigir” as observações expressas abertamente na primeira metade da cantiga, explicita o grande amor por ele, tratando-o por:

Cadeado do meu peito,
Chave do meu coração.

Numa quadra de conteúdo semelhante, (*idem*) o rapaz é chamado de “sombriinha de todo o verão”, condizendo com a sua estatura e constituição física, igualáveis à um “pinheiro alto”. Esta imagem poderia indicar uma certa altivez do rapaz, plenamente consciente da sua beleza e poder de atrair. A perfeição das proporções do corpo, manifestadas na altura e cintura, parecida com a dos militares, entristecem a rapariga apaixonada, que não o consegue conquistar:

Todo o amor se me rende,
Só o teu, José, é que não.

No cancionero popular sérvio não se descreve a cintura com tantos pormenores, mais propriamente, refere-se que uma pessoa é “fina e alta” (*tanka visoka*). Esta visão completa a imagem da figura bem proporcionada, reflexo de um conjunto de virtudes da alma. As referências à cintura são mais indiretas, geralmente através da menção do cinto. Desta forma, uma menina que anda descalça pela água para o seu amado a seguir, na cantiga sérvia “O desejo dos dois” (*Želja oboga*, in: Đurić, *op.cit.*62), responde ao desafio (de ser sua mulher) com as seguintes palavras:

Se eu soubesse e se visse
Que tua seria (...)
De seda cinto faria
Para ser fininha.

Da mesma forma, uma rapariga confessa ao seu cinto o desejo de casar com um jovem em vez de um velho, preferindo entrelaçar seda no cinto, embrulhá-lo em ouro e adorná-lo com pérolas se o destina a um jovem, e fazer as três mesmas ações com restolho, esteira e ortigas para um velho. O cinto (e da mesma forma a cintura) servem para agradar ao amado e afastar quem não o é.

Na poesia sérvia, está latente o princípio da “magia imitativa”, de acordo com a qual, os objetos (flores ouro, seda) são usados para o rosto e o corpo adquirirem os seus atributos (cor, delicadeza, sofisticação), atraindo o amado. A cintura masculina (referida através do cinto) e a sua beleza mencionam-se implicitamente.

No poema “Jovo e a amada” [*Jovo i draga*] da mesma antologia, a amada, ao despedir-se do namorado que vai de viagem, coloca-lhe uma rosa no cinto. Se a rosa cair, ela pertencerá a outro rapaz. O cinto aqui tem propriedades quase mágicas, protegendo o corpo (provavelmente belo) de Jovo, a sua vida e o amor da namorada.

O facto de um rapaz ser “fino, fininho” é referido como o segundo na série dos três defeitos sublinhados pela rapariga, que o observa. Como justificação da “desvantagem”, leiam-se os seguintes versos:

Se sou fino, fininho,
Sou da linhagem senhorial.

A finura (da cintura ou do corpo em geral) no rapaz pode implicar a sua origem aristocrática, sendo considerada uma mais-valia no meio urbano, em que não é necessária uma excessiva robustez. No caso do protagonista do poema, a sua cintura fina e linhagem senhorial são apenas qualidades em que o rapaz transformou as suas características inicialmente negativas. Julgamos que análise contrastiva do pescoço, peito e cintura nos ajuda a perceber as ideias que persistem nas culturas portuguesa e sérvia sobre a beleza e funções de certas partes do corpo, e sentimentos que podem despertar.

2.1.5 Algodão, videiras finas ou grilhetas de ouro: beleza dos braços e das mãos

Tuas mãos, branca neve

(Braga, *op.cit.*40).

Este subcapítulo direciona-se para uma reflexão sobre a beleza dos braços e das mãos no imaginário popular português e sérvio, guardando estas partes do corpo uma estreita relação com a expressão dos afetos (aperto das mãos, abraços, carícias). Através do braço e da mão, em muitas culturas é expresso o desejo de uma maior proximidade com o Outro, garante-se um determinado grau de proteção, apoio e ajuda. Por isso, não basta constatar a sua beleza, os cuidados das mãos ternas, limpas e delicadas. É indispensável também mencionar o papel das mãos no processo do aparecimento, transmissão e desenvolvimento do sentimento amoroso.

As primeiras associações aos braços femininos, nas duas culturas, são o comprimento e finura, reservando a brancura para as mãos. Por seu turno, a ideia dos braços masculinos é de força física e capacidade de proteger os indefesos e frágeis (nomeadamente as amadas).

Enquanto a língua portuguesa distingue e usa dois termos “braço” e “mão” no cancionário popular, havemos de salientar que, apesar da existência dos termos *ruka* (braço) e *šaka* (mão), a palavra utilizada na poesia sérvia para designar as duas partes do corpo é *ruka*. O vocábulo *šaka* pertence a um registo mais formal, sendo mais usado na medicina do que propriamente no discurso poético. A lógica para se igualarem o braço e a mão no plano linguístico, aparentemente, está explicada por Chevalier e Gheerbrant (*op.cit.*), entendendo a mão como um prolongamento do braço, tendo, por isso, uma simbologia semelhante. Na perspetiva dos autores do *Dicionário dos Símbolos*, o braço tem interpretações múltiplas: poder e justiça, bem como proteção e apoio, enquanto a mão, considerada o ponto em que o braço termina, tem também outros significados: para além do suporte e ajuda, a mão implica um contacto físico próximo, sinaliza a ação expressa nos verbos *fazer* e *agir*. A beleza das mãos reside também na agilidade e na capacidade de acariciar e abraçar. Ana Paula Guimarães (*op.cit.*) refere que as mãos servem como um meio de comunicação, de transferência e partilha, para “selar o pacto do amor”. As mãos não são apenas belas, sendo também carinhosas, ternas, fortes, entrelaçando novamente as esferas de beleza e do sentimento amoroso. A autora (*idem*.233) sublinha que “a mão hesita entre dois polos: corpo e alma”. Para além de serem “alvos” e “delicados”, os braços e as mãos

têm importância na transmissão dos afetos: confiança, desejo de proteger a pessoa amada, amizade, amor. Às mãos, em muitas culturas indoeuropeias, atribuem-se propriedades mágicas: terapêuticas, milagrosas.

Diferentemente dos outros subcapítulos, desta vez começamos a análise pelos exemplos sérvios, considerando-os mais numerosos e com múltiplas significações. O primeiro denominador comum das mãos e braços é a sua brancura, que, por sua vez, se interpreta como manifestação da pureza de corpo e alma. Quando não são brancos, os braços e as mãos podem ser vistos como de ouro. Esta metáfora não é escolhida sem razão, dada a ocorrência da expressão “ter mãos de ouro” (*imati zlatne ruke*) em muitas línguas, que significa trabalhar muito e ser hábil nos trabalhos manuais. Esta imagem aplica-se indistintamente à população masculina e feminina. Em Pavlović (*op.cit.*), numerosas são as raparigas de beleza celestial, apresentadas como irmãs do Sol, sobrinhas da Lua ou afilhadas da estrela do dia, cujos braços e pernas são literalmente de ouro. Estas representações poéticas têm um significado muito mais profundo e complexo do que propriamente elogiar a beleza feminina: indicam um grande poder (sendo próximas de corpos celestes), uma proteção extraordinária indicam uma virtude excepcional. As belas mãos de Milica, criada do duque, no poema “Feliz de mim, só agora é que a vi” são habilidosas nas tarefas da casa (*in: Blašković, op.cit.18*) ao ponto de:

A sua vassoura é rama de pérolas
E a sua pá é de ducados.

Mesmo sem focar a beleza das mãos, o poema popular elogia a capacidade do sujeito lírico de tornar as tarefas domésticas, difíceis e por vezes aborrecidas (como a limpeza), num processo digno de poesia. Blašković (*op.cit.6*) refere que neste poema foi atingido “o apogeu do encanto do jovem”, capaz de elogiar “os objetos comuns, nada poéticos”. Esta imagem é o resultado da amplificação: partindo provavelmente das mãos (com que a protagonista segura a vassoura e a pá) para toda a figura da menina, reflexo das suas virtudes: (é modesta, recolhida, honrada e trabalhadora, não confia no rapaz desconhecido). No poema descreve-se toda a transformação que a beleza da imagem causou no rapaz: de um mero passeio ao pé do palácio à uma paixão que o torna capaz de sacrificar o mais precioso para ele: o ducado, o cavalo e os seus próprios olhos.

Relativamente à alvura e finura dos braços e das mãos, nalgumas cantigas sérvias, apenas é referido o adjetivo “brancos” (*bele ruke*) para estas partes do corpo serem consideradas belas. Em outras situações, a linguagem poética é muito mais expressiva referindo-se aos braços e às mãos. No poema “O mercador marítimo” da antologia de Blašković, os braços e as mãos da amada são “algodão

macio” que o pretendente gostaria de comprar e possuir. Dada a textura de algodão, a imagem remete para a fragilidade e delicadeza dos braços, bem como para a ternura que inspiram no sujeito lírico. Quando, no poema “Jovo leva a mãe ao jardim das rosas” (*in: idem*), o protagonista passeia com a sua mãe, descreve os braços da namorada como “videirinhas”. Sendo usado o diminutivo, salientam-se a sofisticação e delicadeza da menina. Do mesmo modo, os “braços alvos” (*bijele ruke*) de Mehmed-agá e de Fata menina, entrelaçados, são belos formando “a cabeceira mais bonita”, que dá o título ao poema. Estes braços, testemunhas do seu amor, são mais belos que a relva, o céu, as estrelas e todos os outros elementos que completam a imagem do encontro amoroso.

No poema “O rapaz atingido por uma flecha” (*in: idem*), os braços alvos da amada magoam o coração do rapaz, doente de amor, podendo, ao mesmo tempo, dar-lhe sossego e descanso.

A beleza dos “braços compridos” da filha do padre, do poema homónimo (*in: Karadžić, op.cit.*) provoca no pretendente o desejo de ser abraçado. Começando por descrever cada parte do corpo da amada, o observador manifesta gradualmente a sua paixão, até expressar abertamente o desejo.

Quando Jovo, protagonista do poema “Jovo e Marija” (na publicação de Karadžić) pretende saber se Marija o ama, pergunta-lhe se o seu braço direito é suficientemente macio para ela, recebendo a seguinte resposta:

É mais macio o teu braço direito, meu amado
Do que quatro mais macias almofadas.

Esta é uma das poucas referências às qualidades do braço masculino na poesia popular sérvia. Mesmo sem uma referência direta a qualquer atributo da beleza, o braço é apreciado por cumprir a sua função principal: a de apoiar.

A visão do braço masculino como macio pode comparar-se ao “algodão macio” do poema anteriormente mencionado. Enquanto no caso da rapariga, a macieza pode conferir um carácter mais feminino aos seus braços, no caso do rapaz, essa imagem nega ligeiramente a visão estereotipada do homem balcânico como insensível.

Não admira ser evocado precisamente o braço direito, importante por várias razões, não apenas por a maioria das pessoas no mundo ser destra. O braço direito, na civilização cristã, relaciona-se com Deus Pai, sendo o lado à direita reservado aos escolhidos. O lado direito, no cristianismo, menciona-se sempre no contexto de justiça, honestidade, correção, enquanto o esquerdo, sobretudo no cristianismo ocidental, é ligado às forças sinistras e ao demónio. Ana Paula Guimarães (*op.cit.*) constata que a origem do termo “destro” se deve ao vocábulo sânscrito *daks*, que significa “amável”. Sendo ao lado

direito do corpo atribuídas características positivas, implicitamente parece lógico a beleza relacionar-se com o braço direito.

Na poesia portuguesa, as qualidades atribuídas aos braços e mãos para serem considerados belos, são o comprimento, a brancura, a finura e a delicadeza, embora ocasionalmente seja também usada a metáfora do ouro com a mesma conotação que na Sérvia. No imaginário português presta-se mais atenção a pormenores: braços, mãos, dedos, unhas, sendo cada elemento elaborado de um material precioso (ouro, prata, marfim). Estas associações podem dever-se às eventuais interferências entre a lírica popular e a erudita.

A comparação dos braços a grilhetas, em que o “culpado” deseja ficar preso, ou em que a rapariga confessada deve cumprir a “pena tão rigorosa” dada pelo confessor, provavelmente deriva da poesia trovadoresca e do amor cortês, baseado nos ideais da servidão e vassalagem. Na poesia amorosa medieval (erudita ou popular), o apaixonado sentia-se feliz como prisioneiro da sua dama e do amor por ela. Os seguintes exemplos (*in*: Braga, *op.cit.*475) servirão de prova disso:

Vossos braços são correntes,
Meu Deus quem fora o culpado!
Quem estivera dez mil anos
Nessas correntes atado.

A visão dos braços como grilhetas em que o prisioneiro deseja cumprir a condenação, convoca irresistivelmente a imagem do valente cavaleiro sérvio que desejaria ser “enforcado” no pescoço da rapariga que o “condenou”. Desta forma, o efeito da beleza é tal que se assemelha ao terrível, como o entende o filósofo alemão Friedrich Schiller (1994). Por seu turno, as duas culturas veem no amor simultaneamente sofrimento e prazer.

Relativamente às mãos, a imaginação popular portuguesa representa-as como “de clara neve”, de “ouro fino” ou outros materiais preciosos. Nos sintagmas que identificam as mãos e a neve, usam-se os adjetivos “branca” ou “clara” como intensificadores. As mãos de ouro, diferentemente do imaginário sérvio, são apenas um objeto bonito, que provoca grandes paixões graças à finura. Leia-se a quadra (*in*: Braga, *op.cit.*465) que o confirma:

Essas mãos de fino ouro,
Os dedos de bela prata,
As unhas de marfim
É isso que mais me mata.

O poema foca um par de mãos cuidadas, que pelos vistos não deverão estar habituadas a trabalhar muito, e em cuja imagem se presta atenção a tudo: desde as mãos como conjunto, até às partes, sendo cada uma feita de um material diferente, aparentemente menos valioso (ouro, prata, marfim). Cada material condiz com o tamanho da parte do corpo (mãos, dedos, unhas), sendo precisamente o pormenor mais pequeno (sublinhado pelo diminutivo - unhas) que mais paixão provoca no amante. Por serem belas, ternas, delicadas, não demasiado expostas nem às condições meteorológicas nem ao trabalho que exige um esforço excessivo, as mãos devem ser protegidas pelas luvas, o que se diz explicitamente num verso “lindas mãos para luvas” na cantiga que começa por este verso, da antologia de Braga. Com esta ideia, protegem-se as mãos da amada não apenas dos fatores climáticos desfavoráveis, bem como dos olhares. Neste e no verso que se segue, “lindos pés para sapatos” continua, o jogo do escondido e do revelado, suscitando um desejo ainda maior no observador de as tocar, acariciar e exprimir as emoções.

Pelas análises contrastivas dos *corpora*, notamos que nos dois imaginários não há muitas possibilidades de variação na descrição das qualidades das mãos e dos braços, salientando a sua brancura, delicadeza e finura e relacionando-os estreitamente com a expressão dos afetos. Estas partes do corpo, uma espécie de “canal de comunicação” que transmite os sentimentos que a beleza, percebida pelos olhos, provocou no coração, transformando-a em amor.

2.1.6. “Prata lavrada” ou “branca neve”: beleza das pernas e dos pés

*Maria tem pé de neve,
Pé de neve tem Maria*

(Braga, *op.cit* 15).

Nesta parte do trabalho, focamos as representações imagísticas e poéticas das pernas e dos pés na poesia portuguesa e sérvia. Estas partes do corpo, tendo uma clara carga erótica, são elementos do jogo entre o escondido e o revelado. As saias compridas e os sapatos não permitiam aos olhares dos curiosos deterem-se demasiado nas pernas e nos pés. Roland Barthes, na célebre obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, recorda (1987: 90): “Contactos. A figura diz respeito a todo o discurso interior suscitado por um contacto furtivo com o corpo (e mais propriamente com a pele) do ser desejado”.

Toda a dialética do pensamento deste autor referente ao discurso amoroso, joga com a duplicidade entre o visível e o escondido, fazendo manifestar-se “a região paradisíaca dos signos subtis e clandestinos: como uma festa não dos sentidos mas do sentido”. Na perspetiva de Barthes, os contactos físicos não são indicadores do fetichismo, mas formas sofisticadas de estimular o desejo e a imaginação do apaixonado. Pequenos gestos, à primeira vista insignificantes, nomeadamente mostrar um pouco determinada parte do corpo, provocam reações fisiológicas no corpo e no cérebro de quem observa este jogo de revelar e esconder, criando, por sua vez, um novo jogo de perguntas e respostas silenciosas: “serei amado?”, “Será que devo avançar?”, “Mostrei demasiado abertamente o meu desejo de me aproximar?”, “A outra pessoa sente o mesmo desejo que eu?” Muitas destas questões não exigem uma resposta imediata. Justamente nessa incerteza consiste uma parte do jogo de sedução e conquista amorosa. Parafraseando Roland Barthes (*op.cit.*), acrescentamos a ideia que o corpo amado suscita todo o interesse e todo o desejo do sujeito apaixonado. De modo algum, o pensador francês pretende minimizar a pessoa amada ao mero objeto de desejo. Nesta afirmação, poderia estar inerente o surgimento do sentimento amoroso a partir de uma imagem, não completamente descoberta. Efetivamente, este mistério que envolve o ser amado deixa suficiente espaço para sonhos, ilusões, idealização e outros mecanismos irracionais. Estes processos transformam o desejo na linguagem poética e metafórica mais expressiva.

Não admira que nos dois cancioneiros estejam presentes imagens da beleza das pernas e pés femininos. Os homens, tendo mais direito ao espaço público, podiam observar com mais frequência a

forma de andar da população feminina e imaginar a beleza escondida por detrás das vestes e do calçado.

A referência às pernas pode ser sublimada, porque, para além da sedução e conotação erótica, têm uma função básica, de caminhar. Pelo modo de andar podem-se descobrir os estados de alma, eventuais problemas de saúde, cansaço, mas também a atração física e o desejo de seduzir. Desta forma, no poema português “toda a moça que é solteira,/ Pelo andar se conhece”, (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*343). Caminhando despreocupada, com uma forma específica de movimentar o corpo, chama a atenção de todos os rapazes ou de um em particular.

Na cantiga sérvia “Sinais de raparigas boas” (da antologia de Karadžić), a mãe aconselha o filho da seguinte forma: quando começar a olhar para meninas, não se deve fixar nas saias e mangas, prestando mais atenção à sua forma de andar e de olhar. As saias foram elaboradas pelos alfaiates, as mangas foram bordadas por quem sabia fazê-lo, sendo o andar e olhar naturais e verdadeiros “sinais de raparigas boas”. No olhar se reconhecem timidez ou atrevimento, no andar, moderação ou capacidade de seduzir.

Chevalier e Gheerbrant (*op.cit.*521) veem na perna um “órgão de locomoção” bem como um “símbolo de vínculo social”, que “favorece as aproximações e suprime as distâncias”. De facto, caminhando e cruzando-se no caminho as pessoas conhecem-se, conversam e assim estabelecem relações sociais. Relativamente à carga simbólica erótica, na opinião destes autores (*idem*), “a perna é para o corpo social o que o pénis é para o corpo humano”, sinalizando a força vital, comparando-se ao órgão sexual masculino. O pé, como prolongamento da perna, é também um símbolo fálico por excelência, por estar em contacto direto com a terra, por sua vez, relacionado o telúrico, com o princípio feminino e a fertilidade. O “pé pequenino” da mulher amada é símbolo de delicadeza, sedução, atração e desejo de se proteger dos olhares inoportunos, calçando-se de prata ou ouro. Por vezes trata-se apenas de “lindos pés para sapatos”, sem se especificar o tipo ou material do calçado. Esta tendência parece sublinhar a ideia de os pés bonitos não deverem ser expostos ao frio e condições climáticas desfavoráveis, para não serem afetados. Os sapatos servem também para os pés não se sujaem, neste caso, para a sua beleza imaculada (com toda a sua carga simbólica) não se “conspurcar” de forma alguma.

Quando a poesia portuguesa e sérvia invocam a beleza das pernas, a alvura é um elemento indispensável. Assim, completa-se a imagem de todo o corpo branco, puro, imaculado, de uma beleza luminosa, clara, quase transparente ou cristalina. As únicas oportunidades de as pernas ou os pés serem

vistos são os poucos momentos em que as raparigas estão sozinhas na natureza, longe dos familiares e todas as pessoas que possam censurar o seu comportamento. Nesses instantes, tomam banho (mostrando todo o corpo e não apenas as extremidades inferiores), lavam as pernas, molham os pés num arroio ou rio (tendo que levantar ligeiramente as saias), passeiam descalças pela relva...

Tal como no binómio braços/mãos, aqui também a língua portuguesa distingue dois termos: “perna”, referindo-se à extremidade inteira, e “pé” apenas pensando na sua parte inferior. Embora na língua sérvia existam também duas palavras *noga* (perna) e *stopalo* (pé), por analogia com o caso do braço e da mão, opta-se pelo vocábulo *noga* para designar as duas partes do corpo, sendo o primeiro termo mais comum, e o segundo mais específico do registo científico da medicina.

Na antologia de Đurić (*op.cit.*62), é-nos apresentado o caso de uma rapariga que, supostamente está a fugir do namorado, andando descalça pela água, dando-lhe desta forma, a oportunidade de ver as suas “pernas alvas”. Referimo-nos ao poema “O desejo dos dois (*Želja oboga*). Em resposta, recebe o seguinte verso “Anda, anda, menininha, para seres minha”. A mera visão das pernas na água (elementos com forte carga erótica) provoca no rapaz um desejo tal que o torna capaz de lhe prometer o casamento, “o desejo dos dois”.

Quando um rapaz põe os pés na água, como no poema “Por água ando, com sede caminho” (*in: Blašković, op.cit.*21) é precisamente por estar “embriagado” pelo olhar da amada e por ter perdido o controlo sobre o seu comportamento:

Por água ando, com sede caminho (...)
Botas levo - descalço caminho.

Nesse caso, repete-se a junção de dois símbolos de carga sexual (pé descalço e água), sem ser relevante aqui a beleza física desta parte do corpo masculino. Segundo Chevalier e Gheerbrant (*op.cit.*), mostrar a perna significa mostrar o *poder* viril. A nosso ver, nesta cantiga parece tratar-se mais de uma demonstração óbvia da perda do poder perante a força dos olhos amados.

Na poesia sérvia, está também presente o jogo entre o escondido e o revelado. O escondido sempre fomenta mais a imaginação. Não podendo ser demasiado explícito relativamente ao erotismo das pernas, o sujeito lírico do poema recorre a uma imagem elaborada. Na cantiga sérvia, “O que agrada mais do que ser vizir do czar”, (*in: Karadžić, op.cit.*) as botas da rapariga causam no sujeito lírico um grande desejo de as descalçar (e de poder apreciar de perto a beleza e a perfeição das pernas) sendo esse desejo superior a uma ida à caça com o próprio czar, considerada a maior das honras.

Num encontro furtivo à noite, na natureza, o rapaz e a rapariga manifestam claramente o seu amor, sendo ele quem a beija, que lhe “põe a mão no peito” e que a “pisa com o pé no pé” (“Que horas da noite serão”/Koje li je doba noći *in*: Blašković, *op.cit.*32). Neste poema, não se trata da descrição da beleza nem dos pés dele nem da amada, sendo mais relevante aqui o ato de *pisar*. O gesto pode implicar a manifestação do poder do rapaz sobre a rapariga. Desta vez, sem qualquer intenção de a humilhar ou desvalorizar, conotações geralmente atribuídas a este verbo. A junção dos dois pés nesta imagem poderia remeter para a significação erótica e para a possibilidade da união dos corpos em ato mais íntimo.

Se, em “A irmã do Sol e o paxá tirano” (*Sunčeva sestra i paša tiranin*, *in*: Pavlović *op.cit.*62), uma bela rapariga é apresentada como irmã do Sol, é natural esperar que as suas pernas sejam de ouro até aos joelhos. Assemelhando-se às qualidades do Sol, a rapariga sublima, de certa forma, o desejo erótico que as suas pernas podem provocar no observador, aproximando-se do divino. Pela cor das pernas (amarela), esta jovem assemelha-se à que calça botas amarelas que o seu amante gostaria de descalçar, no poema anteriormente citado. Aqui estabelece-se uma diferença: no primeiro caso, a rapariga é toda celestial, sendo-o também as partes do seu corpo, no segundo a menina é mais terrena, estimula a imaginação do rapaz que a vê, provocando nele desejo, e por isso apenas uma parte da sua roupa (neste caso calçado) pode ter alguma semelhança com o sol.

Na poesia portuguesa, as pernas são “alvas”, “claras e bem clarinhas” na maior parte das vezes que se mencionam. A tripla referência à alvura das pernas da amada apenas sublinha a sua pureza e o impacto de admiração que uma beleza tão luminosa é capaz de provocar no apaixonado que as observa e descreve. Até as meias que cobrem as pernas podem ser belas, e parece que o sujeito lírico de uma cantiga portuguesa está com inveja das meias: elas estão em contacto direto com o corpo, enquanto a ele se lhe permite apenas observar e imaginar.

O pé, na poesia portuguesa, é representado como “pequenino”, “de tamanho de um vintém”, para se afirmar que (*in*: Braga, *op.cit.*41):

Podia calçar de oiro
Quem tão pequenino pé tem.

Neste caso, o calçado é de ouro, podendo também sê-lo o próprio pé. Um par de pés assim tem uma beleza e valor especiais (o “andar miudinho”), podendo os passos de um pé dourado “aliviar os ais” do apaixonado. Relativamente à cor, fragilidade e delicadeza, o pé feminino é visto como “de neve” ou de “clara neve”, aumentando-se no segundo caso a sua qualidade de luminoso, limpo, puro,

imaculado, sendo esta metáfora já aplicada com eficácia às mãos. Numa cantiga portuguesa (*in*: Braga, *op.cit.*15) insinua-se o erotismo do pé:

Maria tem pé de neve,
Pé de neve tem Maria,
Quando o pé é de neve,
O corpo de que seria?

Repetido três vezes no contexto da beleza física de Maria, o “pé de neve” salienta a sua pureza (o corpo intacto, virginal), suscitando o desejo de revelar o resto do corpo, supostamente para se verificar do material de que está feito. A quadra não revela o contexto em que o pé de Maria foi visto, apenas o fascínio de quem o observa. Terminado o poema com uma pergunta retórica, apenas se afirma a beleza invulgar desta parte do corpo. O nome Maria, no contexto cristão, pode apenas servir de complemento para uma beleza pura e celestial de um pé e corpo “de neve”. O signo de interrogação com o qual termina a quadra pode ser o reflexo dos estados emocionais do sujeito lírico: as suas dúvidas, incerteza, angústia provocados pelo “pé de neve” da amada. Na poesia portuguesa menciona-se o pé no contexto de pisar. Em “Pus um pé na sepultura/Onde estava corpo humano (*in*: Braga, *op.cit.*63), a imagem apresentada é a de um rapaz a passear por um cemitério que, sem querer, pisou uma sepultura, para ouvir a voz da amada morta pedindo-lhe para retirar o “pé tirano”, sendo provavelmente o seu desprezo a causa do seu fim trágico. Nesse contexto, não se põe a questão da beleza física do pé masculino, apenas é salientado um dos seus significados no imaginário popular: o da opressão e humilhação: no universo de amor, frequentemente é entendida a recusa ou o sentimento não correspondido, que dói mais do que o ato físico de pisar.

A forma de andar também tem a sua importância no cancioneiro português, dando-se muito valor ao “andar miudinho” nos dois géneros e ao “passear tão grave” nos rapazes. O último reflete seriedade, maturidade e realismo. A expressão popular “ter os pés (bem) assentes na terra” aplica-se a uma pessoa razoável, que pensa bem nos seus atos e que não gosta de fantasias.

No poema sérvio “Não há beleza sem grinalda”, o passear do pastor em frente das ovelhas é comparado com o modo de a Lua andar em frente das estrelas. Toda a imagem do amado a caminhar é luminosa, brilhante, leve, representando simultaneamente força e liderança, parecendo natural que o pastor guie o rebanho e que as estrelas sigam a trajetória da Lua.

Pelas comparações entre os dois *corpora*, não se deixa muito espaço para as variações na representação das pernas e pés, brancas ambas as culturas, sendo as pernas compridas e finas, de ouro

ou de neve e os pés pequenos, elaborados dos mesmos materiais e com as mesmas funções, revelando de certa forma aspetos da vida afetiva dos sujeitos líricos.

2.1.7. Marcas culturais, estilo próprio ou elementos de sedução: beleza dos enfeite e vestes

*O sol prometeu à lua
Uma fita de mil cores.*

(Braga, *op.cit.*26).

Continuando a descrição da beleza física na poesia portuguesa e sérvia, concentrar-nos-emos nos elementos acessórios (flores, fitas, joias, peças de roupa), que sem ter a mesma relevância, como as partes do corpo, contribuem para realçar o aspeto físico. Tendo um valor simbólico, podem revelar características de quem os usa. Naturalmente, prestar-se-á mais atenção nos enfeites femininos, tendo as raparigas mais cuidado com o visual, participando do jogo de sedução. A análise dos “acessórios” de beleza na poesia portuguesa e sérvia começará pelas flores, elemento mais natural, meio de embelezamento, fazendo também parte da “magia amorosa”.

Christiane Klapish-Zuber (*in*: Duby, Perrot, *op.cit.* 27) justifica o interesse feminino pelos enfeites da seguinte forma “o amor pelas roupas e pelos enfeites revela não só um idolatrado amor pelo corpo, mas um desejo incontido de mostrar esse corpo aos outros.” Na citação pode vislumbrar-se a estratégia feminina de afirmação num meio – marcado pela cultura patriarcal – em que o seu comportamento é constantemente vigiado e controlado, esperando-se da mulher recolhimento, silêncio, humildade, modéstia, seriedade, gosto pelo trabalho (sobretudo no meio rural), sobriedade e, para além destas qualidades, castidade, coroa de virtudes. Klapish-Zuber chama a atenção para o desejo de o corpo ser mostrado. Não há aqui, a nosso ver, nada de lascivo ou vulgar, porque depende como e com que propósito o corpo é mostrado. Contrariamente a uma possível interpretação condicionada pela herança cultural judaico-cristã, não consideramos que na afirmação acima transcrita haja qualquer sugestão da inclinação da mulher para o pecado, tratando-se simplesmente de uma forma de ela se destacar por alguma particularidade. É significativo que essa marca particular seja a nível do corpo (e não do intelecto), pois deve ter-se em conta que, ao longo da história, o espaço da mulher foi praticamente reduzido ao lar e ao domínio privado. A sua beleza era quase a única característica (para além da virtude) pela qual ela se distinguiu entre as outras. No ato de se embelezar para o encontro amoroso, pode notar-se a vaidade feminina e o desejo de vencer a eventual “concorrência,” bem como a dedicação, a ideia de agradar ao amado... Este “outro lado” do gosto feminino pelos enfeites, joias e

peças de roupa vistosas pode interpretar-se como um sinal de virtudes: carinho, atenção, diligência com que cuida de si, podendo também, da mesma forma, cuidar dos outros.

As primeiras associações à flor são a beleza e o cheiro, significando forças vitais, juventude e saúde, indissociáveis do aspeto físico feminino desejável. As flores colocam-se nos cabelos, no peito, no bolso, acentuando a beleza de quem as usa. Pelas leituras realizadas até agora, parece-nos que nas cantigas portuguesas se dedica mais atenção a flores enquanto prendas, do que propriamente como enfeites para o corpo e o rosto. Nesse contexto, no cancionero português parece mais habitual compararem-se os rapazes a cravos e as raparigas a rosas. Não sendo prendas nem pontos de referência, as flores alargam a imagem da beleza do amado. Leiam-se os versos (*in*: Braga, *op.cit.*66):

O meu amor foi-se embora
Sem se despedir de mim,
O mar se faça em rosas,
O navio num jasmim.

Uma rapariga, supostamente irritada com o amado, que viajou sem se despedir, “amaldiçoa-o”, desejando que o seu barco e o mar se transformem em duas flores belas, facilitadoras da sua viagem. Apesar da ausência referências à beleza do amado, pressupõe-se que tudo nele deve ser extraordinário, alargando-se a sua formosura a toda a imagem.

No cancionero sérvio, nomeadamente no poema “Navegava uma lancha, um pequeno barco” (*Vozila se šajka, mala barka, in: Đurić, op.cit.*34) por causa da beleza de Anica, capitã do barco, toda a imagem do navio se torna bela. Este barco, no qual navegam muitas jovens formosas, sendo a capitã a mais bela, transforma-se em ouro, as velas em prata, os remos em finas agulhas de bordar, completando a ideia da beleza invulgar da protagonista.

De uma forma semelhante, o cancionero sérvio apresenta mais um exemplo da transformação do barco. No poema “Pinheiro plantava uma bela menina” (*Bor sadila lijepa djevojka*), da antologia de Krstanović (2000:44), descreve-se uma jovem que planta um pinheiro, confiando-lhe as saudades do amado e o desejo de ver a galera em que ele navega. A rapariga, ao plantar a árvore, pede-lhe que cresça rápido, para ela poder subir às suas ramas e ver os navios no mar, sendo o mais bonito o do amado:

Cresce, cresce, meu pinheiro verde,
Para eu subir às tuas ramas,
Para eu ver galeras no mar.
Todas as galeras são de ouro puro
E a do meu amado de seda verde.

Neste episódio, torna-se evidente um distanciamento espacial e temporal entre os apaixonados: ele está no mar e ela no seu jardim, ele está na galera, viajando para longe e não podendo estar junto da amada, provavelmente durante muito tempo. Para diminuir o lapso temporal que os separa, a menina pede à árvore para acelerar o processo de crescimento para a ajudar a ver o namorado. No poema, a jovem é qualificada como “bela”, enquanto nada se diz acerca da beleza do viajante. O seu barco é diferente de todos os outros. Embora os outros sejam de ouro puro, o barco do amado é de seda verde, podendo implicar simultaneamente uma beleza invulgar do rapaz, capaz de transformar todo o navio, e o desejo da rapariga de tornar a sua viagem agradável e fácil. Seda é um material macio, que desliza, fazendo deslizar a galera pelo mar. A beleza desta imagem é completada pela modéstia da namorada que não cobiça os outros barcos, feitos de ouro, apenas o “humilde” em que viaja o amado. Um pormenor que contribui para a beleza desta imagem é a cor verde, repetida duas vezes no poema: no pinheiro, amigo e cúmplice da apaixonada, cujo crescimento rápido é a única esperança de ver em breve o amado, e na seda de que o navio é feito. Embora não se elogie explicitamente a formosura do rapaz, todas as imagens são belas: desde a própria menina, até à ideia de plantar a árvore com o propósito de ver o namorado e ainda a descrição dos navios.

As flores, no imaginário português, destinam-se mais para acompanhar o universo amoroso, não sendo apenas um elemento decorativo. Nos *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano* de Teófilo Braga (1982: 18) há uma secção intitulada “Flores... Amores” com numerosas cantigas em que se explica o significado de várias flores e a sua ligação ao amor.

A poesia popular sérvia parece muito mais expressiva e pormenorizada relativamente a flores como acessórios da beleza. Iniciamos a nossa análise pela grinalda (geralmente de nardos - *smilje*, ou manjerição - *bosilje*), porq as duas plantas, nas culturas eslavas, simbolizam casamento e afastam as forças do mal. O título de um poema sérvio da antologia de Karadžić, é bastante explícito, “Não há beleza sem grinalda”: a grinalda na tradição ortodoxa coloca-se nas cabeças dos noivos durante a cerimónia do casamento, simbolizando simultaneamente sacrifício, renúncia, uma espécie de “martírio” cristão, e também beleza, felicidade e “coroa” de amor. No poema acima referido, a protagonista espelha-se na água, elogiando a sua beleza, lamentando apenas a ausência de grinalda, porque este adorno a faria muito mais bela, permitindo-lhe beijar o amado em público. Como se vê, a grinalda no poema indica o desejo de casar.

Mesmo estando na janela da amada, sem a adornar, um manjerição pode causar inveja do apaixonado como se descreve no poema “O amado inveja o manjerição” (*Dragi zavidi bosiku*), da

antologia de Karadžić. Esta planta cresce perto da amada e pode vê-la a vestir-se (e despir-se), apreciando de perto a sua beleza invulgar. Ao amado, como ainda não é marido da rapariga, é-lhe negado o direito a observar a namorada nos momentos íntimos (preparando-se para dormir e trocando de roupa).

As flores (rosas e tulipas) podem ser adornos que os namorados e noivos colocam no cabelo das amadas adormecidas, como sinal de recordação, Quando acordam, veem-se surpreendidas ao receberem a prenda inesperada. Segundo o princípio da magia imitativa já anteriormente mencionado, as rosas, se não servem de adorno, podem ser elemento de embelezamento. Estas flores encarnadas, de acordo com a tradição popular, atribuem a mesma cor ao rosto da rapariga se ela se enxugar com as suas pétalas. Ainda que os rapazes não sejam conhecidos como apreciadores de flores, na poesia popular sérvia usam-nas frequentemente, e com orgulho, (rosas, cravos, nardos ou manjerição) quando lhes são oferecidas pelas namoradas.

Para tornar o amado mais belo e desejando, de uma forma tímida, declarar-lhe o amor, uma rapariga, no poema “Espora o cavalo um jovem cavaleiro” (*Igra konja mlad junak*), do cancionero acima referido, deita para cima do rapaz vários tipos de flores (violetas, rosas, calêndulas, absinto e muitas outras). Supomos que nenhuma das plantas mencionadas foi escolhida sem razão, tendo cada uma o seu lugar dentro da magia amorosa. Na antologia não há nenhuma nota explicativa acerca do significado das flores e seus efeitos mágicos, destacando-se apenas a beleza sem igual do amado.

No poema sérvio “O sol brilha, desenvolve-se a rosa” (*Sunce sija ruža se razvija*), do cancionero de Blašković (*op.cit.27*), o desejo e esforço de embelezar o namorado (com uma rosa) é representado nos seguintes versos:

Na sexta-feira plantei uma rosa,
Já havia botões no sábado,
O sol brilha, desenvolve-se a rosa,
No domingo no chapéu do amado.

O capacete de soldado, parte inseparável do imaginário puramente masculino, pode também ser adornado com uma rosa dada pela amada, que ele usa com todo o orgulho. Esta imagem torna-se ainda mais poética quando o rapaz pensa nela durante a guerra. O capacete pode também ser adornado com três penas de diferentes aves. Quem fez a decoração foi a menina apaixonada pelo guerreiro, tendo cada pena a sua simbologia: a primeira representa o Sol, a segunda a Lua e a terceira o irmão do rapaz que traz à jovem as boas novas da guerra, desejando vê-la feliz e casada com o soldado valente, quando a guerra acabar. Nos dois casos, a masculinidade dos jovens com adornos nos capacetes, não é afetada,

indicando os adornos carinho e fidelidade das amadas. No mesmo cancionero (*op.cit.32*), no poema “O rapazinho e Jana” (*Momče i Jana*), é apresentado um rapaz que:

Vai pela ladeirinha
Adornou-se com uma raminha

Indo ao encontro da amada parece legítimo desejar ser belo aos seus olhos. Recorre a um elemento natural e adorna-se. No mesmo poema, a namorada é tratada por “minha pérola”, sendo, provavelmente bela e preciosa para ele. As pérolas, geralmente em “ramas”, servem de adorno, ou cabeceira das raparigas, tornando a sua beleza mais incomum, mais luminosa e única.

Nas culturas em questão, fitas e lenços de várias cores são enfeites femininos incontornáveis, tendo um valor intrínseco (pelo facto de terem sido oferecidas pelo amado). Na poesia portuguesa, até o Sol se apaixonou pela Lua, oferecendo-lhe “uma fita de mil cores”, como reconhecimento da beleza e dos sentimentos. Em outras cantigas, a fita pode ser vermelha, prender o cabelo “atadinho para trás”, pode “prender o coração, confirmando o vínculo entre os namorados. O lenço preto, na poesia popular portuguesa, não é sinal de luto, servindo para salientar a beleza dos “cabelos da mesma cor” ou para contrariar a brancura de um rosto alvo.

Na poesia sérvia, está mais presente o lenço como um “acessório”, no meio rural e também o urbano. Desta forma, Anđa, porteira da cidade, que usa o próprio sol em vez do lenço e as estrelas como adornos, é o protótipo de beleza feminina (“Anđa a porteira”/, *Anđa kapidžika in: Đurić, 1958:34.*). Com efeito, a sua beleza é tal que um lenço feito de materiais simples não seria suficientemente adequado e por isso deve ser usado um que seja digno dela.

Um outro enfeite das raparigas a analisar são as joias, sendo o anel a mais importante. Nas culturas indoeuropeias, o anel (especialmente o de ouro) está estreitamente relacionado com o ciclo solar. O fio de ouro ou de pérolas não é só uma prenda valiosa, como também um elemento que chama a atenção, torna a beleza feminina ainda mais brilhante, detém os olhares dos apaixonados e desperta neles o desejo de o tirarem e apreciarem de perto a beleza da amada.

No poema popular sérvio, sobre três raparigas que discutem as suas preferências, intitulado “O que cada uma mais gostaria” (*Šta bi koja najvolila*) da antologia de Karadžić, Mara, inicialmente representada como “de pescoço alvo”, logicamente, desejaria um fio de ouro, para condizer melhor com a beleza do seu pescoço e salientá-la ainda mais. Por seu turno, num outro poema (“O desejo realizado” *Ispunjena želja in: Đurić, op.cit, 63*) é possível até que um rapaz deseje tornar-se em pérola para permitir que as meninas o apanhem e ponham no peito, que o enfiem em seda verde. A sua

motivação principal não é a de parecer mais belo nem o desejo que as raparigas o toquem. O que pretende é pôr à prova a fidelidade e os sentimentos da namorada. Uma vez transformado em pérola, o rapaz consegue ouvir a amada a mencioná-lo enquanto se dedica aos trabalhos manuais, o resultado da prova concede-lhe paz e felicidade.

Na poesia portuguesa, e sobretudo nos “Perfis de uma rapariga”/“Retratos de uma beleza”, descrevem-se joias como elementos suplementares que acentuam a beleza feminina. Quando, no entanto, se menciona o “cadeado do meu peito,” pensa-se antes num amor avassalador e cativante, do que numa joia pendurada ao peito. A joia nem sempre se relaciona com o universo ornamental, tendo o sentido figurado, sobretudo nos “ABCs de Amores”, frequentes no cancionero de Teófilo Braga. Num poema desta série, mencionam-se os seguintes versos: “J quer dizer joia” ou “joia do meu coração” ou ainda “quando me lembro de joias/ logo me lembra José”. Se analisarmos o último exemplo, poderemos chegar a uma conclusão ambígua: ou se trata da recordação das prendas ricas que o amado oferecia à rapariga, ou então o próprio amado é valioso e precioso, igualável a uma joia.

O espelho, sem ser um ornamento em si, guarda uma estreita relação com a beleza, seu reflexo e criação de uma imagem sobre si próprio. Em vez do espelho, outros elementos podem também refletir imagens: a água, os olhos do amado, qualquer objeto de vidro ou mesmo uma janela. Na poesia sérvia, há mais referências diretas ao espelho, quer no caso em que a rapariga olha para o seu reflexo no rio e aprecia as qualidades do rosto, quer na situação em que o esposo e a esposa têm na sua frente um cálice de vinho e um espelho. Neste poema, intitulado “O perdão” (*Oproštaj*, in: Karadžić, *op.cit.*), pode pensar-se que o vinho seria mais apropriado para o marido, e o espelho para a mulher. Na realidade, o vinho e o espelho são usados pelos dois. Depois de beberem e de se olharem no espelho, os esposos beijam-se. Este episódio é observado pelos pássaros, que comentam que o marido é mais belo que a mulher. Se o espelho não confirma de forma suficiente a beleza da esposa, ela pode orgulhar-se da inteligência com a qual dá a resposta certa ao marido: expõe as condições do “perdão”, sendo este o tema do poema. Para ver a reação da mulher, o marido belo dissimula concordar com os pássaros e pergunta-lhe se lhe permitiria casar com outra mulher mais bela do que ela. A esposa responde que tem o seu consentimento, mas que aprovará o segundo casamento apenas quando as copas de duas árvores (crescendo uma ao pé do rio Danúbio e outra à beira-mar) se abraçarem. Ora, quem conhece a geografia dos Balcãs, saberá que Danúbio está bastante afastado do Mar Adriático, provavelmente o mar em questão; por conseguinte, o abraço entre essas duas árvores é impossível, tal como o casamento do marido formoso com outra mulher mais bela que a sua atual esposa. Se a resposta sábia da mulher se

entender como vingança e desejo de “castigar” o marido por ter pensado em voltar a casar, entrar-se-á no domínio da especulação, porque nenhum dos versos do poema qualifica a jovem senhora de feia, referindo-se apenas que o marido é mais belo. Vale notar que o substantivo “pássaro” (*ptica*) na língua sérvia é do género feminino. Por isso, poderia supor-se que os pássaros fazem o comentário “a partir da perspectiva feminina”, apreciando mais a beleza do senhor do que da mulher. Este comentário é apenas um ponto de partida para o desenvolvimento da história, culminando com o “perdão” final.

O espelho pode servir também de testemunha falsa contra uma rapariga, provavelmente muito bonita. No poema “A rapariga amaldiçoa o espelho” (*Djevojka kune ogledalo, in: Karadžić, op.cit.*), este objeto é personificado e suspeito de dizer muitas calúnias à mãe da jovem. A pior das acusações contra a rapariga é a de “beijar quatro cavaleiros: dois casados e dois solteiros”. A inocência e integridade da protagonista (que consistem no facto de beijar apenas um rapaz, claramente solteiro e o único que ama) são provadas através do juramento pela vida do irmão. Sendo nos Balcãs o relacionamento entre uma irmã e um irmão considerado o amor mais sincero e profundo, quase sagrado, ela não se atreveria a fazer esse juramento se não tivesse a plena certeza do seu comportamento moralmente correto. O poema, através do espelho, pode transmitir a ideia de que a rapariga, sendo muito bela e tendo provavelmente usado este objeto com frequência, mereceu a fama de atraente e capaz de seduzir quatro homens em simultâneo. Na sua beleza insinua-se, talvez, um elemento perigoso e fatal, que obrigaria os homens casados a desrespeitarem as mulheres por ela, e que, por seu turno, seduziria dois rapazes solteiros. A imagem inicial triste da rapariga, a maldição do espelho, o juramento e a confissão do único amor “coroam” a sua beleza de virtude, razão de ser ainda mais apreciada.

Se interpretarmos o poema “da perspectiva do espelho”, verificaremos que entre as palavras da maldição se encontra a frase espelho, oxalá deixes de ver!”. Pela indignação da rapariga e pelo conteúdo do verso, poder-se-ia intuir que o espelho teria visto uma situação que compromettesse a boa reputação da menina perante a mãe. A atitude do espelho (de transmitir informação não testemunhada aos outros) compara-se às possíveis “más-línguas” que, por diversos motivos, desejariam manchar a imagem da jovem. Um espelho pode multiplicar as imagens, ser curvo e mostrar uma imagem “retorcida,” por isso, não admira que se lhe atribua a característica da falsidade. Para reforçar a ideia, referiremos que Chevalier e Gherbrandt, no *Dicionário dos Símbolos*, referem a falsidade entre as características deste objeto. Imaginar que o espelho, amaldiçoado no poema, conhecia os segredos da

rapariga e que sabia que ela tinha tido quatro namorados, dois casados e dois solteiros, significaria interpretar o poema demasiado livremente, sem nos basear no conteúdo dos versos.

A poesia portuguesa não faz muitas referências ao espelho, nem no contexto da beleza, nem relacionado ao amor. Este objeto é apenas mencionado quando determinadas partes do corpo (queixo ou testa da rapariga) se comparam a ele, ou quando se alude aos olhos dos amantes como ao espelho dos sentimentos (*in*: Braga, *op.cit.*35). Como base da imagem, toma-se o provérbio popular “os olhos são o espelho da alma”(*in*: Parente, *op.cit.*500)

Costumei tanto os meus olhos
A namorarem com os teus,
Que de tanto confundi-los,
Já não sei quais são os meus.

Mesmo sem uma referência direta ao espelho, os olhos dos namorados refletem sentimentos mútuos. De tanta igualdade e correspondência, os olhos confundem-se. No exemplo, nada se diz da beleza dos olhos e do olhar dos namorados, embora a sua comunhão testemunhe atração e confiança. A forma em que “os meus” e “os teus” olhos acabam por se fundir a nosso ver, guarda alguma relação com o espelho e reflexo. De “espelho” do Outro pode servir também a própria pessoa amada. Leia-se a seguinte quadra (*in*: Braga, *op.cit.*48):

És o espelho em que me vejo
Cada vez que te visito;
És igual amo meu desejo,
Não há nada mais bonito.

O sujeito lírico está feliz por descobrir que encontrou a “cara-metade,” confirmando em cada encontro a correspondência da amada ao seu ideal.

Por último, estudaremos a importância da roupa, cores e materiais no destaque da beleza. Não se aprecia a roupa em si, apenas quando a pessoa amada a usa. Nesse sentido, o processo de embelezamento resulta funcionar no sentido inverso: não são a camisa, a saia, o chapéu ou as calças que ressaltam a beleza dos apaixonados mas ao contrário: da sua beleza, a camisa fica dourada, o lenço feito dos raios do sol, os sapatos e as luvas tornam-se “lindos” apenas quando se calçam nas lindas pernas ou mãos.

A forma do vestido, em “Esta noite tive um sonho” (*in*: Viana, *op.cit.*16), é tão bonita que inquieta o pretendente, estimula a sua imaginação e cria na sua mente um “sonho muito atrevido”. No sonho, o rapaz deseja ver o vestido da amada na sua cama. Neste contexto, está latente uma forte carga erótica. Naturalmente, não se trata da beleza do vestido em si, mas do desejo de o despir para apreciar o

belo corpo da amada. Refugiando-se na retórica do sonho, o apaixonado pretende “corrigir” os pensamentos “pecaminosos”, qualificando-os de “muito atrevidos”. Contando as inquietações, o jovem liberta a tensão, causada pela repressão do desejo.

A capa de estudante, no poema que começa por este verso (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 228) é vista como um “jardim de flores”, a sua beleza é tal, não por ser confeccionada de um material especial (flores), senão por muito amor e dedicação da namorada “toda cheia de saudades” que a fez “para dar aos seus amores”.

No *corpus* português existe uma cantiga, composta por duas quadras, intitulada como “A roupa do meu amor” (*idem*, 118). Essa roupa deve ser tão especial e bela que nem sequer merece ser lavada no rio, como costumam fazer as “pessoas comuns”. Pertencendo ao amado, deve lavar-se no mar alto. No segundo volume da mesma colectânea, existe uma secção dedicada apenas às descrições das peças de roupa em que a sua beleza é indissociável da pessoa amada e suas características.

A primeira peça a considerar (*in*:Leite de Vasconcellos, *op.cit.*, II,199), é o chapéu. Se uma rapariga aprecia a beleza de um “chapéu preto desabado”, não o faz tanto por lhe interessar a moda ou pelo chapéu enquanto objeto, mas porque:

Só queria que o chapéu preto
‘stivesse aqui ao meu lado.

As saudades do amado dão um valor poético até às suas peças de roupa. Provavelmente, é esse chapéu um pormenor que o torna mais belo aos olhos dela. Numa outra cantiga, “Chapéu desabado” (*in*: *idem*), diz-se mais claramente ainda que:

Chapéu desabado
A todos diz bem,
No meu amor
Melhor que ninguém.

Uma peça de roupa pode ter beleza própria, e por isso, pode ficar bem a todos os rapazes, melhor ainda ao namorado.

As “manguinhas da camisa” são um elemento que embeleza o namorado e por isso, a namorada se aproxima para o ver bem e poder apreciá-lo de perto. O lenço encarnado (*idem*, 201) “na algibeira do meu bem” é visto como um luxo, mas até um pormenor, aparentemente tão insignificante, é um “lindo luxo”, tornando o amado mais precioso.

Sem ter a mesma relevância como na magia eslava⁹⁸, a camisa na poesia portuguesa deve ser bonita, de qualidade e limpa, para ser oferecida ao amado, como sinal de atenção e amor.

Relativamente às cores da roupa inseridas no contexto da beleza, nas duas tradições predominam o branco, o azul, o verde e o preto, tendo cada uma, o significado universalmente conhecido. Desta forma, o verde significa “firme esperança”, o branco pureza, o negro seriedade, podendo ser sinal de luto, diminuindo a beleza da pessoa observada. O azul, como cor dos olhos, é uma cor “esquisita” como já tinha sido explicado. Na roupa, porém, é sinal de honra ou virgindade. Estas características derivam do imaginário cristão, a cor azul associa-se à Virgem Maria, símbolo de virtude, castidade e honestidade.

Relativamente às descrições da indumentária, a cultura sérvia parece dedicar mais atenção a estes pormenores. No cancionário de Marinković (*op.cit.*84), o sujeito lírico de “De quem é aquela rapariga?” (*Čija je ono djevojka?*) pergunta, pelo chapéu pequeno usado em cima dum olho. Para o chapéu é usada a palavra turca *fesak*, significando um tipo de chapéu de cor vermelha, mas não se sabe se ela é turca ou vive numa zona em que a influência da moda turca é bastante visível. Sendo desconhecida na aldeia e comportando-se de uma forma um pouco provocadora: levanta as saias antes de entrar na água, anda descalça pelo rio e põe o chapéu “incorretamente”, seduzindo o observador sem ter consciência disso.

A camisa, peça de vestuário mais próxima do corpo, na mitologia eslava tem propriedades mágicas, considerando-se também protetora da alma, é um pormenor relevante que acentua a beleza. Pode ser de seda, ouro ou outros materiais preciosos. No poema sérvio “A camisa luminosa”/*Sjajna košulja* (*in: Pavlović, op.cit.*38), até uma fada ficou impressionada com a beleza da camisa de um rapaz, convidado de casamento da filha. A camisa é fina, feita do sol e da lua e bordada com as estrelas, tornando a sua beleza extraordinária e excepcional:

A mãe fiou-a enquanto forças tinha,
As cunhadas teceram-na quando novinhas,
E as irmãzinhas a bordar aprendiam.

⁹⁸Nas culturas eslavas, no passado pré-cristão a camisa era muito mais do que uma peça de roupa. Acreditava-se que a camisa tinha poderes mágicos e que protegia a pessoa que a usava, sobretudo do mau-olhado. Para a camisa ter tais poderes é necessário que seja tecida por mulheres nas vésperas do domingo às altas horas da noite. Esta informação foi retirada da seguinte página web: http://www.slovenskamitologija.rs/magija_kosulja_od_uroka.html?latinica. A página foi consultada pela última vez no dia 25 de junho de 2013 às 18:46

Mesmo esperando que a amada participasse da elaboração de uma camisa tão particular, ela nem sequer é mencionada, implicando talvez a liberdade do jovem, capaz de produzir interesse na própria fada. O relevante é ele ter impressionado a fada com a sua beleza, contemplando a importância da camisa no imaginário eslavo, citaremos mais um poema, “Crescia relva trevo”/ *Rasla trava detelina* (in: Blašković, *op.cit.*20) que descreve a beleza de uma camisa singular:

Guardava-os uma menina
Vestida de uma camisinha fina
Nem é tecida, nem cerzida,
Mas é de ouro forjada.

A finura, o processo de elaboração o material valioso, tal como a imagem da menina rodeada de pavões, símbolos de vaidade, testemunham indiretamente a formosura da própria jovem, e uma certa vaidade sua por causa disso.

Hiperbolizando a beleza da amada e da sua roupa é necessário salientar a preciosidade, a duração e a complexidade do trabalho (de tecer, bordar ou cerzir), que exige muita dedicação e amor, enquanto os materiais e as cores devem ser também particulares (ouro, prata, raios do sol, estrelas, seda). Estes materiais ressaltam a sofisticação, a delicadeza e o bom gosto de quem os usa, estimulando o sentimento amoroso de quem os descreve.

Pelas leituras feitas até agora, observamos que as peças de vestuário podem ter valor e merecem ser apreciadas, sendo-o ainda mais se pertencem ao amado ou amada, servindo simultaneamente para realçar a beleza, e contribuindo para o desenvolvimento de sentimentos.

O olhar da pessoa apaixonada não é objetivo: recorre a hipérboles, metáforas e outras imagens adequadas, descrevendo com maior admiração o que sente perante uma beleza fascinante.

2.2. Lugares-comuns e imagens estereotipadas sobre beleza masculina e feminina na cultura popular portuguesa e sérvia

*O meu amor é o mais lindo
Que anda debaixo do sol.*

(in: Viana, *op.cit.*43).

Nesta parte do trabalho, faremos uma aproximação das ideias generalizadas, estereótipos e lugares-comuns que a poesia popular portuguesa e sérvia cultivam relativamente à beleza masculina e feminina. Antes disso, procuraremos definições teóricas de “estereótipo”, habitualmente usado com uma conotação negativa.

Tendo em conta a etimologia da palavra, verifica-se a sua proveniência da esfera da tipografia (um tipo de imagem ou a uma lâmina sobre a qual se imprimia). Num dos dicionários de referência da língua portuguesa (Casteleiro, *op.cit.*1574), cita-se, como um dos sentidos figurados de “estereótipo”, “ideia, opinião... preconcebida e comum, aceite por um grupo, mas que se impõe aos restantes membros de uma comunidade, coletividade”.

A ideia generalizada dentro duma comunidade pode abranger o aspeto físico, mentalidade, comportamentos e modos de pensar. O critério para a construção de estereótipos começa por uma amostragem pequena de fenómenos cujas qualificações são transpostas para todos os membros de um grupo mediante o mecanismo de generalização. Nesta conformidade, Michael Pickering (2001) encara o uso dos estereótipos como “políticas de representação”, necessárias para a categorização de determinados fenómenos sociais. O significado mais próximo de “estereótipo”, usado neste sentido do termo, seria o “preconceito”, inicialmente significando apenas uma ideia preconcebida, adquirindo atualmente um juízo de valor depreciativo. Aceites pelo grupo e impostos aos outros, os estereótipos não permitem uma reflexão neutra sobre determinados fenómenos.

Relativamente a “lugar-comum”, a expressão assemelha-se a estereótipo, justamente por ser fixa e generalizada, aplicada a um vasto número de casos. Na nossa perspetiva, tem um valor mais linguístico e literário. No contexto da poesia popular, o lugar-comum seria uma “formula feita”, aprovada e verificada pelo público. Este conjunto de palavras não se deve confundir com uma expressão idiomática ou provérbio, carecendo de tom moralizador e caráter educativo. Desta forma, um rosto belo na poesia é quase sempre alvo, os lábios são vermelhos, a boca é doce como mel, os

cabelos são dourados e compridos. Recorrendo a um número reduzido de imagens, os poetas eruditos medievais, como recorda Georges Duby (*op.cit.*), agradavam mais facilmente ao gosto dos públicos e às tendências da época. A mesma lógica poderia aplicar-se à poesia popular. Ao longo deste trabalho, verificamos algumas semelhanças no funcionamento dos dois tipos de poesia.

No que respeita à beleza masculina, ela corresponde aos ideais cavaleirescos do rapaz, simultaneamente atraente e forte (capaz de lidar bem com cavalos, armas e falcões), educado e culto, leal e apaixonado.

A imagem mais comum da beleza feminina e masculina, no cancionero popular português e sérvio corresponde, em grande medida, à dos contos tradicionais nas duas culturas. É uma beleza idealizada, luminosa, baseada numa descrição generalista (cabelos dourados com toda a sua carga simbólica, rosto “alvo e rosado”, significando simultaneamente saúde e delicadeza, com um equilíbrio entre a atração e pudor, olhos negros, lábios encarnados, pescoço delgado, ombros pequenos e bem feitos, peito branco, cintura fina, braços compridos e delicados, pernas claras e pés pequenos). Nesse sentido, parece que o imaginário popular português e sérvio compartilham uma série de ideias e categorias universais, deixando um espaço reduzido para traços locais.

As visões poéticas da mulher no cancionero não apresentam um amplo leque de variações nem correspondem à realidade objetiva. Em Portugal e na Sérvia há bastantes pessoas de complexão morena e cabelos escuros. Na poesia portuguesa e sérvia, dá-se nitidamente a preferência à estatura alta, embora em Portugal, na realidade, as pessoas sejam mais baixas do que é habitual na Sérvia.

Para a típica beleza, no contexto cultural sérvio, não se pode dizer ser completamente enquadrada no estereótipo de beleza eslava (cabelos louros e olhos azuis), sendo a Península Balcânica o cenário de numerosos cruzamentos culturais e misturas étnicas, tendo cada uma influenciado as características fenotípicas deste povo.

Várias são as formas de idealizar a beleza do/a amado/a. Uma delas é o uso de materiais valiosos (ouro, prata, pérolas, seda) na descrição do corpo ou indumentária; a outra é a comparação dos namorados a anjos, Sol, Lua, estrelas ou fadas, sendo a tradição sérvia um pouco mais dada a esse tipo de discurso amoroso, atribuindo à beleza e ao amor um caráter celestial.

Nas duas tradições o sentimento amoroso parece suficiente para justificar alguma diferença ou desvio do padrão da beleza em vigor. Desta forma, os olhos azuis na poesia sérvia, são bonitos apenas por pertencerem ao amado. A estatura baixa é aceitável se possibilita que o cavaleiro seja leve para o

cavalo. Na poesia portuguesa, a cor morena de muitas “trigueirinhas” é aprovada sendo “a cor do meu amor”. Permite-se que um rapaz “baixinho” se considere belo por ser “alegre do coração”.

Relativamente aos estereótipos acerca da beleza masculina, as duas culturas dão preferência a rapazes fortes, altos, de cabelos louros, olhos negros, cintura fina e uma postura firme e séria. O cancionero português valoriza a barba e o bigode no rapaz, não apenas como símbolos de masculinidade e atração, mas também como garantia da maturidade, honestidade e seriedade. Se numa quadra portuguesa, (“O bigode do meu amor” *in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*), é aparentemente criticado o bigode do amado, comparado ao ninho em que “poisam os passarinhos”, a sua forma é justificada sendo a boca do namorado apropriada para dar e receber beijos. Sendo a barba também sinal de sabedoria e experiência, o cancionero português alerta para que, um homem imberbe, não implica muita confiança. Assim sendo, pode subentender-se que não é digno de paixão.

Diferentemente dos contos tradicionais, em que o calvo é apresentado como feio e claramente desvalorizado por todos menos pela filha do czar, como em “O Calvo”, e o homem imberbe é considerado mentiroso e calculado, capaz de enganar uma criança que vai ao moinho (em “Uma mentira para a aposta”)⁹⁹, o cancionero sérvio não se pronuncia diretamente sobre a beleza da barba e do bigode. Nos contos e no cancionero épico sérvio estes detalhes (em particular o bigode) são quase inevitáveis na representação da imagem de um herói. O bigode dos heróis épicos é comprido, denso, belo e atribui-lhe um aspeto sério e viril. No cancionero lírico, a beleza do bigode e da barba não se mencionam, podendo ser a sua valorização implícita neste espaço cultural.

Ambas as tradições dão uma clara preferência à juventude, que inserida no contexto da beleza, destaca a plenitude das forças vitais e o máximo da atração física, que provoca e estimula o sentimento amoroso. A velhice é ironizada e, nenhuma das culturas em questão a aprecia no âmbito dos motivos em questão. A terceira idade relaciona-se, no imaginário popular, com a decadência das forças físicas, com a proximidade da morte e não é recomendável juntar-se à juventude numa união amorosa.

A saúde é um dos campos em que se enquadram muitos estereótipos relativos às ideias sobre a beleza física. A única “doença” que estes dois cancioneros toleram é “o mal de amores”, que não é apenas apreciado, como as próprias mãos, boca ou olhos da pessoa amada se recomendam como “remédios”.

⁹⁹ Ver: Marinović (2009).

Em nenhum poema dos *corpora* deste trabalho é tido em consideração qualquer defeito físico (obesidade, problemas de visão ou outros). As razões para isso poderiam ser a tendência para a representação da perfeição, harmonia e equilíbrio das partes no todo, a estreita ligação ante a beleza e a virtude e a ideia dos defeitos físicos indissociáveis das forças demoníacas. Aqui é necessário salientar uma diferença entre o cancionero e os contos populares: se o cancionero prescinde absolutamente das desvantagens, os contos tratam as pessoas coxas, cegas ou corcundas como vinculadas, de alguma forma, ao Diabo.

Quando algum pormenor não se enquadra nas expectativas comuns, não é necessariamente considerado defeito, por ser visto com os olhos de uma pessoa apaixonada. Desta forma, a “cara cheia de sinais” é comparada ao céu cheio de estrelas, a palidez do rosto do rapaz é sinal dos seus estudos. Precisamente assim, o amor inverte os traços do aspeto físico não aprovados pela comunidade em beleza invulgar e digna de ser cantada em poesia.

Fazendo mais um paralelismo com as narrativas curtas tradicionais, devemos sublinhar que na poesia popular também existem personagens típicas. Por outras palavras, se nos contos a madrasta ou a sogra são sempre feias, o príncipe e a princesa são protótipos de beleza. As personagens dos poemas, consideradas feias são, mais comumente, o velho, o mal amado (com o qual uma rapariga é forçada a casar, frequentemente sem sequer ser consultada) e o antigo namorado, que depois de uma desilusão amorosa se torna numa “maçã podre.” Para além do antigo namorado, de repente transformado em encarnação de todas as características depreciativas (feio, mau e odioso), existe também o rival no amor, por causa do qual o primeiro amante foi abandonado.

Após a análise dos poemas portugueses e sérvios, parece notável a presença de estereótipos universais e poucos locais, aplicados à beleza. No domínio dos clichés e lugares-comuns na poesia portuguesa e sérvia observa-se novamente a uma estreita relação entre os motivos de beleza e amor. Este sentimento contribui para a idealização da beleza ou serve de mecanismo que ajuda a ultrapassar alguns traços do aspeto físico menos desejáveis. O amor, por seu turno, atribui à beleza do ser amado um caráter angelical e celestial, adornando-a com uma série de virtudes e comportamentos exemplares.

2.3. A virtude: companheira da beleza, dom divino ou característica adquirida

*Nem sou fada para as nuvens juntar,
Mas sou rapariga para em frente olhar.*

(Tradução nossa).

Na última parte das reflexões acerca do motivo de beleza nos cancioneiros populares português e sérvio, verifica-se que ela nunca é apenas física devendo-se o seu carácter universal e transcendental justamente à virtude, sua componente metafísica. Vale lembrar Umberto Eco (2004), que refere que a beleza une e entrelaça o “fator estético” e o “fator ético”. Contrariamente à opinião geralmente conhecida, segundo a qual, na Antiguidade clássica, a beleza do corpo era muito valorizada, enquanto a época medieval subordinava o corpo à alma, procuraremos demonstrar que a conceção cristã da transitoriedade da beleza terrena apenas enriqueceu e completou a noção antiga do fenómeno.

Como suporte teórico desta parte do trabalho, recorreremos sobretudo a propostas dos seguintes autores: Philipa Foot (2001), Stephen Gardiner (2005), Luís de Araújo (2005), Jerold Lewison (1998), Milorad M. Lazić (2007), entre outros. Considerando pertinentes e interessantes as ideias do conceito cristão de virtude, são também úteis as observações de Zoran Jelisavčić¹⁰⁰, dadas numa entrevista, em que o teólogo sérvio oferece uma breve panorâmica histórica da evolução da noção de virtude, entrelaçando-a com a beleza e o amor. Referimos que na linguagem quotidiana a virtude é entendida como uma qualidade excepcional ou como antónimo de “vício” ou “pecado”, sendo-lhe, no segundo caso, atribuído um valor mais religioso. Esta categoria é conhecida como “beleza interior” ou “beleza da alma”, conferindo-se-lhe a primazia relativamente ao aspeto físico. Mesmo parecendo um cliché, esta ideia baseia-se na lógica de beleza como fenómeno complexo, analisado de várias perspetivas, consistindo numa parte física e outra emocional e psicológica.

Abordando o conceito teórico de virtude, recorreremos primeiro aos dicionários de referência de língua portuguesa, procurando posteriormente uma visão filosófica e religiosa do problema.

¹⁰⁰ Entrevista dada à rádio sérvia *Svetigora* no dia 22 de dezembro de 2009
(Foi consultada na seguinte página web: <http://www.svetigora.com/node/6478> no dia 14 de junho de 2011 às 15:h15.)

Antônio Houaiss (*op.cit.*3717) por “virtude” entende a “qualidade do que se conforma com o que é considerado correto e desejável”, citando como significações próximas da palavra “uma qualidade moral particular” ou “qualquer boa qualidade”. Analisando as três primeiras conotações do termo, detemo-nos no “correto e desejável”. A virtude é social e culturalmente condicionada, podendo variar de uma comunidade para outra. Ilustrando esta ideia, relembremos o poema “A rapariga sérvia” (*in*: Đurić, *op.cit.*33) em que olhar para baixo, a timidez, o recato e a discrição são considerados virtuosos.

Na poesia portuguesa, a modéstia e a humildade não são expressas desta forma, porém, é criticada a vaidade, polo oposto destas virtudes. Com uma ligeira ironia, a voz do sujeito lírico dirige-se a uma menina, em “Além vai a presumida” (*in*: Braga, *op.cit.*50). Demasiado convencida da sua beleza, é chamada de “rua cheia de ninguém”, que “cuida que é bonita”, mas na realidade “nada disso ela tem”. Reiterando à questão da procura de uma definição do conceito de virtude, vêrifica-se a sua indissociabilidade da ética e do caráter excepcional de uma pessoa.

Malaca Casteleiro (*op.cit.*3762), por seu turno, como algumas das explicações para esta entrada lexical, dá as seguintes possibilidades interpretativas do conceito:

Disposição firme e habitual para a prática do bem, da justeza e da equidade, conjunto de qualidades morais: excelência moral e uma boa ação, atitude ou conduta virtuosa.

Observando cada uma das partes da definição, salientamos a firmeza da disposição e o hábito de fazer bem: uma ação, para ser considerada virtuosa, deve ser repetida, implicando mais consciência e conhecimento sobre o que é feito e suas razões. Uma virude nunca é isolada, combinando-se com outras qualidades éticas superiores.

Atualmente, as conotações da palavra “virtude” em todas as culturas são nitidamente positivas, e isso, porventura, acontece dada a influência da forma de pensar cristã, base da cultura espiritual europeia. Zoran Jelisavčić, na referida entrevista, recorda que o significado inicial da palavra grega *arete* (traduzida para o latim como *virtus*, “virtude” na língua portuguesa), remetia apenas para uma “capacidade”, sem qualquer conotação explicitamente ética. Como fundamento para a afirmação, o teólogo refere que, na língua sérvia contemporânea, a palavra *virtuoz*, derivada do adjetivo latino *virtuosus*, indica uma pessoa com capacidades excepcionais (usada frequentemente no contexto da música, quando alguém é extraordinário ao tocar um instrumento). Uma visão do conceito de virtude, desprovida das interpretações morais é dada numa quadra portuguesa (*in*: Braga, *op.cit.*39): os lábios da pessoa amada “têm virtude”, porque com o beijo “logo dão saúde” a um apaixonado sofredor (“Os

vossos beijos, menina/Ambos eles têm virtude”) Este beijo não é virtuoso por ser “moralmente correto”, destacando-se a sua capacidade terapéutica para curar o “mal de amores”.

Na Antiguidade clássica, o primeiro filósofo que introduziu uma conotação ética relativa à virtude foi Platão, interligando as ideias de beleza e bem. No ideário de Aristóteles, a virtude consistia na medida certa das coisas, ou a *aurea mediocritas* entre dois extremos. O seguinte pensador a dedicar-se a esta problemática foi Sêneca com uma ideia de virtude próxima da doutrina cristã, indissociável da renúncia e sacrifício.

No imaginário medieval, o conceito de virtude baseia-se na filosofia cristã, segundo a qual, a vida terrena deve ser uma preparação para o Além, o encontro da alma com Deus. Neste contexto, opõe-se à paixão e ao pecado. Relembrando a etimologia da palavra “paixão”, derivada do verbo “padecer”, pode pensar-se que as paixões em si são más, por subjugarem o ser humano e causarem sofrimento. Zoran Jelisavčić sublinha que as paixões não devem ser interpretadas de uma forma exclusivamente negativa, sendo relevantes também a personalidade humana e o modo como as paixões são tratadas. Nesta conformidade, a virtude consistiria num processo que incentiva cada pessoa a lutar com as suas paixões e pecados, ultrapassando-os e sublimando-os para aproximar-se mais de Deus. Como três virtudes supremas, no cristianismo enumeram-se a fé, a esperança e o amor, acompanhadas de outras sete virtudes principais, que se opõem aos sete pecados mortais. O cristianismo ordenou as virtudes desta forma: humildade (por oposição à soberba), generosidade (que se opõe à inveja), castidade (o pólo oposto da luxúria), caridade (o contrário da avareza), temperança (a oposição da gula), diligência (que contraria a preguiça) e paciência (que se opõe à ira).

Levanta-se agora a questão da necessidade de enumerar e qualificar virtudes e pecados, supondo-se qualquer virtude boa e qualquer pecado mau. A ideologia cristã procedeu desta forma, sabendo que os seres humanos funcionam bem organizando os fenómenos por categorias. Se é verdade que o conceito de virtude e as suas hierarquias podem variar (nas culturas, épocas e pessoas), o problema será: o que as torna universais e quem decide e estabelece tais critérios. Enquanto Simion Blackburn (2001) é de opinião de que o homem é um “animal ético” por natureza, Luís de Araújo (2005) defende a ideia que a ética serve como “um sentido orientador do itinerário” do homem. Precisamente para se orientar no seu caminho e para discernir melhor entre o bem e o mal, o ser humano necessita de classificações de virtudes e pecados, não significando, porém, que a última na lista das virtudes seja a menos importante que a primeira, nem que o último dos pecados, seja mais aceitável que o primeiro. Philippa Foot (2002) afirma que as virtudes são “benéficas” e “corretivas” e

que, na sua prática, a livre vontade é fundamental. Esta constatação faz lembrar a teoria do “imperativo categórico” de Kant, segundo a qual, uma atitude não é considerada moral se for tomada à força ou por causa do medo. O mesmo pode aplicar-se à virtude, que para ser genuína, deve ser cultivada e praticada de uma forma coerente e consciente. Alasdair MacIntyre (*in*: Crisp, Slote, 2006) constata que as classificações das virtudes não servem para inibir o homem, representando um sistema rígido de regras, inerentes ao ser humano. Apoiando-se nas teorias da virtude com conotação moral, Stephen M. Gardiner (2005:32) afirma que “por isso, a virtude, como por vezes se diz, tem uma certa prioridade normativa”(tradução nossa)¹⁰¹.

A beleza e a virtude na poesia portuguesa e sérvia são indissociáveis, habitando a virtude no rosto, alma, coração e olhos, “delatores” principais da vida afetiva. Para melhor fundamentar estas imagens, devemos convocar as opiniões de alguns filósofos que, nos seus sistemas de pensamento, abordaram estes conceitos. Dando uma resumida panorâmica histórica, são-nos particularmente úteis obras de Platão e de Umberto Eco. Para a compreensão cristã de beleza e virtude, socorremo-nos sobretudo da obra de Milorad Lazić (2007) e do penúltimo Papa Bento XVI.¹⁰²

Na opinião do Papa Bento XVI, a beleza em si não é uma virtude, mas convida os cristãos para o diálogo com Deus. A sensação especial que toca a esfera emocional de uma pessoa, após ver uma obra de arte bela, pode fomentar ideias sobre a beleza do Criador. O pensador católico sustenta a ideia de que existem expressões artísticas, suscetíveis de ser “verdadeiros caminhos em direção de Deus” As obras de arte, apenas pequenos reflexos de beleza suprema de Deus, podem ajudar os crentes a aproximar-se mais Dele e a melhorar a experiência espiritual. Ainda que, na opinião do papa Bento XVI, a beleza por si só não tenha a excelência e o caráter moral, exigidos à virtude, é indissociável dela, servindo de guia para a qualidade moral excepcional ser atingida.

Já foi referido que na cultura grecorromana eram relevantes as proporções do corpo e a sua perfeição, devendo as características corporais ser acompanhadas da excelência de caráter, o que pode estar na origem aparecimento do provérbio “mente sã em corpo são” justamente nesta cultura.

¹⁰¹ (Ing.) Thus, virtue, it is sometimes said, has a certain kind of normative priority.

¹⁰²Para os efeitos deste trabalho usamos algumas das citações e pensamentos do Papa Bento XVI, encontrados na página web: <http://www.catolicismoromano.com.br/content/view/1417/33/>. (O site foi consultado pela última vez no dia 25 de junho de 2013 às 14:28.)

Mesmo sem uma conotação ética inicial, a virtude era considerada um traço extraordinário de caráter que completava a beleza corporal. Platão em *Fedro* (2006:39) refere que, tanto os que amam como os que não o fazem, desejam sempre o *belo*. Os que não amam são guiados pelo desejo do prazer e os que amam pelo princípio de “aspirar sempre ao melhor”. A principal virtude, que segundo Platão, serve de intermediária entre os dois pólos é, a temperança. A beleza, para ser merecedora de discussão e admiração de Sócrates e dos seus interlocutores, deve possuir algumas características que a sublimam. Neste caso concreto, os elementos “sublimadores de beleza” são o amor e a temperança. Na perspectiva de Sócrates, no mesmo diálogo, a beleza sobressai entre todas as ideias puras, é “perceptível e cativante“. A emanção da beleza “dá asas à alma“ que a contempla.

Umberto Eco (1989:14) afirma que a concepção da beleza na Idade Média concordava com os preceitos de “harmonia moral” e “espelendor metafísico”. A ideia de beleza, fenómeno que estimula bons impulsos na alma humana, assemelha-se à visão medieval de uma beleza luminosa e brilhante, produto das qualidades virtuosas da alma. Na Idade Média, insistindo-se na transitoriedade da vida e dos prazeres terrenos, não se dedica demasiada atenção à beleza das formas do corpo. Porém, o corpo não é absolutamente desvalorizado. A insistência medieval na castidade e na contenção não pretendia anular a importância da beleza do corpo. A sua finalidade era sublinhar a visão cristã do corpo como “Templo do Espírito Santo”, como refere o Apóstolo São Paulo na *Primeira Epístola aos Coríntios*. Por conseguinte, o corpo não devia ser profanado e entregue meramente aos prazeres “deste mundo”.

Por seu turno, Bogdan Lubardić (*in*: Lazić 2007:27) afirma que a “estética ortodoxa” se interpreta como uma “projeção estética da espiritualidade do amor”, acrescentando que uma das funções da beleza é ser o reflexo da “luz espiritual”. A indissociabilidade da beleza e espiritualidade, luz e amor implica um grande respeito pela personalidade e caráter da pessoa observada, não a reduzindo de modo algum, apenas a um objeto de desejo. Uma visão assim, completa, complexa e absoluta, apenas é possível, na opinião de Lazić, quando a pessoa que observa a beleza alheia ama a Deus, e vê em todos os seres humanos o reflexo da Sua criação. Com respeito à beleza e à virtude, São João Clímaco na, *Escala Espiritual* pronuncia-se da seguinte forma: “quando o coração do homem está alegre, o seu rosto brilha”. Por “alegria” entendem-se a felicidade e o resultado de um conjunto de propriedades da vida afetiva: sossego, paz interior, ausência de preocupações. Isso reflete-se na expressão do rosto. No que respeita à relação entre a beleza e a virtude, Milorad Lazić (*op.cit.*) é da opinião de que a palavra *telo*, que nas línguas eslavas significa “corpo” guarda uma relação etimológica com *celo*, “um todo” ou “algo acabado e corretamente organizado”. Desta forma, não se pensa apenas

nas proporções e funções corretas de todos os órgãos, sublinhando-se a existência da alma e as suas qualidades, tornando o ser humano pleno e sublime, como a criação preferida de Deus.

Já foi referido que os dois conceitos no imaginário português e sérvio são indissociáveis, embora a palavra “virtude” se mencione poucas vezes, apenas com o sentido de uma capacidade ou qualidade benéfica, sem conotação ética. Elogiando a beleza e virtude da amada, a poesia portuguesa dá o seguinte exemplo (*in*: Viana, *op.cit.*15):

Maria, tu és na terra
O que os anjos no céu são,
Se tu morresses, Maria,
Morria o meu coração.

Sem uma referência direta à beleza ou uma virtude concreta de Maria, a metáfora de anjos já diz o suficiente, permitindo imaginar uma jovem de beleza celestial e caráter virtuoso. Tudo isto no seu pretendente causa uma paixão amorosa de tal grau, que a mera possibilidade de a amada morrer, causaria o fim da sua vida. Para completar a imagem da perfeição da rapariga, serve o seu nome, cuja associação à Virgem Maria nas culturas cristãs é quase imediata. Leia-se outro exemplo semelhante (*in*: Braga, *op.cit.*95):

O meu amor é um anjo,
Deus mo deu, não o m’reço,
Todos mo querem comprar,
Anjos do céu não têm preço.

Nesta cantiga, é mais salientada a virtude do rapaz, não obstante a beleza angelical intuir-se no terceiro verso, no verbo “comprar”, implicando o desejo de posse. A admiração da rapariga pelo namorado revela-se no segundo e no quarto versos. No segundo, é salientada a humildade da menina, agradecida a Deus por lhe ter concedido um amado de semelhantes qualidades. Se na primeira parte da cantiga a jovem aparentemente tem a consciência de não merecer “um anjo”, na segunda parte da quadra, está absolutamente convencida de que o amado “não tem preço”, elogiando indiretamente o seu caráter virtuoso.

A beleza e virtude angelicais também são características de um José, qualificado como “cara dum anjo” (*in*: Braga, *op.cit.*12):

Ó, José, cara dum anjo,
Não saias de noite à rua,
As estrelas nunca viram
Cara linda como a tua.

Comparando o amado a um anjo e destacando a formosura do seu rosto (que ultrapassa a das estrelas), a apaixonada glorifica o caráter angelical do rapaz de beleza celestial. Com a referência aos anjos, sugere-se a ideia de perfeição (física e moral), válida para os dois gêneros, sendo os anjos no cristianismo seres sem corpo nem pecados.

Já afirmamos que, para além da “formosura”, é necessário ter “agrado”, como se revela no seguinte poema (*in*: Braga, *op.cit* 16):

Ó, amor, namora graça,
Não namores formosura,
A formosura sem agrado
É viver na noite escura.

Para a vida a dois são relevantes algumas características especiais que possam sustentar a relação quando passar o primeiro período de paixão e “encantamento” da beleza. A beleza física, sem ser acompanhada de outra qualidade, no imaginário português e sérvio, pode indicar falsidade ou vaidade, enquanto, a fealdade, na imaginação popular, guarda firmeza. Diferentemente dos contos tradicionais, em que a fealdade é sempre símbolo da maldade, a poesia portuguesa e sérvia ocasionalmente encontram um “pretexto” para a ausência da beleza física, compensada com alguma virtude. A firmeza no amor, constância e fidelidade parecem ser as mais elogiadas nos poemas. Um par de olhos elogia-se como “dois firmes amantes”, sendo o olhar comparado a raios brilhantes do sol, sendo ainda superior a eles. Quando, na cantiga portuguesa “Ó, José, garfo de prata/Com que me sirvo á mesa” se menciona um rapaz cuja beleza e delicadeza são igualáveis a um “garfo de prata”, a rapariga que o ama confessa que só ele é digno da firmeza que lhe guarda. Mesmo sem menção das virtudes concretas do amado, a firmeza da namorada já é prova de que ele é uma pessoa excepcional que a merece.

À beleza da cabeleira redonda e dos olhos pequenos, junta-se “o coração de uma pomba”, do amado, que deve ser terno, sensível, compreensível e digno de amor. A constância (e lealdade), no contexto amoroso, sobrepõem-se à beleza. Numa cantiga portuguesa (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 136), está explicitamente dito:

Olha que a beleza acaba,
A constância sempre dura.

Quando a cor branca ou azul fazem parte de alguma peça de roupa, são implícitas as seguintes virtudes: honestidade, virgindade, seriedade, sendo a parte mais importante das cantigas o último verso, revelando que a amada “anda à vontade” do seu apaixonado. O rapaz aprecia não apenas a beleza da

amada e o seu bom gosto em termos de escolha da roupa, mas também a virtude. Reforçando esta ideia, citaremos uma quadra portuguesa (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*351):

Andais vestida de azul,
Andais à honestidade,
Bem haja quem vos criou
Tanto à minha vontade.

A seguinte qualidade que a poesia portuguesa aprecia é a capacidade de falar bem e ser sábio, o que se confirmará nos seguintes versos (*in*: Cortesão,1914:119):

Quanto mais fundo é o poço,
Mais frescas lhe são as águas,
Quanto mais falo contigo,
Mais te aprecio as palavras.

Neste caso, não se revela nenhum pormenor concreto que envolva a beleza do amado, comparando-se a sua inteligência à frescura das águas de um poço. O adjetivo “fundo”, qualificador do poço, serve perfeitamente para caracterizar o intelecto. Da mesma forma que beber água fresca sacia e aumenta o desejo de continuar a beber, também as conversas com o namorado sábio, despertam uma maior curiosidade e interesse em falar com ele, valorizando as suas palavras.

É, a nosso ver, impossível falar das virtudes sem abordar o seu “pólo oposto”: defeitos e vícios. Como já foi referido, no cristianismo existem duas listas: a das sete virtudes principais e a dos sete pecados capitais. A cada virtude corresponde um pecado, sua oposição absoluta. Desta forma, o orgulho opõe-se à humildade, a temperança à gula, a diligência à preguiça... No cancioneiro de temática religiosa, em Portugal e na Sérvia as diferenças entre estas características humanas (positivas ou negativas) são bastante claras. Na poesia amorosa pode haver outras atitudes menos apreciadas, para além das enumeradas na religião cristã: ciúmes, traição, falsidade.

Os vícios relativos à beleza, criticados na poesia, são o orgulho excessivo (para o qual é sempre chamada a atenção no contexto da transitoriedade da vida e dos bens terrenos), a preguiça (uma mulher que dedica demasiada atenção aos cuidados da beleza, não é considerada boa esposa e dona de casa).

Já foi referida a humildade como virtude que completa a beleza extraordinária de Milica, protagonista do poema “A rapariga sérvia“. Na opinião de muitos críticos sérvios, justamente por causa da modéstia e recolhimento, comportamentos aceitáveis no meio rural patriarcal, ela representa a combinação ideal de beleza e virtude recomendável às raparigas sérvias. Tendo uma abordagem bastante original na interpretação do poema, o académico e poeta sérvio Miodrag Pavlović (*op.cit.*) afirma que Milica é capaz até de esconder a sua verdadeira natureza de fada, para atrair o pretendente.

Para além da modéstia, esta jovem possui uma outra qualidade excepcional, a inteligência, refletida na sua resposta no fim do poema (Não sou fada para as nuvens juntar/Mas sou rapariga para em frente olhar“). A sua intervenção surge depois de um longo silêncio, sinal de moderação das palavras, capacidade de ouvir e observar os outros. Uma outra Milica, criada do duque e protagonista do poema “Feliz de mim só agora que a vi“, é tão bela que o seu pretendente é capaz de lhe prometer os próprios olhos em troca da possibilidade de a ver, e tão virtuosa que obriga o rapaz a esforçar-se por ela. O seu comportamento correto revela-se no gosto pelas tarefas domésticas e no recato.

Até as próprias fadas, mais belas que o Sol, protagonistas de alguns poemas sérvios, devem possuir virtudes, refletidas nos trabalhos manuais (o bordado, a ação de fiar, a tecedura), sendo esses trabalhos recomendados pela Igreja como remédios principais contra o ócio.

Quando se discutem as preferências das raparigas, numa das variantes do poema “De que cada uma mais gostaria” (*in: Đurić, op.cit.43*) Anda, cujo nome etimologicamente guarda relação com os anjos, é a que mais gostaria de saber se o namorado lhe é predestinado. Esta jovem é a mais bela e a mais virtuosa de todas as três, metaforicamente representada como “caixa de ducados”. Os “ducados” de Anda estão dentro da “caixa”, significando que, ela não revela a todos as suas características preciosas. Essa atitude torna-a ainda mais interessante aos olhos do rapaz que a observa e a descreve.

A seguinte virtude que completa a beleza das raparigas e dos rapazes (embora mais frequentemente a feminina), no imaginário popular sérvio, é a fidelidade. Quando o apaixonado no poema “A alegria inesperada“ (*Radost iznenada, in: Đurić, op.cit.49*) encontra a amada a dormir só, com uma pedra que lhe serve de cabeceira, (enquanto as amigas dormem abraçadas aos namorados), decide adornar-lhe a cabeça com tulipas e colocar-lhe o anel na mão. Colocar flores no cabelo não significa aqui o desejo de tornar a amada mais bela. A sua atitude representa uma pequena recompensa pela fidelidade. Ao comprovar a integridade da amada (que tinha cantado uma canção sobre ele e que se tinha afastado das amigas para dormir, triste por não estar com o amado), o rapaz sentiu “a alegria inesperada“, tema central do poema.

A timidez é valorizada nos rapazes e nas raparigas. Os exemplos mais notáveis da timidez feminina, no nosso entender, são os poemas “A rapariga sérvia“ e “Feliz de mim, só agora é que a vi“. O facto de uma não olhar para o céu, mas em frente de si, e a outra não permitir ao pretendente ver-lhe os olhos facilmente, revelam pudor, bem como uma postura firme, de recolhimento e modéstia, valorizadas no espaço cultural balcânico. Mais própria das raparigas, a timidez pode também completar a imagem da beleza do rapaz, protagonista do poema “O rapazinho tímido e a menina piedosa”, (*in:*

Đurić, *op.cit.*74). Este jovem pede à rapariga, sentada debaixo da ginjeira, que lhe permita beijá-la. O texto do poema não é explícito relativamente ao aspeto físico do rapaz, podendo intuir-se que se trata de uma beleza pura e inocente, tal como o seu amor, sendo ele qualificado como “mais tímido que a menina”. A sua timidez é bela, por se tratar de um menino ainda não corrupto, sem vícios, que respeita a menina, não desejando ofendê-la com os seus sentimentos. Mesmo no contexto cultural balcânico, marcado pelo sistema patriarcal, a timidez do protagonista do poema não afeta a sua masculinidade. Pelo contrário, tratando-se provavelmente de um rapaz muito novo, que consegue vencer a timidez e pedir licença para dar um beijo à jovem por quem está apaixonado, merece ser recompensado pela menina “piedosa”, que em vez de um, lhe permite dois beijos.

Virtudes e defeitos fazem parte de uma dicotomia inevitável na vida humana, sendo indissociáveis uns dos outros. Nas línguas existem sempre pares de substantivos e adjetivos, indicando duas características completamente opostas. Isso ajuda a memorização das categorias gramaticais e seus significados. Tratando-se de literatura, particularmente de poesia, as imagens de belo e feio, bom e mau ocasionalmente são construídas de forma explícita, outras vezes recorre-se a figuras de estilo: comparações, metáforas, hipérboles, gradações ou até à ironia.

Deste modo, o que é aparentemente apresentado como defeito físico pode ser interpretado como qualidade excepcional. No poema “Três defeitos” (*Tri mane in: Đurić, op.cit.*37) a estatura baixa significa a capacidade de montar bem a cavalo, a magreza é indicadora de nobreza, e a palidez do esforço intelectual. Para tal acontecer, é necessário ter-se suficiente amor pela outra pessoa e desejo de lhe agradar.

No que respeita aos “verdadeiros” defeitos, no contexto de beleza (especialmente a feminina), em primeiro lugar é citado o orgulho. Na poesia popular sérvia, o orgulho é mais representado como a plena consciência da beleza e capacidade de sedução, quer que se trate da jovem que vê o seu reflexo na água, no poema “Não há beleza sem grinalda,” quer da menina que se recusa a beijar o próprio soldado do czar, nos versos do poema “O orgulho de uma beleza“ ou ainda na personagem da “rapariga não beijada“, do poema “Belo, mais belo, o mais belo”. Plenamente segura de si, sabendo ser mais bela que todas as plantas, para se deixar vencer apenas pelo rapaz solteiro. Quando uma jovem se orgulha de ser mais formosa que o Sol, no poema “O Sol e a rapariga”(Sunce i devojka, in:Đurić, *op.cit.*41), o desfecho pode ter duas variantes: ou provoca a ira de Deus e do Sol, queimando o belo rosto da jovem atrevida e presumida, ou o próprio Sol fica apaixonado e casa com ela convertendo-a em estrela do dia. Em Krstanović (2000), existe um poema com a mesma temática, em que, para além

das personagens mencionadas aparece também Deus. Trata-se de “O Sol, Deus e a rapariga” (*Sunce, Bog i devojka*). Neste poema, a rapariga desafia o Sol, afirmando-se mais bela do que ele, com mãos mais trabalhadoras e roupa mais vistosa. O Sol fica triste e ofendido com a sua atitude, pedindo a intervenção divina para resolver o seu problema. Deus, sendo justo e piedoso, sabe que a menina é órfã, e que o orgulho por causa da beleza é a sua única alegria e, por isso não a castiga.

O orgulho, associado à beleza feminina, não parece demasiado criticado na poesia popular sérvia, dando-se, desta forma, o direito a uma rapariga a descrever-se, tendo a plena consciênciã da sua beleza, ou convidando o apaixonado a apreciá-la de perto. As fadas, orgulhosas da formosura, protagonistas de vários poemas da antologia de Pavlović, recusam terminantemente qualquer possibilidade de casar, (quer com filhos de reis ou czares, quer com o belo Jovo a quem é dirigida a poesia). Nada se diz diretamente acerca da beleza de Jovo, nem das fadas, mas pelo mero facto de serem fadas e de haver numerosas canções sobre a formosura de Jovo, pressupõe-se a beleza invulgar das duas partes intervenientes no poema (e uma certa presunção por isso).

Esta “tolerância,” que a poesia sérvia ocasionalmente revela relativamente ao orgulho e à beleza (sobretudo a feminina), entende-se como uma forma subtil de fugir às rígidas normas da sociedade patriarcal que não permitiam à mulher muitas possibilidades de afirmar a identidade. O orgulho aqui é, de certa forma, compreendido como uma virtude. Numa sociedade em que se glorificava o recolhimento, não era permitido apreciar demasiado uma beleza invulgar em público. Para isso servia a poesia que, claramente, dava a saber a existência da beleza, não necessariamente má, nem sempre induzindo os homens no pecado.

Uma outra virtude elogiada na poesia sérvia é o recolhimento. Tal é o caso da filha de uma “senhora mãe”, protagonista do poema “A mãe guarda a filha” (*Majka čerku čuva*) da antologia de Karadžić. Pretendendo preservar a bela filha das eventuais tentações, não permite sequer ao próprio sol, nem ao luar¹⁰³ verem-na. Apenas de ouvir falar na sua beleza singular, um cavaleiro jura que a vai ver, conversar com ela e beijá-la “debaixo da laranjeira amarela, à mesa de prata”. O poema não refere

¹⁰³ Como já tinha sido referido no subcapítulo sobre a tradução dos *corpora*, a palavra sérvia *Sunce* (Sol) é do género neutro e a palavra *Mesec* (Lua) é do género masculino. Mesmo sabendo que o Sol e a Lua são astros e o luar é apenas um fenómeno, a luz de lua, por vezes vimo-nos obrigados a traduzir “Lua” por “luar”, para darmos um aspeto mais masculino, quando se trata da personagem do poema. A nossa primeira leitura do poema em questão implicou que o zelo excessivo da mãe estava relacionado com a intenção de afastar a filha de todos os possíveis pretendentes, ainda que se tratasse do Sol ou do luar.

pormenores concretos da beleza da menina, nem se o seu recolhimento é uma virtude própria, ou resultado dos cuidados excessivos da mãe. A insistência na personagem da “senhora mãe” poderia implicar ou o estatuto social mais elevado e uma certa vaidade da mãe, ou ainda uma senhora autoritária, contra quem nem sequer a luz do sol e o luar podem lutar. Se no texto existissem mais dados concretos, talvez permitissem pensar que a mãe tem inveja da beleza da filha tendo medo de ser ultrapassada por ela. Este motivo, frequente nos contos de fadas, poderia ter o seu reflexo também na poesia popular. Porém, como o poema em si refere apenas que a mãe não permite que ninguém veja a filha, sem revelar quaisquer motivos para essa atitude, restar-nos-ia fazer suposições. Uma interpretação demasiado livre está isenta de rigor para um trabalho que se pretende académico.

Após a análise contrastiva de alguns exemplos portugueses e sérvios, foi verificada a estreita relação entre a beleza e a virtude, sendo nos dois espaços culturais apreciadas virtudes diferentes, revelando-se que a estética e a ética são categorias culturalmente condicionadas, e poeticamente hiperbolizadas. No espaço cultural português, são mais apreciadas a firmeza, a constância e a fidelidade como reflexo de uma decisão pessoal. Para além destas virtudes, destacam-se a inteligência e moderação ao falar. No contexto balcânico, como virtudes principais salientam-se a humildade, o gosto por tarefas domésticas e o desejo de casar e ter família, completando, desta forma, a beleza invulgar do corpo. A inteligência e a moderação na fala são apreciados nos rapazes e nas raparigas, bem como a fidelidade e a constância no amor, servindo seguramente para a celebração da beleza física. A mera formosura, sem complemento, nas culturas em questão, é desconsiderada e qualificada como superficial e trivial.

Poder-se-ia pensar que a escolha de humildade e modéstia, virtudes extremamente apreciadas, não tenha sido feita alietoriamente, dada a atribuição do primeiro lugar desta qualidade na lista das sete virtudes cristãs, opostas aos sete pecados mortais. Não iremo, porém, contradizer a nossa afirmação previamente exposta neste trabalho: não concordamos plenamente com a ideia de que a ordem das virtudes na lista cristã signifique a primazia de qualquer uma delas. Esta lista apenas existe para as pessoas se “orientarem” de alguma forma na sua vida espiritual. Por seu turno, defendemos a ideia de que entre as “três virtudes supremas” Cristianismo (Fé, Esperança e Amor) o maior e o mais importante é o amor. Nisso concordam as fontes católicas romanas e as ortodoxas. A superioridade do amor relativamente às outras virtudes como ideia será melhor desenvolvida e fundamentada no capítulo que se segue.

III. PARA UMA DEFINIÇÃO DE AMOR

*Amores, que são amores?
Amores que vêm a ser?*

(Braga, *op.cit* 134).

A estrutura desta parte assemelha-se à do segundo capítulo: partimos de uma abordagem teórica do conceito de amor, do ponto de vista filosófico, religioso, antropológico e sociológico para analisarmos em seguida a “definição” de amor dada nos exemplos concretos de cantigas portuguesas e sérvias. Estudamos ainda os provérbios de temática amorosa, contidos em poemas portugueses. Nas cantigas sérvias, as estruturas proverbiais, fazem parte dos títulos. Deste modo, tornam-se, a nosso ver, mais evidentes as mensagens universais transmitidas nos dois imaginários populares acerca da natureza, caráter, duração e finalidade do amor.

Após uma aproximação teórica e histórica da evolução do conceito, direcionaremos a investigação do mais abstrato para o mais concreto, enfatizando questões de origem e gênese do sentimento amoroso (relacionadas com os olhos, coração e alma). Nesse contexto, serão estudados os estereótipos de *alma portuguesa* e *alma eslava*, prevaletentes no século XIX, em que se formou o grande número de Estados-nação na Europa. Nesse período, as particularidades das culturas explicavam-se pela existência de uma “alma coletiva” de cada povo. Embora as teorias das “almas nacionais” sejam posteriores, na poesia popular parecem encontrar-se traços que podem servir de base para a criação destes elementos culturais. Questionamos a existência de um *modus amandi* característico português ou sérvio e interrogamo-nos se a problemática da alma é apenas uma construção ideológica usada no discurso político. Tentamos, por fim, indagar da atualidade ou anacronismo destas ideias.

Começamos por refletir sobre o significado e a visão poética do primeiro amor e seu papel nas experiências emocionais posteriores. No âmbito da gênese do sentimento amoroso, investigamos a intervenção divina (de Deus, da Virgem Maria e de santos populares) e do destino na escolha, duração e felicidade do amor. Repare-se que na poesia popular portuguesa existem dois santos particularmente associados à problemática amorosa: São João, conhecido como “santo namoradeiro”, e santo António, “santo casamenteiro”. Na poesia sérvia, estas questões são resolvidas ou por Deus ou mediante a magia amorosa. É incontornável o tema da religiosidade cristã oficial e institucionalizada (católica romana em Portugal e ortodoxa na Sérvia) e a popular, envolvendo quase obrigatoriamente elementos de um

substrato pagão, ainda persistente. No contexto das manifestações da religiosidade popular, estudamos o papel das plantas na “magia amorosa”, cuja função será descobrir se os namorados fazem um par ideal e se o destino lhes é favorável, se irão permanecer juntos e felizes.

Partindo da hipótese de que a natureza, como testemunha de encontros amorosos, é uma paisagem idealizada e estereotipada, procuramos “detetar” traços de caráter local. Não obstante a aparente neutralidade, a natureza, na realidade nunca o é: toma uma posição de amizade e cumplicidade relativamente aos namorados: árvores de copa baixa e densa e de “folha miudinha” servem para esconder os amantes. Da mesma forma, muitas flores adornam as raparigas, tornando-as ainda mais belas aos olhos dos amados. Mais adiante, observar-se-á também a natureza como traidora, má amiga, ingrata, ou um “lugar horrível”, acompanhando os sentimentos de tristeza, dor, mágoa ou desilusão amorosa.

Um dos pontos mais relevantes deste trabalho é analisar o papel da família na escolha e aprovação do esposo/a, para verificarmos em que medida o sistema patriarcal, porventura mais visível no contexto cultural balcânico, influenciava e condicionava os relacionamentos amorosos. Nos cancioneiros, parece evidente que a poesia portuguesa é ligeiramente mais tolerante nesse sentido. No espaço cultural da Península Balcânica, essa escolha, sendo mais difícil, não é de todo impossível. O rigor dos pais nas duas culturas pode, em alguns casos, ser uma imagem dissimulada, salientando apenas a livre vontade e intensidade dos sentimentos dos namorados. Com efeito, no cancionário português, como se verifica na cantiga “Inda que meu pai me bata/ Minha mãe me tire a vida” (*in*: Cortesão, *op.cit.*151), deparamo-nos com pais muito rigorosos que impõem a autoridade à filha. No fim da cantiga, ela consegue defender o seu amor. Na poesia sérvia, no exemplo “O amado e o mal-amado” (*in*: Đurić, *op.cit.*96.), uma jovem prefere dormir numa pedra com o amado a permitir que a mãe a case com quem ela não deseja.

Conquanto as diferenças étnicas e religiosas sejam mencionadas relativamente ao Outro, serão aprofundadas no âmbito da temática amorosa, tematizando as mais belas cantigas sérvias justamente casos de amores contrariados ou trágicos (entre sérvios e turcos, separados também pelas suas religiões cristã e muçulmana). Por seu turno, no cancionário português não se insiste excessivamente na impossibilidade de conciliar as diferenças culturais, sendo elas mais enfatizadas no romanceiro.

Para melhor compreender a complexidade e profundidade do universo amoroso, faremos incidir a nossa reflexão sobre diversas emoções (positivas e negativas), acompanhantes desse sentimento (expectativas, ausências, felicidade, alegria do reencontro, constância, como também situações cujo

efeito decorre do mal-estar amoroso: ciúmes, discussões, traição, separações, morte). O motivo de amor será perspetivado de diferentes vertentes: desde o platónico, inocente e idealizado ao cortês, (não)correspondido, eufórico, trágico, até o anti-platónico. Nas manifestações deste sentimento, é necessário sublinhar mecanismos de idealização da pessoa amada nas fases de encantamento, e de desprezo e desvalorização, realçando todos os defeitos em momentos de desilusão ou final de relação. Em ambas as situações referiremos alguns recursos estilísticos: metáforas, comparações, hipérbolos.

No conjunto de emoções associadas ao sentimento amoroso, cabe abordar a saudade, variando entre o sentimento que fortalece o amor, e um “cruel mal” que corrói a alma, cria ciúmes, deixa mágoas e produz sofrimento. É indispensável uma aproximação ao termo *saudade* e a (im)possibilidade da sua tradução para outras línguas. No dicionário de Câmara e Ćirić (2006) a tradução do vocábulo para a língua sérvia é *čežnja*, que pela natureza e intensidade do sentimento que descreve, seria um equivalente, se não absoluto, bastante aproximado. Em momento oportuno procuraremos verificar a equivalência da carga simbólica desta palavra nas duas culturas.

Após a análise de diversas situações relativas ao universo amoroso este capítulo termina com a reflexão sobre o amor e o casamento. Esta estratégia foi escolhida para dar um “desfecho feliz” ao trabalho, constatando a ideia do casamento nas duas tradições como um vínculo sagrado, indissolúvel, coroa e culminação do amor. Não obstante a existência de casamentos menos bem-sucedidos, na nossa dissertação não os analisamos, porque este tema requereria um estudo à parte.

Como suporte teórico para o capítulo, utilizamos os estudos dos seguintes autores: José Leite de Vasconcellos (1890), C. S. Lewis (1985), Platão (2000,1991,1980), Francesco Alberoni (2003, 1979), Schopenhauer (1980), Vladimir Soloviev (1985), Vladeta Jerotić (2005), São João Clímaco (2007), entre outros. Na abordagem da designação do amor cristão, recorreremos a partes da Bíblia, nomeadamente ao *Cântico dos Cânticos* e algumas citações dos *Evangelhos* e dos *Atos dos Apóstolos*.

Partindo da raiz latina do verbo *emovere*, que deu origem ao termo português “emoção”, poderia deduzir-se que as emoções são forças que nos movem a reagir. Podem ser positivas ou negativas, nunca deixando um indivíduo indiferente. Irene D. Martín (*in*: Eyzeck, Wilson: 1986) concentra-se na inseparabilidade das emoções das suas manifestações físicas. É frequente ouvir-se falar na componente psicossomática de alguma doença. Sem pretender comparar uma emoção a uma doença, sublinhamos que, ocasionalmente, é fácil detetar os diferentes sentimentos através do comportamento. Os indicadores dos processos psicológicos podem ser os seguintes: rubor no rosto, expressões faciais ou labiais, dilatação das pupilas, lágrimas, ritmo do coração. Segundo a autora

(*idem*, 41), “o facto de gostarmos (ou não gostarmos) de uma pessoa, de a admirarmos ou menosprezarmos, pode colorir todos os juízos que fazemos sobre o seu comportamento”. Esta afirmação parece enquadrar-se no contexto da lírica amorosa: o amante observa com admiração tudo o que a amada faz, uma pessoa desiludida começa a revelar os defeitos de quem a magoou. Começamos a tentativa da definição do fenómeno amoroso por uma abordagem linguística, para, posteriormente, referirmos os resultados de outras disciplinas. Malaca Casteleiro (*op.cit.* 220) define o amor da seguinte forma:

1. Predisposição da afetividade e da vontade orientada para o objeto que a aspira, e é reconhecido como bem” e “2. Afeição profunda de uma pessoa por outra, de carácter passional e que geralmente implica a atração sexual“

Como oitavo significado desta entrada cita-se “pessoa objeto do amor, pessoa amada“. Neste contexto, as palavras “afetividade”, “vontade” e “bem” chamaram-nos particularmente a atenção. Após uma primeira leitura, poderia deduzir-se que este sentimento compreende uma parte meramente emocional e uma componente racional, uma imagem idealizada e a ação do livre arbítrio. O elemento “bem” pode ter uma dupla conotação, remetendo quer para a esfera das virtudes, quer indicando um bem terreno, que se deseja possuir. O amor nunca é neutro e isento de juízos de valor. Na segunda definição, o adjetivo “profunda” implica a negação de qualquer futilidade, eventualmente associada a este sentimento. Antônio Houaiss (*op. cit.*250), por seu turno, tem o seguinte ponto de vista para explicar a palavra “amor”:

Forma de interação psicológica ou psicobiológica entre pessoas seja por afinidade imanente, seja por formalidade social 2. Atração afetiva ou física que devido a certa afinidade um ser manifesta por outro 2.2 Atração baseada no desejo sexual, afeição e ternura sentida pelos amantes.

A perspetiva do linguista brasileiro revela duas componentes do sentimento amoroso: a afetiva e a física. Afirma-se também que as relações interpessoais podem resultar de meras convenções sociais, ou ainda ser indissociáveis do desejo e das afinidades partilhadas. As tentativas de definir o amor de Casteleiro e Houaiss, certamente, não são as mais abrangentes, devendo as desvantagens dessas definições derivar do facto de as duas obras consultadas serem apenas dicionários de língua e não tratados de psicologia ou filosofia.

Afonso Botelho (1996) considera que o amor se assemelha à essência do divino, sendo simultaneamente “um caminho árduo e penoso”. Em todas as religiões, este sentimento ocupa um lugar sublime, sendo consagrado no ato do casamento, aproximando os noivos de Deus. Dada a sua

complexidade, uma relação amorosa deve passar por uma série de provas na quotidianidade, e nisso consiste o seu pesar. Botelho (*op.cit.*161) acrescenta:

Por mais recente que seja, não deixa de nascer com a genealogia do próprio Amor, assim como por mais efêmero que seja, não deixa de espelhar a irradiante Luz que o criou.

O investigador não admite a trivialidade ou banalidade do sentimento amoroso, devendo refletir o amor divino.

Do ponto de vista do cristianismo ortodoxo, o sentimento amoroso associa-se ao divino, sendo cada pessoa uma criação única de Deus, tendo a uma beleza extraordinária, não obstante as imperfeições. Amar esse específico ser humano significa, simultaneamente, uma intensa alegria e um sincero sofrimento por a pessoa amada não ser perfeita. Desta forma, António Suroszky (*op.cit.*8) refere:

O amor - isso na verdade é o extremo sofrimento definido e a dor porque o homem é imperfeito e ao mesmo tempo porque ele é tão surpreendentemente e irrepetivelmente belo.¹⁰⁴ (Tradução nossa)

A alegria que o amor causa reside justamente na ideia de os seres humanos serem feitos “à imagem e semelhança” de Deus.

O pensador cita também Gabriel Marcel (*apud* Surozhsky, *op.cit*) para quem “dizer a uma pessoa *amo-te* é o mesmo que dizer-lhe: “tu viverás eternamente, tu nunca morrerás”. O mistério do amor, do ponto de vista da Igreja ortodoxa, reside no desejo que a pessoa amada alcance a vida eterna. Quem ama de verdade, deve empenhar-se em ajudar o Outro no processo da salvação da alma. Apesar dos defeitos, cada indivíduo merece ser respeitado e amado, “corrigido” quando necessário, para se aproximar mais de Deus. Amar alguém com todas as suas imperfeições, frequentemente, é comparável ao exemplo de Jesus Cristo, que aceitou voluntariamente o sacrifício na cruz, justamente dado o grande amor pela humanidade.

Nesta conformidade, Jerotić (2005:102-103) refere a criação como uma das características mais relevantes do sentimento amoroso, sublinhando que foi por amor que Deus criou o mundo, sendo o

¹⁰⁴ (Rus.) Любовь, это именно и есть крайнее, преданное страдание, боль о том что человек несовершен и одновременно ликование о том что он так изумительно прекрасен.

homem a Sua criatura predileta. Para o psiquiatra sérvio, “apenas as obras de amor permanecem”, como reza o título do livro de que retiramos a seguinte citação:

Quando, ainda que seja uma só vez na vida, sentimos o hálito do amor divino e nós próprios fizemos aos outros uma obra de amor, uma obra sem qualquer resíduo, o que significa sem o menor pensamento na recompensa, certamente vimos que apenas o amor é o que vale e que unicamente aquilo que foi feito por amor permanece para sempre.¹⁰⁵ (tradução nossa).

Recapitulando, infere-se que os atributos de amor são: altruísmo, generosidade, constância, paciência, sacralidade. Tudo isso aproxima o homem de Deus e apenas um sentimento que reúna todos esses elementos é digno do nome “amor”. Obviamente, existem vertentes mais profanas do fenómeno. Do ponto de vista religioso, trata-se apenas de ilusões ou tentações, cuja função é a de induzir as pessoas no pecado e afastá-las do caminho correto.

Como justificação da ideia sacralizada do amor e sua associação aos padrões estéticos, leia-se a perspectiva de Laceline e Lemonier (*op.cit.*36) para quem “o amor, portanto é um amor à beleza.” Esta afirmação é discutível, sendo ao longo dos séculos questionadas a sacralidade do sentimento amoroso, a sua inseparabilidade da beleza. Com diversas mudanças que o século XX comportou, a natureza das relações amorosas e até o próprio conceito de amor sofreram muitas alterações. Zygmunt Bauman (2006) considera o amor “líquido” e compara-o ao rio de Heráclito: não sendo possível entrar-se duas vezes nas mesmas águas, não se pode viver a mesma experiência amorosa duas vezes. A “liquidez” do amor, para o sociólogo polaco, deve-se à fragilidade e instabilidade dos laços humanos e relações interpessoais na posmodernidade. A ausência de certezas e a permeabilidade de alguns conceitos antigamente considerados “intocáveis”, contribuiu para que aparentemente se deixe de acreditar nos ideais, sendoum deles, certamente, a existência de um amor único e eterno.

Do ponto de vista de Chevalier e Gheerbrant (*op.cit.*62), o sentimento amoroso depende, em grande medida, da união de opostos, *coincidentia oppositorum*, pela tendência de ultrapassar antagonismos e assimilar diferenças. Esta unidade, em diferentes culturas, é vista de várias formas: no cristianismo como uma cruz, representando simultaneamente sacrifício e vitória, renúncia e alegria. Nas filosofias orientais, pressupõe uma combinação equilibrada dos princípios *yin e yang*. Para estes autores, o amor significa “reintegração do universo”, um “centro unificador”, “a alma e atualização do

¹⁰⁵ (Sér) Kada smo, makar i samo jednom u životu, osetili dah božanske ljubavi i sami učinili ljudima delo ljubavi, bey ikakvog osttka, što znači bey i najmanje pomisli na nagradu, sigurno smo videli da samo ljubav vredí i da jedino dela učinjena iz ljubavi ostaju zauvek

símbolo”, sendo a sua finalidade a procura da perfeição. Daí, em muitas línguas existem expressões populares “cara metade”, “alma gémea”, “meia-laranja”, implicando que para cada pessoa existe o par ideal que a complementa. Esta ideia arraigou-se nas culturas europeias graças ao diálogo de Platão *O Banquete*, em que Aristófanes expõe uma visão da natureza humana: inicialmente todos os seres eram andróginos. Dada a sua força e perfeição, representavam um perigo para os deuses. Para evitar a possibilidade de perder o seu poder, Zeus separou-os em homens e mulheres, e desde então, cada um tem que procurar a sua “outra metade” para ser feliz.

Uma imagem semelhante, embora interpretada de outra forma existe na Bíblia. No livro do *Génesis* é explicitamente dito que Deus criou Adão e Eva “à sua imagem e semelhança” e “criou-os homem e mulher”. No cristianismo ortodoxo, a interpretação da ideia de Eva ter sido criada da costela de Adão justifica-se pela proximidade entre a posição da costela e o coração. O primeiro livro da Bíblia apresenta a serpente, que tenta o primeiro casal, a comerem o fruto proibido para serem como deuses. De acordo com o livro sagrado cristão, não foi o medo que Deus eventualmente teria de perder o poder, o que expulsou Adão e Eva do Édem, mas o pecado original do primeiro casal. Na interpretação ortodoxa de Serafim Rose¹⁰⁶, a expulsão do Paraíso não se associa a quaisquer características masculinas ou femininas dos primeiros pecadores, mas ao facto de nenhum dos dois ter admitido a sua culpa. Eva, em vez de se arrepender do seu ato, culpou a serpente e Adão a mulher. Por isso, perderam a graça de Deus, condenados a uma vida finita e penosa.

O reencontro ou a “reintegração” das partes, inicialmente separadas, no cristianismo surge no sacramento do casamento. No *Evangelho de São Mateus* (19:5) refere-se que “por isso deixará o homem o seu pai e mãe e unir-se-á à sua mulher e serão dois uma só carne.” Mais adiante, o Evangelho aconselha que “o que Deus uniu não o separe o homem”. A sublimação e sacralização do amor na doutrina cristã está presente também na recomendação da preservação da castidade do homem e da mulher até ao casamento. Desta forma, a união entre marido e mulher não é apenas um ato fisiológico, significando uma entrega absoluta e uma das maiores provas de amor, transformando-se os dois “numa só carne”.

¹⁰⁶Este artigo foi encontrado na seguinte página web:

http://maranata.comyr.com/biblioteka/tumacenje_svetog_pisma/covjekov_pad.html.

(O site foi consultado pela última vez no dia 2 de julho de 2013 às 16:17.) Uma vez que, de acordo com as regras da ortografia sérvia, os nomes estrangeiros se transliteram, adaptando-se a sua grafia à pronúncia, nas referências bibliográficas o nome deste autor será transcrito como “Serafím Rouz”.

A imagem da indissolubilidade do casamento no cristianismo sublinha-se com a representação do marido como “cabeça da mulher”. Embora frequentemente interpretada como subalternização da mulher, numa sociedade marcadamente masculina, muitas vezes é esquecida a segunda parte da citação, que Cristo também é “cabeça da Igreja”. No texto exegético sobre a *Epístola do Apóstolo São Paulo aos Efésios*, de onde provém esta citação, o célebre teólogo e santo ortodoxo Justin Popović,¹⁰⁷ refere que a epístola resume toda a ética cristã aplicada à vida quotidiana. O autor salienta que, como membros da Igreja, o marido e a mulher têm o dever de viver em Cristo, preocupando-se com a salvação eterna um do outro. Tal como o marido é cabeça da mulher, Cristo é “cabeça” que guia o marido, dá-lhe sabedoria e amor necessários para se comportar corretamente com a mulher. As forças e dádivas que Deus deu ao marido devem ser transmitidas à mulher para ela crescer e aperfeiçoar-se na sua vida cristã. Tal como o corpo está morto sem cabeça, se os maridos obedecerem a Cristo, as mulheres devem obedecer os maridos, para terem uma família cristã firme, digna de se chamar uma “pequena Igreja”. O sacrifício do marido e obediência da mulher devem ser voluntários, resultantes de amor e não de medo ou obrigação exigida por lei. Segundo o cristianismo, o amor é superior a qualquer lei. O marido que deseja ter a mulher obediente, de acordo com Popović, deve fazê-lo mostrando preocupação, carinho e amizade, construindo uma relação forte baseada em amor, confiança e fé. Popović salienta ainda, que os maridos nunca devem reclamar nem lamentar-se caso tenham que suportar algum sofrimento por causa das mulheres, do mesmo modo que Cristo nunca reclamou nada do que teve que sofrer para tornar a sua Igreja sagrada e imaculada.

Da mesma forma que Cristo sacrificou a vida pela Igreja, o amor do marido deve ser tal que o faça capaz de sacrificar até a vida para salvar a mulher. Tendo em conta toda a profundidade e complexidade do amor cristão, não admira que Jesus tenha feito o seu primeiro milagre justamente no casamento de Canã da Galileia transformando água em vinho. Uma das possibilidades interpretativas deste episódio bíblico é que, após o primeiro encantamento, as emoções se aprofundam e amadurecem, transformando a “água” dos prazeres terrenos em “vinho” de amor, confirmado nas adversidades da vida. Os Bispos ortodoxos Amfilohije Radović e Danilo Krstić¹⁰⁸, no livro *Não há religião mais bela*

¹⁰⁷ Popović, Justin “Tumačenje Poslanice Svetog Apostola Pavla Efescima” in: http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Svetopismo/Efescima/Lat_Efescima_05.htm. (A página web foi consultada pela última vez no dia 17 de outubro de 2013 às 15:13h.)

¹⁰⁸ Estes dois autores, sendo monges, assinam a sua obra apenas com os títulos de Bispo (Episkop) e com o primeiro nome, o nome com que foram consagrados monges, uma vez que na Igreja Ortodoxa para monges o que importa é o nome., O

que a cristã (1996), uma espécie de manual de catequese para o nível inicial, interpretam o milagre em Canã como sacralização do vínculo matrimonial. Mediante a mera presença de Jesus neste evento, abençoa-se o casamento como coroa de amor. Este fragmento bíblico lê-se aos noivos durante a cerimónia do casamento pela Igreja ortodoxa. Na opinião dos teólogos, tal como Cristo transformou a água em vinho, as pessoas podem transformar-se de pecadores em justos. Deste modo, os noivos devem tender a transformar a simpatia e atração efémeras em amor eterno, esforçando-se todos os dias para serem perfeitos e transformar o seu amor numa relação firme e forte. Daí, o casamento ser considerado um dos sete sacramentos cristãos. Radović e Krstić consideram que não há verdadeiro casamento sem ser abençoado numa cerimónia religiosa, porque só então é que a dádiva do Espírito Santo desce sobre as grinaldas dos noivos e ajuda-os a começarem uma nova vida juntos consagrando cada uma das suas esferas a Deus e a uma vida realmente unida na fé, esperança e amor. Já anteriormente citado, o teólogo e santo ortodoxo Justin Popović, na *Exegese do Evangelho segundo São João*¹⁰⁹ refere que, neste mundo, sem o amor e a misericórdia divina pela humanidade, e sem o amor das pessoas por Deus e umas pelas outras, nada tem “sabor”, tudo é insípido. O primeiro milagre de Jesus não foi realizado precisamente nas bodas, sem para isso haver uma razão: como o casamento é a maior festa, a presença de Deus e do amor divino no caminho da vida é o maior dos acontecimentos, merecendo ser celebrado justamente desta forma.

Interpretando o primeiro dos sinais de Jesus nas bodas de Canã da Galileia, o padre católico Alberto Maggi¹¹⁰ neste ato não vê um amor pessoal entre noivo e noiva, mas o amor de Jesus pelo povo de Israel. Quando o amor dos judeus por Deus se tornou demasiado fraco (água), era necessário aparecer Jesus, para transformar essa água em vinho do amor divino. Em qualquer uma das interpretações possíveis deste feito de Jesus Cristo, nota-se que o vinho simboliza amor, e como não há festa sem vinho, parece lógico este milagre ter acontecido efetivamente na celebração do casamento.

apelido, se aparece, pode estar escrito entre parêntesis. Esta regra provavelmente data dos primeiros tempos do cristianismo em que tanto as pessoas comuns como os bispos eram identificados apenas como “Servos de Deus” e pelo seu primeiro nome.

¹⁰⁹ Prepodobni Justin Čelijski (Popović), *Tumačenje Svetog Jevandjelja po Jovanu*, in: http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Svetopismo/TumacenjeJevandjeljapoJovanu/Lat_Jev_po_Jovanu02.htm (A página web foi consultada pela última vez no dia 17 de outubro de 2013 às 19:56.)

¹¹⁰ A exegese do Evangelho segundo S. João feita por este religioso italiano foi encontrada na seguinte página web: <http://www.studibiblici.it/PORTOGHESE/Bodasdecana.pdf> (A página foi consultada pela última vez no dia 19 de outubro de 2013 às 14:47).

Nas duas vertentes mais importantes do cristianismo (a católica romana e a ortodoxa), o amor é o mais relevante de todos os sentimentos, é dado por Deus e sem ele, a vida humana não teria sentido.

No Antigo Testamento, o maior elogio ao amor é feito no *Cântico dos Cânticos*, em que os noivos passam por várias fases de amor, desde o início até ao amadurecimento: cada um elogia a beleza do Outro, descreve as saudades, o reencontro, toda a sinceridade, pureza e beleza dos sentimentos mútuos. Alguns teólogos veem no *Cântico* a alegoria da união da alma com Deus ou uma imagem de amor de Cristo pela Igreja. De qualquer modo, o sentimento amoroso é forte, ultrapassa obstáculos, com tempo a sua intensidade não é afetada e, justamente por isso, é próximo do divino e do absoluto.

Denis de Rougemont (*op.cit.*62) encara o cristianismo como “religião de amor por excelência”, por ser a primeira que, para além do amor pelo próximo, apregoa a obrigação de amar o inimigo. Na figura de Cristo e no seu sacrifício por toda a humanidade, nota-se o profundo e incondicional amor por justos e pecadores.

Na Antiguidade clássica, quem mais abordou a problemática amorosa foi Platão. Daí, uma das vertentes deste sentimento se chamar de “platónico”. O amor é discutido em *Fedro*, *Lisis* e *O Banquete*, sendo na última obra melhor elaborada a teoria de amor. O tema principal de *Fedro* é beleza, indissociável do sentimento amoroso. O filósofo grego (2000:56) refere que “o amor foi enviado pelos deuses no interesse do amante e do amado”, conferindo-se-lhe um carácter sublime e divino. Na perspetiva do pensador, o sentimento amoroso associa-se a alguma virtude. Em *Fedro*, esta virtude é o bem, em *Lisis* a amizade, até ao ponto de o amante e o amado primeiro terem que ser amigos para depois se dedicarem um ao outro. Na última obra citada, (1980: 58-59) está expressamente dito “se não há dedicação, como haverá amizade?” e “se a nada se dedica, a nada terá amor”. A complexidade do fenómeno amoroso exige esforço, devoção e renúncia ao individualismo. Se o amor não é correspondido, não deixa de o ser porque (*idem*,55) “o amado, ame ou odeie é que é amigo do amante”. Com estas palavras, Platão pretende sublinhar a ideia do valor de todas as experiências na vida, podendo mesmo as desilusões e desgostos amorosos ser úteis para quem ama. Se a expressão “amor platónico” na linguagem corrente é reduzida apenas a uma dimensão (de sentimento idealizado que não requer qualquer realização), em *O Banquete*, esta teoria apresenta o sentimento amoroso como uma força espiritual, divina, que conduz o homem no caminho da virtude.

No sistema de Platão o amor é o mais elevado grau da beleza e virtude, intermediário entre o mortal e o imortal, que existe em função do belo, gerando o belo no corpo e na alma. Na sua opinião (1991:67), “o amor ao que é feio é coisa que não pode haver”. Nesse contexto, o feio entende-se como

maldade, sendo impossível amar-se o que é mau. Nas ideias herdadas da Antiguidade grecorromana assentam alguns dos postulados principais da estética (e ética) medievais, segundo as quais, o feio se relaciona com o vício, pecado e forças demoníacas. No pensamento platónico, a alma é muito importante, indisociável das ideias de beleza, amor e virtude. Segundo o pensador grego, o amor é um “grande deus”, simultaneamente, inerente a “ignorantes” e “entendidos”. Afetando-os indistintamente, é capaz de proporcionar felicidade na vida e de durar após a morte. Este sentimento em Platão é “sacralizado”, quase tanto como no cristianismo.

É generalizada a ideia de que a Idade Média suprimia a importância do indivíduo relativamente ao coletivo e que as sociedades teocráticas não deixavam demasiado espaço à expressão dos afetos individuais. Isto, naturalmente, é um estereótipo porque, como refere Conor McCarthy (2004:1):

O amor, o sexo e o casamento eram os temas mais discutidos nos escritos medievais de todo tipo: nas obras literárias e nas discussões teológicas, nos compêndios de medicina e nas cartas privadas, nas crónicas e manuais das leis, nos guias penitenciários e nos livros sobre o comportamento¹¹¹ (Tradução nossa).

O que é novo na abordagem medieval, em comparação com a Antiguidade clássica, é uma componente moralista e educativa, proveniente da filosofia cristã, impregnada de noções de virtude e pecado no amor. Diferentemente do que se pensa, a temática amorosa talvez não fosse tão presente em nenhuma outra época como na Idade Média. C. S. Lewis (1985) até introduz o conceito da “religião do amor”, implicando uma admiração particular pela amada e um desejo de submissão absoluta e servidão.

Para melhor entender a visão do amor na época medieval, é necessário recordar o carácter feudal da sociedade, muito hierarquizada e estruturada, com base nos conceitos de senhoria e servidão. A relação entre servo e senhor impregnava todas as esferas da vida quotidiana. No domínio da religião, esta dicotomia aplicava-se a Deus e aos fiéis, e na esfera “civil” ao rei e aos súbditos. Daí, não causa admiração o surgimento do conceito de *amor cortês*. Este sintagma foi usado pela primeira vez no século XI na lírica trovadoresca provençal. De acordo com C. S. Lewis (*op.cit.*), trata-se de uma posição inferior do amante em relação à dama. O apaixonado é submisso e obediente, sendo para ele, a maior honra a mera possibilidade de estar na presença da amada. O autor afirma (*idem*, 2) que “o

¹¹¹ (Ing.) Love, sex and marriage were topics much discussed in medieval writings of all sorts: in literary works and theological discussions, in medical textbooks and private letters, in chronicles and legal manuals, in penitential guides and conduct books.

serviço do amor é modelado de perto no modelo do serviço que um vassalo feudal deve ao seu senhor”.¹¹² Para Lewis, quatro são as características principais de amor: humildade, cortesia, adultério e “religião do amor”. A humildade e cortesia são bem exemplificadas na lírica trovadoresca, especialmente nas cantigas de amor, em que o amante sofre o desprezo e indiferença da dama, geralmente casada, que não pode infringir normas sociais. O adultério, na poesia cortesã, nunca se concretiza, mantendo a dama a postura firme para não manchar a honra e boa reputação. Contrariamente à poesia trovadoresca, o amor na prosa medieval pode implicar adultério, inserindo-se sempre no contexto do dilema moral dos amantes: sujeitar-se às emoções ou obedecer à lei que os separa. O exemplo mais conhecido é sem dúvida o de *Tristão e Isolda*, em que o protagonista deve optar entre a sua amada e a lealdade ao rei.

A “religião do amor” referida por C. S. Lewis, é completamente diferente da cristã, sendo mais próxima do culto pagão ao deus Amor. Esta ideia provém de Ovídio e da *Arte de Amar*. As primeiras duas partes da obra dirigem-se aos homens e dá-se-lhes uma série de sugestões para conquistarem e preservarem o amor de uma mulher. A servidão, a entrega e a submissão estão entre as atitudes desejáveis. Ovídio (1987:64) recomenda: “tens que representar o papel de enamorado e manifestar fingidas penas de amor procurando por todos os meios persuadi-la.”¹¹³(Tradução nossa). Aconselha também o amante a “cortejar com mimos” a mulher, evitando ser “tímido com promessas e declarações” jurando a fidelidade por todos os deuses.

Tendo em conta os primeiros elementos de uma filosofia de cortejar e amar, C. S. Lewis nega que na Idade Média a idealização da beleza da mulher e a pureza dos sentimentos do amante se devam ao culto da Virgem Maria nos países católicos. (Recordamos que no mundo ortodoxo a Virgem Maria é tratada por “Mãe de Deus” e venerada de outras formas, sendo nos textos de carácter religioso descrita como “mais honrada que os querubins e mais gloriosa que os serafins.”)¹¹⁴ É verdade que a beleza das

¹¹²The service of love is closely modeled on the service which a feudal vassal owes to his lord.

¹¹³(Esp.) Tienes que representar el papel de enamorado y manifestar fingidas penas de amor procurando por todos los medios persuadirla

¹¹⁴ O teólogo, missionário e santo ortodoxo e sérvio S. Jovan (João) de Xangai e São Francisco explica por que é que na ortodoxia a Virgem Maria é vista como mais honrada que os querubins e mais gloriosa que os serafins no seu texto “Como a Santa Igreja Ortodoxa respeita a Mãe de Deus”, publicado no site:

http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Teologija/Lat_Presveta.htm.

O site foi publicado pela última vez no dia 19 de outubro de 2013 às 15:39. Segundo a tradição ortodoxa Maria foi filha de Joaquim e Ana, pessoas de linhagens antigamente prestigiada, mas que foram desprezados pelos judeus devido ao facto de

damas amadas no universo cortês é toda angelical e celestial, sendo esta uma vaga possibilidade de paralelismo. A dama da poesia erudita é ativa, consciente da beleza e poder de sedução, enquanto a Mãe de Deus é humilde, recatada, e, ainda que bela, não usa a sua formosura para atrair e seduzir ninguém.

Referindo-se ao conceito de *amor cortês*, Elvira Fidalgo (2009:93) descreve “uma relação amorosa desigual tanto pela disparidade social como pela qualidade de amor que emana de cada parte¹¹⁵”. Na perspectiva da autora, três são os verbos fundamentais caracterizando este sentimento: “servir”, “honrar” e “respeitar”. Apesar de o amor cortês ser a associação quase imediata à época medieval, Conor McCarthy (*op.cit.*) sublinha que esta não era a única manifestação do sentimento amoroso. Basta lembrar uma grande variedade de sinónimos da palavra “amor” na Bíblia: *eros*, *filia* e *agape* as três principais em grego, língua do Novo Testamento. Entre todos, *agape* é sublime, verdadeiro, incondicional, abnegado e altruísta.

No cancionero popular português, vislumbram-se traços de amor cortês, sobretudo nas cantigas sobre o amor que ultrapassa a morte, como no exemplo (*in*: Braga; *op, cit.*, 399)

Hei-de amar-constante
Até vir a morrer por ti.

O mais interessante ainda nestas cantigas é a parte final em que é expressamente dito:

não poderem ter filhos. Já muito idosos, os dois rezaram separadamente a Deus, Joaquim num lugar isolado e Ana no seu jardim, uma vez que o sacerdote do Templo de Jerusalém não aceitava as suas orações dentro do lugar sagrado, considerando-os indignos da graça de Deus. Um anjo revelou a Joaquim que Ana iria conceber e ter uma filha. Quando Maria fez três anos de idade, os pais levaram-na ao Templo, para cumprirem a promessa dada a Deus (que a consagrariam a Deus). Desde muito cedo Maria mostrava ter todas as virtudes e no templo passava dias dedicada à oração e defendendo-se do mais minúsculo pensamento que se pudesse considerar pecaminoso. Para se preservar ainda mais de qualquer tentação, Maria fez os votos do celibato. Quando teve a idade apropriada para abandonar o Templo, foi noiva de José. Então recebeu a visita de Arcanjo Gabriel, que iria ter um filho. Primeiro admirada “por não conhecer marido”, ao aouvir que o filho que teria será concebido mediante o Espírito Santo, Maria aceitou ser “a Serva do Senhor”, respeitando a vontade divina obedientemente. Desta forma Deus purificou o ventre de Maria, preparando-o para o futuro nascimento de Jesus Cristo. Maria não comentou com ninguém acerca da visita do Arcanjo Gabriel, para o milagre ser comunicado a José pelo mesmo anjo num sonho. Devido ao seu comportamento exemplar e a muitos mistérios e bênçãos que na sua figura se reúnem, e sobretudo ao facto de se ter tornado digna de ser Mãe de Deus e de ser ao mesmo tempo virgem e mãe, que nunca nenhuma outra mulher na História da humanidade conseguiu nem conseguirá, na religião ortodoxa é considerada “mais honrada que os querubins e mais gloriosa que os serafins”, embora um pouco inferior a Deus. Ela não é deusa, não é ídolo, mas está no patamar mais digno que se pode atribuir a uma mulher.

¹¹⁵ (Esp.) Una relación amorosa desigual tanto por la disparidad social como por la calidad de amor que emana de cada parte.

Mas que se saiba não quero
Que por amores morri.

O léxico e a temática claramente remetem para o universo do amor cortês e indicam que o possível autor primordial teria alguns conhecimentos da literatura erudita. Procurando explicar a natureza do amor cortês, Paulo Barreto (*in*: Carvalho e Henriques (2005:66) constata que “o amor cortês (*fin amour*) celebra a abstinência conservando ao mesmo tempo uma coloração carnal e isso agradava à nobreza.” A primeira parte da afirmação resume-se à tensão entre o amor puramente platônico e o seu antípodo, abordando a segunda os gostos literários do público medieval. Recordamos a ideia de Georges Duby (*op.cit.*) sobre a subjetividade dos poetas na representação da beleza das damas e o seu exagero na expressão dos afetos.

Não se deve esquecer que na mundividência medieval o *bom* e o *louco amor* eram fundamentais na tentativa da determinação das normas da conduta moral perfeita e correta. O primeiro termo designa um amor sublime por Deus e o segundo refere-se ao desejo carnal. Esta terminologia é da autoria de Juan Ruiz, Arquiepiscopo de Hita, que no *Libro de Buen Amor* distingue claramente as duas vertentes deste sentimento, na luta das personagens alegóricas Dom Carnal e Dona Quaresma, cujos nomes simbolizam a essência de uma das vertentes de amor.

Na poesia portuguesa, também é possível encontrar uma referência ao “louco amor” no verso “Amor vário, amor louco” (*in*: Braga, *op.cit.*85). Na situação apresentada, sublinha-se a “loucura” do amor resultante da sua “variedade”, isto é, da inconstância e pouca confiança que inspira, sem se aludir ao prazer ou pecado.

Na Sérvia medieval, de acordo com Jovan Deretić (*op.cit.*16), “quase não há poesia fora do culto religioso”. O historiador da literatura refere que a razão para isso era o grande poder da Igreja ortodoxa, que censurava o conteúdo amoroso dos poemas como “licencioso”, “imoral” ou até “selvagem”. O cariz predominantemente religioso da literatura medieval sérvia deve-se à dinastia dos Nemanjić, que governou a Sérvia entre os séculos XI e XIV. Durante o seu governo, a cultura sérvia viveu um período de florescimento. Foram construídos numerosos mosteiros e igrejas (centros de cultura e literacia), o que não significa a ausência de textos de caráter profano. Muitas célebres obras de História, Filosofia, Medicina e outras disciplinas chegaram a ler-se graças às traduções, sendo a atividade de traduzir muito valorizada na Sérvia medieval. Na Idade Média tardia, após a célebre Batalha do Kosovo (1389), na literatura sérvia começa a sentir-se o espírito renascentista, embora essa época nunca se manifestasse plenamente neste espaço cultural devido à ocupação turca. Um dos

melhores exemplos da lírica profana amorosa é o poema em prosa com acróstico intitulado *Slovo ljubve* (Dizer d' amor),¹¹⁶ da autoria do Déspota Stefan Lazarević, do século XV. Este poema inspira-se nas ideias do *Cântico dos Cânticos* e nos *Salmos* de David. Os seus versos elogiam um amor sublime, que aproxima os apaixonados de Deus. Apela para os rapazes e raparigas se amarem “corretamente”, sem corromperem a sua virgindade. Apoiando-se nos episódios bíblicos, Déspota Stefan recorda:

Para nenhum engano há lugar no amor,
Porque Caim, alheio ao amor disse a Abel
Vamos para o campo.

Descrevendo inicialmente a beleza da natureza, a harmonia do mundo terreno e “outros milagres de Deus”, Déspota Stefan coloca o amor no patamar mais alto. A visão cristã (neste caso ortodoxa) de amor é complexa: simultaneamente natural e sobrenatural, inseparável de Deus, profundo, sincero, sublime, forte, eterno, imaculado, digno. Este sentimento é o recurso principal no caminho da virtude, tendo um carácter salvífico e todo-poderoso.

O padre ortodoxo Iliya Shugaev (2009) sublinha que o verdadeiro amor obrigatoriamente pressupõe responsabilidade consigo próprio e com os outros: consigo, porque o indivíduo deve conhecer-se bem, procurando o amor de acordo com esse conhecimento. A responsabilidade com os outros, inserida no contexto amoroso, implica a preocupação com o Outro, renúncia, sacrifício e ideia de não dar desgostos ao ser amado.

No contexto da mística cristã, São João Clímaco, reconhecido como santo pelas Igrejas católica romana e ortodoxa, embora mais respeitado no cristianismo oriental, eleva o amor ao ponto de o colocar no último degrau da escala espiritual, em que está o próprio Deus, encarnação e símbolo de amor. Na tradição ocidental, parece inevitável mencionarmos a reflexão do pensador espanhol Ramón Llull: inspirado na tradição trovadoresca, o autor descreve a relação entre o Amigo (místico devoto que procura Deus) e o Amado (o próprio Deus) e expõe reflexões filosóficas sobre o amor. Na célebre obra, *Do Amigo e do Amado* (1985: 25), refere:¹¹⁷

Os caminhos do amor são longos e breves, porque o amor é puro, claro, limpo, veraz, sutil, simples, forte, luminoso e abundante nos pensamentos e velhas recordações.
(tradução nossa)

¹¹⁶Este poema está traduzido por nós e encontra-se na nossa página de tradutores www.langmates.com <http://langmates.com/milonga14milica5/blog/6343/>

(A página foi consultada pela última vez no dia 19 de fevereiro de 2013 às 12:30).

¹¹⁷ (Esp.) Los caminos del amor son largos y breves, porque el amor es puro, claro, limpio, veraz, sutil, sencillo, fuerte, luminoso y abundante en nuevos pensamientos y viejos recuerdos

Através de todos estes atributos do amor, pode inferir-se a glorificação do amor espiritual e não da vertente carnal. Este autor (*op.cit.62*) alerta também para o sentimento amoroso, comparável a um “mar agitado de ondas e ventos em que não há porto nem costa¹¹⁸”. No caminho do desenvolvimento do amor aparecem provas, tentações, sofrimentos e “trabalhos” que o apaixonado tem de suportar para purificar e aperfeiçoar os sentimentos, razão para afirmar: (*idem,12*) “se não soubesse o que é o amor, saberia o que são os trabalhos e tristeza e dor?”¹¹⁹

No contexto da procura de Deus, os “trabalhos”, a “tristeza” e a “dor” são os esforços para se ser mais perfeito e próximo de Deus, enquanto a aflição e infelicidade surgem se a aproximação desejada não se concretiza. Aplicada ao amor romântico, esta afirmação atribui ao sentimento amoroso também pranto, sofrimento, incerteza, dúvida, alegria, prazer, satisfação. Completando o conjunto de ideias lulianas, citaremos mais um pensamento seu (*idem,75*), notavelmente inspirado na tradição e léxico trovadorescos:

-O que é o amor?

-Aquilo que põe os livres em servidão e os servos em liberdade. (Tradução nossa).¹²⁰

Com a menção de servidão e liberdade, sublinham-se as influências literárias e enfatiza-se o papel do livre arbítrio no amor, tal como a obrigação de se considerarem os sentimentos e necessidades da pessoa servida, respeitada e amada.

A poesia sérvia cultiva uma visão igualmente sublime do sentimento amoroso, resultante de um conjunto de qualidades: beleza, virtude, sabedoria, temperança, e uma profunda união do homem com a natureza.

Como exemplo de todas estas características, vale recordar Milica, protagonista do poema “A Rapariga sérvia” (*in: Đurić, op.cit.33*) que, não permitindo ao pretendente ver-lhe os olhos, o cativou ainda mais com a beleza invulgar, humildade e inteligência.

O que teria sido mal visto pelos teólogos e moralistas medievais sérvios, na poesia popular, são as alusões e referências ao erotismo (em situações em que o apaixonado coloca a mão no peito da amada, observa-a a tomar banho no rio, deseja vê-la a trocar de roupa antes de dormir). Este tipo de

¹¹⁸ (Esp.) Mar alborotado de olas y vientos en el que no hay puerto ni costa

¹¹⁹ (Esp.) Si no supiese qué es el amor, ¿sabría qué son los trabajos y tristeza y dolor?

¹²⁰ (Esp.) -¿Qué es el amor?

-Aquello que pone a los libres en servidumbre y a los siervos en libertad.

versos poderia incentivar comportamentos indecentes. Com a atitude rigorosa, relativamente à poesia amorosa, a Igreja pretendia ensinar o caráter prejudicial de todo afastamento do caminho cristão. Não obstante as referências de Jovan Deretić (*op.cit.*) ao rigor da Igreja ortodoxa relativamente à lírica popular sérvia, não encontramos nenhuma fonte religiosa ortodoxa que censurasse a abordagem do motivo de amor na poesia.

Analisando a problemática amorosa, Ana Cristina Rui de Almeida (*in: Carvalho e Henriques, op.cit, 115.*) constata que “o amor é simultaneamente um sentimento e uma forma de procedimento pelo que a poesia deve dar expressão a esta ambivalência.” Na posição da autora, este sentimento abrange um princípio passivo, (a esfera emocional) e outro ativo (que exige realização). Para um amor ser pleno, não é suficiente apenas senti-lo, deve agir-se com vista à sua concretização. A nosso ver, Ana Cristina Rui de Almeida não nega a vertente platónica, lembrando que um amor não realizado pode ser reduzido a um único aspeto.

Na perspetiva de Artur Schopenhauer (1980), as pessoas amam no Outro precisamente o que lhes falta a elas próprias, procurando, desta forma, complementar-se e regressar ao estado da união perfeita do masculino e feminino num único ser, descrita por Platão. Na pessoa amada pretendem-se encontrar também virtudes que possam servir de “remédios” para os próprios defeitos. Este filósofo (*op.cit.50*) elogia o amor por uma única pessoa, afirmando “quando o amor se dedica a um único ser, atinge então uma tal intensidade, um tal grau de paixão que não pode ser satisfeito, todos os bens no mundo e a própria vida perdem o seu valor.” O sentimento amoroso, como o entende Schopenhauer, não é trivial, representando uma força superior a tudo, que dá sentido à vida humana. Nesta conformidade, Natália Correia (*in: Espírito Santo, op.cit.25*) afirma que “foi sempre o amor quem serviu como incentivo máximo para tudo quanto é grande”. Refletindo sobre estas perspetivas, basta recordar inúmeras obras literárias ou artísticas, descrevendo feitos gloriosos inspirados neste sentimento, ou histórias verídicas abundantes em renúncia, apoio e sacrifício pelo Outro.

Vladimir Soloviev (*op.cit.69*) aborda o amor do ponto de vista filosófico e religioso (da perspetiva do cristianismo ortodoxo), salientando que “a verdade e a dignidade do sentimento amoroso consistem em que ele nos leva a admitir, reconhecer e respeitar, de modo íntimo, sincero e concreto o valor da outra pessoa”. Nesta linha de pensamento, refere também que a idealização é um processo de reconstrução da imagem divina em cada ser humano. É interessante observar a dignidade como indissociável do universo amoroso: o verdadeiro amor não humilha, subordina ou menospreza o Outro. O adjetivo “concreto”, neste contexto, tem a sua lógica, porque o amor que Soloviev discute não é uma

reflexão abstrata. Dada a particularidade de cada pessoa, devem existir formas únicas de se lhe mostrar a admiração e afeto.

Expondo a sua posição, Francesco Alberoni (2003:54) afirma que “o amor, para durar, deve ser também confiança, também estima”. Destacando duas vertentes importantes do sentimento amoroso, o autor italiano recorda que a paixão e o encantamento não bastam para uma relação estável.

Depois de enumerar reflexões sobre o fenómeno amoroso do ponto de vista linguístico, religioso, sociológico, psicológico e filosófico, chegamos à conclusão de que nenhuma destas disciplinas pretende dar uma definição única e absoluta do sentimento, contudo, cada uma apontou para características importantes do amor, enriquecendo a reflexão acerca deste tema universal e inesgotável.

3.1. As definições de amor nas cantigas

*O amor é fraco, é forte,
É fogo, é frio, é quente,
É cruel, é desumano,
Apaixonado e contente.*

(in: Leite de Vasconcellos, 1975:321).

Após tentativas meramente teóricas de definir o amor, leia-se o que a este respeito propõem as próprias cantigas portuguesas e sérvias. A bibliografia acerca do cancionero popular português é unânime ao atribuir ao sentimento amoroso o lugar central na poesia. Maria Arminda Zaluar Nunes (*op.cit.*36) constata que “a poesia de caráter amoroso é um filão aurífero e inesgotável com predomínio incontestável na produção oral popular. Nela está consignada a *ars amandi* do povo português.” Por isso, não admira que, em torno deste conceito, se tenha desenvolvido toda uma “filosofia em verso”. Leia-se a primeira “definição” poética de amor (in: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*125):

O amor é grande mal,
Não amar é mal maior,
Mas amar sem ser amado
É de todos os males o pior.

Não obstante um início pessimista, a cantiga expõe, de forma concisa, três possíveis caracterizações de amor: o “grande mal” é uma clara referência ao sofrimento e tristeza que este sentimento por vezes compreende. A incapacidade de amar é o “mal maior”, podendo implicar frieza, maldade ou problemas emocionais da pessoa que não sente o amor. Nesta sequência, o amor não correspondido é visto como “de todos os males o pior”, provavelmente por ser o mais doloroso.

Como polo oposto desta visão, citaremos a seguinte quadra (in: Viana, *op.cit.*17):

Quem diz que o amor custa
Decerto que nunca amou,
Eu amei e sou amada,
Nunca o amor me custou.

Nesta situação, não se explicita o que o amor é ou deve ser. Parte-se apenas do princípio de que “custar” é uma das suas características mais representativas. A este verbo associam-se dificuldades, pesares, situações penosas ou desagradáveis. O sujeito lírico “desmente” as ideias generalizadas, expressas por “quem diz que”, relatando o seu caso de amor feliz e correspondido que “nunca custou”.

Na lógica popular, a felicidade é um dos objetivos do sentimento amoroso, ajudando as pessoas a sentirem-se plenas e realizadas. Por isso, a poesia popular portuguesa (*in: idem*, 321) tende a elogiar o amor cujo objetivo é o de poder concretizar-se:

O amor requer amor,
E uma constante união
Para enfim poder gozar
Da bela satisfação.

Para além da correspondência, exige-se “uma constante união”, isto é, esforço, renúncia mútua, respeito, paciência e harmonia para haver “constante união”, resultando na “bela satisfação” como coroa de amor. Para definir mais facilmente este sentimento, ocasionalmente recorre-se a um conjunto de características opostas, como no seguinte exemplo (Leite de Vasconcellos, *op.cit.*321):

O amor é fraco, é forte,
É fogo, é frio, é quente,
É cruel, e desumano,
É apaixonado e contente.

Nesta amostra de emoções, apresentam-se intensidade (fraco vs. forte), variedade de efeitos que provoca (fogo: paixão, frio: indiferença, calor: ternura), o seu lado menos desejável (cruel, desumano), “desembocando” no “final feliz”.

A poesia portuguesa considera (*in: Braga, op.cit.*13) o amor muito natural, valorizando o livre arbítrio das pessoas:

Amar e escolher amantes
Ensinou-me quem podia,
Amar foi a natureza,
Escolher foi a simpatia.

Nesta quadra, são visíveis duas componentes: uma mais instintiva (a natureza que “ensina a amar”) e outra mais deliberada, implicando afinidades, valores partilhados e atração. Sublimando o sentimento amoroso e dando-lhe um caráter sofisticado, o sujeito lírico (*in: Leite de Vasconcellos, op.cit.*321) canta assim:

O amor não é para néscios,
Mas é sim para doutores,
Para renderem finezas
Corresponderem aos amores.

No poema citado, não parece dar-se a preferência a pessoas letradas. O que se pretende é justamente enfatizar a delicadeza dos assuntos amorosos. Para um comportamento adequado nas

situações relativas aos afetos, é necessário ser “doutor” e “render finezas”. Apenas assim, ter-se-á sucesso com a pessoa amada.

Na seguinte cantiga (*in*: Braga, *op.cit.*17), a reflexão incide sobre as razões de amar:

Amar por vício é delírio,
Por interesse é vileza,
Por correspondência é dívida
Por afeto é fineza.

De entre inúmeras motivações para o desenvolvimento do amor, a quadra aborda apenas quatro: duas negativas (vício e interesse) e outras duas aceitáveis (correspondência e afeto). Na gradação, o vício e o seu efeito (uma paixão desmedida) ocupam o primeiro lugar: uma emoção descontrolada conduz ao delírio. O interesse iguala-se ao caráter mesquinho da pessoa que pratica tal amor. A correspondência é encarada como dívida, justamente por ser relativamente fácil amar sendo amado. O afeto, o mais profundo dos quatro sentimentos, está no último lugar na gradação, podendo conferir-se-lhe desta forma mais valor.

O amor, no cancioneiro popular português, é visto como uma força absoluta que o “impossível vence” e que “tudo facilita”, (*in*: Braga, *op.cit.*55) mas também que “fere o rico, fere o pobre, o vassalo, a majestade”. A condição de igualar, ultrapassar as diferenças e obstáculos, unir o que aparentemente foge às limitações sociais e culturais, aplica-se ao amor, simultaneamente “louco” e “divino”. Assim sendo, esse sentimento implica muita liberdade individual no ato de escolha da pessoa amada. Leia-se o exemplo (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*319):

Quem não ama de vontade,
Não se obriga com justiça.

Quer por analogia com a poesia erudita, quer por força da intensidade do sofrimento, o amor no cancioneiro português é frequentemente igualado à morte (*in*: Viana, *op.cit.*19)

Dizem que o amor é morte
Oh, quem me dera morrer!
Mais vale morrer de amores,
Do que sem eles viver!

A parte inicial da quadra (“dizem”) tem uma componente que abrange ao mesmo tempo as “bocas do mundo” e a sabedoria popular quase proverbial. No segundo verso, é introduzido um elemento de experiência pessoal, da qual é retirada a conclusão, novamente de caráter didático. Os pontos de exclamação no segundo e quarto versos revelam a intensidade do sofrimento e a inquietação do sujeito lírico, para se afirmar que mesmo causando dor, o amor é belo. “Morrer de amores”, neste

caso concreto, significa sentir intensamente, ser capaz de emoções fortes, ainda que dolorosas, enquanto “sem eles viver” pode indicar um vazio emocional e indiferença pelos outros.

Na civilização cristã, a morte física não é um final definitivo, sendo a vida terrena apenas a preparação para o encontro da alma com Deus. Sendo o amor considerado a virtude suprema, mais importante que a fé e a esperança, parece lógico atribuir-se-lhe um caráter salvífico na poesia.

Mais uma forma de problematizar este conceito é o ABC de Amores, uma série de quadras, frequentes no cancionário de Teófilo Braga, em que a cada letra do alfabeto corresponde um fenómeno a descrever. Este tipo de poemas geralmente começa por “O A é pelo amor”, para posteriormente, introduzir um elemento pessoal e desenvolver uma situação particular.

No cancionário sérvio, nunca se encontra forma de “teorizar” o amor e não há versos com a estrutura “o amor é...”. Existem, porém, referências mais indiretas a este sentimento. Visto que na bibliografia consultada ninguém se debruçou sobre esta questão (por que nas cantigas não há reflexões teóricas sobre o amor), quaisquer interpretações implicariam suposições, afastando-nos do objetivo deste trabalho. Uma das possíveis justificativas para a ausência de “definições de amor” no cancionário sérvio, encontra-se em Pavlović, (*op.cit.*13). O poeta sérvio afirma que “esta é uma poesia sem retórica, sem caráter declamativo.”¹²¹ A ausência de “retórica” na lírica popular sérvia deve-se talvez ao caráter narrativo e descritivo dos poemas. Relatam-se situações concretas: encontros, desencontros, confissões, desilusões, e por isso não há espaço para discursos e ponderações teóricas. Para fundamentarmos a ausência de reflexões teóricas sobre o amor na poesia sérvia, parafrasearemos a opinião de Vojislav Đurić (1958), que refere que a lírica e o conto popular contêm elementos da realidade concreta e quotidiana de uma época, combinados com traços de imaginação. Neste jogo, as situações que, à primeira vista, podem parecer banais (o passeio do namorado perto da casa da namorada, um trabalho no campo). As casas tornam-se palácios brancos, todo o imaginário popular e cenários dos poemas abundam em pérolas, ouro, prata, até as plantas e animais se personificam, tudo é banhado por uma luz incrivelmente pura, quase celestial. Desta forma, não parece bastar apenas dizer “o amor é...”, formulando uma frase que caracterize este sentimento. No universo poético sérvio, parece muito mais efetivo e belo relatar um encontro amoroso fazendo o leitor ou ouvinte os poemas sentir-se envolvido nessa beleza e magia únicas, que só o sentimento amoroso é capaz de proporcionar.

¹²¹ (Sér.) To je poezija bez retorike, bez deklamativnog karaktera.

Definir o amor no cancionero sérvio não é de todo impossível, como se pode verificar nos seguintes versos (*in: Blašković, op.cit.30*):

O rapaz vai pela montanha,
E a rapariga pelo jardim,
Ele atira-lhe um espinheiro,
E a rapariga um abrunho,
Não pensam em matar-se,
Mas pensam em beijar-se.

Descrevendo primeiramente todo o cenário idílico do encontro amoroso, passa-se para o jogo dos apaixonados, que consiste em atirar frutos. Sendo os objetos atirados um espinheiro e um abrunho, a sua função não é a de magoar ou ofender a outra pessoa. Nesta brincadeira amorosa importa o gesto de oferecer e causar alegria, mesmo com um pormenor como os frutos em questão. Curiosamente, na língua sérvia os verbos “matar” (*ubiti*) e “beijar” (*ljubiti*) diferenciam-se numa única letra sem para isso existir nenhuma razão etimológica. Esta coincidência ajuda a fazer-se uma rima fácil, implicando uma ligeira ironia: parece óbvio que um fruto pequeno como o abrunho não poderia matar. O “narrador” deste episódio observa o jogo entre namorados com simpatia, afirmando que na sua inocência não há qualquer intenção destrutiva, sendo o seu objetivo apenas um beijo.

Num dos poemas da série sobre as preferências das três raparigas, intitulado “O que cada uma mais gostaria” (*Šta bi koja najvolija in: Karadžić, op.cit.237*), a terceira personagem, a mais prudente de todas dá preferência ao amado relativamente aos acessórios e peças de vestuário:

O que é um colar ao pé da bondade?
O que é um casaco ao pé do amor?
Eu do amado mais gostaria.

Mediante perguntas retóricas, nos primeiros dois versos a rapariga nega qualquer valor aos bens materiais (que servem para ressaltar a beleza física) em comparação com duas virtudes principais: bondade e amor (provavelmente características do amado). Se interpretarmos este poema apenas como um desejo (porque nenhuma das três tem aquilo que menciona), torna-se evidente que os sentimentos realizados são a maior garantia da felicidade.

Na antologia de Nada Milošević-Đorđević, (*op.cit.258*), toda a essência amorosa cabe num dístico:

O amado diz: “beija-me, vou morrer!”
Não sou de pedra para “não” lhe dizer.

Compreende desejo, expresso no beijo, sofrimento, indicado pelo verbo “morrer” e pelo ponto de exclamação, a correspondência dos sentimentos (contida na dupla negação que de facto significa

aprovação). No último verso, estão implícitos a compaixão e o jogo entre o dito e o tácito, entre dizer e fazer. Enquanto o amado exprime abertamente o desejo de ser beijado, a namorada não verbaliza, mas concretiza a ação, afirmando não ser feita de pedra. A pedra, a mais típica referência poética a uma pessoa incapaz de sentir, é aqui desconsiderada. A protagonista não está isenta da paixão amorosa, da qual “morre” o seu namorado. O amor correspondido é valorizado, alivia penas, cura o sofrimento, exige ação e garante felicidade.

Uma visão diferente deste sentimento é expressa em dois versos de caráter proverbial (*in*: Karadžić, *op.cit.*). No poema, este provérbio está escrito dentro de um “amuleto para raparigas”, servindo para lhes dar um conselho importante:

Não te imponhas a quem não te quer,
Não digas que não a quem te quer.

Este dístico, sem ser uma definição, revela uma lei sobre a (não) correspondência do sentimento amoroso. Segundo essa lei, o livre arbítrio e a boa vontade são os mais relevantes para uma relação feliz.

O cancionero sérvio aprecia a liberdade que ultrapassa o rigor dos pais, como se vê no poema “O amado e o mal amado”, (*Dragi i nedragi*), (*in*: Đurić, *op.cit.*121):

Prefiro com o amado pelo bosque andar,
Alvar comer, água duma folha beber,
A com o não querido pelo palácio passear,
Açúcar a comer, em seda dormir.

O desejo da protagonista é casar com quem ama, apesar da consciência das dificuldades que teria a seu lado. O amado pode não satisfazer os critérios da mãe em termos de estatuto social, oferecendo, porém, à namorada felicidade liberdade, de que ela careceria ao lado do mal-amado, não obstante a sua riqueza. Uma das designações de amor está expressa em dois versos de caráter proverbial (*in*: Milošević-Đorđević, *op.cit.*148) que rezam assim:

Não é tesouro nem prata nem ouro,
Mas tesouro é o que agrada acada quem.

O provérbio no final do poema é uma espécie e “moral da história” alertando para o caráter precioso deste sentimento, que deve ser guardado. A protagonista está triste por o amado não comunicar com ela e confessa a razão da discussão ter sido uma imprudência sua: sem pensar no efeito da sua ação, a rapariga olhou para um outro rapaz e ofereceu-lhe um ramo de alecrim. Sendo esta planta no imaginário sérvio associada ao casamento, torna-se evidente que o namorado nesse gesto viu

um sinal de traição. Só depois de ter perdido o amor, a personagem feminina aprendeu a valorizá-lo, expressando o seu arrependimento no provérbio final.

Como “definições” de amor na poesia sérvia usam-se os títulos dos poemas que Vuk Karadžić e alguns outros compiladores escolhiam. Desta forma, o amor pode ser visto como uma “doença mortal”, “alegria inesperada”, “o desejo dos dois”, “trabalho feito”, “oração concedida”. Apenas lendo os poemas, intuimos de que vertente de amor se canta. No primeiro caso, trata-se de um sofrimento insuportável, no segundo do elogio da fidelidade da amada, nos últimos três de uma união feliz. O conjunto de sacrifício e recompensa no amor é ilustrado da melhor forma no poema “Ivo passou o Danúbio a nado” (*Ivo Dunav preplivao*) do cancionero de Blašković (*op.cit.*29). Os protagonistas são uma rapariga apaixonada e Ivo o montenegrino. Pretendendo pôr à prova os amigos, companheiros de almoço (e de vinho) e verificar se a jovem o ama, Ivo atira-se para o rio Danúbio, dissimulando ser vítima da mordedura de um peixe grande. Motivada pelo grande amor, a rapariga apaixonada atira-se também, desejando salvar o amado, com a consciência de poder sacrificar a própria vida. Ao ver esta atitude corajosa, o rapaz certifica-se dos sentimentos da amada, passa o rio Danúbio a nado, traz-lhe prendas e casa-se com ela, desprezando os anteriores amigos. Talvez valha a pena mencionar que o protagonista Ivo é de Montenegro, sendo a coragem muito apreciada neste espaço cultural. Mesmo sem definir com palavras o amor como sacrifício e renúncia e abdicação, esta imagem é bastante ilustrativa e insere-se também no ideário cristão que elogia o amor pelo próximo.

Na poesia sérvia, o amor pelo namorado pode ultrapassar o amor fraternal. Na Sérvia o irmão é defensor da irmã, seu confidente, o mais valioso que ela tem. Para comprovar a sua honestidade e fidelidade ao namorado, a rapariga é capaz de jurar pela vida do irmão. Só então se acredita na sua palavra. Querendo conhecer o amor, ou uma vez apaixonada, a menina sobrepõe o seu amado ao amor fraternal.

A visão do amor, igualável aos mais belos elementos da natureza, mais doce que açúcar e mel, é explicada a uma rapariga pelo peixe do mar, no poema “O peixe e a rapariga” (*in: Đurić, op.cit.*47). Inexperiente nos assuntos amorosos, a protagonista reflete em voz alta sobre as questões, para ela essenciais (o comprimento do campo, a largura do mar, a rapidez do cavalo, a doçura do mel). No final, é questionada a supremacia do amor fraternal. O peixe, tratando-a por “tola” e “louca”, dá-lhe a seguinte resposta:

Mais amplo é o céu que o mar,
Mais comprido é o mar que o campo,
Mais rápidos são os olhos que o cavalo,

Mais doce é o açúcar que o mel,
Mais amado é o amado que o irmão.

A gradação no poema sobrepõe o amado à consanguinidade. A nosso ver, os elementos de comparação e os respectivos adjetivos não foram escolhidos aleatoriamente. Sendo o céu quase imediatamente associável ao divino, deve abrir o discurso do peixe. O amor está no último lugar no poema, para se lhe conferir o merecido destaque. O mar alude ao caráter profundo do amor, os olhos são capazes de apreciar a beleza. A doçura de açúcar e mel pode ser indicador dos prazeres do sentimento amoroso. A gradação termina com a menção do amado. Não obstante a ausência de referências concretas, pressupõe-se que o amado sejam muito especial, para ultrapassar o irmão.

A primazia do amor pelo marido ou mulher sobre os familiares baseia-se provavelmente na visão do casamento, expressa no *Evangelho de São Mateus* (19:5): o homem deixa os pais, une-se à mulher, para serem “dois uma só carne” formando assim um novo núcleo familiar. O padre ortodoxo Gleb Kaleda, no artigo “O Casamento e a Sociedade Contemporânea Para os Pais de Filhos Adultos e Padres Espirituais”¹²² refere que, na perspectiva da Igreja ortodoxa, o mais relevante para um casamento são o amor mútuo e a livre vontade dos noivos bem como a bênção dos pais, podendo por vezes, prescindir-se do segundo elemento, quando a ausência da autorização paterna se baseia num capricho ou “vontade despótica”. O autor considera que, da forma em que uma pessoa resolve a questão do casamento (ou dedicação à religião como monge ou freira), depende muito do seu estado espiritual e de alma. Para muitos teólogos, escolher o casamento ou seguir a vocação religiosa é e deve ser a preocupação central na vida, devendo ser uma decisão bem pensada, e não tomada num momento de revolta, desilusão ou impulso. Nesse contexto, o sentimento amoroso, quer na vertente romântica, quer na variante direcionada para Deus, desempenha um papel fulcral, guiando, orientando e salvando a pessoa. Frequentemente, essa força interior contraria ou sobrepõe-se à vontade familiar. Ilustrando esta tendência, vale lembrar que os primeiros cristãos foram frequentemente “desobedientes” com os pais pagãos, seguindo o próprio caminho, tal como muitos casais construíram famílias, inicialmente sem a bênção das famílias, reconciliando-se posteriormente.

Na tradição sérvia, o amor é considerado natural. Por isso, critica-se uma jovem que sem razão fez os votos (de não beber vinho, de não usar a grinalda e de não beijar o amado), porque depois se arrependeu. Na tristeza, fealdade e solidão, (implícitas na ausência dos três elementos) a protagonista

¹²² O fragmento desta obra foi encontrado no seguinte *site* da Internet:

http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Porodica/BrakiPorodica/Lat_BrakiPorodicaKaleda14.htm.

(A Página foi consultada pela última vez no dia 20 de dezembro de 2013 às 12:03).

do poema “Os votos” (*Zavet*) da antologia de Karadžić, aprende a dar mais valor à alegria, à beleza e ao amor, inicialmente desprezados.

Explícitas ou indiretas, as definições do fenómeno amoroso são úteis por revelarem de que formas as culturas portuguesa e sérvia abordam o assunto e o que pensam a este respeito: nas duas culturas aprecia-se o amor correspondido, o sacrifício e prefere-se o sofrimento por causa de amor ao vazio emocional e incapacidade de amar.

3.2. Reflexões sobre o surgimento do amor

*O amor nasce da vista,
Quem não vê não sabe amar
(in: Leite de Vasconcellos, op.cit.327).*

vs.

*O amor nasce da alma,
Nasce para ser infinito.*

(Braga, op.cit.210).

O “lugar de nascimento”, a natureza e o modo de se manifestar têm a mesma relevância como a definição do fenómeno amoroso. As primeiras associações em várias culturas à “geografia da criação de amor” são os olhos, o coração e a alma. Não admira a ocorrência de expressões como “amor à primeira vista”, “amar alguém com toda a alma/coração”. Os tratamentos carinhosos, na poesia, são com frequência, “luz dos meus olhos”, “meu coração”, “minha alma”. Na poesia sérvia, ocasionalmente, aparece o sintagma “primeiro olhar” em vez de “primeiro amor”, indicando a importância do contacto visual no desenvolvimento do sentimento.

Os olhos e o olhar já foram observados no contexto do motivo de beleza, embora de uma outra perspectiva. Neste momento, interessam-nos estas partes do corpo mais enquanto “receptores” do mundo exterior e “canais de comunicação” com o íntimo. A atração física pode não ser decisiva para o amor, formando a primeira impressão sobre uma pessoa (através do campo da visão).

Segundo Umberto Eco (2004), a beleza causa admiração e atrai o olhar, mesmo assim, perceptível apenas parcialmente. O primeiro fascínio ou repugnância podem-nos induzir a uma ideia errada sobre a pessoa em questão. Esta ideia é aplicável ao universo amoroso. Sendo os olhos os reflexos principais da vida afetiva, e “amantes leais” do coração, eles “logo dão sinais” relativos à esfera sentimental. O cancionero português (in: Braga, op.cit.38) defende a posição de que “o amor nasce da vista” e que “quem não vê, não sabe amar”.

Ana Paula Guimarães (op.cit.161) é da opinião de que os olhos “visam o que no interior reside” servindo de (idem, 162) “uma espécie de trânsito comunicacional, ora ligando dois seres (predispostos à ligação), ora ligando *dentro* e *fora* do corpo através da janela que abrem sobre o interior, casa do coração.” Na constatação, está implícita uma série de metáforas, habitualmente usadas para os olhos (pontes entre dois mundos, janela do coração), atribuindo-lhes um papel de mediadores e não apenas de meros observadores.

De acordo com José Antonio Marina (1996:11), “os sentimentos são os órgãos com que percebemos o interessante, o que nos afeta.” (tradução nossa)¹²³ Repare-se que este autor confere aos sentimentos uma dimensão física, quase “palpável”. Identifica-os com órgãos, por exigirem realização, transmitirem reações, estabelecerem conexões. O investigador lembra que a palavra “patologia”, geralmente aplicada a doenças, etimologicamente se associa ao vocábulo grego *pathos*, remetendo para a esfera afetiva. Daqui, podemos deduzir que os sentimentos e as doenças funcionam de forma semelhante: “atacam” a alma e o corpo. Marina (*idem*) refere que “as emoções nos afogam- nos fazem tremer, nos afundam, nos inflamam”(Tradução nossa).¹²⁴ Esta imagem do mundo afetivo apresenta as emoções como forças descontroladas perante as quais o ser humano parece quase indefeso. Obviamente existem mecanismos de sublimar, mostrar, reprimir ou esconder os sentimentos, e a poesia, aparentemente, é um dos campos mais apropriados para o discurso afetivo.

Vale lembrar que a palavra “emoção” provém do verbo “mover”, isto é o que nos emociona é o que nos move e incentiva. Não é apenas “para fora” que as emoções se direcionam, incidindo sobre o corpo humano e provocando efeitos psicossomáticos. Segundo Edward J. Murray (1973:84), “as emoções são despertadas por uma grande variedade de estímulos inatos, de estímulos aprendidos e de situações sociais”. Distinguindo as três categorias principais de estímulos (genéticos, adquiridos e contextualmente condicionados), o autor sublinha vários tipos de reações, que variam de pessoa para pessoa. O mesmo estímulo pode produzir diferentes efeitos nos seus recetores. Não obstante a ideia generalizada das emoções como polo oposto da razão, o cérebro é responsável pela deteção e “organização” dos sentimentos.

Xesús Manuel Valcárcel (1967:64) sublinha que as emoções são também uma forma de conhecer o mundo que nos rodeia, sendo “programas de reação automática que têm a finalidade de nos proteger e de garantir, em situações de potencial insegurança, a nosa sobrevivência”(Tradução nossa).

125

As emoções, servindo de mecanismo de defesa, protegem a saúde mental, enriquecem o mundo. Para cada emoção negativa existe o seu “par” positivo que a neutraliza. O ser humano entende as

¹²³ (Esp.) Los sentimientos son los órganos con los que percibimos lo interesante, lo que nos afecta.

¹²⁴ (Esp.) Las emociones nos ahogan, nos zarandean, nos hunden, nos inflaman.

¹²⁵ (Gal.) Programas de reacción automática que teñen a finalidade de protexernos e de garantir, en situacións de potencial inseguridade, a nosa supervivencia.

emoções como separadas, graças aos adjetivos que as qualificam. Os sentimentos e emoções têm uma base instintiva e biológica e obedecem a leis naturais, exprimindo necessidades físicas e afetivas. A expressão dos afetos é inseparável do pensamento e da linguagem e, por isso, como se verifica na poesia, as línguas portuguesa e sérvia têm um vocabulário muito rico relativo a este campo semântico.

Na sequência de uma experiência traumática, escolhe-se entre dois comportamentos: ultrapassar o trauma ou fixar-se num estágio de desenvolvimento. Esta observação é importante para a análise da poesia amorosa portuguesa e sérvia, porque, inevitavelmente, parece levantar a questão da existência do “amor eterno.” Se negamos a possibilidade da existência do “amor eterno”, tornam-se evidentes o *ego* ferido, a incapacidade de assumir uma rejeição e outras emoções frequentemente camufladas por detrás de um discurso idealista.

Enquanto Platão é da opinião de que o amor surge como efeito do processo contemplativo da alma, sendo ela estimulada do exterior, Artur Schopenhauer (*op.cit.*64) defende a ideia de que o amor nasce a partir do instinto sexual. Na nossa perspetiva, o amor não se pode reduzir nem à dimensão completamente espiritual, nem à puramente carnal, contendo para além destas duas, muitas outras componentes. O amor platónico e o erótico não são contrapostos, não se contradizem nem excluem. A idealização do amado frequentemente resulta da impossibilidade de um amor se realizar, bem como o erotismo nem sempre tem apenas o cariz negativo, associados ao pecado e perdição. Ocasionalmente, o que começa por uma atração física pode desembocar num relacionamento profundo e sincero, enquanto uma longa e silenciosa idealização pode não passar de uma ilusão.

Francesco Alberoni (2003:26), não descarta nenhum dos dois polos deste sentimento, referindo que “o enamoramento é a experiência íntima, subjetiva, do nascimento de um novo mundo”. Segundo o autor, o chamado “amor à primeira vista” não é um fenómeno instantâneo e fulminante como o costumam descrever os poetas, mas (*idem*, 149) “resultado de um longo processo de procura”. A procura da “pessoa certa” é condicionada por muitos fatores, por vezes até sociais e culturais.

Pensando o “sítio” do surgimento do sentimento amoroso, Alberoni (*idem*) afirma que “o amor nasce do mais profundo e olha para o futuro”. Sem explicar claramente o significado deste sintagma, abre o domínio da pressuposição. A parte interessante na definição é o verbo “olhar”, indicando que a perceção visual no universo amoroso nunca é neutra. A sua perspetiva deste sentimento é otimista por ser direcionado para o futuro.

Refletindo sobre este fenómeno, Georg Simel (*op.cit.*122) constata que “o amor é uma das grandes categorias que dá forma ao existente”. Sublinhando a parte física do sentimento amoroso, o

autor (*idem*,147) acrescenta que “o amor nasce justamente onde as individualidades paternas são destinadas a gerar o melhor filho”. Designando este sentimento como “busca”, “tentativa” e “procura de nós no outro” Simel não deixa de destacar a sua componente espiritual (*idem*, 191) sendo que “o amor é um investimento da alma, tal como a moralidade” e simultaneamente (*idem*, 199) “um processo vital.” Não obstante a aparente contradição entre as abordagens do nascimento do sentimento amoroso, é evidente que uma não exclui a outra.

Mesmo na concepção platónica, a alma recebe o estímulo para amar “do exterior”, isto é, salienta-se o papel dos olhos como “comunicadores” com o cérebro, o coração e a própria alma. Da bibliografia consultada, intui-se que o único amor que nasce apenas da alma ou coração, sem qualquer intervenção do olhar é o amor por Deus, porque nunca ninguém conseguiu visualizar o rosto divino.

Leão Hebreu (1983:198), através da personagem de Fílon, exprime a seguinte ideia:

Pois, se a tua radiante formosura não me tivesse entrado pelos olhos, não me teria podido trespassar tanto, como fez, os sentidos e a fantasia, nem penetrando-me até ao coração teria tomado por morada eterna, como tomou, a minha mente, enchendo-a da escultura da tua imagem; que não tão depressa os raios do Sol perpassaram os corpos celestes ou os elementos que lhe estão debaixo da Terra, como em mim fez a tua imagem, até se instalar no centro do coração e no coração da mente.

Olhos, coração e mente (curiosamente não a alma), fundamentais no surgimento do sentimento amoroso são estimulados pela beleza: o coração é recetor do amor, mas antes disso, a mente deve “processar” esta informação e aceitá-la. A mente, no sistema filosófico deste pensador, insere-se no universo amoroso como agente ativo no processo do aparecimento de amor, implicando também a relevância da vontade. Na segunda parte do discurso de Fílon, torna-se clara a idealização da amada Sofía, sendo ela igualável à luz que o Sol deu aos corpos celestes. Na fase do encantamento amoroso, o Outro parece sempre único e excepcional. Contrariamente à expressão “o amor é cego”, derivada da imagem clássica de Cupido, Francesco Alberoni (2003:19) defende a ideia de que “quando nos enamoramos é como se abríssimos os olhos, vemos um mundo maravilhoso, a pessoa amada aparece-nos como um prodígio de ser.”

A interpretação do amor como cegueira é generalizada quando o apaixonado não consegue ver os defeitos da pessoa amada. A “abertura dos olhos”, referida por Alberoni, é a disponibilidade para uma experiência nova que enriquece e transforma o ser humano. O sociólogo italiano encara o enamoramento e o sentimento amoroso como mistérios divinos (*op.cit.*89), constatando que “o amor põe na boca do enamorado, mesmo o mais humilde, o mais inculto enamorado palavras de poesia e do mito.” Daí, a poesia ser o género mais idóneo para a expressão dos afetos.

A poesia popular portuguesa é muito explícita ao determinar o sítio em que o amor é gerado. Por analogia com árvores e flores, que têm uma forma exata de nascer, nos versos das cantigas é frequente a estrutura “o amor nasce de...”, vista, coração ou alma. O cancionero sérvio, por sua vez, opta por uma maneira implícita de determinar a parte do corpo “responsável” pelo amor, através da descrição de situações concretas: os namorados tratam-se por “amor da minha alma”, “coração e alma” e daí deduz-se “o local de nascimento” do sentimento amoroso. A ordem dos “sítios” em que esta emoção se gera é: olhos-coração-alma, partindo-se de uma imagem concreta, tornando-se cada vez mais espiritual e próximo do divino.

No contexto da alma e do amor, vale a pena referir algumas definições do conceito de *alma*. Frequentemente encarada como o oposto do corpo, a alma desempenha um papel importante na génese e expressão dos afetos. Daí, não admiram expressões “dor de alma” “desalmado” “alma gémea”, “paz de alma”. Dada a natureza abstrata deste fenómeno, há várias abordagens possíveis: filosófica, religiosa, psicológica. Platão considera a alma imortal, abrangendo três partes: a intelectual, a do coração e a dos impulsos, sendo a primeira responsável pelo comportamento ético do homem. A imortalidade da alma assemelha o homem ao divino, enquanto a sua componente moral o distingue dos animais.

Segundo Aristóteles (2008:134), “a alma não faz nem padece nada sem o corpo, por exemplo encoleriza-se, encoraja-se apetece, sente em geral (Tradução nossa).”¹²⁶ O pensador salienta a união indissolúvel entre a alma e o corpo, sendo o corpo instrumento da alma para mostrar sentimentos. Considerada uma “entidade”, a alma, para Aristóteles, é indivisível. É um princípio ativo que incentiva o homem. Cada ser humano, na perspetiva do filósofo, atua de acordo com a qualidade da alma que tem. A alma compreende a razão e o intelecto, além dos afetos.

No cristianismo, a alma é notavelmente superior ao corpo, deve ser protegida do pecado para possibilitar a salvação humana. Giani Ambrosio (*in*: Ambrosio, 2004:629) define este fenómeno como “elemento espiritual do homem que, ao contrário do corpóreo não passa pela experiência da morte” designando-a como “centro da consciência e dos sentimentos”, São Máximo Confessor, apresentando o ponto de vista ortodoxo, à pergunta “o que é a alma?” responde que “a alma é a essência, incorpórea, racional, que mora no corpo, co-causa da vida.”¹²⁷

¹²⁶ (Esp.) El alma no hace ni padece nada sin el cuerpo, por ejemplo encolerizarse, envalentonarse, apetece, sentir en general.

¹²⁷ Esta citação foi encontrada na seguinte página Web: <http://www.manastir-lepavina.org/vijest.php?id=130>

Após uma amostra de abordagens do conceito de alma, sua proximidade com Deus e com o divino, ligação com a ética e a moral, parece-nos lógico a alma ser indissociável do sentimento amoroso, sobretudo da vertente pura e idealizada. Nos subcapítulos que se seguem, iremos “desbravar” os três possíveis “lugares de nascimento” do amor, do ponto de vista da poesia popular portuguesa e sérvia, começando pela vista como a mais imediata, e terminando com a alma, onde o amor já é “elaborado” e sublimado.

(O *site* foi consultado pela última vez no dia 22 de junho de 2011 às 16h22). A página web é em língua sérvia. A tradução é nossa.

3.2.1 A vista e a revelação da paixão

*Falta-me a luz dos teus olhos,
Amor do meu coração.*

(Braga, op.cit 3).

A célebre afirmação “o amor é cego”, contraposta à necessidade de ver, especialmente à ideia de que “quem não vê, não sabe amar” (*in*: Braga, *op.cit.*38) chamaram a nossa atenção. Por isso, decidimos começar o subcapítulo abordando a dicotomia cegueira/visão no contexto amoroso. As diferenças entre o “ver” e o “olhar” e as suas interpretações diferentes nas línguas portuguesa e sérvia já tinham sido explicadas no contexto do olhar relacionado com a beleza. Neste momento, interessar-nos-á mais a oposição entre “ver” e “não ver” no âmbito amoroso. No verbo “ver” estão implícitas a objetividade necessária para conhecer virtudes e defeitos da pessoa amada e a capacidade de observar as suas reações. Desta vez, incidiremos a nossa reflexão sobre o processo poético de os olhos “detetarem” uma determinada pessoa, transformando essa imagem em amor. Ana Paula Guimarães (*op.cit.*) no seu estudo salientou várias vezes que os olhos representavam um “canal de comunicação” entre a pessoa, o mundo exterior e a esfera afetiva. Quando o amor nasce, os olhos do enamorado revelam a paixão, adquirindo um brilho particular. Os olhos amados também são luminosos, frequentemente comparados à luz do sol ou das estrelas. Guiam o apaixonado, iluminam o seu caminho, podendo também ser um obstáculo, como se vê no seguinte exemplo (*in*: Braga, *op.cit.*3), em que o sujeito lírico é impedido de cantar porque:

Falta me a luz dos teus olhos,
Amor do meu coração.

Na cantiga, a luz dos olhos da amada não apenas provoca o amor no coração do pretendente, causando-lhe também consequências físicas (transtornos de respiração) e psicológicas (ausência temporária de motivação para cantar). A quadra revela indiretamente que “o amor nasce dos olhos”, sendo simultaneamente inspiradores e fatais para o apaixonado.

Os seguintes versos (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*321) despertaram-nos um duplo interesse, sendo os olhos recetores e, ao mesmo tempo, “delatores” do sentimento amoroso:

O amor nasce da vista,
Ao coração vai direitinho,

Se não acha resistência,
Volta pelo mesmo caminho.

Na cantiga, o amor, que surgiu graças à percepção visual, “desce” ao coração, revelando-se novamente nos olhos, o “mesmo caminho” por onde entrou. Numa outra quadra (*in*: Braga, *op.cit.*38), exprime-se que “Os olhos requerem olhos,/ Os corações corações”. Segundo esta lógica, o sentimento amoroso nasce do olhar e vive no coração. A luz dos olhos da amada é capaz de fazer o amante “as suas juras quebrar”. Isso acontece nas cantigas que tematizam uma desilusão amorosa, após a qual o sujeito lírico jurou “nunca mais amar”. Foi através do olhar da amada que o magoado redescobriu a sua capacidade de se apaixonar. Através do olhar constrói-se a primeira impressão sobre alguém, podendo o contacto visual originar uma paixão, como é o caso no final do poema (*in*: Braga, *op.cit.*42):

Namorei-me desses teus olhos
Logo à primeira vista.

O amor à primeira vista transtorna o ritmo das rotinas diárias e o comportamento do apaixonado. No seguinte exemplo (*in*: Nunes, *op.cit.*105), ilustrar-se-ão as mudanças psicológicas:

Trago o sentido perdido,
Desde o dia em que te vi,
Se durmo, sonho contigo,
Se acordo, só penso em ti.

Depois do efeito encantador do olhar, a esfera afetiva começou a “registrar” as alterações (na razão, no sono, no pensamento). O sujeito lírico assume-se apaixonado. A capacidade de seduzir, implícita no olhar de uma pessoa especial, não deixa ninguém indiferente, como se exemplifica no poema (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*657):

Os teus olhos são lume,
O meu coração cera,
Ainda que fosse de pedra
Com eles me derreteria.

A estreita ligação entre o coração e os olhos, “canais de comunicação” entre os estímulos exteriores e a esfera íntima, com toda a razão apresenta estes órgãos como “amantes” ou “amigos leais”. Sem revelar demasiado os segredos do mundo afetivo, a poesia popular às vezes aconselha os namorados a “poisarem os olhos no chão”, em público.

O papel dos olhos na revelação da paixão ocupa um lugar destacado na poesia sérvia. Dada a ideia (provavelmente baseada na doutrina cristã) de que através do olhar nascem o desejo e a inclinação para o pecado, o cancionero sérvio está impregnado de personagens femininas que escondem o olhar,

baixam a cabeça ou desviam os olhos (sobretudo na presença do amado ou de terceiros que as poderiam censurar). Basta lembrar as protagonistas de “A rapariga sérvia” e “Feliz de mim, só agora é que a vi”, já referidos nos capítulos anteriores, que, não obstante o pudor e recato, conseguem conquistar os pretendentes.

Precisamente devido ao papel do olhar, antigamente na linguagem popular sérvia, usava-se o verbo *zagledati se*, “olhar fixamente” como sinónimo do verbo *zaljubiti se* (“apaixonar-se”). Com esta conotação é utilizado na antologia de Karadžić. Num dos poemas deste cancionero, uma personagem feminina trata o namorado por “olhar primeiro” em vez de “amor primeiro”. Existem também poemas em que o verbo *gledati se* “olhar um para o outro” é quase sinónimo do verbo “namorar”. Aqui é implícito um namoro às escondidas, sem demasiadas palavras, em que os olhares são mais significativos.

O olhar causa “graves feridas” de amor, como no caso do “rapaz atingido por uma flecha”, protagonista do poema homónimo (*in*: Karadžić, *op.cit.*43). Esta é uma imagem universal, tratando-se sobretudo de amor à primeira vista, sentimento intenso ou repentino, ou ainda um amor doloroso. Nestas situações, parece inevitável a referência a Cupido, atirando flechas sem ver.

A variedade de sentimentos expressos no olhar é inúmera: fascínio, pudor, timidez, encanto, esperança, alegria, raiva, tristeza, ciúmes, mágoa. Todos eles impregnam os cancioneros português e sérvio convidando sempre para novas leituras e reflexões.

3.2.2. O coração e o nascimento do amor

*Onde eu tinha o coração
Nasceu um amor-perfeito.*

(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*100).

Dada a associação quase imediata entre o sentimento amoroso e o coração, é lógico este “lugar de nascimento” do amor ocupar o nosso interesse. Sendo este órgão uma das partes mais importantes do corpo, indissociável das forças vitais, é o “sítio” mais apropriado para “a morada” deste sentimento. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (*op.cit.*224), na civilização ocidental o coração é a “sede de sentimentos” sendo no Oriente entendido como “o centro da intuição, inteligência e o saber”. Constantemente em movimento, o coração, para estes autores, representa “expansão e reabsorção do universo”.

Místicos e sacerdotes de várias religiões encaram o coração como “morada” de Deus. Sendo o amor o sentimento mais sublime e próximo do divino, é natural habitar justamente ali. Na vertente católica do cristianismo, é conhecido o Sagrado Coração de Jesus, mostrado aos fiéis como garantia do seu grande amor pela humanidade.

O fogo, elemento com frequência associável ao coração, deu origem à expressão “arder de amor/paixão”, geralmente usada para um sentimento descontrolado, intenso e devastador. A cor que se lhe atribui é o vermelho, cor do sangue, alegria, vida, paixão. Segundo Ana Paula Guimarães (*op.cit.*76), o coração é “o órgão do qual (em termos populares) a recordação depende.” Uma vez situado no coração, o amor deve guardar-se, preservar-se, reviver-se, fortalecer-se e para isso serve a “memória do coração”.

Hiperbolizando a intensidade do sentimento amoroso, menciona-se a trilogia de “alma, vida, coração”, sendo os três “órgãos” plenamente possuídos pelo amor e oferecidos à pessoa amada. A metonímia do peito, elemento mais abrangente, ocasionalmente nas imagens poéticas substitui o coração. A escolha pode ser feita por meras razões de rima, como é o caso da cantiga (*in*: Braga, *op.cit.*83):

Já não tenho coração,
Já mo tiraram do peito,
No lugar onde ele ´stava,
Nasceu-me um amor-perfeito.

Amor-perfeito, nome popular de uma flor, frequentemente é usado para indicar a perfeição dos sentimentos de quem ama. Quando o peito é metaforicamente representado como um jardim, uma das “flores” é naturalmente esta. Leia-se a quadra (*in: idem, 21*):

Nada tenho que te dar
No jardim deste meu peito,
Só uma flor bem bonita
Que se chama amor-perfeito.

A insistência no “perfeito amor” provavelmente é derivada da doutrina cristã, segundo a qual este sentimento é sempre puro e sublime, excluindo qualquer possibilidade de emoções indignas ou mesquinhas. A indissociabilidade entre o coração, as diferentes espécies de flores e os vários sentimentos exemplifica-se na seguinte quadra (*in: Leite de Vasconcellos, op.cit.653*):

Os nossos dois corações
Unidos deitam *felores*,
Os teus deitam malmequeres,
Os meus perfeitos-amores.

Dependendo do tipo de flores que cada coração “deita”, neste poema mostram-se ingratidão ou constância. Curiosamente, o malmequer na cultura sérvia tem o mesmo papel na magia amorosa: em Portugal a esta flor associa-se uma fórmula verbal (“mal me quer, bem me quer, muito, pouco ou nada”), sendo cada parte pronunciada ao desfolhar uma pétala da flor. Na Sérvia, esta “frase mágica” é: “ama-me, não me ama” (*voli me, ne voli me*). Supõe-se que alivia a angústia e a incerteza do apaixonado que ainda não sabe se os sentimentos são correspondidos. O nome português da planta tem um cariz pessimista, partindo da ideia de que a pessoa “quer mal”. A língua sérvia chama esta flor de duas formas: “dia-e-noite” (*daninoć*), aparentemente não guardando uma relação com o amor (a não ser que se pretenda descobrir se o amado pensa de dia ou de noite na outra pessoa). Outra denominação da planta é *dragoljub*, que, escrita com maiúscula é um nome masculino, podendo ser traduzida por “o amado que beija”.

Para além das flores, o coração na poesia portuguesa pode identificar-se com outros elementos naturais, nomeadamente a água. Tendo em conta a simbologia da água (forças vitais, fertilidade), a primeira ideia do amor, neste contexto, é a da multiplicação, intensidade e uma força indomável, como se vê no exemplo (*in: Pascoaes, op.cit.79*):

Meu coração é um rio,
Cheio de águas, mete medo!
Seca-se o meu coração,
Rega-se o teu arvoredo!

Teixeira de Pascoaes admira-se da capacidade da poesia popular portuguesa exprimir em poucas e simples palavras:

A grandeza cósmica difícil de encontrar nos maiores poetas traduzem a paixão do amor sulcando o coração humano como um rio caudaloso. A água do coração identifica-se com a das fontes, o amor e a dor disputando às nuvens a graça de fecundar e florir a terra.

O léxico da cantiga está impregnado de referências a forças vitais: (coração, rio cheio de águas, oposição: secar/regar, arvoredos). Nos versos, parece evidente a sensação de medo (da intensidade do sentimento amoroso que esconde forças destrutivas como a de secar o coração). A inquietação é enfatizada graficamente com a presença de vírgulas e pontos de exclamação. Uma outra interpretação do poema poderia sugerir a ideia do sacrifício do “meu” para o bem-estar do “teu”, uma das maiores dádivas do sentimento amoroso.

Os transtornos no funcionamento do organismo, causados pelo amor, são inúmeros (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*311):

O amor quando se encontra,
Causa penas e dá gosto,
Sobressalta o coração,
Sobem as cores ao rosto.

Começando pela parte meramente emocional (penas vs. gosto, dor vs. prazer, componentes indispensáveis deste sentimento), o registo do poema aparentemente entra no domínio da medicina, explicando os “sintomas” desta “doença” (sobressaltos do coração, rubor do rosto). Neste sentido, (*in*: Braga, *op.cit.*18) vai o pensamento do sujeito lírico que exprime os queixumes por uma dor no peito, estranha, até então desconhecida:

Não sei que sinto no peito,
Se é mágoa, se é dor,
A não ser o que é que presumo,
Não sei o que seja amor.

Inexperiente na esfera emocional, a personagem reconhece os traços físicos do seu “problema”, presumindo o “diagnóstico” certo. Para se assumir apaixonada, uma pessoa não necessita de experiência prévia neste plano, daí não admira a identificação imediata do tipo de dor.

O coração serve de “guardião de segredos”: amor não realizado, timidez, medo. Para não sofrer uma desilusão, a tradição portuguesa recomenda às meninas apaixonadas a não “descobrirem o seu

peito a ninguém”. (*in*: Braga, *op.cit.*) Pois, uma confiança pode ser revelada rapidamente, já que “uma amiga amigas tem”.

A representação do coração no imaginário português pode ter várias imagens: caixa, cofre, pedra. Tratando-se das duas primeiras designações, imagina-se um objeto que abre e fecha, tem chave, esconde e guarda o mistério dos sentimentos. É necessária muita arte para saber “entrar” no coração da amada: ocasionalmente, essa “chave de ouro” é a confiança mútua, outras basta ver para ter a certeza de que esse alguém ocupa um lugar importante “dentro do peito”, outras ainda trata-se de um segredo tão bem guardado que não se revela nem sequer “a duzentos confessores”. Por ser tão misterioso, o “conteúdo” do coração causa incertezas, desgostos, inquietações que podem conduzir ao desespero, como o ilustra o exemplo do cancionero de Leite de Vasconcellos (*op.cit.*167):

Ó, José, o Josezinho,
Pela alminha do teu pai,
Abre-me o teu coração,
Para ver o que lá vai.

Este órgão, na tradição popular, tem portas, janelas, cantos, assemelhando-se a uma casa. O coração de pedra é a metáfora mais comum da insensibilidade, usada na poesia para ilustrar desinteresse e ingratidão, frieza e indiferença. No cancionero português, muitos exemplos referem um “coração de pedra dura”. A associação quase imediata entre o caráter da pessoa e esta matéria é mais notável nos contos tradicionais, sobretudo naqueles cujo protagonista se chama Pedro, sujeito à maldição popular: “quem isto ouvir e contar, em pedra mármore se há-de tornar”¹²⁸. No cancionero, não verificamos muitos casos de protagonistas de cantigas com este nome e por isso não podemos afirmar que a “pedra dura” do coração corresponda ao nome.

O amor, quando nasce, habita o coração e enche-o, quando acaba, o coração deve ser “esvaziado” e liberto para novas experiências. Repare-se no exemplo (*in*: Viana *op.cit.*23):

Já te amei, já te não amo,
Já te perdi a afeição,
Já te botei para um canto
Fora do meu coração.

¹²⁸ Trata-se dos contos populares “Pedro e Pedrinho”, “Os dois Pedrinhos”, “Pedro e o príncipe” (*in*: Coelho, 1985). Nestes contos os dois protagonistas, o filho do rei e o filho de um sapateiro, ambos nascidos na mesma noite e na mesma hora, são criados no palácio do rei como irmãos, para se ver se o destino ou a educação têm mais influência na vida das crianças. Quando descobre que não é irmão gêmeo do filho do rei, Pedro, filho do sapateiro entra em várias situações difíceis para salvar o seu irmão de leite e impedir a sua petrificação. Desta forma comprova a “irmandade” que não lhe foi atribuída pela genética.

O nascimento do sentimento amoroso, na poesia é um momento radiante, mágico, quase divino em que a vontade própria e a determinação têm pouca ou nenhuma influência. Quando o amor acaba, porém, explicitam-se a firmeza e a decisão de esquecer, “apagando” o passado. Daí, a ocorrência de verbos na primeira pessoa do singular nestas situações.

Acerca do surgimento do sentimento amoroso, Blašković (*op.cit.8*) reflete que “o amor, por vezes, aparece inesperadamente, de repente introduz novas cores e belezas na vida assim que tudo no mundo se torna mais agradável e parece mágica (Tradução nossa).¹²⁹ Este autor, descrevendo o momento do enamoramento e encanto, não explicita o lugar em que esse processo se desenrola, deixando de incidir a reflexão sobre o papel do coração ou da alma no início de uma paixão. O relevante aqui não parece ser o mecanismo de o amor se gerar e manifestar, mas os efeitos que provoca.

Na poesia sérvia, nunca aparece a estrutura dos versos “o amor nasce do coração”, sendo essa ideia subentendida. A dor é uma das características do nascimento das pessoas, sendo-o, por analogia, também no surgimento do sentimento de amor (*in: Karadžić, op.cit.292*):

Ó, menina da minha alma,
Aperta o botão debaixo da garganta,
Para a garganta não se ver alva,
Para não me doer o coração.

O amor dói e fere, podendo ser também remédio. Desta forma, uma apaixonada deseja transformar-se na água que o seu amado bebe (*in: Blašković, op.cit.36*). Sendo “bebida” juntamente com a água, ela entraria no seu coração e deixar-lhe-ia uma marca intensa:

Se eu, desgraçada, fosse água fria,
Eu saberia, onde nasceria,
Ao pé da loja de Jovo lojista,
Para Jovo à sede mais não resista
Para até se saciar, água beber,
Para com a água me beber,
Para eu no seu coração cair,
Para no coração lhe fazer uma ferida.

Nestes versos, são patentes também o erotismo e o intenso desejo de se unir ao amado. O léxico usado (“não resistir”, “saciar a sede”, “beber-me”) pode deduzir-se um teor sexual que impregna o poema. A protagonista deseja ser água fria, para agradar ao amado, acalmando a sua sede. A “ferida” que gostaria de lhe deixar interpreta-se como uma forma de “marcar a presença” no coração de Jovo.

¹²⁹ (Sér.) Ljubav se ponekad pojavi iznenada, odjednom unese nove boje i lepote u život, pa sve postane prijatnije i liči na čaroliju

O nascimento de amor faz arder o coração, causa insónia, atormenta o amante até ao estado de desejar morrer, como se exemplifica (Karadžić *op.cit.*297) no poema, intitulado “Doença mortal” (*Smrtna bolest*):

Ah, que vou fazer, que vou fazer!
Não durmo de noite,
O meu coração arde,
A mágoa atormenta-me,
Quero morrer
Por ti, minha alma.

Mesmo sem referências diretas ao nascer do amor dentro da alma, este conceito aparece no último verso, como forma carinhosa de tratamento, indicando que a amada (“a alma”) é mais importante do que todos os sofrimentos no coração do namorado.

Se na poesia portuguesa o coração é visto como um jardim, na sérvia compara-se a uma flor, geralmente calêndula. A escolha justifica-se pela semelhança fonética entre o nome da planta (*neven*) e o verbo “não murchar” (*ne venuti*). Quando se pretende intensificar o sofrimento amoroso, usa-se a imagem do coração que murcha (*srce vene*). A angústia do namorado, impossibilitado de comunicar com a amada por causa da mãe rigorosa que a controla (*in: idem*, 301), é expressa no desejo que o coração insensível da mãe murche:

Menininha, rosinha,
Rosa corada,
Por que tu não me falas,
Boca açucarada?”
“Eu contigo falaria
A mãe não deixa”
“E onde está a tua mãe?
Que desapareça!”
“Lá está ela no jardim
Calêndula a colher;
Oxalá murche o seu coração
Como o meu,
E o meu murchou
Que não pode mais.

Para além de murchar, arder, ferir, doer, o coração, na poesia sérvia, pode “dançar”, “saltar”, “dar voltas”, manifestando as mais variadas emoções: tristeza, raiva, preocupação, alegria, surpresa, inquietação, esperança... Ouvinte das confissões da rapariga apaixonada ou objeto de críticas, este órgão é personificado, conferindo-se-lhe, desta forma, ainda mais vida e importância.

Se na poesia portuguesa a palavra “coração” é frequentemente substituída por “peito”, na língua sérvia utiliza-se o sintagma “coração no peito” (*srce u grudima*). Com o aparente pleonasmo enfatiza-se duplamente o papel central deste órgão na esfera afetiva.

3.2.3. A alma e o amor: alma portuguesa e alma eslava

*Chamaste-me tua vida,
Eu tua alma quero ser,
Que a vida acaba com a morte
E a alma não pode morrer...*

(Viana, *op.cit.*8).

Nos imaginários português e sérvio, a alma está intimamente ligada ao coração, à vida e à respiração. Nas duas culturas, a alma é viva, eterna, importante na esfera afetiva. Demócrito (*apud* Aristóteles, 1978:137) afirma que a alma é “um tipo de fogo, um elemento quente”. (tradução nossa)¹³⁰ Daqui, parece natural a alma estar vinculada a universo dos sentimentos. Para muitos filósofos da Antiguidade clássica, a alma é um princípio que move o homem a agir. Se nos recordarmos da definição das emoções (sendo a palavra “emoção” derivada do étimo latino *emovere*) como fatores que movem os seres humanos a reagir de uma determinada forma, parece-nos lógico os imaginários poéticos relacionarem estreitamente a alma e as esferas emocional e sentimental. Curiosamente, na poesia popular portuguesa e sérvia existe uma ligeira diferença referente ao tipo de amor que nasce no coração e na alma. No coração nasce um amor apaixonado, intenso, forte. Na alma, porém, gera-se um sentimento mais sereno, idealizado, profundo, próximo de Deus e do divino. Porventura, esta divisão deve-se à ideia de o coração pertencer ao corpo, sendo indissociável da circulação do sangue, enquanto a alma é entendida como uma criação de Deus e Sua “morada”. Nos poemas portugueses e sérvios, os dois tipos de amor não se excluem nem se contrapõem: complementam-se e completam-se, representando duas facetas deste sentimento que o homem é capaz de cultivar. Na poesia portuguesa, está muito presente a tríade “alma, vida, coração” em gradação decrescente, sendo a alma a mais sublime e valorizada na expressão dos afetos. Na poesia sérvia, frequentemente entrelaçam-se apenas “coração e alma”. De acordo com as regras da focalização frásica,¹³¹ o elemento mencionado no último

¹³⁰ (Esp.) Un tipo de fuego, un elemento caliente.

¹³¹ Os gramáticos sérvios Ljubomir Stanojčić e Dragutin Popović (2000) por “focalização frásica” entendem uma ordem específica das componentes da frase, dependendo da parte que se deseja salientar. Na linguagem falada a focalização frásica nota-se na entonação.

lugar deve ser enfatizado. No cancionero português, nomeadamente de Teófilo Braga (*op.cit.*32), a alma é um dos sítios em que se gera o sentimento amoroso:

A silva nasce da silva,
A silva nasce do chão,
O amor nasce da alma,
Da raiz do coração.

Na quadra, tudo obedece às leis naturais: Tal como as plantas têm a sua raiz, é lógico os sentimentos serem cultivados na “raiz do coração”, neste caso na alma. Em algumas variantes do poema, em vez de “raiz” é mencionado o “centro”, sublinhando claramente a relevância deste “órgão”.

Quando o amor “nasce da alma” (*idem*, 210), a imaginação popular atribui-lhe: pureza, carácter eterno, intensidade, virtude, profundidade e um carácter quase sagrado. Leia-se o exemplo:

Da palmeira nasce a palma,
Da palma nasce o palmito,
O amor nasce da alma,
Nasce p’ra ser infinito.

A cantiga segue a estrutura e a ideia central da anterior: expondo a ordem natural das coisas, explica que a natureza infinita do sentimento amoroso é uma consequência lógica da essência da alma. Este conceito (*in*: Viana, *op.cit.*19) é superior até à vida:

Chamaste-me tua vida,
Eu tua alma quero ser,
Que a vida acaba com a morte,
E a alma não pode morrer.

Por analogia com a imortalidade da alma, deseja-se que o amor nunca termine. Para além das reflexões ontológicas, a alma pode ser objeto de “uma troca sem lesão” (*in*: Braga, *op.cit.*232.), como garantia da firmeza dos sentimentos. Nestes casos, trocam-se “alma por alma” e “coração por coração”. A alma que “adora constante,/Só a ti e ninguém mais” (*in*: *idem*, 78.) é elogiada na poesia como prova da existência do amor único, estável, ideal.

A alma, na poesia popular sérvia, é vista como um “órgão” fundamental, inseparável das funções básicas do organismo, nomeadamente a respiração. Existe uma ligação etimológica entre as palavras “alma” (*duša*) e “respirar” (*disati*). No poema “Jovo e Marija” (*in*: Milošević-Dorđević *op.cit.*147), os apaixonados tratam-se por “amada da minha alma” (*draga dušo moja*) e “coração e alma” (*i srce i dušo*). Para saber se a amada corresponde aos sentimentos, o rapaz pergunta-lhe se

“sente carinho pela sua alma”. O amor de Marija pela alma do namorado é tal que ultrapassa os sentimentos pelos quatro irmãos. Parece excusado referir o caráter excepcional do amado, merecedor de tanta intensidade de emoções. A palavra “alma,” nos versos inicial e final, serve para acentuar duas vezes a pureza dos sentimentos dos apaixonados.

No poema “O cheiro mais bonito” (*in: Đurić, op.cit.43*), a amada é tratada por “minha alma”. O pretendente sente um cheiro agradável no peito da namorada e quer indagar da sua origem. Resulta que a fragância provém “da alma de rapariga”, implicando assim o caráter puro e virtuoso do sujeito lírico. No imaginário cristão ortodoxo, um dos sinais da santidade, sem ser a incorruptibilidade do corpo, é um cheiro particular. Se a jovem nesta cantiga tem uma alma tão “cheirosa” ainda em vida, imagina-se quais e quantas virtudes podem adorná-la.

A ideia da “localização” da alma no peito surge talvez, dada a imagem da proximidade entre a alma e o coração (pela função e ligação com a esfera afetiva e espiritual). Para além das flores e frutas, a alma pode cheirar a âmbar, tratando-se mais uma vez da alma do amado, protagonista do poema “Amuleto para raparigas” (*Amajlija za devojke*), retirado da antologia de Karadžić. O namorado sábio que escreve conselhos valiosos às raparigas dentro dos amuletos, “com a alma de âmbar respira”. A substância de cheiro agradável, emanando desta alma, significa a sua sabedoria e virtude.

Uma alma tão má capaz de separar dois namorados felizes, no imaginário sérvio, não merece “ver o Céu” sendo condenada a dobrar-se “no centro do Inferno”. A primeira imagem foi retirada do poema “Tamanha é a noite desta noite” (*in: Marinković, 2012:43*) e a segunda do poema “Omer, olhar primeiro”¹³² (*in: Petrović (2012: 25-46)*). A imagem é usada habitualmente, referindo-se à mãe de um dos namorados, que deseja separá-los, ou a uma pessoa invejosa e intrusa no relacionamento, que faz intrigas contra eles. A dicotomia: Céu/Inferno implica uma clara distinção entre bem e mal, virtude e pecado. No poema, a alma poderia entender-se como consciência. Uma alma que propositadamente faz maldades aos outros (no caso da separação dos apaixonados) é afastada de Deus e, por isso, o seu lugar deve ser próprio dos pecadores.

¹³² Na antologia de Karadžić, o nome de protagonista é Milan, muito popular no espaço cultural sérvio. Musicado e cantado na região da Bósnia, o poema adaptou-se ao meio predominantemente muçulmano sendo o nome substituído por um mais frequente na comunidade muçulmana. As palavras “Céu” e “Inferno” na variante do poema cantado na Bósnia não foram substituídas, uma vez que o isçã, tal como o cristianismo tem a sua ideia destes sítios para onde vão as almas depois da morte.

Na poesia amorosa portuguesa e sérvia, as almas são grandes, puras, cheiram a flores ou comparam-se a elas, doem, sentem, compadecem-se, são reflexos do divino, “moradas” das virtudes, entre as quais o amor ocupa o lugar supremo.

Após um olhar teórico e poético para a problemática da alma no geral, bem como “lugar de nascimento do amor”, refletiremos também sobre a *alma portuguesa* e *eslava*. Indagaremos da existência da subcategoria da “alma sérvia” no âmbito da “alma eslava” bem como das suas repercussões na poesia popular.

Por estes dois conceitos, compreende-se uma série de características específicas dos povos português e do grupo dos povos eslavos, pelas quais é suposto distinguirem-se de todas as outras comunidades. Repare-se que uma destas categorias é nacional (alma portuguesa/lusitana/alma alma-Pátria, alma do Povo, alma da Nação, no caso português), e outra mais abrangente e civilizacional (alma eslava). Encarar e comparar estes dois fenómenos de níveis diferentes não será tarefa fácil. Observe-se também que nenhum dos estudiosos consultados se pronuncia sobre a possibilidade da existência de uma “alma ibérica”, enquanto há investigadores, nomeadamente Rudolf Archibald Reiss¹³³, que optam pela designação “alma sérvia”. Incluímos a perspetiva deste autor, porque um olhar estrangeiro para esta problemática poderia aportar contributos porventura, mais objetivos e certamente preciosos para o nosso trabalho. Curiosamente, o sintagma “alma sérvia” é usado por um pensador alemão, sendo muito raro encontrá-lo nos estudiosos nacionais, escolhendo estes últimos ou a terminologia mais científica (“caráter”, “characterologia”, “mentalidade”) ou optando por categorias mais abrangentes como “alma eslava”.

Tentando evitar um discurso com conotações políticas, religiosas, mitológicas ou psicanalíticas, baseamos a nossa investigação nas semelhanças que temos vindo a detetar na sensibilidade e na poesia popular dos portugueses e sérvios. Averiguar-se-á do modo como eventualmente a poesia de expressão oral podia ter influenciado o desenvolvimento de ideias posteriormente formuladas como base para uma ideologia que abrange os conceitos da alma nacional.

¹³³ Rudolf Archibald Reiss (1875, Baden, Alemanha -1929, Belgrado, Jugoslávia) célebre químico, publicista e professor alemão. Sendo também criminólogo e fotógrafo, foi convidado pelo Governo sérvio a investigar os crimes cometidos na I Guerra Mundial contra o povo sérvio. Após ter acompanhado a retirada dos soldados sérvios através da Albânia durante essa guerra, tornou-se grande amigo do povo sérvio e ficou a viver em Belgrado até à morte. No espaço cultural sérvio ficou conhecido pela sua célebre obra *Ouçam, Sérvios, Cuidem-se de Vocês Mesmos*, publicada em 1928, Trata-se de uma espécie de epístola em que este autor enumera virtudes e defeitos do povo sérvio, alertando para todos os perigos se este povo deixar de cultivar as primeiras e desenvolve os últimos. É nesta obra que menciona o conceito de “alma sérvia”.

No século XIX, na época romântica, quando as nações europeias se constituíam após longas ocupações estrangeiras, era necessário encontrarem-se elementos que reforçassem a identidade nacional. Por isso, não admira o florescimento de etnografia, psicologia e antropologia nessa época. Em Portugal, com o nascer da República e algumas mudanças no plano histórico e político do país procurava-se novamente destacar a especificidade da cultura portuguesa e a sua “missão” particular no mundo. Daí, a necessidade de definir e propagar a ideia de uma “alma nacional”. Jaime Cortesão (1914:9) exprime a sua visão desta problemática no prefácio ao *Cancioneiro*, por ele coligido:

Para que todos os Portugueses possam inteirar-se da sua própria Alma e fundamentalmente sintam a prendê-los e a dirigi-los aos laços íntimos do Espírito, para que enfim se torne clara a consciência nacional, dando-vos a possível unidade finalista, é indispensável o conceito do Cancioneiro popular, porque nele se revela toda a alma do povo.

Procurando demonstrar uma intrínseca e profunda relação entre a poesia criada pelo povo português e o seu caráter nacional (a “alma”), o autor considera que conhecer a poesia popular, significa, claramente, formar uma consciência maior acerca de si próprio enquanto indivíduo e membro de uma comunidade nacional. Repare-se que o investigador escreve propositadamente determinadas palavras com letra inicial maiúscula (“Portugueses”, “Alma”, “Espírito”, “Cancioneiro”), o que poderia isentar o seu texto de uma neutralidade científica, tornando-o subjetivo e conotado com um tom quase mítico e profético. Apesar da ideia generalizada de que a poesia épica e o romanceiro influenciam mais a criação de uma consciência e identidade nacionais, a lírica também não parece ser absolutamente neutra neste sentido. Na afirmação citada, Cortesão pretende atribuir à poesia portuguesa uma “missão” especial: a de guiar o povo desde as suas raízes nacionais até a uma comunhão com o Espírito. Dada a letra maiúscula da palavra, supomos que se trata do Espírito Santo. Da união dos portugueses com a natureza e da religiosidade fortemente marcada pelo catolicismo, alguns estudiosos derivam a possibilidade da existência de uma específica espiritualidade portuguesa, uma sensibilidade e inclinação particulares para o lirismo e a “predestinação” para um papel singular na História do mundo. Sem pretendermos analisar o discurso político e religioso português, observamos que, mesmo na poesia amorosa, está presente uma religiosidade simples e sincera, com que os apaixonados invocam Deus para intervir nos assuntos amorosos. Leia-se o exemplo (*in*: Braga, *op.cit.* 18):

O mar pediu a Deus peixes
Para dar aos pescadores,
E eu peço a Deus saúde
Para lograr meus amores.

Neste poema, Deus é dadivoso, conhecendo perfeitamente as necessidades das suas criaturas: o mar necessita de peixes para alimentar os pescadores, e o apaixonado (provavelmente “doente de amor” no momento da oração) deseja dois bens básicos: saúde e amor. Na quadra citada, a natureza obedece às suas leis, tudo parece tão simples e bem enquadrado na realidade, que o sujeito lírico está convencido do resultado favorável do seu pedido: a sua saúde e felicidade no amor parecem ser um desfecho lógico de uma ordem perfeita no mundo gerido por Deus.

Refletindo acerca da problemática amorosa do ponto de vista especificamente português, Jaime Cortesão (*op.cit.*43) afirma que “o amor do português é essencialmente dadivoso, define-se claramente como uma oferta absoluta e constante de toda a vida”. Parece que os versos da seguinte cantiga (*in*: Braga, *op.cit.*43) fundamentam na prática o pensamento do autor:

Alma, vida, coração,
Tudo isto já te dei,
Se tendes tudo o que anima,
Como sem ti viverei?

A cantiga, de facto, exemplifica um amor dadivoso, em que o apaixonado oferece tudo o que tem, até os elementos indispensáveis para a existência, afirmando através da pergunta retórica final, a sua incapacidade de viver sem o ser amado. Trata-se de um sentimento firme, abundante em autoabnegação e sacrifício para fazer a outra pessoa feliz. Mesmo depois de um exemplo poético impactante sobre a existência e possibilidade de uma vertente amorosa pura, leal e forte, não se pode deduzir nada específico dos portugueses neste poema. Se não fosse a língua em que a cantiga foi criada, nada indicaria que o sujeito lírico dos versos e o destinatário dos sentimentos fossem portugueses. Traduzida para a língua sérvia ou qualquer outra, esta cantiga refletiria um amor dadivoso, idealista e sincero, talvez influenciado pelo léxico trovadoresco, e na tradução não perderia nada da sua beleza inicial, sem ficar privado de alguma “portugalidade” particular.

Salientando algumas características da forma de amar portuguesa, Cortesão alude indiretamente a alguns traços do carácter dos portugueses, salientados por especialistas de várias áreas, sobretudo da antropologia: fidelidade, constância, entrega, sacrifício, renúncia. Nas cantigas portuguesas são frequentes representações de tristeza, saudade, dor e desgraça amorosas, nas situações de relacionamentos acabados, uma felicidade serena e silenciosa nos momentos de sentimentos correspondidos (abrangendo ternura, constância, lealdade e cumplicidade), ironias, sarcasmos, pragas, a nosso ver, também características de um *modus amandi* português. Leia-se a seguinte quadra (*in*: Braga, *op.cit.*42):

Menina, deste-me morte,
Dai-me agora sepultura,
Mais acima dos joelhos,
Mais abaixo da cintura.

O início da cantiga está impregnado de um vocabulário quase trovadoresco (o tratamento respeitoso por “vós”, expresso no verbo “dai-me” e na forma “menina”, as referências à morte por amor), para, na segunda metade do poema, ser visível uma ironia, talvez não demasiado decente. Indicando a parte do corpo que deseja ver “sepultada”, o sujeito lírico ou sugere indiretamente a vertente sexual dos sentimentos (em contraste drástico com o início do poema) ou pretende salientar que a dama dos seus versos não é digna de idealização se aceitar dar a “sepultura” desejada a essa parte do corpo. A ironia e o sarcasmo nos poemas amorosos podem ser influências das cantigas galaico-portuguesas de escárnio e maldizer, remetendo também para a forma de pensar popular, segundo a qual, a componente anti-platónica de uma relação amorosa não é menos valiosa que a idealista. Nas ironias e pragas, a poesia portuguesa não é, de todo, benévola com o destinatário dessas palavras. Nesse aspeto, como se verificará mais adiante, nos subcapítulos referentes à “outra face do amor”, a poesia portuguesa e a sérvia revelam muitas afinidades.

Maria Arminda Zaluar Nunes (*op.cit.*36) afirma que nas cantigas populares portuguesas se reflete “um profundo conhecimento dos estados da alma humana”. No contexto amoroso, é indispensável mencionar outros sentimentos que o acompanham: ilusão, encantamento, dor, mágoa, tristeza, raiva, alegria, todos representados adequadamente no cancioneiro português. Ilustrando a afirmação da investigadora citada, referiremos exemplos de cantigas em que a alma se insere na expressão dos afetos. Leiam-se os versos (*in*: Braga, *op.cit.*250):

Se eu soubesse de orações
Conforme sei de cantigas,
Andava sempre cantando
Por alma das raparigas.

Distinguidas claramente na vida do sujeito lírico, as esferas religiosa e profana acabam por se fundir no contexto amoroso. Assumindo-se conhecedor da poesia lírica não particularmente versado na religião, o enunciante do poema deseja aproximar-se da alma das raparigas, transformando-se aparentemente nas palavras das orações por elas cantadas. Expresso pela alma, conjuntamente com as orações, o sentimento amoroso adquire uma nova dimensão, quase sagrada. A alma na poesia é também

apropriada para nela se gerar um amor feliz, abundante em ilusões, como o mostram os seguintes versos (*in: idem*, 236):

Quem me dera ser pintor
Que pintara a primavera
Pintava-a, meu amor,
Dentro da alma se pudera.

Tendo em conta que a imagem da primavera na poesia é frequentemente usada para designar o despertar dos amores, os momentos de felicidade do casal, a juventude, a alegria, a beleza da vida, podem intuir-se as razões de o “pintor” escolher este específico tema e perpetuá-lo dentro da alma. A menção da alma, em conjunto com esta estação do ano, poderia ser um indicador da natureza dos sentimentos (puros, alegres, belos), embora o próprio texto não nos forneça suficientes argumentos para isso. Medo, dor, morte e sofrimento parecem indissociáveis da alma, como se verifica na seguinte quadra (*in: idem*, 267):

Se o meu amor me morria
Depois da palavra dada,
Nem a terra me comia,
Nem minha alma se salvava.

A mera hipótese da morte do amado teria consequências dramáticas para a apaixonada: inviabilizaria a continuação da vida terrena, sem hipóteses de uma morte tranquila e salvação eterna. Os possessivos “meu” e “minha”, tal como o pronome “me” repetem-se várias vezes, sendo, na primeira parte da cantiga, dedicados à outra pessoa, refletindo, na segunda a preocupação de quem ama. A impossibilidade de os apaixonados viverem um sem o outro poderia ser sinal de que este casal funciona como “uma só alma”. A “palavra dada” indica um grau de compromisso, uma promessa, sem sabermos se de namoro, noivado ou casamento. Este pormenor aparentemente não é relevante no poema, ocupando a união amorosa e a dor de alma um lugar muito mais significativo. Nas últimas três cantigas observamos o desejo de o enamorado se unir à alma da amada de diversas formas: através da religião, de uma sensibilidade particular para a arte e mediante a morte, sendo estes elementos frequentemente referidos como especificidades do modo de amar português.

Por seu turno, Leite de Vasconcellos (1890:9), destacando a importância da criação poética para um povo, afirma que “a poesia é uma necessidade da alma”. Como tal, o género poético parece ser o mais apropriado para a expressão dos afetos. No cancioneiro popular português, reflete-se (*idem*,11) “um idealismo puro em que paira o amor na sua essência prima”. Incidindo a sua reflexão sobre a simplicidade do sentimento amoroso na poesia, o autor (*idem*, 54) sublinha a “simplicidade da alma

que o enuncia” , interrogando-se sobre “o que seria do nosso povo se não cantasse?” De acordo com a perspectiva de Leite de Vasconcellos, a inclinação do povo português para a poesia está subjacente na sua essência, e sem ela, esta comunidade cultural não seria a mesma. Um dos estereótipos mais comuns relativos a Portugal e aos portugueses é o de um “país” ou “um povo de poetas”. Tendo em conta a vasta produção poética (popular ou erudita) e o seu elevado valor estético, poder-se-ia pensar que nesta ideia vulgarmente conhecida há elementos de verdade. Explicar a propensão portuguesa para o lirismo pelas características da “alma do povo” e ao contrário, seria um “círculo vicioso” de tautologias, que nos afastaria do rigor científico que este trabalho pretende ter.

Defendendo a ideia de um denominador comum entre as categorias da poesia e da alma, Teixeira Pascoaes (*op.cit.*79) constata que “na poesia aparece a Alma de um Povo no que ele tem de mais profundo e misterioso.” O autor salienta também a importância do “caráter”, “génio nacional”, “raça”, “alma pátria” e “alma lusíada”, sendo cada categoria influenciada pelas contribuições dos povos que antigamente habitavam a Península Ibérica e pela paisagem. Como traços comuns dessa “alma do povo”, o pensador português salienta o idealismo, o saudosismo, a religiosidade (abrangendo um substrato pagão e outro cristão). Religiosidade que se reflete, por sua vez, na criação da poesia e na visão do amor como misterioso, profundo, dolorido e saudoso, tornando-o parte integrante da “essência portuguesa”. Leia-se a cantiga (*in: Braga, op.cit.*,117):

Eu hei-de ir ao Céu em vida
Pedir ao Senhor por ti,
Por teu pai, por tua mãe
Que te criou para mim.

Nos versos do poema, são notáveis uma fé sincera e uma proximidade do sujeito lírico com Deus, tal como um agradecimento profundo pelo amor feliz e a obrigação de rezar pelo bem de todos os que rodeiam a amada. Fernando Lima (1962:9) refere que toda a poesia portuguesa reflete uma especial inclinação nacional para o lirismo e o íntimo, glorificando “sobretudo o amor, abstrato e puro”. Daí, provavelmente a existência dos versos (*in: idem*153):

Amor com amor se paga,
Nunca vi coisa mais justa

A correspondência amorosa, relacionada com a justiça, indica o caráter desinteressado e sincero dos sentimentos. Não obstante a continuação da cantiga “paga-me contigo mesma/ Meu amor, pouco te custa”, aqui, no nosso entender, não se revela nada que possa ser interpretado como pecaminoso.

Viegas Guerreiro (1992:202) tem uma visão semelhante do fenómeno de amor, que muito facilmente se inscreve no domínio da alma nacional. O ponto de vista do investigador sobre o assunto é o seguinte: “o amor da mulher é um sentimento divino. Deus o criou. Seduzido pela beleza e graça da menina à janela, o apaixonado afirma-se constante e puro, sofre e sabe-lhe bem o sofrimento.”

“Fechando o ciclo” de reflexões teóricas sobre o amor, citamos as opiniões de Afonso Duarte (*op.cit.*9) que guardam uma estreita ligação com o conceito da alma. Na sua perspetiva, “o puro amor é a essência do cancionero.” Segundo Duarte (*idem*), o sentimento amoroso é “mais do que a fé e a esperança, a essência divina” como também (*idem*, 39) “a poesia de amor é a dádiva mais nativa do nosso génio.” As características atribuídas ao amor são “abstração”, “pureza”, capacidade de sofrer voluntariamente e durante um longo período de tempo, “saudade”, aproximação do divino, um determinado absolutismo e fatalismo relativamente à pessoa amada. No imaginário popular, e de acordo com os investigadores citados, o amor português não é o reflexo de um erotismo vulgar e de uma paixão arrasadora instantânea, que se apaga rápido. O erotismo e o desejo existem, sendo sublimados, implícitos, não revelados, contribuindo ainda mais para a criação de uma imagem idealizada e pura de um amor (*in*: Braga, *op.cit.*210) “que nasce da alma p'ra ser infinito”. As ideias apresentadas no cancionero popular sobre a forma de sentir e exprimir os sentimentos, poderia ter influenciado as teorias posteriores sobre a existência de um “caráter”, “génio” ou “alma portuguesa.”

Benedict Anderson (*op.cit.*) põe em causa a existência de qualquer tipo de identidade baseada nas raízes comuns, mitologia, passado nacional, denominando todas estas categorias de “comunidades imaginadas”. Uma dose do mítico e imaginário é necessária, no nosso entender, porque o ser humano não é apenas racional. O substrato mítico oferece-lhe uma determinada segurança e conforto.

Não obstante o esforço dos estudiosos portugueses e sérvios para destacarem a sensibilidade específica dos dois povos relativamente ao amor e saudade, consideramos que estes elementos apenas os aproximam. Frequentemente têm sido destacadas a capacidade de perdoar e sofrer, a melancolia, um determinado fatalismo no amor e uma profunda união com a natureza como traços distintivos das duas almas em questão. Daí, a grande afinidade das duas comunidades em termos da poesia lírica.

As tentativas de determinar uma “alma” ou um caráter comum dos povos eslavos, influenciadas sobretudo pelas ideias do paneslavismo,¹³⁴ foram defendidas por Jovan Cvijić, Vladimir Dvorniković

¹³⁴ O movimento paneslavista surgiu na primeira metade do século XIX na Europa Central (sobretudo na atual República Checa) como um desejo da unificação dos povos eslavos, recém-libertos da ocupação turca ou austro-húngara. Os historiadores, filólogos, etnógrafos, poetas e outros intelectuais da época investigavam a semelhança nas línguas, na mentalidade, nos costumes, no folclore, na poesia popular pretendendo comprovar que estes eram fatores que uniam as

entre outros. Nos estudos das ciências humanas sérvias hoje em dia estas tendências consideram-se, em certa medida ultrapassadas, embora ainda haja autores que promovam a interdependência dos fatores geográficos e das características psicológicas de um povo. Segundo Pavle Sekeruš,¹³⁵ o interesse pelos eslavos meridionais não surgiu apenas no espaço cultural sérvio. Escritores, antropólogos, viajantes e comerciantes franceses do século XIX escreviam, refletiam e inspiravam-se nestas comunidades culturais. As representações predominantes nos documentos escritos por Prosper Mérimée, Junot e outros variam desde as mais judicativas e preconceituosas (povos que acreditam em vampiros, vingando-se cruelmente dos inimigos e raptam as raparigas), até as imagens dos “bons selvagens”.

Entre as visões favoráveis acerca dos povos eslavos, de acordo com Sekeruš, destacam-se o forte sentido de justiça, amor fraternal, luta incansável por um ideal, simplicidade no relacionamento com as pessoas, uma religiosidade sincera e profunda e uma excelente poesia oral (sobretudo a épica). O elevado valor estético da poesia popular sérvia incentivou muitos poetas de renome mundial (Goethe, Mickiewicz, Mermée) a traduzirem e divulgarem a cultura sérvia na Europa ocidental. Serão parafraseados alguns exemplos de poemas sérvios em que é possível detetar traços de caráter acima referidos, aplicados ao contacto amoroso. O sentido de justiça parece notar-se melhor nos finais dos poemas, em que os apaixonados recebem o prémio ou castigo merecido. Ocasionalmente, são invocados Deus ou um “juiz honrado” para intervirem nos assuntos amorosos, sendo a sua respostra sempre correta e irrevogável. Quando a oração é pronunciada por uma pessoa de caráter moral

comunidades eslavas. Mais tarde, após o primeiro Congresso Paneslavista em Praga em 1848, este movimento adquiriu também uma simensão política. Primeiramente considerava-se que unidos, os povos eslavos poderiam resistir melhor a eventuais futuras ocupações, transformando-se em desejos de impor a hegemonia política por parte de países eslavos mais poderosos. Estas ideias tornaram-se muito populares na Rússia, Polónia e no Balcãs. Pensa-se que a ideologia paneslavista influenciou a criação da Jugoslávia, estado em que viviam praticamente todos os povos eslavos do grupo meridional, menos os búlgaros. Vale mencionar que uma das teorias mais comuns acarda dos povos eslavos refere que estes povos viviam todos num único território que se estendia entre os Cárpatas, o rio Dniepro e o Mar Negro. Os eslavos viviam assim até aproximadamente ao século VIII, quando se dividiram em três grandes grupos: os orientais (russos, bielorrussos e ucranianos), os ocidentais (checos, polacos, eslovacos e sérbios, uma pequena comunidade eslava protestante que atualmente vive em partes da Alemanha e Áustria) e os meridionais (sérvios, croatas, eslovenos, macedónios e búlgaros. Há quem dentro da última categoria classifique também os montenegrinos e os bósnios). Essa “proto-pátria” eslava tinha sido muitas vezes citada como um dos argumentos principais para a união dos povos eslavos num só estado.

¹³⁵Pavle Sekeruš “Društvene predstave i proizvodna značenja Slike Južnih Slovena u Francuskoj kulturi XIX veka”. O artigo foi encontrado em <http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/11.pdf>.

(A página foi consultada pela última vez no dia 3 de julho de 2013 às 10:46).

exemplar, Deus é justo, concedendo-lhe o desejo. Tal acontece “Na floresta de pinheiros” (*U borovoj gori in: Đurić, 1956:75*), em que o apaixonado encontra a amada a dormir e não a quer nem acordar, nem beijar sem o seu consentimento, pedindo a Deus que resolva a situação. Então, Deus manda o vento soprar, caindo uma folha no rosto da rapariga e acordando-a, permitindo ao amado beijá-la sem remorsos. O amor fraternal, segundo fator importante na determinação de “alma eslava”, na perspectiva de Pavle Sekeruš, impregna os versos da poesia popular sérvia sendo um sentimento forte que abrange cumplicidade, confiança absoluta, carinho, apoio mútuo, defesa em situações difíceis. Contudo, no contexto amoroso “mais amado é o amado que o irmão”, como o refere o último verso do poema “O peixe e a rapariga”. A luta do povo sérvio pelos ideais pode notar-se melhor na poesia épica, embora na lírica e particularmente na amorosa, estejam também presentes um grande idealismo e esforço por alcançar a felicidade. Deste modo, aos namorados resulta-lhes fácil derrubar torres altas, transformar-se em andorinhas e sobrevoar pedras e paus, tomar a forma de pérola para poderem ouvir os pensamentos e as conversas das amadas.

Referindo-se ao caráter dos povos eslavos, Nikolai V. Gógol, no célebre ensaio “Caráter dos Eslavos no Geral”,¹³⁶ destaca as seguintes características: “simplicidade”, “cordialidade” (sobretudo na vida familiar), caráter hospitaleiro, segurança durante as viagens (refletida no desejo de os viajantes se apoiarem e defenderem mutuamente) e um grande gosto pela música e dança, sendo os instrumentos musicais tradicionais (nomeadamente cítaras) usados até nas batalhas e guerras. Podemos dizer que estas qualificações dos povos eslavos, na sua totalidade, se enquadram perfeitamente na caracterização dos sérvios, independentemente de serem estereotipadas. Na poesia popular, particularmente na lírica, na linguagem, nas imagens e na forma de expressar afetos estão bastante presentes. A cítara é um elemento indispensável de todos os segmentos da vida. Leia-se o seguinte exemplo (*in: Marinkoviic op.cit.82*):

Tocava cítara um discípulo,
A sua cítara é de ouro puro,
As cordas são cabelos de rapariga
E a pena, pena de falcão.

Um tipo de cítara tradicional sérvia (*tambura*) é aparentemente indissociável da juventude, do galanteio amoroso do universo dos rapazes. A música, tocada pelo amado, seduz as raparigas. Quando a amada

¹³⁶ Ver. Николай Василевич Гоголь, „Характер славян вообще“, *in: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps9/ps9-0421.htm>*

(A página web foi consultada pela última vez no dia 10 de novembro de 2013, às 21:20).

morre, como no poema “Flutua, arco”, (*in: Đurić, op.cit.* 119), a cítara é partida e o arco atirado para o fundo da água. Quando o apaixonado morre, como no poema “Jovo doente e a cítara” (*in: idem*, 165-6), o instrumento musical é enterrado juntamente com ele, para ninguém mais o poder usar. Nesse contexto, com toda a simplicidade é expressa uma determinada melancolia relativa à transitoriedade da vida e dos prazeres, frequentemente citada como uma das características típicas da mentalidade eslava, por vezes entendida como uma influência islâmica, particularmente presente nos eslavos balcânicos. Este traço de caráter pode ser interpretado de uma forma demasiado negativista, da qual discordamos.¹³⁷ É certo que na poesia lírica sérvia se nota um sentimentalismo peculiar, ocasionalmente fatalista, no entanto, não o encaramos como um obstáculo no desenvolvimento da literatura sérvia, nem compreendemos a sua presença como um defeito “genético” ou “inato” dos povos eslavos. No imaginário russo,¹³⁸ os povos eslavos são vistos como “de um caráter bastante sereno”, na vida familiar caracterizados como “decentes, castos e fiéis”, sendo as suas características mais importantes “bondade, sinceridade, sociabilidade, caráter hospitaleiro, misericórdia e tendência de viver em paz”. Pelas leituras feitas e pelas nossas próprias vivências, podemos concordar com estas afirmações, parecendo-nos bastante aplicáveis não apenas aos eslavos no geral bem como ao povo sérvio, tendo o seu reflexo na poesia lírica amorosa. A decência e castidade (sobretudo femininas), como traços da “alma eslava” na poesia popular impregnam numerosos versos das cantigas sérvias. Inúmeras são as meninas que não se deixam ver pelo pretendente, apesar da sua insistência, tal como muitos são os rapazes que se recusam a beijar as amadas adormecidas sem terem o seu consentimento. Leia-se o exemplo (*in: Marinković, op.cit.* 67):

Passei pelo bosque dos bordos,
E também pelo das macieiras,
Ao terceiro, o cavalo levou-me,
O cavalo levou-me, Deus trouxe-me.
Nesse bosque estava uma casa branca,
Com plumas curvas de aves tapada,
Com um ramo de nardos fechada.

¹³⁷Nos últimos anos na Sérvia é bastante vendido e popular um livro intitulado *AMaldição da Nação* da autoria de Miloš Bogdanović em que o autor na música e poesia sérvia constata a existência de melancolia, sendo ela a principal razão da “maldição” constante do seu título. No entender do autor, esse sentimentalismo e tendência de glorificar o passado, quer a nível individual, quer ao coletivo são causas do “atraso histórico” do povo sérvio. Dado o caráter comercial e a ausência do rigor científico desta obra, tal como a quase nula autoridade do seu autor no âmbito de antropologia, decidimos não incluir esta obra nas referências usadas para este trabalho.

¹³⁸ A informação sobre a caracterologia dos eslavos foi retirada da seguinte página web: <http://rusfolclor.ru/naccherti.html>. (O site foi consultado pela última vez no dia 10 de Novembro de 2013 às 23:07).

Em frente da casa uma menina estava:
Convida-la-ia – não vai querer,
Raptá-la-ia – não me vou atrever.

Tudo nesta imagem oscila entre o revelado e o escondido: a casa da menina está na terceira floresta, coberta de plumas de aves, fechada com um ramo de nardos (símbolo do desejo de casar no folclore tradicional). A menina está em frente da casa, provavelmente à espera do amado predestinado. Aqui parece evidente a timidez dos dois, condicionada pela juventude e pelas regras de decência, castidade e bom comportamento. Encantado pela descoberta inesperada, o rapaz não a convida para ir voluntariamente com ele, sem se atrever a romper o “código moral” de um cavaleiro honrado. Marinković (*op.cit.5*) vê nesta imagem “o medo perante a união”, natural na transição entre a infância e o mundo dos adultos.

Já anteriormente referido, o pensador alemão Rudolf Archibald Reiss¹³⁹, na obra *Ouçam, Sérvios, Tenham Cuidado convosco Mesmos*, como características da “alma sérvia”¹⁴⁰ destaca a coragem que (*in: Rajs, 2007:2*) “frequentemente chega ao heroísmo”, o patriotismo, que glorifica a memória dos heróis históricos e lendários até tal ponto que eles passam a viver na alma de cada sérvio, uma religiosidade tradicional, próxima do povo, a generosidade e o caráter hospitaleiro. Um elemento importante da “alma” sérvia é também a gratidão, segundo este autor, muito visível na poesia épica. O investigador alemão não se pronuncia sobre a poesia lírica, provavelmente por ele próprio ter testemunhado algumas batalhas e o sofrimento deste povo, dignos de poemas épicos.

Alguns traços do “caráter nacional” sérvio são reconhecíveis também na comunidade portuguesa. Embora descartadas nas ciências humanas atuais, as ideias apregoadas por Teófilo Braga e Teixeira de Pascoaes sobre a existência de uma “alma do povo”, na época em que surgiram, eram consideradas uma mais-valia dos portugueses. Uma religiosidade cristã, sincera e profunda, simples e popular, fortemente marcada por um substrato pagão poderia considerar-se um denominador comum das *almas portuguesa e eslava*. Todo esse universo complexo do material e do invisível reflete-se, certamente, na forma de exprimir afetos e na poesia lírica.

¹³⁹Uma vez que na língua sérvia os nomes estrangeiros são transliterados para a sua pronúncia original se adaptar na maior medida à pronúncia sérvia, este nome nas citações e na bibliografia será referido como Arčibald Rajs.

¹⁴⁰Parece-nos curioso este autor não observar os sérvios no conjunto dos povos eslavos. Contudo, tendo vivido na Sérvia, conhecendo a mentalidade, os costumes, as virtudes e as fraquezas deste povo, e sobretudo declarando-se como seu amigo, Reiss considera pertinente destacar a “alma” particular sérvia como um dos fatores que tanto o aproximaram da sua cultura e modo de vida.

Uma diferença aparentemente evidente entre as duas “almas” é o carácter impulsivo e temerário do povo sérvio. Este temperamento corresponderia à designação “colérico”. Não obstante a melancolia, capacidade de sofrer e perdoar, inclinação para a poesia, o povo sérvio na sua expressão de emoções, em determinadas situações, reage instintivamente, para se arrepender rapidamente. Em antropologia, estes rasgos atribuíam-se ao “tipo dinárico” de pessoas que habitam uma grande parte dos Balcãs¹⁴¹. A este tipo, o geógrafo e antropólogo sérvio Jovan Cvijić¹⁴² atribui “o espírito vivo e a inteligência sofisticada”, bem como a “impulsividade”, a “energia” e uma “lógica mística”: propensão para o misterioso e o fantástico e a capacidade de raciocinar, fortemente condicionada pelos ideais. Com frequência, as reações impulsivas dos povos balcânicos são explicadas pela multissecular presença turca e profundos contactos interculturais com esta comunidade. Compete-nos questionar os fatores que moldaram o carácter nacional português e sérvio: será a capacidade de sofrer e perdoar derivada da longa tradição cristã? Serão o fatalismo e a melancolia resultados apenas da presença islâmica nas penínsulas Ibérica e Balcânica? Até que ponto os contactos interculturais ao longo da História moldaram as “almas” em questão? Em que medida o mítico e o imaginário serviram de base de um discurso político que apregoava a superioridade de uma nação sobre as outras? Não sendo tarefa fácil responder a estas questões, somos de opinião que não há que descartar absolutamente a existência de uma alma coletiva, que porventura, melhor se manifesta na poesia lírica de expressão oral.

Na “alma eslava”, de acordo com vários estudiosos, entrelaçam-se o melancólico e o colérico. Na linguagem quotidiana os adjetivos imediatamente associáveis com este fenómeno são: “grande” (*velika*), larga (*široka*), “cálida” (*topla*) e “emocional” (*osećajna* ou *emotivna*), todos de cariz positivo.

A ideia da alma eslava, como um traço comum entre todos os povos eslavos, surgiu na Rússia nos finais do século XIX, dentro do movimento paneslavista, que mais tarde adquiriu uma dimensão política. (Este discurso foi usado para a criação da Jugoslávia). As bases para este movimento, semelhanças entre os povos eslavos encontram-se no pensamento de Jovan Cvijić, que em 1920 publicou a célebre obra *A Península Balcânica*, expondo as ideias de antropogeografia, e de Vladimir

¹⁴¹ Esta denominação deve-se à montanha Dinara nesta península e pela primeira vez foi utilizada p pelo antropólogo Ivan Deniker no século XIX. Quem difundiu o uso deste termo foi Vladimir Dvorniković na sua obra *A Caraterologia dos Jugoslavos (Karakterologija Jugoslovena)*, editada pela primeira vez em 1939.

¹⁴² Trata-se de documentos antro-po-geográficos e etnográficos encontrados na seguinte página web: http://www.4shared.com/document/kH79D9ip/Jovan_Cvijic_Antropogeografski.html. (O site foi consultado pela última vez no dia 3 de julho de 2013).

Dvorniković, que em 1939 publicou a *Characterologia dos Jugoslavos*. Depois da Segunda Guerra Mundial foi injustamente negado qualquer valor científico a estas duas obras.

Apoiando-se nas ideias dos seus precursores, Jovan Marić em 1998 publicou *Como somos nós os Sérvios* com o subtítulo “Para uma caracterologia dos sérvios”, Entre estereótipos presentes no imaginário sérvio sobre si próprios encontram-se “a cálida alma eslava e a ortodoxia dócil”, designações deste autor. Traços distintivos desta alma são: “o sentido da alma para os valores espirituais superiores, para a arte, para a alegria da vida, para o prazer, para o interesse emocional pelo outro ser”. Afirmando a atualidade destas imagens, refere “sim, os sérvios têm a cálida alma eslava e caracteriza-os a ortodoxia dócil.” Marić (*op.cit.*69) designa a empatia como uma “capacidade de sentir e viver a emoção da outra pessoa, a compreensão emocional da outra pessoa”. Esta, no nosso entender, poderia ser uma característica supranacional, inerente a todos os povos eslavos. A inclinação pela poesia, música, bailado, canto e literatura em geral são traços importantes do ser coletivo eslavo, ocupando a lírica popular um lugar destacado neste conjunto de criações artísticas. O coletivismo e a abnegação, de acordo com este autor, são reflexos da mundividência ortodoxa, sendo a própria palavra grega “liturgia” uma “obra comum”.

A visão eslava do amor é a de um sentimento eterno, profundo, que Marić (*idem*, 74) denomina como “sério, fatal, misterioso, até trágico”. No imaginário sérvio está também presente a ideia de que o “mal de amores não tem cura” (*Za ljubavni jad nema leka*), refletida na frase de caráter proverbial existente também na língua portuguesa.

Se Jovan Marić (*op.cit.*) constata que o coletivo sérvio não perdoa o amor pecaminoso (traições, incesto, transgressão dos juramentos), a poesia popular exemplifica casos de profunda tristeza, dor insuperável, maldições destinadas ao traidor de amor.

Pela análise da bibliografia teórica e dos próprios poemas, notamos alguns paralelismos curiosos, entre duas culturas geograficamente afastadas. O reflexo destas “almas” nacionais pode observar-se na poesia lírica, nas ideias obre o amor e seu surgimento. Imagens poéticas de elevado valor estético nas duas culturas convidam a um estudo mais profundo.

3.3. “Ouro”, “lua de janeiro” ou uma recordação sempre agradável: o primeiro amor

*Nem lua como o de janeiro (...)
Nem amor como o primeiro.*¹⁴³

(in: Parente, *op.cit.*384).

Universalmente são conhecidas ideias que sobrepõem o primeiro amor a todas as experiências emocionais posteriores, sublinhando a relevância da primeira experiência amorosa na futura vida sentimental. Os amores que se seguem ao primeiro, podem, embora nem sempre, representar uma procura ou substituição da pessoa que despertou esta emoção. Ocasionalmente, pode falar-se no “tipo” de homens e mulheres de que se gosta como um possível reflexo das características do primeiro amor.

Nos provérbios, a sabedoria popular portuguesa é explícita ao exprimir a ideia de “amor primeiro – amor verdadeiro” e que “não há amor como o primeiro” (com todo o leque de variantes). No imaginário sérvio persiste a crença que “o primeiro amor não tem esquecimento”. Por vezes, aparentemente, existe uma relação entre o “primeiro”, o “único”, o “verdadeiro” e o “eterno” amor.

Na sequência destas ideias, vale interrogarmo-nos sobre o que é o primeiro amor? A primeira experiência platónica? O primeiro sonho, ilusão e imaginação? O primeiro enamoramento “sério”? O primeiro beijo? O primeiro relacionamento correspondido? A primeira experiência sexual? O primeiro noivado ou casamento?

O que é comum a todos estes “primeiros amores” é a intensidade, um carácter quase mágico e mítico, a lembrança constante e agradável e as saudades que esse sentimento deixa. Universalmente difusa, existe a ideia da “pessoa certa” para cada ser humano. Como encontrá-la? Neste contexto, levantam-se muitas questões: a predestinação vs. livre arbítrio, procura ou resultado de “coincidências felizes”? Dada a visão do primeiro amor como idealizado, radiante, quase místico, em muitas línguas europeias verifica-se a ocorrência de expressões “príncipe encantado”, que em sérvio se diz de duas formas: “príncipe do conto de fadas” (*princ iz bajke*) ou “príncipe no cavalo branco” (*princ na belom konju*). É interessante salientar que sempre se fala em “príncipe” e não em “princesa”. O sistema patriarcal marcou a linguagem, porque durante séculos se supunha que o género feminino era mais

¹⁴³ Parente (*op.cit.* 384) cita também a variante: “Não há lua como o de janeiro”. Como partes de uma cantiga estes versos costumam aparecer geralmente na segunda metade da quadra, podendo ela começar por “não há carne como a de carneiro, nem peixe como a pescada” ou “não há cravo como o regado”.

passivo, esperando “a salvação” da dura realidade através de um casamento feliz. O imaginário maravilhoso (“príncipe”, “encantado”, “cavalo branco”, “contos de fadas”) implica idealização, sonho, imaginação, ideais relacionados com o sentimento amoroso.

A esse respeito, Blašković (*op.cit.5*) exprime-se da seguinte forma:

É belo amar e estar apaixonado. Intuem-no os rapazes e raparigas ainda antes de o primeiro amor acontecer. Alguns escondem-no nas profundezas do seu ser, sobretudo as raparigas.

Na citação parecem evidentes a beleza do sentimento amoroso, sua magia e encanto. Salienta-se o sonho de amar e ser amado que adquire uma dimensão diferente quando o amor é realizado. Na segunda parte, realçam-se fatores (pessoais ou culturais) que impossibilitam a verbalização e exteriorização dos afetos, sendo as sociedades patriarcais habitualmente mais rigorosas com o género feminino.

Roland Barthes, na célebre obra *Fragments de um Discurso Amoroso*, constata que, para nos apaixonarmos (sem especificar se pela primeira vez ou não), é necessário vermos a pessoa numa situação específica, recordando cada pormenor (como é que essa pessoa segura no copo, penteia o cabelo, como se senta). Detalhes que noutra momento parecem banais, no enamoramento são encantadores e inesquecíveis.

O primeiro amor tem sido tema de poesia, reflexões psicológicas, religiosas e análises sociológicas justamente por introduzir na vida humana uma experiência até então desconhecida. O padre ortodoxo Iliya Shugaev, na sua obra *Uma vez para toda a Vida*, exprime-se sobre o primeiro amor como sobre “o primeiro enamoramento sério” comparável a uma estrada que se recorda durante o resto da vida, precisamente pela dificuldade e beleza do percurso. O que, na opinião deste religioso ortodoxo, distingue a primeira experiência amorosa das restantes, são a sua inocência e pureza dificilmente repetíveis na posterioridade.

Como época “natural” e “normal” para o surgimento do primeiro amor, os psicólogos cotumam salientar a adolescência. Se não vive uma experiência amorosa nesse período, uma pessoa pode começar a perder a autoestima ou sentir-se cada vez mais insegura.

Nesta conformidade, no *Dicionário Enciclopédico da Psicologia* (2005:31) encontramos a seguinte caracterização deste sentimento:

Antes do primeiro amor as crianças desenvolvem-se na emoção do apego. A chama amorosa leva ao laço forte do apego apenas na medida em que os parceiros partilham um projeto.

O primeiro amor, geralmente, implica juventude, pouca maturidade emocional, erros, desilusões, dor. Não obstante, esta experiência na infância ou adolescência é recordada sempre com ternura, como um período belo de emoções sinceras, puras e intensas, ainda que “de pouca dura”. Uma primeira experiência amorosa “tardia” pode carecer do encanto e a ilusão juvenis, atribuindo-lhe uma maior maturidade, capacidade de argumentar e defender a sua escolha, tendo objetivos claros.

No âmbito de uma mentalidade mais tradicional, o casamento era uma espécie de “desfecho” do primeiro amor e a legitimação de relações sexuais. Daí, na poesia popular portuguesa e sérvia, ser evidente a glorificação da juventude no contexto amoroso, enquanto as pessoas mais idosas eram ridicularizadas por causa de sentimentos “impróprios” para a sua idade.

Os protagonistas das cantigas que tematizam o primeiro amor são tratados por “menina”, “rapazinho”, “moça”. Com esta idade, o primeiro amor não é apenas lógico e natural: é observado com simpatia e aprovação. A psicologia da vertente freudiana, apoiada na ideia de que “a criança é o pai do homem”¹⁴⁴ sublinha que os pais são os primeiros modelos para os futuros parceiros dos filhos. Ainda que hoje em dia as teorias dos complexos de Édipo e Electra se considerem ultrapassadas, confirma-se que os modelos que influenciaram a infância e a adolescência são fundamentais para a futura vida afetiva.

Luísa Amaral¹⁴⁵ destaca que os adolescentes se apaixonam mais pela ideia de amar do que por uma pessoa concreta, sendo as mágoas e desilusões o resultado natural desse processo. A razão da instabilidade e pouca duração dos “primeiros amores” atualmente pode ser a velocidade da vida, ou o desejo de os jovens experimentarem e inovarem. Os termos “enamoramento” e “amor” são frequentemente considerados sinónimos e daí a frequência com que o “primeiro enamoramento” é chamado de “primeiro amor”. Por isso, Francesco Alberoni (2003:18) afirma que “quando estamos enamorados, o nosso ser amado não se compara nem pode ser substituído por nenhum outro.” Esta reflexão pode inserir-se perfeitamente no âmbito da primeira experiência amorosa, particularmente na fase inicial. Uma das ideias arraigadas é que o amor é muito mais profundo e sério do que o

¹⁴⁴ Embora mais conhecida como uma afirmação de Sigmund Freud, esta é, de facto, uma frase da autoria do poeta inglês William Wordsworth.

¹⁴⁵ A opinião de Luísa Amaral sobre este tema foi encontrada no artigo intitulado “O primeiro amor na adolescência” na página web: <http://www.paisefilhos.pt/index.php/familia/pais-a-m-menu-familia-58/3451-o-primeiro-amor> (consultada pela última vez no dia 25 de junho de 2011 às 20:41).

enamoramento. Na nossa opinião, os dois fenômenos merecem a mesma atenção, não sendo nenhum deles banal.

O cancionero português oferece cantigas com reflexões filosóficas sobre o tema, como também situações concretas. O sérvio, por sua vez, é mais “pragmático”: através de poemas narrativos explica as experiências das personagens. O surgimento do primeiro amor e as emoções a ele associadas são vistas da seguinte forma (*in*: Braga, *op.cit.*42):

O primeiro amorzinho
Que no mundo tem a gente,
Não sei que graça tem
Que lembra constantemente.

A singularidade da primeira experiência amorosa vê-se na “graça” inexplicável que se lhe atribui, num determinado carinho e belas recordações. A palavra “amorzinho”, usada no diminutivo, testemunha a ternura do sujeito lírico, sem menosprezar este sentimento. As reflexões sobre a primeira experiência amorosa podem ter uma estrutura proverbial comparando-a a vários elementos da natureza (*in*: Viana, *op.cit.* 7):

Não há sol como o de maio,
Nem luar como o de janeiro,
Nem cravo como o regado,
Nem amor como o primeiro.

Sem explicar o que este tipo de amor é ou deve ser, a poesia portuguesa confere-lhe o lugar merecido: superior a todas as belezas naturais descritas. No cancionero de Teófilo Braga (*op.cit.*267) encontram-se variações do tema:

Não há pão como o alvo,
Nem peixe como a pescada,
Nem carne como o carneiro
Nem amor como o primeiro.

Na quadra, o campo semântico remete para o universo dos alimentos básicos (pão, peixe, carne), com uma gradação crescente do mais simples para o mais complexo. Tal como os alimentos são fundamentais para a saúde, o amor o é para o desenvolvimento emocional, igualmente importante na vida humana. Sendo o pão branco, a carne de carneiro e a pescada alimentos saborosos, o poema salienta a ideia de um “sabor” especial e único da primeira experiência neste âmbito.

Quando a gradação nas quadras amorosas é decrescente, o primeiro amor resulta o mais precioso (*idem*, 121):

O primeiro amor é ouro,

Segundo prata lavrada,
O terceiro, quarto e quinto
São pó, terra, cinza e nada.

A multiplicação de experiências amorosas (na poesia popular) não enriquece o universo emocional, pelo contrário, com cada relacionamento novo, este sentimento parece perder algum valor, e mesmo até esvaziar-se. Na cantiga parece implícito que o número de relacionamentos por si só não vale nada se não servem de base para uma aprendizagem.

A tradição portuguesa valoriza o primeiro amor “inda que ele variado fosse”, porque, sofrer uma desilusão parece mais recomendável do que ser incapaz de amar. O primeiro namoro sobrepõe-se à autoridade dos pais, marcando uma clara posição (implícita) de quem que namora já é crescido. Na poesia, está patente a consciência da fragilidade das relações e inconstância dos sentimentos, como se exemplifica no poema (*in*: Braga, *op.cit.*267):

José me ensinou a amar,
Que eu nada disso sabia,
Para agora me deixar,
Como a noite deixa o dia.

Não é frequente o final do primeiro namoro deixar traumas nem consequências na futura vida emocional. O fim da relação marca-se com um simples “adeus” e com as seguintes frases (*in*: *idem*,274):

Eu contigo principiei,
Contigo quero acabar.

A decepção do primeiro amor culmina nas expressões populares “mandar ao rosmaninho” ou “à carqueja” (*in*: Braga, *op.cit.*), abrindo caminho para uma nova oportunidade. Se os “segundos amores” do sujeito lírico “vão pelo mesmo caminho” ou “à igreja”, depende da seriedade da pessoa, da disponibilidade de casar ou do desejo de continuar a usufruir a liberdade.

A poesia sérvia frequentemente identifica o primeiro e o único sentimento amoroso, sendo o seu final ou casamento, ou morte, uma nova vida junto da pessoa amada ou solidão. No nosso *corpus*, quase nunca é mencionado o sintagma “amor primeiro”, sendo em vez usados “ primeiro olhar ”, “primeira felicidade” e outros.

Quando a protagonista do poema “A tristeza pelo amado” (*Žalost za dragim in*: Đurić, *op.cit.*118.) lamenta a morte do primeiro namorado, a sua trança cortada, sinal de luto, é exposta no portão da cidade como exemplo da intensidade de amor e mágoa. Nos casos em que se descrevem os

segundos casamentos de viúvas, nunca se trata de uma vida abundante em satisfação. O primeiro marido não apenas é o primeiro amor, mas também a primeira sensação de felicidade.

A importância e memória da felicidade do primeiro namoro, no imaginário sérvio ultrapassam um casamento (provavelmente involuntário) da rapariga no poema “A alegria na memória” (*Radost u opominjanju in: Đurić*

, *op.cit.*135). Após o reencontro com o primeiro namorado, a personagem central admite ter-se casado e dado à luz um filho. O recém-nascido leva o nome do amado da mãe para ela “matar saudades”. Sem se saber o motivo da separação do amado e do casamento da rapariga, intui-se que esta união não a satisfaz. Para recordar momentos de alegria passada, evoca o nome do primeiro apaixonado:

Não lhe chamo: “Vem ter comigo, filho”,
Mas chamo-lhe: “Vem ter comigo, meu querido”.

No poema sérvio “O Rei e a rainha da cidade de Buda” (*in: Đurić, op.cit.*146) o primeiro amor é tão valorizado que nada o pode substituir. A rainha, casada em terceiras núpcias com o rei está triste ao recordar a sua “primeira felicidade”, um rapaz chamado Miloš. Mesmo sem linhagem nem riquezas materiais, o primeiro marido para ela é mais valioso do que o segundo e terceiro marido, o duque o o rei, devido à alegria que viveram juntos. Justificando-se, perante a fúria do rei, a rainha responde:

Pela minha fé, minha coroa brilhante,
A primeira felicidade está em flores embrulhada,
A segunda com lágrimas regada
E a terceira com absinto carregada
Agora, pensa, minha coroa amada,
Se é justo tu tirares-me a vida.

As “flores” da “primeira felicidade” remeterão, provavelmente para a juventude, amor, carinho e beleza com que esse relacionamento foi construído, o segundo e o terceiro casamentos, por sua vez degradam e destroem o sentimento amoroso, transformando-o em pranto e amargura. Pelo tratamento dirigido ao marido (“rei, meu senhor”, “minha coroa brilhante, e “minha coroa amada”, nota-se o respeito que a rainha lhe guarda, e algum carinho, ou talvez medo, perante a possibilidade de perder a vida. Tratando-o por “amado” no penúltimo verso, apelará mais para a sua justiça e palavra dada, para a compaixão e dó, do que propriamente para o seu coração.

O desejo de beijar uma menina “não beijada” (sendo seu primeiro amor) sublinha-se como “o mais belo” na série de componentes naturais do poema “Belo, mais belo, o mais belo” (*in: idem, 71*).

A primeira experiência amorosa, bela e complexa por causa da inocência e timidez apresenta-se nos versos de “O rapazinho tímido e a menina piedosa”, já anteriormente referidos. Os apaixonados,

sentados debaixo de uma ginjeira procuram a forma mais apropriada para começarem a conversa, estando claramente sublinhado que é “mais tímido o rapazinho que a menina”. Embora o texto não o explicita, há elementos que sugerem a inexperiência dos dois na matéria: ficam corados, falam baixo, desviam o olhar, escondem-se na natureza. O facto de o rapaz ser mais tímido que a menina não significa que ela tenha mais experiência amorosa, apenas justifica a ausência de palavras adequadas numa situação que possa ser embaraçosa.

A menção de um eventual segundo amor na poesia sérvia reflete mais uma vingança, ou ressentimento da amada, ofendida por algum gesto do amado, do que propriamente uma nova oportunidade. Na parte do nosso trabalho acerca da beleza masculina e feminina, foi analisado o poema “O perdão”, em que, ao ouvir os pássaros a comentarem que o marido é mais belo que ela e que deveria voltar a casar, a esposa “consente” um segundo casamento, apenas após a união impossível das copas das árvores que crescem longe uma da outra. Quando o primeiro namorado, no poema “A amada ficou furiosa” da antologia de Karadžić, não visita a amada durante muito tempo, as imagens oferecidas pela poesia são ou graves “zangas” ou “ameaças” da possibilidade de ela pertencer a outro rapaz “melhor e mais belo”. Traição ou inconstância do primeiro namorado ferem o orgulho da amada abandonada, obrigando-a a reconhecer o seu verdadeiro valor. “Amiga, irmãzinha do meu amado” (*Drugarice, mog draga sestrice*) da antologia de Karadžić, ilustra-o com um verso de carácter proverbial e uma conclusão lógica:

Para o ouro ourives encontrar-se-á
E a mim o meu predestinado virá.

Ao saber do casamento do primeiro namorado, mediante uma aparente indiferença, a rapariga está consciente de que a nova experiência lhe vai trazer a felicidade desejada, quando o destino encontrar o “ourives” adequado para o seu “ouro”. Obviamente, na vida real na Sérvia havia casos em que o final do primeiro namoro não tinha um desfecho dramático ou trágico, e em que aos rapazes e raparigas se permitia a liberdade de escolha, sendo esses relacionamentos abençoados pelos pais, aprovados pela comunidade e cantados nas cantigas. Em determinados poemas, o namoro é terminado por carta, noutros a rapariga decide casar-se montando a cavalo do anterior namorado, para o magoar e desvalorizar em público, noutros ainda o segundo amor é referido como mais rico, mais belo e melhor em todos os sentidos que o primeiro, podendo acontecer também a amada casar-se com outro, pelo facto de o primeiro namorado a ter obrigado esperar desnecessariamente durante muito tempo. Com o novo noivo ela está feliz, sendo essa felicidade a recompensa pelo longo sofrimento não merecido.

Nas duas tradições em contraste, o primeiro amor (quer se trate apenas da ilusão, quer do primeiro namoro ou casamento) ocupa um lugar destacado na poesia: é sempre belo, sincero, agradável, ainda que, por vezes, doloroso. A primeira experiência amorosa correspondida legitima a entrada para o mundo adulto, deixa espaço para recordações, brincadeiras, lamentações, pode ou não ser substituída por outro, por diversos motivos. Nas culturas portuguesa e sérvia, este primeiro sentimento é comparado a ouro, flores e outros elementos naturais, sendo único e valioso pela sua simplicidade, pureza, inocência e sendo sempre visto com simpatia e aprovação. Os relacionamentos posteriores podem perder essa magia e aura mítica, adquirindo novas qualidades e merecendo o seu lugar na vida humana e nas cantigas.

3.4. Declarações, promessas e juras

*Fiz jura de não amar,
Mas os teus olhos fizeram
Meu juramento quebrar.*

(in: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*,550).

As manifestações verbais de amor (declarações, conversas, promessas, juras) representam um primeiro passo para a exteriorização do sentimento e sua concretização. Com a troca de prendas, essa iniciativa aprofunda-se, exigindo um maior grau de compromisso. Uma vez verbalizado, o sentimento amoroso parece tornar os namorados eloquentes e inclinados para a poesia e misticismo. Daí, talvez, a excessiva idealização da pessoa amada. Francesco Alberoni, no estudo sobre o amor e o enamoramento, afirma que o sentimento amoroso “põe na boca do enamorado mais humildes palavras da poesia e do mito”. Isto parece significar que nas declarações amorosas as pessoas, por vezes, podem ser muito abundantes em palavras, usando linguagem que, até então, não lhes era familiar, para impressionar a amada, ou elogiando a sua beleza invulgar. Os apaixonados também são muito eloquentes tratando-se de promessas e juras, particularmente na fase inicial do namoro, ou depois de alguma atitude incorreta, que exige reconciliação. As hipérboles, metáforas, comparações e outros recursos estilísticos fazem parte do “discurso amoroso”, verbalizam os sentimentos, fazem acreditar que a pessoa amada é a “eleita”, única e insubstituível. Na célebre obra *A Arte de Amar*, Ovídio recomenda aos rapazes serem “abundantes em promessas” para conquistarem as suas damas. Evidentemente, este autor nem sempre aconselha mentiras, nem demasiadas palavras impossíveis de cumprir, apenas realçando a ideia de que uma mulher gosta de se sentir cortejada e desejada, e que a reconforta saber que o pretendente é capaz de realizar feitos incríveis por ela.

Contrariamente à eloquência e linguagem poética, existem também situações de incapacidade de verbalizar pormenores do universo emocional. As declarações, promessas e juras resultam de um condicionamento cultural e social, devido a várias “vigilâncias” em vigor numa comunidade, sendo uma delas a moral pública. Fatores pessoais (timidez, insegurança, falta de experiência) podem limitar a eficácia do discurso amoroso. Neste momento, surge uma outra questão relevante: por quê a necessidade de declarar o amor? Procurando responder a esta pergunta, Erich Fromm (1956:8) afirma que “a necessidade mais profunda do homem é a de ultrapassar a sua separação, abandonar a prisão da

sua solidão”. O homem, como ser social, tem a necessidade de comunicar com os próximos e formar círculos de amigos, conhecidos, familiares. Justamente por essa característica, na própria Bíblia, no livro do *Génesis* (2:3), a sociabilidade do homem é vista como vontade divina. “Javé Deus disse: “Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer-lhe uma auxiliar que lhe seja semelhante”. O facto de Deus ter criado Adão e Eva, homem e mulher implica várias possíveis interpretações, sendo uma delas a necessidade de cada pessoa encontrar o “par ideal” através do amor. Contudo, não é suficiente apenas sentir, saber das intenções do apaixonado, é conveniente expressar os sentimentos. Xesús Manuel Valcárcel, na obra *Dialética Sentimental* (1997:133), no ato de não revelar ou de comunicar sentimentos vê, por um lado, o desejo de proteger-se, evitando mágoa e dor e, por outro, o impulso de “sair de si mesmo” e “ir ao encontro do Outro”. Nesse sentido, pode entender-se que a ideia de declarar o amor já abrange a possibilidade de renunciar ao individualismo e começar a sacrificar-se por alguém. No âmbito do galanteio amoroso, por vezes, cabem jogos de sentido das palavras e pronunciam-se expressões e frases cujo significado aparenta ser contrário ao que se pretende enunciar. Deste modo, a ironia pode ser un recurso apropriado para a declaração do sentimento amoroso na poesia (popular ou erudita). Afirmando estas ideias, Juan Casas Rigall (1995:36) refere que “o amante indiretamente declara o seu amor à dama mediante un discurso simulatório, cujo carácter enfático está fundado simultaneamente na reticência e na dedução lógica.” (tradução nossa)¹⁴⁶. A ironia é uma figura de estilo que quase nunca deixa o destinatário indiferente, implicando uma reação. Daí, numerosas cantigas de desafio ou de despique portuguesas, aparentes críticas a uma pessoa, expondo os seus defeitos, escondendo, por vezes, sentimentos fortes, dissimulados, para tornar o jogo amoroso mais interessante.

Após a declaração de amor, a conversa é um elemento indispensável de qualquer namoro. Daí, no cancioneiro português, especialmente nas cantigas recolhidas no arquipélago da Madeira, como refere Leite de Vasconcellos (1881) os namorados se tratarem por “conversados”.

O modo mais comum de declarar o sentimento amoroso é usando a frase “amo-te”, ocasionalmente substituída por sinónimos “gosto de ti”, “quero-te bem” entre outros. Certamente, a primeira implica um elevado grau de compromisso. Uma outra forma de verbalizar os sentimentos é partilhando um sonho com a pessoa amada. Refugiando-se no discurso da imaginação, o pretendente sugere à amada os desejos e inquietações reais. Este tipo de cantigas começa por “esta noite sonhei eu...” podendo a continuação ser “contigo, minha beleza”, “que te estava dando beijos”, “que te tinha

¹⁴⁶ (Esp.) El amador, indirectamente declara su amor a la dama mediante un discurso simulatório, cuyo carácter enfático está fundado simultaneamente en la reticencia y en la deducción lógica.

nos meus braços /Muito bem apertadinha”. O medo da desilusão ou censura obriga certos pensamentos a permanecerem no domínio do sonhado.

Quando a cantiga termina com “mal hajam os sonhos falsos” ou “nos sonhos não há firmeza”, vislumbra-se uma profunda angústia de o sentimento amoroso não poder ser declarado nem realizado.

A ténue linha entre declaração, promessa e jura, exemplifica-se na seguinte quadra (*in*: Braga, *op.cit.*12):

Juro que ainda não tive
Um amor firme a ninguém,
Para ti logo se abriam
As portas do meu querer bem.

O desejo de impressionar a amada, de apresentar-se da melhor forma e acentuar a sua singularidade são contidas neste poema, através da garantia de que ela é merecedora do “amor firme” do amante.

A aparente negação e desprezo dos relacionamentos amorosos serve perfeitamente de revelação dos verdadeiros sentimentos (*idem*, 332): O segundo e terceiro versos ilustram uma firmeza “no negativo”, para o último ser revelador de quão especial é, de facto, a pessoa amada. A imagem inicial de pessoa implacável sugere subtilmente o desejo de ser cortejada e o esforço do pretendente por ela. O “primeiro lugar” nos amores seria uma recompensa adequada, como se poderá ler nos versos:

’ Inda não tomei amores,
Nem tenção de os tomar,
Se alguma vez me resolver,
‘ stas no primeiro lugar.

A estrutura verbal “eu hei-de amar-te...” seguida de ideias “até à morte”, “corra a fama que correr”, “amar uma só mulher/ Como se ama um só Deus”, “Eu nasci para te amar”. Estas cantigas, provavelmente, foram influenciadas pelo ideário trovadoresco (de constância, firmeza, lealdade).

Ocasionalmente, a declaração de amor (*idem*,373) é imediatamente aceite, sendo os sentimentos correspondidos:

Você diz que me quer bem,
Eu também quero a você.

A afirmação funciona de acordo com o provérbio expresso no fim da cantiga “onde há fumo, há fumaça”,¹⁴⁷ em que a simpatia mútua foi visível desde o início. Noutras situações, o mero tratamento por “tu” é interpretado como sinal de proximidade e de declaração amorosa, porque (*idem*):

Quem quer bem trata por tu,
O amor não quer senhoria.

Por último, existem casos “difíceis”, em que o apaixonado deve ter mais destreza e capacidade verbal para conquistar a amada, recorrendo a um discurso elaborado (*idem*: 116):

Eu fui o que assentei praça,
No batalhão do amor,
Jurei na real bandeira
De nunca ser desertor.

A palavra de um soldado e o juramento na “real bandeira” são tidos como gestos de uma pessoa honrada e séria, atribuindo mais credibilidade aos sentimentos declarados.

Uma cantiga pode conter uma “dupla declaração”, sendo a primeira parte mais indireta (*idem*, 88) “O J quer dizer joia/Joia do meu coração”, para na segunda metade se explicitarem os sentimentos:

Quero-te mais que a vida,
Tenho-te grande afeição.

A frase “amo-te”, nas quadras aparece poucas vezes como forma de verbalizar o amor. Citaremos, porém, um exemplo em que, a expressão verbal resulta de um longo processo de amadurecimento do sentimento amoroso: (*in*: Braga, *op.cit.*24):

Há um ano que te amo,
Há dois que te quero bem,
Há três que te trago no peito,
Sem o dizer a ninguém.

A gradação crescente dos números aparentemente contraria a evolução do amor: Do mero desejo secreto, ao “bem-querer” até à culminação existe um lapso temporal de três anos. Só quando tem a certeza da natureza do sentimento, o sujeito lírico o declara. Aqui, o verbo “amar”, pode ser entendido como superior ao simples “trazer no peito” ou “querer bem”, sendo, no fundo, estas expressões sinónimas.

As promessas frequentemente têm a estrutura “inda que meu pai me bata/, Minha mãe me tire a vida” podendo continuar com “a minha palavra já está dada”, “a minha mão está prometida” ou

¹⁴⁷ Parente (*op.cit.*492) refere também as variantes: “Onde há fogo, fumo sai”, onde há fogo, logo fumeça” e “onde há fumo, há fogo (lume)”.

“havemos de ir à igreja”, garantindo que o amor é capaz de ultrapassar todos os obstáculos. Na poesia, é legítimo prometer objetos materiais (peças de roupa, anéis, frutas) ou os menos “palpáveis” como “alma”, “vida”, “coração”. Ao escolher-se a linguagem de promessa, o primeiro objetivo é o de impressionar a amada. Os namorados às vezes esquecem a coerência entre as suas palavras e a realidade, causando desilusões e mágoas.

Dado o maior grau de compromisso, as juras são mais solenes e “graves”, recorrendo ao léxico do sagrado: “Deus”, “vida”, “morte”, “sepultura”, “céu e terra”, “eternidade”, a vida dos familiares (*in*: Braga, *op.cit.* 357) Leia-se o exemplo:

A sepultura se me abra,
A vida me caia dentro,
Se eu tenho outros amores
Se não tu no pensamento.

Pelo estilo e léxico, esta quadra faz lembrar a lírica medieval erudita, em que apenas a morte pode aliviar a angústia amorosa. A falsidade, inconstância, fraqueza ou desinteresse influenciam o incumprimento das juras. Um juramento realizado no período de tristeza e desilusão é invalidado pelo novo amor. Nos casos em que o sujeito lírico jura “nunca mais amar”, a luz de uns olhos muito especiais obriga-o a “as suas juras quebrar”.

Na poesia sérvia, as declarações, promessas e juras são realizadas de uma forma indireta. Ocasionalmente, recorre-se a elementos de flora e fauna, astros e entes sobrenaturais personificados, reivindicando o direito de amar e de o expressar.

A verbalização dos sentimentos pode concretizar-se através de uma série de perguntas e respostas, sendo o último verso a confirmação de amor.

No poema “O rapaz e a rapariga” (*Momak i devojka in*: Blašković, *op.cit.*24), o rapaz admira a beleza invulgar da amada, perguntando-lhe pela origem e razão do aspeto físico. Na resposta da rapariga (que cresceu com a esperança de ser o seu par ideal), parece evidente uma declaração de amor:

Ó, cavaleiro, meu sol brilhante!
Nem crescia para o pinheiro olhando,
Nem para a bétula fina orgulhosa,
Nem para o teu irmão mais novo,
Mas eu jovem cresci em direção a ti.

No poema, a menina é tratada por “rosinha cultivada” e o rapaz por “sol brilhante”, revelando simpatia mútua. Se a protagonista usa uma imagem de maior impacto para descrever o amado, a forma

de expressão dos afetos não é mal-vista no contexto cultural balcânico. Pelo contrário, a resposta insere-se na “personagem tipo” de “menina sábia”, marcadamente presente no folclore sérvio.

A apreciação da beleza pode implicar sentimentos. Convém lembrar o mercador marítimo, protagonista do poema homónimo (*in: Karadžić, op.cit.*). Insinuando pretender “comprar” os olhos, dentes e braços da “beleza menina”, revela um claro interesse nela.

Aparentes críticas e “maldições” são estratégias subtis para a verbalização do sentimento amoroso. Repare-se no exemplo do rapaz no poema “A rapariga no portão da cidade” (*Djevojka na gradskim vratima*) da mesma antologia. Ao ver uma jovem bela, quase lhe implora para apertar o botão da blusa. A “crítica” é lhe dirigida “para o pescoço não se ver alvo,/Para não me doer o coração.” Identificando o coração e a “dor”, tornam-se evidentes os sentimentos do rapaz, declarados desta forma.

A enumeração dos supostos defeitos é uma tática de chamar a atenção a sua relevância no desenvolvimento no sentimento amoroso. Um pretendente, no poema “Não olhes para mim por ser pequenina” (*Ne gledaj me što sam malena in: idem*) apaixonou-se por uma menina, mas não a beija “por ser pequenina” (sem explicar se tem em conta a sua estatura baixa ou pouca idade). Indiretamente, o jovem assumiu e verbalizou os sentimentos, recebendo em resposta favorável, uma outra “declaração encoberta”:

Beija, amado, serei também grandinha,
Pequeno é o grão de pérola,
Mas usa-se no pescoço das senhoras,
Pequeno é o pássaro perdiz,
Mas cansa o cavalo e o cavaleiro.

Como já foi referido, as imagens de plantas e animais apaixonados são formas frequentes de o amor se verbalizar, como se vê na seguinte cantiga: (Milošević-Dorđević *op.cit.*158):

Menina, menina
Não estejas em pé em frente de mim
Não estejas em pé em frente de mim,
Estou a arder por ti
Estou a arder por ti,
Como o linho pela água.

A declaração da paixão é repetida duas vezes, e enfatizada pela comparação aos elementos naturais. O grau de emoção é tal que o apaixonado não aguenta a presença da amada. Não obstante, vence o medo e expressa os sentimentos.

O cavalo do amado, cúmplice e amigo da rapariga “declara-lhe” a intenção do seu senhor no poema intitulado “A rapariga e o cavalo do rapaz.” (*Djevojka i konj momački*) da antologia de Blašković (*op.cit.35*)

Ó, voto a Deus, bela rapariga,
Não se casou o meu senhor,
Pensa em casar contigo no outono
No outono que primeiro vier.

O cancionero sérvio recorre a perguntas e respostas como manifestações verbais do sentimento amoroso. No poema “Para o velho não é para o jovem é” (*in: Đurić, op.cit.97*) os dois pretendentes de Anđelija, o velho e o jovem, declaram os sentimentos da mesma forma, através de três perguntas: se podem beber da água, comer dos pêssegos e beijar a rapariga. A “declaração” da protagonista da preferência pelo jovem começa com o cumprimento “bem-vindo, jovem cavaleiro”, terminando com a afirmação “pode beijar-se Anđelija”, claro sinal de amor correspondido.

As promessas não são apenas um recurso importante no discurso das conquistas amorosas, sendo um mecanismo de reconciliação, como no caso de “A amada ficou furiosa” (*Draga se rasrdila*) da mesma antologia:

Não fiques, minha amada, furiosa comigo,
Vou comprar-te um blusão vermelho comprido
Vou comprar-te um cinto forjado de ouro.

O poema acaba aqui, sem se chegar a saber a reação da amada. Dado o valor das prendas prometidas, pode pressupor-se que a ação do amado terá o efeito desejado.

O cancionero sérvio distingue entre as juras “negativas” e as “positivas”. As primeiras foram realizadas sem razão e reflexão prévia, causando um arrependimento posterior. O exemplo típico é o poema “Os votos” (*Zavjet*) da antologia de Karadžić. A protagonista fez os votos de não beber vinho, não usar a grinalda e não beijar o amado. Passado algum tempo, vendo-se triste, feia e só, a rapariga arrependeu-se. O seu pranto é inútil.

As juras “positivas”, porém, realizam-nas os dois apaixonados. Para ter a certeza de ser correspondido, o rapaz pede à amada para jurar “pelo Céu e terra” que ele é o seu único amor. Citaremos o seguinte exemplo do poema “Três defeitos” (*in: Đurić, op.cit.37*):

Pelo céu e terra juro-te a ti
Não amo ninguém a não ser a ti,
A partir de agora, nem a ti!
Dizem que tu tens três defeitos.

O juramento da rapariga abunda em léxico forte, inicialmente garantindo amor. No terceiro e quarto versos, os sentimentos aparentemente se alteram, obrigando o amado a “justificar” os três “graves” defeitos: estatura baixa, magreza e palidez do rosto. Após as respostas do rapaz (de ser leve ao cavalo, de possuir linhagem senhorial e de ter estudado em várias escolas), chega-se à ideia de que o juramento inicial da jovem era o “verdadeiro”. O terceiro e quarto versos foram usados apenas como uma estratégia de se confirmarem as qualidades do amado.

Uma jura pode servir de resposta a um desafio. Tal é o caso do apaixonado no poema “A mãe guarda a filha” (*in: Karadžić, op.cit.*). Ao ouvir falar da beleza extraordinária da menina e do rigor com que a mãe a protege até do Sol e do luar, o cavaleiro jura vê-la, falar com ela e beijá-la. Pelo ponto de exclamação no fim do poema e pela determinação do rapaz, pode inferir-se a realização da intenção. Do mesmo modo, a protagonista do poema “Uma bela menina construía a estrada” (*Drum drumila lijepa djevojka*), jura transformar-se em andorinha para sobrevoar as torres e árvores e beijar o belo Jovo.

No poema popular “Belo, mais belo, o mais belo” (*in: Đurić, op.cit.*371) o rapaz solteiro faz o juramento (de utilizar cada um dos elementos da natureza e de beijar a rapariga) para pôr termo a uma competição entre as plantas acerca da beleza. Nesse contexto, a jura não é propriamente uma declaração de amor, mas uma “confissão” da superioridade do homem em relação à natureza.

Os juramentos amorosos sobrepõem-se à autoridade materna, à violência verbal ou física, como o ilustra o poema “Ela é minha e minha será” (*Ona je moja te moja*), retirado da mais célebre antologia da poesia popular sérvia:

Quer ralhes, mãe, quer não ralhes,
Quer batas, mãe, quer não batas,
Ela é minha e minha será.

Captando a benevolência da amada, conquistando a sua confiança, garantindo firmeza e fidelidade, ultrapassando obstáculos, as declarações, promessas e juras no cancioneiro português e sérvio são recursos poéticos eficazes no processo da verbalização do sentimento amoroso. Nestes exemplos, torna-se evidente que o amor não apenas é capaz de produzir uma bela retórica, incentivando também feitos extraordinários.

3.5. A proximidade e o desejo: manifestações físicas do amor

*Dá-me um beijo, dou-te dois,
Dou-te assim a paga dobrada.*

(Viana, *op.cit.*19).

Uma vez expresso verbalmente, o sentimento amoroso passa para a “etapa” seguinte: a dos contactos: olhares, sorrisos, apertos de mãos, abraços, beijos, carícias. Já foi estudado o papel do olhar na revelação da paixão, porém, parece-nos pertinente dar mais alguns exemplos em que o olhar desperta o desejo. Numa quadra portuguesa (*in*: Braga, *op.cit.*13), o sujeito lírico “por um olhar dos teus olhos/Dera da vida metade”. O desejo aumenta gradualmente, podendo um sorriso e um beijo da amada “pôr em causa” a sua vida e salvação eterna.

Na poesia sérvia, o olhar desperta o desejo quase da mesma forma. O apaixonado, no poema “A filha do padre” (*in*: Karadžić, *op.cit.*) quase implora a rapariga para lhe dirigir o olhar dos belos olhos negros (“Assim vivas, minha alma, olha para mim com eles”). O olhar incentivaria tanto a imaginação, que o rapaz, de seguida, expressa o desejo de ser beijado pela sua “boca de mel”, “mordido” pelos “dentes de pérola”, abraçado pelos “braços compridos” e “amamentado” pelos “seios brancos”. O erotismo e sexualidade impregnam os versos deste poema, sendo o contacto visual o principal “responsável” pela evolução da intensidade do desejo.

Os sorrisos, abraços e beijos têm, na imaginação popular, efeitos quase mágicos (embriagam, curam o “mal de amores”, embelezam corpo e rosto, alegam o coração, “adoçam a boca”, “selam o pacto amoroso”), guardados apenas para pessoas especiais. As manifestações físicas do sentimento amoroso indicam proximidade, aprofundam uma relação, estabelecem confiança, fomentam desejo. Na poesia popular portuguesa e sérvia, todos estes elementos podem identificar-se com tortura (mediante os verbos “ferir”, “doer”, “queimar”, “arder”, “atingir com uma flecha/punhal”, a visão de abraços como grilhetas ou forca). Outras vezes, comparam-se às necessidades básicas (comer, beber, curar uma doença). Quando se pretende explicitar o prazer do contacto, as mãos transformam-se em algodão, a boca em mel, os olhos em vinho ou lume. Nas representações de indiferença e desprezo, o olhar ou sorriso são de gelo, o coração de pedra, o corpo é uma fortaleza inacessível. O abraço significa também apoio e desejo de proteger, componentes muito importantes de qualquer relação interpessoal.

O sorriso revela afeto, amabilidade e atenção, seduz, indica a inocência ou ingenuidade do enamorado. Chevalier e Gherbrant (*op.cit.*119), no seu dicionário, não dedicam uma atenção particular aos sorrisos e abraços, definindo, porém, o beijo como “símbolo de união e adesão mútuas”. Sendo que na boca nasce a palavra, algumas culturas consideram-na “porta do espírito”. O beijo tem as suas conotações quase místicas, representando o “encontro das almas”. Estes autores atribuem ao beijo os significados de “sinal de concórdia, de submissão, de respeito e de amor”. Dada a polivalência de interpretações desta manifestação de amor, o beijo pode ser cultural e socialmente condicionado. A forma e a parte do corpo em que o beijo é dado implicam os mais variados sentimentos: afeto, amizade, amor, paixão, desejo, proteção, confiança. Dependendo da emoção que exprime, o beijo pode ter uma cor, cheiro, sabor, pode “queimar”, “manchar o rosto”, curar, saciar “fome” e “sede”, fazer perder o juízo.

Ocasionalmente, o caminho até ao abraço é mais longo e indireto. Partindo da simbologia universal da cor verde (esperança), afirma-se poeticamente (*in*: Nunes, *op.cit.* 107) que:

O verde quer dizer esp'rança,
Esperança tenho em Deus
De ver um dia os meus braços
Entrelaçados com os teus.

Na cantiga, apela-se para o poder de Deus, uma vez que o amor ainda não é correspondido. Na reza por um abraço, o sentimento amoroso é subentendido como puro e decente, supondo-se que Deus não concederia nada indigno ou imoral.

A estreita relação entre a religião e a esfera afetiva marca os seguintes versos (*in*: Braga, *op.cit.* 176):

Que pena mais rigorosa
Que me deu o confessor,
Trinta dias de cadeia
Nos braços do meu amor.

A interpretação da quadra pode parecer ambígua: o aparente rigor do padre relativo ao “pecado” confessado, na realidade, revela a simpatia com que a Igreja encara a beleza do sentimento amoroso correspondido. Poderíamos pensar também, que após a confissão, a rapariga desejaria uma aprovação e legitimação dos sentimentos, colocando o seu desejo na boca de uma autoridade religiosa. Contudo, se o poema não revela a situação completa, o texto não nos deixa margem para interpretações demasiado livres.

Um ligeiro erotismo relacionado com os abraços revela-se no verso “lindo corpo para abraços”, (*in: idem*) A quadra está impregnada de apreciação de beleza e expressão do desejo: as mãos são “lindas para luvas”, os pés “para sapatos”, a boca “para beijos”, culminando com o desejo de abraçar. Não admira serem escolhidas justamente estas quatro partes do corpo: todas elas são zonas erógenas. Quando o sujeito lírico pretende abraçar o corpo todo, está latente a expressão do desejo. A forma de sonho serve para explicitar (e esconder) “desejos ilícitos”, relativos à intimidade. Ocasionalmente, o sonho é “muito atrevido” ou “falso”, indicando que o desejo (ter a amada nos braços “muito bem apertadinha” não deve ser expresso publicamente.

As “moças solteiras” reconhecem-se pelo facto de poderem e quererem trocar abraços com os namorados, sem serem censuradas. Leia-se o exemplo (*in: Leite de Vasconcellos, op.cit. 103*):

Que é moça solteira
Não o pode negar,
Ao mais lindo cravo
Se vai abraçar.

O sorriso e riso indicadores simpatia, benevolência, ocasionalmente timidez, tendo no contexto amoroso, uma conotação positiva (*in: idem, 556*):

Dei-te um beijo, corastes,
No segundo já sorristes,
E muitos mais que eu te dei
Foste tu que me pedistes.

Nos “ABCs de Amores”, subgénero de poesia amorosa, em que a cada letra do alfabeto corresponde uma manifestação de amor, “o B é pelos beijinhos” (*in: Braga, op.cit.91*) revelando na continuação, alguma característica particular do beijo. O efeito do beijo pode ser terapêutico, “medicinal”, mágico, encantador, doce, apagador da sede.

Para uma terapia eficaz do “mal de amores” recomendam-se “sinasmos de beijos” prescritos na receita dada “na botica”. Servindo para a “doença” se aliviar, o “remédio” deve ser administrado corretamente, na quantidade e intervalos recomendados. Caso contrário, o “mal” agrava-se. A função milagrosa do beijo reside no seu poder de aliviar o “martírio de amor”.

O cheiro e sabor particulares dos beijos podem “delatar” os namorados, cujo comportamento é controlado (*in: Braga, op.cit. 355*):

Tua boca cheira a beijos
Tu hoje beijaste alguém?
Eu beijei o meu amor,
Beijei-o, fiz muito bem.

Quando os beijos têm sabor, geralmente são doces, comparam-se a açúcar, mel, fruta madura. O sabor pode ser indefinido (nem amargo nem doce). O desejo de conhecer o “verdadeiro” gosto, implica a recomendação de o beijo se repetir. O beijo sonhado apenas acentua os “dobrados desejos” na realidade. A troca de beijos é aprovada até entre os animais e objetos, mostrando-se, assim, a universalidade do amor. Os passarinhos beijam-se com os bicos e abraçam-se com as asas. O amor não se reserva apenas a seres vivos. Leia-se o exemplo: (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 21)¹⁴⁸:

O mar também é casado,
O mar também tem mulher,
É casado com a areia,
Dá-lhe beijos quando quer.

O beijo secreto não pode nem deve “deixar nódoas” no rosto, para não criar suspeitas de “atividades ilícitas”, quando o relacionamento amoroso ainda não é público. O número de beijos também é relevante na poesia, sendo dois a medida justa de correspondência, “a paga dobrada”, já que os namorados preferem “não ficar a dever nada”. A tradição popular observa com benevolência os beijos e recomenda a sua multiplicação.

Relativamente às manifestações físicas e psicológicas do sentimento amoroso, Blašković (*op.cit.*7) afirma que “os olhares, os sorrisos, a imaginação, a entonação, tudo isso é o começo, mas por vezes também o fim do amor” (tradução nossa)¹⁴⁹. Na poesia sérvia, o abraço pode ser identificado com correntes (para prisioneiros) ou com o “enforcamento” na “árvore má” (pescoço da rapariga), sendo ainda o remédio salvífico para o “mal de amores”.

A imagem do abraço (particularmente durante a noite) esconde uma maior proximidade do que é lícito admitir em público. No poema “A cabeceira mais bonita” (*Najlepše uzglavlje in:Đurić, op.cit.*, os protagonistas dormem abraçados, sendo os seus braços a melhor cabeceira. Todo o ambiente natural é benevolente neste encontro: a amendoeira esconde-os, o chão e a relva servem-lhes de cama, o luar e as estrelas são cobertor e almofada, sendo o seu abraço o mais belo de tudo.

No poema “Jovo e Marija”, dormir apoiada no braço direito do amado agrada mais à protagonista do que “quatro almofadas mais macias”, implicando ternura e carinho com que o namorado a trata, abraça e acaricia. Os abraços que a “frágil Jagoda”, protagonista do poema

¹⁴⁸ Numa outra versão deste poema (*idem*) usa-se o verso “bate nela quando quer”. Com este verso, provavelmente, se denunciam comportamentos violentos entre marido e mulher, inadmissíveis como manifestações do sentimento amoroso.

¹⁴⁹(Sér.) Pogledi, osmesi, maštanja, intonacija, sve je to početak, a ponekad i kraj ljubavi.

homónimo (*in: Krstanović, op.cit*), dá durante a noite ao amado são tantos e tão intensos que é capaz de “oprimir o seu braço direito”.

A poesia sérvia é bastante escassa na descrição do sorriso como manifestação amorosa, sendo, porém, este pormenor inevitável no contexto de beleza feminina. Uma das razões para isso poderia ser a ideia de quem sorri e ri muito não ser demasiado inteligente. Entre os poucos exemplos do sorriso como sinal de afeto, citamos o poema intitulado “A alegria, a preocupação e a ideia”, (*Radost, briga i domisao in: Karadžić, op.cit.258*), em que parece claro que a rapariga por quem o protagonista está apaixonado lhe sorriu, implicando o desejo de casar:

Virou-se para mim, sorriu para mim
Parece-me que casar comigo queria.

A poesia popular sérvia valoriza os beijos como uma das maiores provas do sentimento amoroso. Públicos ou escondidos, são formas do triunfo de amor, porém, têm que ser dados de boa vontade e sem serem forçados. Nos poemas em que o namorado encontra a amada adormecida na natureza, contém o desejo de beijá-la sem consentimento, podendo essa atitude considerar-se “pecado” ou “vergonha”. Respeitando a sua honra, o rapaz pede ajuda a Deus, ao vento ou a algum elemento natural para a acordarem. Então, realiza-se o beijo aprovado, que só assim significa uma celebração mútua do pacto amoroso.

Um beijo representa a coroa do encontro amoroso, como o ilustram os seguintes versos. (*in: Pavlović, op.cit.126*):

O cavaleiro vai cerca acima,
E a noiva cerca abaixo,
Na cerca encontraram-se
Na sobancelha beijaram-se.

É curiosa a palavra “cerca”, elemento que separa os pátios das casas a mencionar-se três vezes: é uma barreira que desaparece com a união, proporcionada pelo beijo. Na cultura sérvia, beijar nos olhos ou sobancelhas, entre outros significados, indica o desejo de os amantes permanecerem juntos para sempre. No poema “O rapazinho tímido e a menina piedosa”, em vez de consentir um beijo no olho, a protagonista permite dois, duplicando o prazer, bem como o desejo de ficar com o amado.

Nos versos de “O saber” (*Znanje* da antologia de Karadžić), o rapaz afirma saber aplicar “corretamente” os beijos às viúvas (entre os olhos) e às raparigas (entre os seios). As primeiras merecem respeito, sendo mais recolhidas e, por isso, o beijo a elas destinado é destituído de qualquer

conotação sexual. As segundas, ainda jovens e inclinadas para a paixão, “têm direito” a um beijo mais “apropriado”.

Tal como o primeiro amor, o primeiro beijo na poesia é quase sacralizado. Daí, a ocorrência de numerosas “raparigas não beijadas” que, no fim do poema, conhecem a beleza e a magia desse momento. O beijo na boca, entre a proximidade e o desejo, é representado como “A maior das doçuras” (*Najveća sladost*), dando o título ao poema (*in: Blašković op.cit.20*):

Beijei-a uma vez foi suficiente,
A minha boca ficou de mel,
Como se estivesse açúcar a comer,
Açúcar a comer, sorbet a beber.

Para além do título, em que a palavra “doçura” é acompanhada de um superlativo, usa-se um campo semântico relativo ao doce (“mel”, “açúcar”, repetido duas vezes, “sorbet”). Os verbos “comer” e “beber” implicam prazer.

O beijo embriaga a tal ponto que o *ban* da cidade de Varadin no poema “Dojčin Petar e o rei Matijaš” (*in: Đurić,op.cit.94*) perde trezentos ducados, o cavalo preto, o punhal de ouro e a razão, merecendo críticas do próprio rei.

Não obstante os beijos consentidos serem mais apreciados, os furtivos têm também o seu encanto. O desejo, na poesia sérvia, transforma os rapazes em borboletas e as meninas em rosas (não deixando de estar presente uma carga sexual nesta imagem). A noite, o luar e a natureza, observadores dos momentos de intimidade, são obrigados a guardar segredo. Caso contrário, são objetos de maldições e graves acusações de traição.

Relativamente ao número de beijos, por vezes é suficiente apenas um, para na boca permanecer o sabor a mel. Em outras situações, recomenda-se “beijar uma e outra vez”, multiplicando o prazer, o desejo e o amor. Segundo a tradição ortodoxa, três beijos nas faces simbolizam a Santíssima Trindade. Apenas numa cantiga sérvia se refere este número de beijos, provavelmente porque o beijo no rosto não é imediatamente associável à sedução amorosa.

Sendo as manifestações físicas do sentimento amoroso universais, não notamos diferenças fulcrais na abordagem deste assunto nos cancioneiros português e sérvio. Ambas as culturas as encaram com aprovação, como celebração de afetos.

3.6. Lembrança, partilha ou um pacto de amor: trocas de prendas

*Castanheiro, dá castanhas,
Castanheiro dá só uma,
Para dar ao meu amor
Que ainda não comeu nenhuma.*

(in: Viana, op.cit. 23).

Verbalizado e confirmado pelos contactos, o sentimento amoroso concretiza-se também na troca de prendas, gesto de carinho, confiança, alegria e compromisso. Sem especificar uma data exata (Ano Novo, Natal, Páscoa, dia de aniversário) nem um motivo especial, a poesia portuguesa e sérvia abundam em exemplos de troca de prendas entre apaixonados. Uma simples lembrança (laços, fitas, flores), partilha (frutas, doces), desejo de agradar (lenços bordados pela amada, camisas, cintos) ou um pacto de amor (anel), a prenda nunca deixa indiferente nem quem a oferece, nem o destinatário. Ao efetuar-se uma “troca sem lesão”, as “prendas” são a própria alma e coração. Não esperar qualquer retribuição (a não ser a felicidade da pessoa amada) é uma das mais-valias desse gesto, indicador de um amor desinteressado. As únicas situações em que se pode esperar algo em troca, são as ofertas, sinais de arrependimento e pedido de reconciliação. Nesses casos, mesmo sem saber o efeito do presente no destinatário, permanece a esperança de que o coração ofendido saberá perdoar.

A primeira “prenda” mencionada na poesia popular é justamente a água, por ser a mais simples e por satisfazer uma necessidade básica. Oferecida pelo amado, até a água tem um sabor doce e agradável. Ocasionalmente, o facto de saciar a sede esconde um desejo intenso. Esta ideia está patente nas cantigas em que a boca do amado serve como o melhor “recipiente”. Quando a água é rejeitada, o gesto interpreta-se como desprezo ou crueldade. Veja-se a quadra (*in: Leite de Vasconcellos op.cit.492*):

Passei pela tua porta
Pedi-te água, não me deste,
Nem os mouros da Mourama
Fazem o que tu fizeste.

Neste contexto, a pessoa incapaz de entender a uma necessidade elementar do Outro é inimiga, pior ainda que os ocupadores do país.

Um elemento indispensável no galanteio amoroso são as flores: depois de elas próprias as terem cultivado, as raparigas oferecem-nas aos amados. Os rapazes dão-nas quando as apanham pelo caminho, indo ao encontro das namoradas, sabendo que lhes vão agradar. As flores mais trocadas na tradição portuguesa são rosas, cravos e amores-perfeitos. A significação do amor-perfeito parece óbvia no discurso e imaginário amoroso português, indicando a perfeição dos sentimentos de quem oferece esta flor. Quando não é mencionado o nome, o que realmente interessa, é o gesto de oferecer, e não o eventual significado da planta no imaginário popular. Alecrim, nardos e manjerição, no imaginário português, ocupam um lugar destacado, podendo ser presentes para as amadas. A simbologia da oliveira e da palmeira é igual nas culturas cristãs, significando a primeira a paz, enquanto a segunda evoca a entrada de Jesus Cristo em Jerusalém. Daí, na seguinte quadra, cada planta ser prenda adequada ao destinatário (*in: Viana, op.cit.19*):

Oliveira é a paz
Que se dá aos bem casados,
Palmas aos sacerdotes,
Alecrim aos namorados.

Por último, parece impor-se um paralelismo entre o significado do alecrim em Portugal e na Sérvia: na tradição portuguesa, esta planta oferece-se aos namorados, e na cultura sérvia aos casados. A bibliografia consultada não nos forneceu uma explicação razoável para esta curiosidade, mas na poesia, quando oferecido, o alecrim, nos dois casos, implica sentimento amoroso.

As prendas oferecem-se de livre vontade, respeitando-se hierarquias e significações de cada uma, como no exemplo (*in: Braga, op.cit.21*):

Cravos da minha janela
Não dou a rapaz nenhum,
Falinhas dou-as a todos,
Liberdade só a um.

Nesta sequência, os cravos são os menos preciosos, mesmo assim, não se oferecem a ninguém, para não se interpretarem como sinais de afeto. As conversas, sem importância e compromisso (marcadas com o diminutivo), são “prendas” para todos. Apenas um rapaz é merecedor da liberdade, dádiva de maior valor, sacrificada voluntariamente por amor. Oferecer prendas moderadamente pode ser sinal de prudência ou desejo de confirmar os sentimentos do amado (*in: idem.*):

Dei uma rosa, até duas,
Até três te posso dar
Um ramalhete, isso não,
Que faz falta no rosal.

Não explicando a “falta” que o ramalhete faz no rosal, a rapariga implicitamente deseja que o amado a visite com mais frequência. Se o ramalhete se entender como a “flor” da virgindade, e o rosal como a casa da jovem, a recusa de o brindar ao amado é compreensível. Mais um exemplo (*idem*) aborda indiretamente a temática delicada do jogo amoroso:

As flores do meu jardim
De encarnadas aborrecem,
Não se dão a quem as pede,
Só sim a quem as merece.

Interpretada literalmente, a quadra apregoa o empenho do rapaz em conquistar a amada e merecê-la. No sentido figurado, as flores do jardim e a cor encarnada significam a beleza da juventude, implicando que o amor e a paixão se guardam para uma única pessoa, que comprovar ser digna.

As frutas (deixadas à porta da amada, apanhadas no pomar da casa, roubadas, ou atiradas) são lembranças agradáveis, têm valor simbólico, servem de elementos de comparação com partes do corpo da amada. A “maçã doirada”, nas culturas portuguesa e sérvia, associa-se a amor e casamento. Na Antiguidade clássica, a maçã simbolizava discórdia, no *Génesis*, fruto proibido, no *Cântico dos Cânticos*, a beleza do Verbo Divino. Chevalier e Gheerbrant encaram-na como “fruto do conhecimento”. Daí, para o casamento (simbolizado pela entrega da maçã à amada) ser necessário duas pessoas conhecerem-se profundamente. Apesar da ausência de referências ao casamento, nesta quadra (*in: idem*), pode intuir-se um desejo escondido de correspondência do sentimento amoroso. O facto de a maçã ser “doirada”, feita de um material precioso, escondida no fundo do baú, invocando a intervenção divina, a nosso ver, significa um desejo secreto de casar.

Tenho uma maçã doirada
No fundo do meu baú,
Para dar ao meu amor,
Deus queira que sejas tu.

Outra oferta frequente no universo amoroso é o lenço (bordado pela amada, com letras iniciais do nome do namorado, de várias cores). A atenção e carinho com que foi elaborado e escolhido torna mais “poético” este objeto de uso diário. Quando um rapaz oferece um lenço, geralmente é para a rapariga o lavar (verificando as aptidões da amada para ser dona de casa, e pondo à prova a sua afeição). No seguinte exemplo (*in: Leite de Vasconcellos, op.cit.165*), o lenço é apenas uma lembrança sem implicar qualquer dever. Um objeto, aparentemente insignificante, pode despertar emoções:

António me deixou um lenço
À saída do serão,
António, rico António,

António do meu coração.

Pelo tratamento que merece um lenço oferecido, observa-se a clara preferência por um dos pretendentes (*in: idem*, 593): para o mal-amado nem sequer uma tarefa tão simples como “passar por água” é digna de esforço, enquanto o amado é merecedor das atenções, mesmo sem as pedir.

António me deu um lenço
Para o passar por água,
Se ele fosse de José,
Até sabão lhe deitava.

A prenda mais valiosa na poesia, certamente, é o anel. A forma redonda, (forma perfeita) significa união. No imaginário eslavo simboliza o Sol e os ciclos de vida, sendo, por isso, indispensável na magia amorosa. Acredita-se que a rapariga, no Dia de S. Jorge (6 de maio) ou de S. João (7 de julho),¹⁵⁰ olhando através de um anel ou grinalda, conhecerá o predestinado. Aliança de noivado ou casamento, o anel indica um elevado grau de compromisso. Daí, não admira os noivos serem designados também de “prometidos”. Chevalier e Gheerbrandt (*op.cit.*167) veem no anel um objeto que simultaneamente *religa e isola*, evocando a relação senhor-servo. Com o anel não se pretende subjugar ou humilhar a outra pessoa. A interpretação desta dicotomia salienta a obrigação do “senhor” e do “servo” um com o outro, bem como a ideia cristã que o marido é “a cabeça” da mulher, tal como Cristo o é da Igreja, expressa na *Epístola de São Paulo aos Efésios* .

Um significado semelhante, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (*op.cit.*) têm a fita e o cinto. Quando oferecidos, “prendem” uma pessoa, religando-a à outra isolando-a, simultaneamente dos possíveis pretendentes. O anel pode ser rejeitado ou “quebrar”, quando acabam os sentimentos. Nesses casos, na poesia é usada a imagem de vidro, para ilustrar a fragilidade da relação. Leia-se o início da cantiga (*in: Braga, op.cit.*134):

O anel que tu me deste,
Era de vidro, quebrou.

Como aliança ou uma simples prenda, o anel mais apreciado e valioso na tradição popular é o de ouro, não apenas pelo valor material, indicando também pureza. Não obstante toda a carga

¹⁵⁰ Estas duas datas são referidas de acordo com o calendário juliano (vulgarmente conhecido também como “o calendário antigo”, inventado por Júlio César. A Igreja Ortodoxa, não reconhecendo a autoridade do Papa, não reconhece também as alterações do calendário feitas pelo Papa Gregório XIII no século XVI. Como uma justificação para a “correção” do calendário juliano, esta Igreja utiliza o milagre da descida do fogo bento do céu no Sábado da Glória (um dia antes da Páscoa ortodoxa), acreditando-se que essa é a “verdadeira” data da maior das festas cristãs.

simbólica, no cancionero popular português (*in*: Leite de Vasconcellos *op.cit.*606), com frequência é sublinhado que “o anel de ouro não é prenda”, optando-se pelo “anel de contas miudinhas” que “mete mais confiança”. Dada a escassez de informação nesta quadra, interpretá-la não é fácil. A rejeição do anel de ouro pode resultar de uma desilusão anterior. O desejo de ter outro tipo de anel, “camuflado” por detrás de uma maior confiança, significa, talvez, que a rapariga ainda não está preparada para assumir o casamento.

Na tradição sérvia, trocam-se as mesmas prendas: água, flores, frutas, lenços e anéis, peças de roupa e calçado. Quando as ofertas simbolizam reconciliação, devem ser feitas de materiais preciosos (seda, ouro, pérolas). Na poesia sérvia, oferecem-se também animais (falcão, leão e cisne). Uma situação assim é-nos apresentada no poema “Criava a rapariga um leão e um cisne” (*Ranila đevojka lava i labuda in*: Milošević- Đorđević, *op.cit.*178) em que cada animal tem o seu destinatário (cunhado, padrinho de casamento, amado).

As flores são inevitáveis no universo amoroso. A protagonista de “Esporra o cavalo o jovem cavaleiro” (*in*: Blašković, *op.cit.*23) atira diferentes flores ao amado, pretendendo embelezar toda a imagem do cavalo e do cavaleiro. Nesse contexto, as flores não são propriamente prendas, mas um gesto de amor e carinho. No poema intitulado “Nove plantas” (*Devetoro bilje*¹⁵¹*in*: Đurić,*op.cit.*137) a rapariga oferece ao amado nove flores diferentes, cada um com um significado destacado na magia amorosa. Dada a semelhança fonética entre os nomes das plantas e as formas de amor que deseja receber, (ser beijada, cuidada, evitar discussões), a menina sugere-lhe os sentimentos. Esta prenda deve lembrar o amado o que dele se espera para garantir a felicidade da relação.

A rosa é a flor mais dada e recebida na poesia tradicional sérvia, provavelmente por ser a mais bela. Cultivada com carinho para ser dada ao namorado, adquire propriedades mágicas, desenvolvendo-se completamente em apenas três dias, como no poema “O sol brilha, a rosa desenvolve-se” (*Sunce sija ruža se razvija*). A função principal da rosa é ser oferecida e dar alegria. Quando não encontra o destinatário, o único sentimento que esta flor causa é a tristeza. Os versos de “Uma moça diz à rosa” (*Djevojka ružici*), da mesma antologia, testemunham tristeza e solidão da protagonista por não ter a quem oferecer a flor (a mãe faleceu, a irmã é casada, o irmão está na guerra e o amado está “de trás de três verdes florestas/ detrás de três águas geladas”).

¹⁵¹ Uma das flores oferecidas é a violeta (ljubičica) que foneticamente se assemelha ao verbo “beijar” (*ljubiti*). Uma vez que na tradução se perde essa ligação entre a palavra e a ação decidimos não incluir este poema no nosso *corpus*.

Uma outra flor, oferecida com frequência, é a tulipa, mais bela ainda quando feita de pérolas (*od bisara lala*). No poema “Alegria inesperada”, o namorado oferece a flor à amada adormecida, ao comprovar a sua fidelidade.

Manjeriço, nardos e alecrim, indissociáveis da mitologia eslava e do universo amoroso, são prendas valiosas devido ao seu significado, como é o caso em “Mau é o campo” (*Zlo je polje*) (in: *Raskovnik*, 73-74, 1993:43):

As plantas colhem-nas as velhas para o ferido,
E as moças os nardos para o prometido,
O nardo tem um irmão alecrim,
E o alecrim para o casamento convida.

Tal como embeleza as raparigas e exprime o desejo de casar, a grinalda de nardos é uma oferta valiosa para os amados. “Smiljana¹⁵² e a grinalda” (*Smiljana i vijenac*, in: Đurić, *op.cit.*52) testemunha o da seguinte forma: a rapariga fez três grinaldas dedicando cada uma a alguém (uma a si mesma, outra a uma amiga e a última ao amado). A primeira representa um claro desejo de casar, a segunda transmite a mesma “sorte” à amiga e a terceira é uma declaração indireta dos sentimentos.

Os apaixonados trocam vários frutos: morangos, abrunhos, pêssegos, laranjas, marmelos, maçãs, sendo a “maçã doirada” (*od zlata jabuka*) um claro indicador do desejo de casar.

A “rapariga apaixonada” no poema “Ivo passou Danúbio a nado” (*Ivo Dunav preplivao*) da antologia de Blašković, pede ao pretendente, Ivo o montenegrino, para lhe trazer um marmelo e uma laranja. Como prova de amor, o rapaz faz o que se menciona no título.

O lenço (cheio de frutas, bordado a ouro, dado para lavar, molhado com lágrimas) pode ser uma simples lembrança ou pode afirmar o sentimento amoroso.

Prendas mais “concretas” (peças de roupa, cintos, pentes, joias) frequentemente são tema de discussão de três raparigas (na série de variantes do poema “De que cada uma mais gostaria”). As duas mais velhas optam sempre por um presente material, sendo a mais nova a sábia, que sobrepõe o amado a tudo.

Na cantiga “De quem é o anel, dele é a rapariga” (*Čiji prsten onoga i djevojka*) registado na coletânea de Karadžić (*op.cit.*299), três companheiros de viagem encontram uma rapariga e oferecem-

¹⁵² O nome Smiljana deriva-se de *smilje* (nardos).

lhe prendas: nardos, uma maçã e um anel de ouro. Tendo cada oferta o seu lugar no universo relativo ao casamento, a discussão entre os três apaixonados exige intervenção da justiça:

O juiz honrado começa a falar:
O manjeriço dá-se por causa do cheiro,
A maçã dá-se por misericórdia,
E o anel dá-se por lei
De quem é o anel, dele é a rapariga.

Na sentença, “o juiz honrado” valoriza mais o anel, a prenda mais duradoura e a garantia mais séria do casamento. A intervenção jurídica também é invocada numa quadra portuguesa (*in*: Leite de Vasconcellos, 1890:99). Leia-se o exemplo:

Ó, senhor juiz de fora,
Ponha justiça na terra,
Prenda-me aqueles dois olhos,
Que estão àquela janela.

Nesta cantiga, não obstante a ausência da referência ao anel ou qualquer outro presente de valor material, é notável a imparcialidade do “senhor juiz” que, sendo, “de fora”, e provavelmente não conhecendo os intervenientes do poema, deve cumprir com a obrigação de “por justiça na terra”, “condenando” a rapariga a corresponder aos sentimentos do apaixonado, sendo esta “prenda viva” a melhor recompensa para o sofrimento. O verbo “prender” tem a mesma função que “ligar” ou “unir”, assemelhando-se, de certa forma, à simbologia do anel como aliança.

Reiterando o significado do anel na poesia popular, citamos o poema “O anel é a garantia do amor verdadeiro” (*Prsten je zalog prave ljubavi in*: Karadžić, *op.cit.*365). Um apaixonado, desde as muralhas da cidade, atira prendas em direção à amada (uma maçã, um fio e um anel de ouro), guardando todas alguma relação com o casamento. As duas primeiras são desprezadas. Ao confirmar a sua persistência, depois da terceira prenda, a menina põe o anel no dedo, respondendo: “quero-te a ti e o teu anel, eu sou tua.” Uma prenda ainda mais valiosa que o anel é a coroa de ouro. Não é oferecida nem pelo namorado, nem pelo marido, mas pela czarina no poema “A bela Mara ao pé do czar” (*Lijepa Mara kod cara*), anteriormente já mencionado:

O czar dá-lhe a aliança de ouro p’ra com ele dançar
E a czarina a coroa de ouro p’ra com ele não dançar.

A extraordinária decisão da esposa do czar não indica generosidade, mas sabedoria. Na situação descrita, parece ecoar o episódio bíblico, em que o imperador Herodes, seduzido pela dança de Salomé é capaz de lhe oferecer tudo, até a própria cabeça de São João Baptista. Sem a bela Mara lhe pedir, o czar oferece-lhe a sua aliança de casamento, em troca de uma dança. A czarina do poema em nada se

assemelha a Herodias: amando o esposo e desejando impedi-lo de pecar, oferece à rival o objeto mais precioso que tem. A “prenda” de maior valor no poema não são nem a aliança, nem a coroa, mas o sentimento amoroso cristão que a esposa oferece ao amado czar.

Na antologia de Zdravko Krstanović (2000:37), há um poema em que os objetos oferecidos são rejeitadas, sendo valorizada apenas a “prenda viva”, um jovem cavaleiro. Orgulhosa das laranjas que cultivou, envia três frutos a destinatários diferentes.¹⁵³ O Príncipe Marko envia-lhe a prenda menos apreciada, por ser muito fácil encontrar-se na natureza e servir de elemento de equiparação com a beleza da rapariga. Contudo, ele é mencionado em segundo lugar, sendo primeiramente rejeitada a oferta de um rico duque doutro país e cidade. O duque de Veneza, com um título inferior ao do príncipe ou czar, é governante de uma cidade estrangeira, conhecida na Europa pelo comércio, oferece-lhe um objeto de elevado valor material (um navio), que, no seu universo, faz sentido. O “czar honrado”, cujo título é superior aos outros dois, sendo sábio e justo, conhece as necessidades dos súbditos, sabendo que a oferta mais adequada para uma bela jovem é o seu igual: um rapaz na idade de casar. Leia-se a resposta da protagonista:

Pouco agradeço ao Duque de Veneza,
Por me enviar de prata galera,
Não sou cavaleiro, para no mar navegar,
Mas sou rapariga para o cavaleiro beijar.
Pouco agradeço ao Príncipe Marko,
Por me enviar uma maçã doirada,
Sou rapariga, eu própria sou maçã,
Muito agradeço ao czar honrado
Por me enviar o cavalo e o cavaleiro.

Mais valiosa que os bois, o trigo, o chafariz e a igreja é a própria vida, dádiva que a amada sabe respeitar. No poema “Stojan e Ljiljana” (*in*: Đurić, *op.cit.*65), o protagonista compra ou elabora prendas de elevado valor, para impressionar a amada e vencer a sua indiferença. Quando os bens materiais não têm o efeito desejado, o rapaz dissimula a morte. A amada, até então aparentemente desinteressada, aparece e chora. O “morto” “ressuscita” e casa-se com ela.

¹⁵³ A personagem histórica é o príncipe Marko Mrnjavčević, mais conhecido como Kraljević Marko, sendo a primeira palavra do seu nome um substantivo que significa “filho do rei” ou “jovem rei”, que geralmente na poesia épica não se traduz. Quando está no original, parece quase um nome próprio e com esse nome esta personagem é conhecida também fora do espaço cultural sérvio. Na poesia lírica o herói nacional sérvio é raro mencionar-se. Neste caso decidimos traduzir o seu título porque os outros dois intervenientes masculinos do poema têm cargos nobres (duque, czar).

As culturas portuguesa e sérvia são semelhantes na imagem da troca de prendas, sendo mais importantes as ofertas de valor intrínseco do que as materiais. A vida e a alma, certamente, ocupam o primeiro lugar na hierarquia, sendo provas supremas do sentimento amoroso.

3.7. Na natureza ou na rua: no limite entre o privado e o público – encontros

*O rapaz vai pela montanha,
E a rapariga pelo jardim...*

(Tradução nossa).

Resguardados dos olhares inoportunos, os namorados desfrutam de privacidade e liberdade, momentos de alegria próprios de qualquer relacionamento. Daí, a relevância dos encontros amorosos na poesia popular. Se acontecem de dia (na rua, na igreja, no jardim), devem ser realizados com muito cuidado e prudência, para os apaixonados não serem descobertos ou censurados (pelos familiares, pela vizinhança e pelas “más línguas”). No campo, nas festas populares, nos trabalhos agrícolas, a presença de rapazes e raparigas é menos vigiada, podendo essa ocasião servir de pretexto para olhares furtivos e outros sinais de simpatia.

Os ambientes noturnos aparentemente oferecem mais privacidade, sendo “perigosos” do ponto de vista das regras de decência e “bons costumes”. Não obstante, os enamorados conseguem sempre uma forma de passar tempo juntos, independentemente das “consequências” dessa atitude.

Nelson Conceição e José Ruivinho Brazão (2008) consideram a natureza no cancioneiro popular português benévola (favorece os encontros dos amantes, as árvores escondem-nos com a “folha miudinha”, dão-lhes frutos e flores, tornando esses momentos ainda mais agradáveis). A natureza, nos cancioneiros português e sérvio, em determinadas situações é um *locus amoenus*, sítio idealizado, de eterna primavera, descrito em traços gerais: “prado verde” (*zelena livada*), fonte (*izvor*) ou (fonte de água *izvor voda*), árvores (oliveira, amendoeira, laranjeira, pessegueiro, ginjeira). O rio, o arroio, a fonte e as “praias do mar” são também frequentemente referidos na “geografia” do cenário amoroso. Lá os namorados encontram-se para beber água, encher recipientes, lavar a roupa ou tomar banho. Uma nascente pode ser designada como “fonte dos amores” (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*112), sem se referir necessariamente a localidade homónima, próxima de Coimbra:

Fui à fonte dos amores,
Bebi, voltei a beber
‘stava o meu amor defronte,
Regalei-me de o ver.

Quem “bebe e volta a beber” pretende saciar-se, desejando também apagar a “sede” amorosa. Ao pé da água, o sujeito lírico “chora saudades”, confessa o seu pesar ou alegria, pede um conselho. As respostas variam desde “mal de amores não tem cura” até “é bem feito, torna a amar”, sublinhado-se que este elemento natural partilha a tristeza ou encoraja os apaixonados. Não apenas a água interage com as personagens dos poemas, mas também, a floresta, o pinheiro, as flores, as vozes (do céu ou da sepultura) ou animais. No poema sérvio “O peixe e a rapariga” (*Riba i devojka*, in: Đurić, *op.cit.*47), não é propriamente a água a que responde sabiamente, sendo um ser vivo o interlocutor do sujeito lírico. A “noite escura tenebrosa” (noutros contextos perigosa e inimiga), experiente em encontros furtivos (in: Braga, *op.cit.*379), entende o temor dos amantes de serem descobertos e o desejo de preservarem a privacidade, encorajando-os, com o provérbio “quem teme, não sabe amar”. De noite, o luar e as estrelas são incontornáveis, quer como amigos e cúmplices que aprovam a relação, quer como traidores, cuja luz revela os segredos.

Numa cantiga portuguesa (in: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*267) está claramente dada a primazia à primavera relativamente às outras estações do ano:

Primavera, primavera,
Tempo de tomar amores

Esta época é escolhida justamente por significar o despertar da juventude, das forças vitais e toda a beleza natural. Daí, a preferência pelos meses primaveris na poesia. Esta estratégia não é exclusiva da poesia popular, persistindo, ao longo do tempo, na literatura erudita desde a Antiguidade clássica. Fernanda Monteiro Vicente (2007) distingue quatro tipos básicos de *locus amoenus*: o clássico, o palaciano, o marinho e o exótico, sendo, na sua perspetiva, o primeiro o mais comum na literatura portuguesa. Este tipo de “lugar ameno” abrange (*idem*:23) “pasto, rio, gado, bosques, prados, cores, céu, ar, fonte, grutas, montes, aves, além da água, do campo e das flores.” A benevolência da natureza com os namorados na poesia sérvia, em determinados momentos, expressa-se nos diminutivos “aguinha” (*vodica*), relvinha (*travica*), até a floresta passa a ser “florestazinha” (*gorica*). Tratada assim, a natureza não é perigosa, abre-se e disponibiliza-se aos apaixonados desfrutando, conjuntamente com eles, da felicidade. No exemplo de amor feliz entre Mehmed-agá e a amada Fata (em “A cabeceira mais bonita” in: Milošević-Đorđević, *op.cit.*152), tudo (a amendoeira, a terra, a relva orvalhada, o céu limpo e as estrelas) tem a sua função, tornando o momento mais belo e agradável. O único objeto que a natureza não lhes proporciona é, de facto, a cabeceira, de que se ocuparam os próprios protagonistas:

Crescia uma amendoeira alta e fina,
Debaixo dorme Mehmed-agá com a Fata menina.

O seu colchão é a terra negra e a relva orvalhada,
O seu edredão é o céu limpo e as estrelas brilhantes,
E a cabeceira braços alvos um do outro.

Quando o amor é feliz, o sol, o luar ou as estrelas são brilhantes, as flores cheiram bem e têm muitos botões, o céu é azul e sem nuvens, os pássaros cantam. Em momentos de expressão dos afetos nota-se uma profunda sintonia entre o homem e a natureza (*in*: Braga, *op.cit.*70):

Fui ao jardim das flores
Apanhei quantas eu quis
Encontrei meus amores,
Oh, que momento feliz!

O encontro, aparentemente fortuito, completa a ideia da felicidade da protagonista num ambiente primaveril. Este mesmo “jardim das flores” pode transformar-se num sítio inóspito e desagradável para quem sofre uma desilusão amorosa (*idem*):

Fui ao jardim das flores,
Encontrei o jardim fechado,
Até os jardins se fecham
Para quem é desgraçado.

A palavra “jardim”, repetida três vezes, sugere a beleza do sítio, vedada aos infelizes, provavelmente para nada perturbar a sua perfeição. Quando o sentimento amoroso acaba, a paisagem também acompanha a tristeza do sujeito lírico: a noite é “escura, tenebrosa”, os pássaros estão calados ou o seu canto incomoda, os jardins fecham-se, as flores secam, tornando a natureza em *locus horrendus* (lugar horrível). A sintonia entre o homem e a natureza, reflexo dos sentimentos pessimistas, remete, a nosso ver, particularmente para a época romântica, em que os ambientes noturnos, cemitérios, florestas impenetráveis servem de cenário aos poemas, cujo sujeito lírico é um indivíduo insatisfeito, à procura de refúgio longe do meio urbano, tentando aliviar a dor existencial. Nessas situações, a natureza parece devoradora, acentuando a insignificância e isolamento do homem num mundo hostil aos seus ideais. Teresa Cristina Cerdeira (*in*: Buescu *et al*, 2004:187) destaca a “paisagem na sua relação especular com o sujeito dos poemas na época romântica, sendo a natureza uma “projeção do sujeito lírico”. Na poesia popular pode verificar-se exatamente a mesma ambivalência entre o íntimo do homem e seu reflexo no ambiente.

Plantas e animais, rios e outros elementos naturais, personificados na poesia, têm também direito a apaixonar-se, sofrer, ser desiludidos, separar-se. A interpretação das imagens pode ser ambígua: em primeiro lugar, a personificação representa o mundo afetivo humano, e em segundo, indica-se a estreita relação da natureza com o sentimento amoroso. Nas cantigas portuguesas, o sol ama a lua e oferece-lhe

“uma fita de mil cores”, os pássaros beijam-se com os bicos, o mar “casa-se” com a areia. Na poesia sérvia, o exemplo mais conhecido de (des)encontros amorosos apresenta-se no poema “A separação amorosa” (*Ljubavni rastanak*):¹⁵⁴

Responde o narciso amarelo do jardim:
“O que é o céu - se fosse folha de papel,
O que é o mar - se fosse tinta preta,
O que é o bosque - se fossem penas aparadas,
E se escrevesse durante três anos,
Não conseguia escrever as minhas mágoas.”

Esta imagem põe vários elementos ao serviço da flor apaixonada para descrever a intensidade da dor e as saudades do amado. Curiosamente, uma cantiga portuguesa usa as mesmas partes da natureza (céu e mar) com função exatamente igual, de enfatizar o sentimento amoroso. Leia-se o exemplo (*in*: Braga, *op.cit.*101):

Se o céu fosse papel,
Se a tinta fosse o mar,
Ainda assim não diria
Quanto te posso amar.

A “carta” amorosa que se pretende escrever no “papel” do tamanho do céu com a quantidade de “tinta” que cabe no mar, nesta cantiga, não significa necessariamente as mágoas e pesares como no exemplo sérvio, apenas a força do sentimento, que cabe no domínio do indizível.

Durante os encontros, os namorados sentam-se debaixo de uma árvore, que baixa a copa, estende os ramos, e lhes oferece a sombra para os proteger. Desta forma, nem sequer os raios de sol ou lua estão “autorizados” a incomodarem os apaixonados. A natureza, mesmo aparentando ser um *locus amoenus* (com uma noite de lua cheia, propícia para encontros amorosos), ocasionalmente é inimiga e traidora dos namorados, como o ilustra claramente a cantiga (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*96):

Oh, luar da meia-noite,
Tu és meu inimigo,
Estou à porta de quem amo,
Não posso entrar contigo.

O luar tem a “licença” de entrar em casa das pessoas, de estar perto delas, de as tocar com os raios, o que ao amado é ainda vedado, sendo-lhe reservados o recato e uma determinada inveja

¹⁵⁴No original as flores são o jacinto azul (*plavi zumbul*) e a *zelenkada*, uma espécie de narciso amarelo, sendo o nome da segunda flor do género feminino na língua sérvia, e dali torna-se possível a história de amor entre eles. Na tradução deverá talvez optar-se por uma outra flor, que seja do género feminino em português, para se evitarem as interpretações erradas.

relativamente ao “inimigo”. Repare-se também no poema sérvio “O luar demasiado luminoso” (*Presjajna mesečina*) da coletânea de Đurić (*op.cit.59*):

Toda a noite alumiava o luar luminoso,
E iluminou as estradas e as ruas
Para o amado não poder ir ter com a amada.

Nos versos, o luar é quase o mesmo inimigo como na cantiga portuguesa. Tendo a liberdade de movimentação no ambiente noturno (e podendo ver a namorada do rapaz), nega esse prazer ao apaixonado, desejoso de se reunir com ela. No primeiro caso, o luar entra em casa da rapariga, deixando o pretendente à porta, e enfatizando a angústia, e no segundo, a luz é tão intensa, que o enamorado nem sequer se atreve a sair para a rua, com medo de expor a paixão. O verbo “não poder”, nas duas cantigas claramente indica a impossibilidade de realização de encontros, imposta por um fator externo – o luar, superior aos desejos dos namorados. Não apenas a luz da lua é traidora e ingrata, podendo sê-lo a noite, o vento, as ovelhas, as estrelas, a água, o espelho, a flauta do pastor, que, aparentando fazer parte de um cenário idílico, revelam os segredos dos apaixonados a terceiros, geralmente familiares rigorosos ou vizinhas entrometidas. Com a “traição” da natureza ou dos objetos usados pelos namorados, salienta-se a impossibilidade de um segredo se manter como tal durante muito tempo.

O ambiente noturno, frequentemente cenário apropriado para o fim dos amores, associa-se a cemitérios, noite sem estrelas, ruínas, imagens lúgubres ou tristes. Repare-se na quadra (*in: Viana, op.cit.30*):

Pus-me a chorar saudades
Ao pé duma sepultura,
Uma voz me respondeu:
-Mal de amores não tem cura.

Quando os encontros acontecem no ambiente urbano, mencionam-se, novamente, elementos gerais “murallas”, “castelo”, “rua”, podendo aplicar-se a qualquer cidade. A cidade pode ser identificada (Lisboa, Coimbra, Belgrado, Varadin), sem se revelarem quaisquer particularidades desse espaço real. As referências toponímicas servem apenas para perceber onde o poema foi recolhido. Lisboa, nas cantigas portuguesas, representa uma oposição à “minha terra” em que o amor é mais belo e firme, tal como no seguinte exemplo (Giacometti e Graça *op.cit.263*):

Quem tem amores na terra,
Que vai fazer a Lisboa?

Outros lugares públicos, incontornáveis no cenário amoroso são: a porta da casa da amada, o pátio, a janela, a rua, a ponte e a igreja, “legítimos” para os encontros, encobrindo, porém, alguns inconvenientes (*in*: Viana: 1956):

Meu amor, na tua rua
Não se pode namorar,
De dia velhas à porta,
De noite cães a ladrar.

Os “obstáculos” principais para a “livre circulação” dos namorados pelos espaços públicos e para a expressão dos afetos são mulheres idosas e cães. As primeiras, tratadas depreciativamente por “velhas” (provavelmente desocupadas ou demasiado “puristas” gostam de interferir na vida dos outros e controlá-la) incomodam com a mera presença, os últimos com o barulho.

O passeio pela rua da amada implica muita arte de revelar e esconder os afetos (baixar a cabeça, “poisar os olhos no chão”, tirar o chapéu) porque, precisamente nesse espaço, o comportamento dos namorados é o mais vigiado. (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*105):

Quem quer bem, dorme na rua,
À porta do seu amor,
Das pedras faz cabeceira
E das estrelas cobertor.

Quando o enamorado não se deseja mostrar demasiado pretensioso relativamente à amada, “passa pela sua porta”, pedindo água, olhando pela fechadura ou buscando qualquer pretexto para a ver. Nessas situações, a porta é-lhe geralmente fechada, a água recusada. Não se sabe se o motivo é o desinteresse da amada ou a vigilância dos familiares. Na rua ou à porta, podem-se encontrar flores, frutas, mensagens secretas, deixadas ali, aparentando um achado fortuito, causando ou alegria ou desprezo.

Um amante fiel dorme na rua, sendo este o gesto de servidão, desejo de proteger a amada, impressioná-la (exibindo as “dificuldades” que passa por ela), fidelidade. Precisamente por estes motivos, muitas cantigas começam por “constipei-me à tua porta”, representando, na realidade, um pretexto de o namorado pedir “xarope de beijos” e “chá de amor-perfeito” para curar a “doença”.

Um dos sítios mais apropriados para a comunicação amorosa é a janela. Na língua portuguesa, ainda hoje, existe o sintagma “namoro de janela”, implicando uma relação que oscila entre o público e o privado, com muitas palavras e poucos contactos. A rapariga está em casa e o rapaz debaixo da janela. Sem entrar no espaço privado da amada, o pretendente não tem como manchar a sua boa

reputação. Ver a luz de vela no quarto da amada, observá-la a tratar das flores ou a ler “cantiguinhas de amor”, ocasionalmente, pode ser suficiente para despertar atenção e afeto do enamorado.

Para as raparigas, a janela representa um “meio de comunicação” com o exterior. Porém, demasiado tempo passado nesse espaço pode criar a imagem da jovem como fútil e preguiçosa. Por isso, as namoradas devem ser muito prudentes e inteligentes, inventando táticas para fugir ao controlo dos pais, como no caso de Maria, protagonista desta cantiga (*in*: Braga, *op.cit.*40):

Minha mãe, logo à noite:
-Maria, vai-te deitar!
Ela pensa que estou a dormir,
E eu estou a namorar.

Se o encontro fosse realizado nas traseiras da casa ou à porta, pelo barulho, sombras e vozes, seria mais fácil a mãe intuir a razão de a filha estar acordada. A demasiada escuridão pode ser objetivo de críticas que o namorado dirige à amada, quando ela não põe candeias à janela, ficando triste por não a poder ver.

A ponte, como sítio de encontros, simultaneamente une e separa os amantes, é uma imagem quase inevitável na poesia amorosa. A impossibilidade de atravessá-la, sempre que se deseja (por causa da distância e eventuais perigos), aumenta saudades e angústias. Os beijos na ponte são mais do que simbólicos: união feliz dos apaixonados.

O último espaço público em que os namorados se encontram é a igreja, sítio lícito para rapazes e raparigas. As idas à missa das meninas são vigiadas ou pelos pais ou por acompanhantes femininas (tias, irmãs mais velhas, avós). Sendo na igreja separados os lugares “masculinos” e “femininos”, qualquer contacto seria impossibilitado ou reduzido ao mínimo. A presença na missa (geralmente sem concentração no conteúdo) é apenas um pretexto para ver o amado. É na igreja que muitos amores começam, é ali que nascem os primeiros elogios discretos tais como (*in*: Braga, *op.cit.*432):

És a cara mais linda
Que anda na nossa igreja.

À sua maneira, mostrando os afetos em casa de Deus, os namorados pedem “bênção” para estarem juntos (*in*: Braga, *op.cit.*113).

Fui-me confessar e disse
Que te estava namorando,
Por penitência me deram
Que fosse continuando.

Apresentado aparentemente como um pecado que exige confissão, o sentimento amoroso é aprovado e aceite pelas autoridades religiosas, sendo a igreja o lugar em que se “sela o pacto de amor” na cerimónia do casamento (*idem*):

Havemos de ir à igreja
Dar o nó que os mais dão.

O motivo, por vezes, é o amor, outras vezes o casamento é feito apenas para (*idem*):

Tapar as bocas do mundo,
Descansar o coração.

O casamento pela Igreja tranquiliza a consciência dos namorados, do mesmo modo que cessa os eventuais rumores sobre o seu comportamento.

As saídas noturnas, suspeitas de ações ilícitas, abordam-se com uma ligeira e subtil ironia (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*165):

Foste dizer ao meu pai
Que eu vinha do serão.
Vinha da casa do mestre
De estudar a minha lição.

Na poesia sérvia, valorizam-se os mesmos cenários de encontros amorosos: jardins, prados verdes, arroios, fontes, rios, árvores de frutos, de copas baixas e folhas pequenas e densas, pontes, bosques, montanhas, ruas, pátios de casa, janelas, lojas. A estrutura dos poemas sérvios sobre os encontros é ligeiramente diferente: dedica-se atenção à descrição dos lugares e da situação (idas à caça, lavagem de roupa, monólogos interiores dos protagonistas). Revela-se aos lugares e elementos naturais o que não se pode dizer aos pais, nem se deve explicitar ao amado. No ambiente patriarcal balcânico, a discrição e recato são fundamentais nos encontros amorosos sem pôr em causa o comportamento correto dos jovens. Em determinadas cantigas, a natureza colabora com Deus (proporciona vento, sol, nuvens aos apaixonados quando necessário, obriga as árvores e plantas a crescerem mais rapidamente, castiga a quem se opõe às suas leis). Nos encontros na natureza, são mais frequentes os contactos: beijos, abraços, carícias. Por um lado, salienta-se um maior grau de privacidade e liberdade, e por outro, constata-se a naturalidade desses comportamentos.

Quando o amor acaba ou é infeliz, o sujeito lírico sofredor não se importa com o canto do rouxinol ou com o cheiro da rosa. O amado ausente está, “longe, na terra alheia”, “por detrás de três verdes florestas” ou “por detrás de três águas geladas”, sugerindo os três, espaços inóspitos e

desagradáveis. A escuridão noturna repete-se várias vezes, como nos seguintes versos: (Karadžić *op.cit.*):

Tamanha é a noite desta noite
Toda a noite não consegui dormir.

O paralelismo entre os sentimentos individuais e as mudanças na natureza é tal que, quando o amor é feliz, tudo na natureza se multiplica, floresce, cresce, tudo se desenvolve e torna mais bonito. Desta forma, a “maldição” que a rapariga dirige ao pastor que lhe tinha roubado a camisa, (no poema “Maldição após maldição”) remete apenas para o seu bem-estar.

Para além da natureza, os sítios apropriados para encontros amorosos são: o pátio da casa, a rua, o portão da cidade, a ponte, a porta da casa e debaixo da janela da amada, sendo o último o lugar de conversação como na poesia portuguesa. A porta aberta da casa é o sinal de benevolência da namorada. Fechar a porta a alguém significa indisponibilidade (involuntária, devida ao controlo dos pais) ou deliberada, indicando também ofensa como no poema “A amada ficou furiosa” (*Draga se rasrdila*) da antologia de Karadžić. O rapaz, durante muito tempo, não visitava a namorada, e quando finalmente se resolveu, prometeu-lhe um encontro uma determinada noite. Por motivos não explicados, o namorado não cumpriu com a palavra. Ao aparecer, em outra ocasião, encontrou a porta fechada como castigo merecido.

O desejo de estar debaixo da janela do amado/a é tal que os apaixonados têm inveja das plantas que ali crescem ou gostariam de se transformar em água ou flor, só para serem vistos e ouvidos. As altas torres, os paus e pedras, os troncos das árvores, sendo lugares de encontro, servem também de obstáculos para os namorados, embora insuficientes perante a força do amor.

Analisando os lugares públicos (naturais e construídos), em que os apaixonados se encontram, verificou-se nos dois cancioneiros uma tendência de se lhes atribuir o mesmo valor: a natureza é ambígua, benevolente ou inimiga, enquanto os espaços construídos delimitam as esferas pública e privada, (im)possibilitando a realização do sentimento amoroso.

3.8. Intervenção de forças superiores: destino, Deus e santos populares

*Ouvi uma voz do céu
José, tu hás-de ser meu.*

(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*604).

Para além da natureza, na concretização e desenvolvimento do sentimento amoroso intervêm também forças e entidades sobrenaturais: Deus, Virgem Maria, santos populares, destino. No imaginário português, havemos de destacar Santo António “santo casamenteiro,” a quem as raparigas costumam rezar para lhes conceder um marido e São João, “santo namoradeiro”, que, de acordo com a tradição popular, gosta muito de raparigas, informação não constante nas fontes históricas sobre esta personagem. No cristianismo ortodoxo, não há santos “especializados” em matéria amorosa, sendo esses assuntos resolvidos por Deus. Fortemente unidas à natureza, ainda que crentes, as personagens das cantigas portuguesas e sérvias, praticam também a “magia amorosa” com plantas, como já tinha sido referido.

A nossa análise começa pelo papel do destino nos assuntos relativos ao amor, justamente por ser uma força menos poderosa que Deus ou os santos. Nas tradições indoeuropeias, é frequente imaginar-se um “livro do destino”, em que estão escritos todos os acontecimentos na vida de cada indivíduo, definitivos e inalteráveis. Uma das possibilidades de entender a visão do destino como livro, provavelmente, provém da ideia da palavra escrita que permanece ao longo do tempo. Leia-se um exemplo português (*in*: Braga, *op.cit.*, 271):

Fui ao livro do destino
Minha sorte procurar,
Em todas as folhas li:
Eu nasci para te amar.

Ocasionalmente, o destino é entendido como força cega contra a qual a vontade humana não tem qualquer poder. Trata-se então de uma “sina” (*usud*). No contexto amoroso, universalmente acredita-se na existência de uma pessoa “certa” para cada indivíduo, aparecendo no devido momento. Essa pessoa designa-se como o/a predestinado/a (*suđenik- suđenica*). Se considerarmos a afirmação como verdadeira, surgem as seguintes questões: qual o motivo das separações e desilusões? Por que algumas pessoas permanecem sós durante toda a vida e outros têm vários relacionamentos? É necessário procurar o amor ou ele simplesmente acontece? Por que é que a pessoa adequada não

aparece a todos na primeira experiência amorosa? Qual o papel do livre arbítrio neste assunto? De que fatores depende a escolha da pessoa amada? É difícil dar respostas definitivas ou completas a estas perguntas. Citamos, porém, algumas possíveis abordagens. Relativamente à predestinação, do ponto de vista católico romano, Giovanni Cereti (*in*: Ambrosio, *op.cit.*734) refere:

Com o termo predestinação indica-se o desígnio amoroso de Deus para com a humanidade, de conduzir à salvação o homem, reconciliando-o consigo em Cristo e tornando-o participante da natureza divina.

Nesta definição, não há nada que possa identificar a predestinação com a forma em que a entende a astrologia. Na decisão de Jesus Cristo de se sacrificar pela humanidade, observa-se também o direito de possibilitar aos homens a escolha entre os caminhos de salvação ou perdição. Aqueles que se reconciliarem com Cristo, de acordo com as doutrinas cristãs, serão salvos. Nesta enciclopédia, nem sequer se menciona o conceito do “destino”, usado no sentido laico da palavra, marcando-se uma posição muito clara do cristianismo, relativamente a este fenómeno. Do ponto de vista da ortodoxia, o penúltimo patriarca da Igreja ortodoxa sérvia, Sua Santidade Senhor Pavle (Paulo) numa entrevista¹⁵⁵ responde a questões acerca da predestinação, destino e livre arbítrio da seguinte forma:

À semelhança de São João, cada pessoa vem para o mundo no seu tempo e depara-se com os deveres que tem que cumprir. Se nós vamos aceder a eles com a melhor das vontades e com as capacidades, da forma em que Deus deseja e desta forma tornar-nos santos, pessoas no verdadeiro sentido da palavra, enfim, depende de nós, é questão da nossa livre escolha. Da mesma forma, cada um de nós pode rejeitar aquilo que Deus quer e tornar-se pecador.

Pelas palavras do Patriarca, pode tornar-se evidente que na religião ortodoxa não existe fatalismo no sentido existencialista (de destino como força cega superior ao homem). O que é oferecido a cada indivíduo é um caminho, uma “missão” neste mundo, para a qual deve utilizar os seus talentos da melhor forma possível, sem impor a própria vontade a Deus. A excessiva liberdade do homem pode ser perigosa, afastando-o da virtude e salvação. No cristianismo ortodoxo, a liberdade do homem respeita-se de tal forma, que nem sequer a salvação é realizada contra a sua vontade. Se as vertentes católica e ortodoxa da religião cristã rejeitam o destino como fatalidade, como se pode explicar a presença do “predestinado” na poesia?

¹⁵⁵A entrevista foi encontrada na seguinte página web: <http://www.isadaiuvek.dzaba.com/pouke/Patrijarh%20Pavle%20-%20Sloboda%20volje%20i%20predestinacija.htm>

(O web site foi consultado pela última vez no dia 5 de outubro de 2011 às 13:17).

O atual patriarca da Igreja Ortodoxa Sérvia, Sua Santidade Senhor Irinej (Irineu)¹⁵⁶ nega a teoria da predestinação, salientando que o ser humano não é máquina nem brinquedo nas mãos de forças cegas. No seu entender, as ideias da predestinação, certamente, se infiltraram no imaginário popular sérvio através do islão (devido à multissecular ocupação turca da Península Balcânica). Sua Santidade recorda que, nalgumas vertentes protestantes do cristianismo (nomeadamente o calvinismo), se encontram traços da predestinação, mas não tinham como chegar à Sérvia, dada a ausência de contactos entre esta religião e a ortodoxa.

Contudo, nem sempre o fatalismo se pode atribuir ao islão, sendo que na mitologia eslava, o destino desempenha um papel relevante. Os eslavos antigos, na sua religião primordial, concediam um lugar destacado ao fatalismo. Acreditavam nas seguintes entidades míticas como “demónios do destino”, o Fado (*Usud*) e as parcas (*sudnice* ou *sudaje*), imaginadas como três mulheres, vestidas de branco ou de traje popular de uma região, determinando o destino da criança na terceira noite após o nascimento. A primeira é a mais velha, que deseja morte súbita do recém-nascido, a do meio pretende dar-lhe uma longa vida, boa saúde e todas as dádivas excelentes, enquanto a última, a mais nova, é a mais moderada. Geralmente, é considerada a opinião da terceira parca. No imaginário popular é frequente a ideia destas entidades sobrenaturais a tecerem ou fiarem, dependendo do tamanho do fio a longevidade da pessoa. Dada esta imagem, confirma-se que estes seres não pertencem exclusivamente à mitologia eslava.¹⁵⁷ *Usud*, por sua vez, é representado como um homem idoso que vive todos os dias de forma diferente (como rei, homem rico, camponês, mendigo), sendo aplicada essa forma de vida às pessoas que nasciam em cada noite.¹⁵⁸ Acreditava-se também que o poder do destino era tão forte que nem sequer os deuses eram capazes de o alterar. Porém, a prática de ações mágicas e boas obras poderiam eventualmente adiar o resultado da predestinação. A nosso ver, as personagens das *sudaje* e de *Usud*, aparentemente determinam a vida de duas formas, parecendo, por vezes, contrárias entre si, sendo *Usud* (Fado) uma personagem muito volátil e arbitraria nas decisões, enquanto as três entidades

¹⁵⁶A opinião do Patriarca da Igreja Ortodoxa Sérvia Sua Santidade Senhor Irinej foi encontrada no site. <http://www.verujem.org>

(O site foi consultado pela última vez no dia 11 de julho de 2011 às 15:30).

¹⁵⁷ Na mitologia grega as mulheres que determinam o destino da criança são conhecidas como moiras e na romana como parcas, daí a justificação da tradução do termo eslavo pelo mais próximo derivado do latim.

¹⁵⁸ O exemplo mais conhecido da personagem de Usud (Fado) é dado no conto tradicional sérvio do mesmo nome. Apesar de um dos protagonistas ter nascido predestinado para a miséria e uma vida infeliz, graças ao seu esforço e provas feitas para merecer um destino melhor, consegue alterar a vontade do Fado e viver no bem-estar e prosperidade, tomando conta da sua sobrinha, que nasceu na “noite feliz”. Ver: Marinović (2009).

femininas dialogam, colaboram e ouvem a opinião uma da outra. É curioso salientar que Petar Bulat e Veselin Čajkanović (2007), no seu *Dicionário Mitológico*, nem sequer mencionam estas entidades sobrenaturais, tão relevantes no imaginário popular eslavo.¹⁵⁹ Nenhuma das personagens mitológicas acima referidas é mencionada nas cantigas amorosas, embora se descrevam atos de magia (geralmente com flores), praticados para se conhecer o destino afetivo do sujeito lírico e do seu amado.

Determinados traços de predeterminação, no contexto amoroso, persistem também no cancionero português, nomeadamente nas afirmações e “pressentimentos” dos amantes que “nasceram” ou “foram feitos” um para o outro, ou que desde a nascença sabiam por quem se iriam apaixonar. Leiam-se os seguintes exemplos (*in*: Leite de Vasconcellos, 19745:134):

A azeitona quando nasce,
Nasce logo redondinha,
Também tu quando nasceste,
Foi logo para seres minha.

Comparando a amada ao estado natural da azeitona, o enamorado usa um discurso com que pretende convencê-la de que a natureza o predestinou para ele. O nome da amada pode ser um destes sinais: tratando-se do nome preferido (geralmente Maria), afirma-se que a pessoa que o escolheu, desde sempre conhecia o segredo do apaixonado. Repare-se no seguinte exemplo (*in*: *idem*, 604):

Por Maria dou a vida,
Por Maria vida dou,
Por causa de ti, Maria
É que a minha mãe me criou.

O argumento justificativo de um amor tão forte, capaz de oferecer o sacrifício da própria vida é a “predestinação” desde o momento de o apaixonado ser criado pela mãe.

Quando os namorados se chamam José Maria e Maria José, a dupla semelhança é uma espécie de espelho, pelo qual se reconhece que são compatíveis. Confirma-se esta tendência nos versos (*in*: *idem*, 624):

¹⁵⁹ Estes dois autores não tratam a entrada *Sudénice* como sinónimo de *Sudaje*, como é habitual nos estudos sobre a mitologia eslava. *Sudénice*, no seu entender são entidades demoníacas femininas que por causa da maldade foram expulsas do Céu e andam pelo mundo sem encontrar sossego, ajudando S. Pedro a julgar as mulheres que morrem. Nesta crença popular entrelaçam-se o pagão e o cristão, sem parecer lógica a explicação da colaboração de S. Pedro e os seres demoníacos rejeitados por Deus. A possível justificação para a ausência das referências a estas personagens pode ser o intuito de se publicar uma breve obra ilustrada, provavelmente destinada ao público escolar, e de carácter meramente informativo, em que não cabem todas as figuras importantes para o imaginário eslavo.

Ó, Senhor José Maria,
O seu nome é igual ao meu,
Você é José Maria,
Maria José sou eu.

A “sorte” de uma pessoa (*in*: Nunes, *op.cit*, 19) pode ser maior que o destino de um rei, afirmando-se “eu nasci para te amar”. Leia-se a quadra:

Nasce um rei neste mundo
Para um reino governar,
A minha sorte é mais ditosa,
Eu nasci para te amar.

Nos poemas, às vezes, menciona-se o “livro do destino”, em que uma folha confirma a união dos apaixonados através dos seus nomes juntos. Em vez do dito livro, pode servir o próprio coração em que estão “gravados” os nomes dos namorados, ou em que “duas letrinhas” dizem que a morte é preferível à separação. A escrita, mais permanente que a oralidade, é também uma “garantia” do desejo e a “predestinação” dos namorados. O seguinte poema ilustra-o bem (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit*.II, 118):

Ó, José, pega na pena,
Escreve que eu vou notando,
Escreve que hás-de ser meu,
Sem saber hora nem quando.

A certeza de que a apaixonada vai ter a realização amorosa desejada é ressaltada mediante a menção da pena, instrumento de escrita, tal como do verbo aescrever”, anaforicamente repetido no segundo e terceiro versos. A referência ao tempo também se pode interpretar como um elemento relevante para o destino, se acreditarmos que as horas dos acontecimentos desempenham um papel relevante na vida humana, tal como o explicam os astrólogos.

As cantigas populares surgiram numa época em que a existência de Deus e o seu poder eram quase inquestionáveis, daí, a Sua vontade ser invocada como um argumento na retórica amorosa: (*in*: Leite de Vasconcellos *op.cit*. 604):

Palavra de Deus não mente,
Olha o que te digo eu,
Ouvi uma voz do céu:
-José, tu hás-de ser meu.

O primeiro verso parece evocar a verdade da palavra divina, confirmada pela “voz do céu”. O segundo é ainda mais interessante por introduzir a primeira pessoa do singular, testemunhando apenas a força de determinação da rapariga de conquistar o amado confiando na ajuda de Deus.

Após a menção de Deus e do destino e sua intervenção nos assuntos amorosos, é indispensável mencionar o papel da Virgem Maria, muito importante no cristianismo católico. O seu culto, no cristianismo ocidental, difundiu-se, principalmente, graças à Contrarreforma, como oposição a algumas doutrinas protestantes. Ainda que na tradição portuguesa existam mais contos e lendas sobre esta personagem, a sua presença é visível também nas cantigas. Ajudante dos apaixonados, a Virgem Maria interfere nos seus sonhos, enviando a imagem da pessoa amada para a esfera da imaginação, durante a noite como de dia (*in: Viana, op.cit.17*):

À noite quando me deito,
Eu rezo à Virgem Maria,
Para sonhar toda a noite
Com quem penso todo o dia.

“Nossa Senhora mo guarde” (*in: Giacometti e Graça, op.cit. 208*) é um verso revelador da angústia da namorada por que o amado é desejado por outras raparigas. De forma a “preservá-lo”, é invocado o apoio da Virgem Maria. O papel desta personagem nos assuntos amorosos é sempre positivo: tolerante, benévolo e protetor. Se numa cantiga, está explícito que “na tua terra não se reza à Virgem pura” (*in: Leite de Vasconcellos, 1975:142*), não se defendem ideias heréticas, apenas se verbaliza o intenso e desejo da intimidade com a amada.

Por último, observaremos o papel dos santos populares relativo ao sentimento amoroso. O nome do santo invocado pode ser igual ao do amado, daí, a escolha desse específico santo como intermediário (*in: idem, 17*):

O meu amor é José,
São José venha com ele,
E o traga a esta terra
Para me namorar dele.

Independentemente do nome do namorado, Santo António ouve as súplicas das apaixonadas, acudindo-lhes sempre e recompensando-as com um bom casamento. De acordo com os factos históricos, Santo António nasceu em Lisboa, provavelmente no ano 1192, de pais ricos e devotos, que lhe possibilitaram uma excelente educação em colégios religiosos. Desde jovem estudou muito, sendo Santo Agostinho uma das referências mais ativas no seu trabalho e pensamento. Pertencia à ordem dos franciscanos, conhecida pela pobreza e piedade. Na *Enciclopédia Christos* (*in: Ambrosio, op.cit.80*) menciona-se que foi místico e Doutor da Igreja, canonizado pouco depois da morte. Mesmo em vida, tinha fama de “santo milagreiro”.

Maria de Lourdes Sirgado Ganho (2000) como atributos desse santo enumera: o livro, o Menino Jesus, o lírio, a cruz e o saco. Dado o seu “cariz popular”, exclusivamente no imaginário português é-lhe atribuído o papel de soldado e defensor do exército. As suas funções, na tradição popular portuguesa, são múltiplas, como refere Padre António Vieira (*apud. idem*, 50):

Se nos adoce o filho, santo António, se nos foge o escravo, Santo António, se mandais encomendas, Santo António, se perdeis a menor miudeza das vossas casas, Santo António, e talvez se quereis os bens da casa alheia, Santo António.

Em nenhuma das duas fontes consultadas, é mencionado o seu papel nos casamentos e amores, sendo-lhe, porém, atribuídas as mais variadas ações (até a de se apropriar dos bens da casa alheia). Segundo reza a lenda, a fama de Santo António como casamenteiro provém da situação de uma rapariga pobre que desejava casar, mas não tinha dote. Graças à sincera e intensa fé, o santo fez-lhe o milagre, conseguindo-lhe suficiente ouro para o casamento, e impedindo o, certamente, infeliz caminho de freira. As crenças populares associadas ao santo, variam conforme o espaço cultural onde é festejado: no Brasil, nomeadamente, o seu dia é festejado como Dia dos Namorados. Na Itália, para além de Pádua, cidade do seu falecimento, há várias localidades que têm Santo António como padroeiro, diferenciando-se as tradições e “especialização” do santo de um sítio para outro: os italianos consideram-no protetor dos necessitados, especialmente dos famintos, dos viajantes e, em particular, dos peregrinos, bem como dos estudiosos da Palavra divina. Estas crenças poderiam basear-se no facto de o santo ter sido Doutor da Igreja, pertencente à ordem franciscana, conhecida pelo voto da pobreza, e de ter viajado de Portugal para a Itália.

Nas cantigas, “inscreve as moças no livro do matrimónio”, não sendo apenas santo de devoção feminina, como se pode ler nesta quadra:

Santo António, Santo António,
Meu santo milagreiro,
Arranja uma moça bonita
Para um rapaz solteiro.¹⁶⁰

Ao santo, na tradição popular, dirigem-se-lhe rezas devotas, e críticas, ligeiras ironias, comentários furiosos e nem sempre muito pacíficos. Leia-se uma das observações populares:

Ó, Santo António de Lisboa,
Tu tens fama de casamenteiro,
Se o casamento fosse coisa boa
Tu próprio não eras solteiro.¹⁶¹

¹⁶⁰Esta quadra foi encontrada na página web: <http://www.pititi.com/festas/festaspop/santonio/quadras.htm>
(O site foi consultado pela última vez no dia 1 de julho de 2011 às 17:01).

Aurélio Lopes (2000), nas práticas que o povo aplica ao santo, vê um dos “ritos da subversão”, consistente em “castigar” um santo desobediente, virando a sua estátua para a parede ou dando-lhe uma pancada.

Um outro santo, no imaginário português indissociável do universo amoroso, é São João, considerado “santo namoradeiro”, capaz de construir uma fonte de prata para ver as meninas belas. Nem na Bíblia, nem nos factos históricos relativos a este santo, há dados que confirmem o seu carácter namoradeiro. De acordo com as fontes bíblicas, João era filho de Zacarias e Isabel, parente da Virgem Maria, desde cedo muito religioso. Devido às orações dos pais já idosos, que não podiam ter filhos, o milagre do seu nascimento é-lhes anunciado pelo Arcanjo Gabriel. Na Bíblia, São João é chamado de “Precursor”, por anunciar a vinda de Jesus Cristo. É conhecido também como “Baptista” por batizar o Filho de Deus no rio Jordão. Nalgumas quadras portuguesas, porém, é visto como “lindo santinho” ou “santo bonito”. Por vezes, simbolicamente, “todo se mata” pelo amor das raparigas, podendo ficar desiludido, triste, sofrer, tornando-se mais humano e próximo do povo. Obviamente, o verbo “matar-se” aqui não se pode entender literalmente, sendo essa “morte” mais figurada: uma tristeza pelos sentimentos não correspondidos. Em Viana (*op.cit.*38) “S. João subiu ao céu/Para pedir pelas donzelas”, sem o contexto da cantiga deixar claro se o santo é um intermediário entre Deus e as raparigas apaixonadas, ou ele próprio deseja sentir o amor das donzelas. Na mesma coletânea (*idem*,39), a capela do santo “cheira a cravos, cheira a rosas/E a flor de laranjeira”, simbolizando as primeiras duas flores, no imaginário português, os rapazes e raparigas, e a última a virgindade feminina. Deste modo, todos pedem a S. João intervenção nos assuntos amorosos. Por isso, (*idem*, 38) “agora no S. João/ É o tomar dos amores”. Na cantiga, tem se em conta não apenas a crença popular no “santo namoradeiro”, mas também a data de comemoração (24 de junho de acordo com o calendário gregoriano), início do verão e auge das forças vitais na natureza.

Na tradição sérvia, nas cantigas analisadas, não há nenhum santo popular que tenha tanta relevância na intervenção nas relações amorosas como Santo António e São João em Portugal. No poema intitulado “A rapariga pede ao Dia de São Jorge” (*Djevojka moli Đurđevdan*), da antologia de Karadžić (*op.cit.*), a protagonista não pede ao santo para a casar no próximo ano, mas sim ao seu dia, porque nessa festa (6 de maio no calendário juliano) se praticam determinadas ações de origem pagã,

¹⁶¹ Esta quadra foi encontrada no mesmo site que a anterior, no dia 1 de julho de 2011 às 17:15

dentro do ciclo das festividades de comemoração da primavera, rituais que, em certa medida, adotaram uma forma cristã.

A intervenção das forças superiores à vontade dos namorados pode ser entendida como destino, outras vezes, o que impede a realização feliz de um amor é a autoridade implacável dos familiares. Leia-se o caso da “Rapariga infeliz” (*Nesrečna djevojka*) (in: Đurić, *op.cit.114*). A jovem é obrigada a devolver o anel ao namorado, por ninguém na sua família aprovar o relacionamento (sem explicar a razão). Esta situação ocasiona a sua morte trágica.

Outro exemplo de “predestinação” é o caso de uma jovem (no poema “A rapariga lamenta-se com a rosa” (*Devojka se tuži đulu*) que confessa à rosa a angústia pelo casamento involuntário com um pretendente velho, não tendo qualquer poder para mudar a situação (in: Blašković, *op.cit.43*):

Ah, minha rosa, não te desfolhes sobre mim,
Não estou para o que te apetece a ti,
Mas estou com a minha desgraça,
Um jovem pede-me, a um velho dão-me.

As palavras “desgraça” e “dão-me” sublinham que a vontade da rapariga neste assunto nem sequer é tida em consideração.

Um equívoco de Toda, protagonista do poema “O que tem que ser, há-de ser”, anteriormente referido, (de atirar a maçã, símbolo de casamento a um ancião) é o motivo principal do seu triste “destino”. A sua condenação à vida ao lado do mal-amado é confirmada no último verso quase proverbial “o que tem que ser há-de ser”.

A “predestinação” é importante até nos amores felizes, como é o caso no poema “Jovo passeia com a mãe pelo jardim das rosas” (*Jovo majku po đul-bašti voda*). Após cada estrofe, em que é descrita a beleza invulgar da amada, repete-se a aprovação da mãe: “está bem, filho, que te seja predestinada”. Aqui não se invoca propriamente o destino, expressando-se o desejo da mãe que o filho seja feliz.

Não obstante a relevância da Virgem Maria na religião ortodoxa, esta personagem não está demasiado presente na intervenção nos assuntos amorosos. Uma das razões pode ser o facto de o culto mariano não ter tanta carga simbólica como no cristianismo ocidental. Quem desempenha o papel de intermediário é o próprio Deus, concedendo as orações e fornecendo meios adequados para facilitar os encontros. Deus é benévolo com os namorados, compreende o sofrimento, vê a pureza dos corações e alivia as angústias.

Com ligeiras diferenças na compreensão do papel das entidades sobrenaturais no universo amoroso, as duas tradições não negam a importância de cada uma na (não) realização deste sentimento,

oferecendo exemplos de poemas que convidam à reflexão. Vale destacar, porém, que ambas as tradições atribuem um lugar bastante visível às entidades superiores ao homem na intervenção nos assuntos referentes à esfera íntima, elevando o amor ao patamar mais alto, tornando-o fenômeno que ultrapassa o domínio pessoal e alcança o universal e absoluto. Quer que se trate do destino, quer das entidades sagradas (Deus, Virgem Maria santos), nota-se a sua benevolência com os apaixonados, o que os consola, inspira-lhes confiança e concede esperança num desfecho favorável dos desejos.

3.9. A outra face do amor: amores contrariados e não correspondidos

*'Inda que meu pai me bata,
Minha mãe me tire a vida...
(Viana, op.cit.15).*

O amor, como todos os fenómenos, tem o seu “reverso da medalha”: a possibilidade de não ser correspondido ou aceitável numa comunidade. Nesse sentido, estudamos o papel da família e de “terceiros” e a sua interferência no decurso de uma relação.

O desinteresse e a indiferença são apenas alguns fatores condicionadores da não correspondência. A falta de correspondência amorosa não significa necessariamente inferioridade de uma pessoa ou ausência de dignidade de ser amada, como é frequentemente apresentado na poesia popular. Zoran Milivojević, na obra *Fórmulas de Amor* (1995:2), aborda esta temática, distinguindo entre a ideia de amor e as suas representações. O autor defende a seguinte hipótese:

O maior número de problemas amorosos e a maior parte do sofrimento amoroso provêm justamente do facto de um indivíduo não distinguir o amor a que aspira da própria representação do amor e por não entender como a sua representação de amor forma e influencia o seu pensamento sobre o amor, os seus sentimentos amorosos e o seu comportamento na vida amorosa. (Tradução nossa).¹⁶²

A reação da parte apaixonada implica angústia, dor, indignação, mas também esperança, ilusão da possibilidade da concretização do sonho amoroso. O enamorado não correspondido, frequentemente, não vê ou não se apercebe dos seus eventuais erros ou comportamentos inadequados, que originaram a falta de interesse da outra pessoa, podendo tender a justificar-se ou a culpar fatores superiores à sua vontade pelo insucesso amoroso. Não sendo realista, ou sendo demasiado exigente com o Outro, intransigente com as imperfeições da pessoa em questão, ou demasiado idealista e sonhador, o apaixonado pode prejudicar a sua vida emocional, sem ter consciência disso. Os amores contrariados, por sua vez, podem ser social e culturalmente influenciados. Repare-se apenas no caso dos “amores

¹⁶² (Sér) Najveći broj ljubavnih problema inajviše ljubavne patnje proistice upravo iz toga što pojedinac ne razlikuje ljubav ka kojoj teži od sopstvene predstave o ljubavi i što ne shvata kako njegova predstava o ljubavi oblikuje i kako utiče na njegovo razmišljanje o ljubavi, na njegova ljubavna osećanja i na njegovo ponašanje u ljubavnom životu.

proibidos” (incesto, relacionamentos com casados ou marginalizados, diferenças culturais, sociais, famílias disputadas). O denominador comum a todos é serem secretos e escondidos, devido ao medo da “censura” pública.

No que respeita aos amores secretos, Francesco Alberoni (2003:247) refere que “a relação amorosa é separada do mundo, protegida na sua pureza, arrebatada à vida de todos os dias, aos discursos das pessoas, ao controlo social”. Esta citação não se aplica especificamente aos relacionamentos “ilícitos”. O carácter furtivo pode ter como objetivo apenas uma maior privacidade. Tratando-se de sentimentos censuráveis, o que os alimenta, na maior parte dos casos, é o prazer de infringir regras ou o peso de um eventual dilema moral que englobam.

A literatura abunda em exemplos de dicotomia emoção vs. dever, o sentimento amoroso vs. razão, a “verdade privada” vs. a opinião pública. Na poesia portuguesa, poucas cantigas apresentam a tentativa do namoro com uma pessoa casada. Essa relação nunca é feliz, sendo publicamente censurada. O desfecho destas cantigas pode ser duplo: ou a mulher casada permanece fiel ao marido deixando o seu pretendente “ficar como atrevido” como em “Eu amava uma casada/Ela amava o seu marido” (*in*:Braga, 1911: 43) ou a relação chega a concretizar-se, provocando dilemas morais no amante (*idem*):

Se é falsa ao seu marido,
Como me será leal a mim?

Com a pergunta retórica, realça-se apenas a falsidade da esposa infiel, confirmando-se a sua incapacidade de ser leal (ao marido ou ao amante).

A tradição sérvia, do mesmo modo, reprova as relações ilícitas com pessoas casadas, quer pela noção cristã do adultério como pecado, quer ainda por razões mais “pragmáticas” como a divisão dos trabalhos e a economia familiar pelas quais é necessário preservar a família unida.

Nikola F. Pavković (*in*: Dušanić, Popović 2004:300), explicando a reafirmação da família e do coletivo na Sérvia medieval, afirma:

A vida pessoal do indivíduo e da família na Idade Média era incomparavelmente interdependente e mais estreitamente relacionado com a vida e interesses de outros indivíduos e comunidades.¹⁶³

¹⁶³ (Sér.) Lični život pojedinca i porodice u srednjem veku bio je neuporedivo više međuzavistan i tešnje povezan sa životima i interesima drugih pojedinaca i zajednica.

As rígidas regras morais e sociais determinavam o comportamento pessoal, sendo o adultério visto como uma vergonha e desonra da família.

Petar Vlahović (1999), nesta conformidade, refere que a estrutura da típica família sérvia medieval (particularmente no ambiente rural) consistia em várias gerações debaixo do mesmo teto, tendo todas deveres, subordinando-se a um “chefe da família” (*starešina porodice*), não necessariamente pessoa mais idosa, mas a mais digna, sábia e respeitável na família. Na Europa medieval, no seu conjunto, precisamente por causa de estruturas feudais, linhagem e condições económicas influenciavam as relações interpessoais.

Nas sociedades fortemente marcadas pela identidade nacional ou religiosa, as divergências étnicas, ou de crenças, surgiam como obstáculo na realização de casamentos, considerados válidos apenas se a parte não cristã se convertia. Embora no cancionário português também existam quadras sobre os amores contrariados e infelizes, originados pelos obstáculos exteriores (vontade dos pais, divergências religiosas), esses motivos são, frequentemente, apenas uma prova da intensidade dos sentimentos dos namorados. Assim é o caso da seguinte cantiga portuguesa (*in: Viana, op.cit.15*):

‘Inda que meu pai me bata,
Minha mãe me tire a vida,
Minha palavra já está dada,
Minha mão está prometida.

O pretendente em “Olha, o tolo, olha o louco” (*in: Braga, op.cit.15*), que falou com o pai da amada, sem a ter consultado, é chamado de “tolo”, “louco” e “pouco entendido”, enfatizando-se gradualmente o nível de insensatez. O rapaz devia saber que a livre vontade da amada era superior à opinião paterna.

Numa outra situação, a rapariga responde que “a palavra do pai é sagrada”, mas que “nisso” decide ela, ou então, exprime a sua vontade como no exemplo (*in: Nunes, op.cit.108*):

Em tudo o meu pai governa,
Mas nisso governo eu.

O verbo “governar” confere ao pai o direito à “última palavra” relativa a assuntos relevantes. Porém, utilizado o verbo na primeira pessoa do singular acompanhado do pronome “eu”, a apaixonada sobrepõe a sua autonomia a tudo.

Ocasionalmente, a “culpada” pela infelicidade amorosa é a família toda, como no poema “A tua gente não me quer/A minha o mesmo diz” (*in: Braga, op.cit.83*). Não obstante a oposição das famílias, fica em aberto uma possibilidade de os namorados serem felizes separados. A poesia sérvia enfatiza os

amores contrariados, por um lado, para pôr à prova a capacidade de os apaixonados defenderem os sentimentos, e por outro, destacando (e questionando) a ordem estabelecida e as hierarquias.

No poema “A confissão do coração puro” (*Čistosrdačna ispovest*), da antologia de Blašković (*op.cit.*34) o pretendente da menina, tratada por “tesouro da mãe”, confessa-lhe o seguinte:

Se eu soubesse, amada da minha alma,
Que te batiam e que te ralhavam,
Por causa das minhas frequentes vindas,
Eu vinha com mais frequência ainda,
Para a tua mãe da casa te expulsar,
E na minha casa branca te fazer entrar.

Os versos denunciam os métodos disciplinares violentos e a sobreproteção da rapariga, “tesouro” dos familiares. A única solução para a situação desagradável é a “entrada em casa” do amado, depois da realização da cerimónia do casamento e da bênção de ambas as famílias. As mesmas táticas de contrariar um amor não funcionam no poema “Ela é minha e minha será” da antologia de Karadžić. Perante a intensidade dos sentimentos dos dois, o uso das medidas disciplinares “recomendadas” (ralhar, bater, gritar) é ineficaz.

Se nos contos de fadas tradicionais portugueses e sérvios, a personagem da mãe é sempre boa, no cancionero tem múltiplas facetas: benévola e tolerante, conselheira, cúmplice e amiga, sendo também controladora, dura, implacável. Uma das possíveis razões de a mãe contrariar a escolha do filho seria, talvez, o medo de se ver ultrapassada pela nora. Outra poderia ser o receio de a nova integrante da família não ser honrada ou trabalhadora. Procurando explicar a posição da mulher no espaço cultural balcânico, Nada Milošević-Đorđević, no seu artigo sobre a lírica popular sérvia,¹⁶⁴ refere as numerosas exigências da comunidade patriarcal com a mulher, sendo normalmente da natureza ética (conduta moral impecável, humildade e respeito com todos, gosto pelos trabalhos domésticos). Tratando-se do futuro genro, mais se apreciavam a capacidade de trabalhar, independência económica, saúde, boa reputação.

No exemplo do poema “Na floresta está uma pedra angular” (*in*: Blašković, *op.cit.*34), o protagonista, “Jovo desgraçado”, durante nove anos pede em casamento a “filha única da mãe”, recebendo sempre a mesma resposta “nem a concedem, nem a prometem.” À primeira vista, pensa-se

¹⁶⁴Trata-se do artigo intitulado “Lirika” que foi encontrado na seguinte página web: <http://www.tvorac-grad.com/velikani/narodna.html#2>

(Esta página foi consultada pela última vez no dia 4 de julho de 2011 às 17:54).

que é apenas a mãe quem desgosta do pretendente da filha, para, no plural dos verbos, se revelar a posição de ambos os pais. A imagem do desespero absoluto e solidão do rapaz enfatiza-se com o paralelismo com a paisagem (floresta, sítio inóspito e impenetrável e pedra, indicadora da firmeza dos pais). Não tentando raptar a amada nem propor-lhe que fujam juntos, Jovo demonstra a integridade moral, respeito por ela e pela família, bem como persistência e constância. Mesmo assim, o poema não explica as razões da impossibilidade deste amor.

Jovan Marić (*op.cit.*), como um dos fatores que sublinham a autoridade paterna, salienta que viver com os pais até relativamente tarde dificulta a construção da autonomia e independência. Antigamente, o casamento era a única “saída de casa” legítima para as raparigas, não significando libertação. Integrando o novo núcleo familiar, as jovens tinham que se submeter a um outro conjunto de regras, nem sempre compreensível, porém, inquestionável.

Após o estudo do papel da família na (não)concretização de relacionamentos amorosos, verificaremos outros possíveis obstáculos. Várias vezes referidas, as diferentes pertenças culturais, nomeadamente as religiosas, podem originar desencontros e desentendimentos na esfera sentimental. No cancionero português, as diferenças religiosas são importantes. Um sujeito lírico prefere a separação amorosa a “ficar sem Deus” (isto é, a mudar de religião).

No exemplo sérvio “Ali-Paxá em Herzegovina” (*in*: Milošević-Đorđević, 2006:174, já anteriormente referido (sobre o amor proibido entre Ali-Paxá e a bela Mara), o peso das pertenças culturais de ambos é tal que a proposta de casamento é recusada pela amada, embora a possibilidade de o amado casar com outra, causasse a sua morte trágica.

Quando o “responsável” pelo fim de um relacionamento não são nem a autoridade dos familiares, nem as pertenças culturais irreconciliáveis, trata-se de um novo amor. O rival, na poesia portuguesa e sérvia, é quase sempre desprezado, amaldiçoado, tratado com ironia. O antigo namorado/a também adquire características negativas até então invisíveis: transforma-se em “maçã podre”, “falsa, três vezes falsa”, “Judas”, “o infiel”.

O seguinte tópico a abordar é o amor não correspondido, na linguagem corrente qualificado de “infeliz”. Francesco Alberoni (2003) nega esta ideia, referindo que não é o amor em si que pode ser feliz ou infeliz, apenas as pessoas que o sentem. Para o autor, qualquer experiência amorosa é preciosa e enriquecedora, não merecendo um ponto de vista negativo ou preconceituoso. As razões para um amor não ser correspondido podem ser várias: desinteresse, indiferença, idade, pertenças culturais, outra pessoa.

A poesia portuguesa, para todos os tópicos, incluindo este, tem uma série de reflexões “teóricas” expostas nas cantigas. Tal como se afirma que (*in*: Braga, *op.cit.*) “amar é muito bom quando há correspondência” pensa-se que “amar por correspondência é dívida” ou ainda que “amar sem ser amado/é de todos os males maior” ou que “faz perder a paciência”. Estas opiniões, aparentemente contrárias, revelam múltiplas possibilidades de a sabedoria popular encarar o fenómeno amoroso. Perante uma primeira recusa, geralmente não se desiste, procurando-se estratégias para impressionar a amada, mostrando as suas vantagens sobre outros pretendentes. A persistência e constância são apenas algumas mais-valias nos casos de amores não correspondidos (*in*: Braga, *op.cit.*26)

Eu amante, tu amante
Qual de nós será mais firme?
Eu como sol a buscar-te
Tu como sombra a fugir-me?

Quando alguém não corresponde aos sentimentos, nas cantigas é rotulado com frequência de “coração de pedra dura”, insensível ou incapaz de amar.

Existe também o caso dos amores “duplamente não correspondidos,” isto é: “a quem eu quero não me quer” e “quem me quer não me merece”. Na primeira parte da cantiga, parece estar excluída qualquer possibilidade de a pessoa amada ter defeitos, apenas se constatando que “não quer”. O pretendente não amado é considerado inferior, devendo esforçar-se para “merecer” o amor. Quando uma pessoa não corresponde por vaidade, é chamada de “rua cheia de ninguém” ou é alertada para que (*in*: Braga, *op.cit.*77):

Não há caldo tão gordo,
Que não se lhe veja fundo.

Do ponto de vista da psicologia, dir-se-ia que aqui funciona o mecanismo de defesa “uvas ácidas”, originário da conhecida fábula sobre a raposa que não consegue apanhar as uvas desejadas, qualificando-as negativamente¹⁶⁵. Da mesma forma, o pretendente que não ganha a atenção da vaidosa, começa a criticá-la e a salientar os seus defeitos.

Na poesia sérvia, nomeadamente na antologia de Milošević-Dorđević (*op.cit.*) existe uma cantiga “Mana, Jela, por que não te casas?” (*Sele, Jele, što se ne udaješ?*), tematizando os amores não correspondidos. A irmã confessa ao irmão que está apaixonada, mas não é correspondida, recusando simultaneamente um pretendente mal amado. De temática e forma semelhante à da cantiga portuguesa

¹⁶⁵ Este nome equivale a Artémio em português. Consultamos a obra do autor russo na tradução para sérvio e uma vez que esta língua adapta os nomes estrangeiros à sua grafia e pronúncia, o nome do autor ficou registado de acordo com a tradução

supracitada, este poema questiona a livre vontade na escolha do amado, glorificando o sentimento amoroso, mesmo quando causa sofrimento.

Os sentimentos dos pretendentes velhos ficam sem correspondência, uma vez que o velho é quase sempre considerado indigno e inferior ao jovem, como se descreve no poema “Para o velho não é, para o jovem é” (*Za stara nije, za mlada jest in: Đurić, op.cit.97*).

Um dos motivos da não correspondência de sentimentos pode também ser o orgulho, como frequentemente se descreve na poesia portuguesa. Em vez de a orgulhosa ser repreendida, a poesia pode tratá-la com uma certa simpatia. Tal é o caso da “beleza menina”, no poema “O orgulho de uma beleza” (*in: idem, 71*), que se recusa a beijar um soldado do czar, por “não beijar nem sequer melhores cavaleiros/ E os soldados do czar ainda muito menos”. A liberdade de escolha da rapariga sobrepõe-se à honra que deveria representar a proposta do soldado do czar.

Contrastando os amores não correspondidos e contrariados na poesia portuguesa e sérvia, verificou-se que, nas situações de mera não correspondência, há bastantes semelhanças, do ponto de vista “teórico,” bem como em exemplos concretos. Porém, os amores contrariados, apresentam-se de uma forma mais impactante no cancionário sérvio, devido, provavelmente, ao contexto cultural em que surgiram.

3.8 Ausência e saudade no contexto amoroso e a carga simbólica da *saudade* e *čežnja* no imaginário popular português e sérvio

*A ausência tem uma filha
Que se chama saudade...*

(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*110).

Nesta parte do trabalho, incidimos a reflexão sobre a ausência e a saudade, bem como sobre o significado e carga simbólica do termo *saudade* na cultura portuguesa e *čežnja*, seu equivalente linguístico na cultura sérvia.

Os motivos para a ausência, na poesia amorosa portuguesa e sérvia, podem ser variados: distância geográfica, idas à guerra, navegações, trabalhos, interferência dos pais, pouca constância de sentimentos... A distância geográfica é o primeiro fator, condicionador da ausência de um dos apaixonados. Frequentemente, basta referir apenas a expressão “longe” ou “muito longe” para se ter a noção do efeito da ausência nos apaixonados. Outras vezes, a referência implica uma indicação pessoal “longe de mim”. Esta caracterização da distância inclui o fator emocional. Assim sendo, o sentir da ausência adquire uma dimensão subjetiva, dando uma ideia mais personalizada e individual da dor sentida. Os lugares para onde uma das partes do casal (geralmente o amado) vai podem ser “a terra alheia”, o “além-mar”, compreendendo o distanciamento físico um elemento desconhecido, hostil ou dificultoso, acentuando a angústia e inquietação.

A ausência pode ser prova para os sentimentos dos namorados. Para quem fica e para quem vai, a experiência da separação temporária pode significar um período de reflexão, uma oportunidade de se detetarem eventuais problemas no relacionamento, ou de confirmar o desejo do casal de permanecer unido. Como resultado, o amor apaga-se ou desenvolve-se. Nas épocas remotas, em que viajar era muito mais difícil do que hoje, sem diversos meios de comunicação, o afastamento temporário dos namorados compreendia uma maior preocupação com o Outro, mais suspeitas de uma eventual traição ou menos certezas do sucesso da relação “à distância”. Os numerosos perigos durante a viagem (ataques de ladrões, doenças, impossibilidade de contactar pessoas próximas) eram apenas alguns motivos de ansiedade.

Na ausência do namorado, o comportamento da amada é especialmente vigiado por familiares, amigos e vizinhos, particularmente em meios pequenos, como se descreve no exemplo (*in*: Braga, *op.cit.*358):

Meu amor, na tua ausência,
Com ninguém hei-de falar,
A má nova corre ao longe
E passa além do mar.

Prova de fidelidade da amada, mas também de rumores inevitáveis nestas situações, a cantiga citada engloba uma promessa de amor e a angústia, causada pela eventual informação incorreta, que poderia chegar até ao namorado.

A primeira ideia “filosófica” sobre a ausência na poesia portuguesa é a metáfora do vento e do fogo. Se o “fogo” amoroso for insuficiente, o “vento” da distância vai apagá-lo, colocando o esquecimento ou um novo amor no seu lugar. Caso contrário, o sentimento será cada vez mais intenso. Indissociável da ausência é a saudade, frequentemente considerada seu sinónimo ou derivado. A ausência gera a saudade, embora ambos os fenómenos tenham alguns “sintomas” iguais: inquietação, dor de alma, sofrimento, comparação a uma doença. Os dois “matam”, “sufocam”, “magoam”, “doem”. Próximas e estreitamente relacionadas, ausência e saudade, no imaginário português, são vistas como mãe e filha (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*110):

A ausência tem uma filha
Que se chama saudade,
Eu sustento mãe e filha
Bem contra a minha vontade.

Estes sentimentos são personificados, sendo o sujeito lírico do poema obrigado a conviver com eles contra a sua vontade, sem os poder controlar nem diminuir. Numa variante desta cantiga, em vez do verbo “sustentar,” menciona-se “aguentar”, sendo esse um possível indicador do género do sujeito lírico. Parece lógico relacionar o verbo “sustentar” com o género masculino porque os homens têm o dever de sustentar a família (neste caso, “mãe” e “filha”, ausência e saudade), enquanto a mulher, habitualmente considerada passiva e sentimental, é mais apropriada para “aguentar” estes sentimentos. Nas palavras do Padre Artémio Vladimirov (2005), a mulher tem mais capacidades de se “entregar” ao sofrimento, enquanto o homem está mais preparado para o enfrentar, justificando-se, assim, a escolha do vocabulário. Como ilustração de sentimentos (de cariz negativo), provocados pela ausência, no contexto amoroso, serve o início deste ABC de Amores (*in*: Braga, *op.cit.*,85):

O A é pela ausência
Que tenho do meu amor,
Passo cruéis tormentos
E tenho uma grande dor.

As manifestações da ausência assemelham-se às da saudade, porque, numa cantiga, a saudade é tratada como “cruel mal,” e noutra (*idem*, 70) afirma-se que:

Se as saudades matassem,
Muita gente morreria.

Os dois sentimentos não são, de todo, “pacíficos” com os namorados: aumentam o sofrimento, aguçam a dor, são comparáveis à morte e inserem-se no domínio do “mal de amores”. A ausência, capaz de gerar as saudades e afetar os apaixonados de uma forma dolorosa, prova que entre eles não há indiferença e que o amor é genuíno e verdadeiro.

Há amores que não são fortes e que não aguentam a prova da ausência, o que geralmente se confirma no verso-provérbio “quem não aparece – esquece” (*in*: Parente, *op.cit.*) Pelos verbos na terceira pessoa do singular, dir-se-ia que a pessoa que não aparece é a mesma que esquece. Se, entre tanto, se acrescenta o verso “eu também posso esquecer”, trata-se de uma “ameaça”, resultado lógico da negligência por parte da pessoa ausente. Quando se pretende diminuir a ausência, escrevem-se cartas, em determinadas ocasiões, o único meio de comunicação entre os apaixonados. Leia-se a quadra (*idem*, 43):

Vai-te, carta feliz, voando
Nas asas de um passarinho,
Vai levar ao meu amor
Um abraço e um beijinho.

A carta é “feliz” por poder estar em contacto com o destinatário, brindando-o com manifestações de carinho, negadas à amada pela distância geográfica. A ausência amorosa é um tópico frequente na poesia sérvia, igualmente difícil como na portuguesa, provocando os mesmos sentimentos: preocupação, angústia, mágoa e dor. Diferentemente do cancionero português, em que existem versos com a seguinte estrutura “a ausência é...”, oferecendo uma “definição” do conceito, a poesia sérvia não se dispersa em reflexões “teóricas” acerca do assunto. Tal como acontece com muitas outras modalidades de amor, as cantigas sérvias concentram-se mais em casos concretos de namorados que se afastam temporariamente e na sua visão da ausência e saudade. Nos poemas sérvios, os amantes sofrem na pele a ausência, estão sózinhos na natureza, geralmente durante a noite. Ocasionalmente, a rosa, o rio e outros elementos naturais são ouvintes e interlocutores dos namorados separados, e em outras

situações, as plantas e animais protagonizam as cantigas, experienciando os mesmos sentimentos. Não parece raro, no cancionero sérvio, ver-se um cervo apaixonado, suportando a dolorosa ausência da amada, um falcão triste, pretendente da rapariga que lhe queimou a floresta, duas flores separadas a escreverem cartas. Todas as imagens são impactantes, não isentando qualquer criatura da possibilidade de amar, atingindo as profundezas de sofrimento igual ou mais intenso que o humano.

Quando a ausência já se torna insustentável, os apaixonados dirigem as orações a Deus, pedindo ajuda na resolução dos problemas de insegurança e incerteza sobre o comportamento da parte ausente do casal. Nesses momentos, Deus mostra compreensão e benevolência, concede as orações e disponibiliza todos os meios possíveis para ajudar a aliviar o sofrimento. Para o efeito, funcionam os sonhos e a imaginação, diminuindo a dor que os atormenta. Referindo uma situação assim, Blašković (*op.cit.*9) afirma que a ausência nem sempre deve ser dolorosa, implicando momentos de esperança e intensa felicidade:

Acontece às vezes também “a alegria inesperada”.¹⁶⁶ Os sonhos e a realidade entrelaçam-se de uma forma tão bela quando alguém ouve a bem-amada a cantar as suas canções dançando *kolo* e chamando-o para a realidade ou para o sonho com a força do seu amor, é então que ela acorda com as flores no cabelo e com o anel na mão. (Tradução nossa)¹⁶⁷

O caso referido remete para o conteúdo do poema “A alegria inesperada,” em que o amado resolve surpreender a amada e visitá-la. No início da cantiga, o apaixonado não dorme durante a “tamanha noite desta noite”. Para se distrair e preocupar menos, ouve música e cantos, descobrindo que, na sua ausência, a namorada lhe é fiel. A rapariga canta apenas as melodias de que ele gosta e em que se menciona o seu nome, o que lhe proporciona uma intensa alegria. A felicidade é ainda maior ao ver que apenas a sua namorada dorme sozinha, colocando uma pedra debaixo da cabeça (intensificando a dureza da separação). Comprovando a fidelidade da amada e o seu amor, o rapaz adorna-lhe o cabelo com flores, coloca-lhe o anel na mão e beija-a “uma e outra vez”. O beijo acorda-a, causando admiração, por pensar que ainda “está longe o seu amado”.

¹⁶⁶ Alusão ao nome de um poema.

¹⁶⁷ (Sér.) Dogodi se ponekad i *radost iznenada*. Snovi i java se tako lepo prepliću kad neko sluša svoju najmiliju kako u kolu peva njegove pesme i priziva ga u stvarnost ili san snagom svoje ljubavi, a onda se ona probudi sa cvećem u kosi i sa prstenom na ruci.

Numa confissão triste, confiança entre uma menina e uma rosa, no poema “Uma rapariga lamenta-se com a rosa” (*Djevojka se tuži đulu*), do cancionero de Blašković (*op.cit.*39) é evidente o sofrimento, causado por múltiplas ausências: da mãe falecida, da irmã casada, do irmão, que está na guerra e do amado, a quem dedica mais versos, lamentando não lhe poder entregar a flor:

Longe de mim está o amado,
Por detrás de três verdes florestas,
Por detrás de três águas geladas.

A distância é enfatizada três vezes, primeiramente pela palavra “longe”. Nas vezes seguintes, introduzem-se florestas, espaços inacessíveis e água gelada, sublinhando apenas o “frio” no coração.

A ausência pode provocar “a maior das tristezas”, poema homónimo sobre a angústia da amada (*in*: Karadžić, *op.cit* 108.). O distanciamento temporário devido à dificuldade de atravessar a ponte, no reencontro, é causador da “maior das doçuras” (*in*: *idem*),¹⁶⁸ encarnada no beijo na ponte. Quando o amado não aparece à hora combinada, a amada pensa nas possíveis justificações (dor de cabeça, doença do cavalo ou oposição materna), sendo as primeiras duas menos graves e mais aceitáveis. Sendo a mãe do rapaz a principal responsável pela não realização do encontro, a rapariga fica indignada e profere uma forte maldição, relativa à possível futura sogra (*in*: Milošević-Đorđević,*op.ci.*162-3). Leia-se o exemplo:

Se o seu cavalo ficou doente,
Oxalá que se recupere bem,
Se foi a cabeça que lhe doeu,
Oxalá que lhe deixe de doer,
Se foi a mãe que não o deixou,
Oxalá que a sua alma não veja o Céu!

As cartas, como meios de comunicação, podem indicar a intensidade da ausência e saudade, sendo os exemplos mais flagrantes, na poesia sérvia, as correspondências entre o Ali-Paxá e a bela Mara, (em “Ali-Paxá em Herzegovina” *in*: Milošević-Đorđević, 2006:174) jacinto azul e a amada, narciso amarelo,¹⁶⁹ (em “A separação amorosa”) ou entre os namorados separados pelo paxá turco que encerrou os caminhos (em: “O pavão pasta”).

Leiam-se os versos de “Preocupação do coração” (*Briga srdačna*)¹⁷⁰:

¹⁶⁸ Alusão ao poema homónimo.

¹⁶⁹ O nome desta flor em sérvio é zelenkada e é do género feminino.

¹⁷⁰ Todos os poemas citados nesta secção são da antologia de Karadžić

Ah, meu Deus da piedade
Onde estará o meu amado?

Ocasionalmente, os rapazes e raparigas rezam para terem a possibilidade de ver o que faz a outra parte do casal. Quando Deus ouve e concede as suas orações, para raparigas é muito fácil subir as árvores, construir estradas (tarefas tipicamente masculinas), enquanto aos rapazes não lhes parece vergonhoso transformar-se em “pérola à beira-mar”, para vencer a ausência e ouvir as palavras da amada. A ausência é dificultada pelas “más-línguas”. Testemunha-o o poema “Tudo está diferente daquilo que se fala” (*Sve drukčije nego što se govori, in: Marinković, op.cit.37*). Um rapaz, antes de partir de viagem, planta uma árvore, encontra uma nascente de água, cria animais e deixa uma bela menina ao cargo de tudo. Depois de ouvir rumores sobre a propriedade arruinada e a morte da jovem, volta, encontrando tudo muito melhor do que antes, o que o alegra bastante.

Focamos, agora, a problemática de *saudade*, relevante no imaginário português, para autores conceituados como Teixeira de Pascoaes (1978), e mais recentes, nomeadamente, Eduardo Lourenço (1999) e Maria Teresa de Noronha (2007). Verificaremos da possibilidade de paralelismos entre este, e o conceito de *čežnja* na língua e cultura sérvia.

O primeiro aspeto salientado pelas fontes portuguesas é a impossibilidade da tradução desta palavra para qualquer língua. Eduardo Lourenço enfatiza isso, deixando o termo, nas edições francesas, na língua original e em itálico.

João Malaca Casteleiro (*op.cit.3349*) define esta palavra da seguinte forma:

Saudade (do lat. *Solitas-atis*) 1. Recordação de alguma coisa que foi agradável, mas que está distante no tempo ou no espaço”.

Como significados próximos, o autor cita “melancolia” e “nostalgia”. O segundo significado da palavra, no dicionário consultado, é “sentimento de tristeza pela morte de alguém ou pela perda de alguma coisa a que afetivamente se estava muito ligado.”

Como sinónimo aproximado, é referido “pesar”, sendo o terceiro significado “cumprimentos”. É curioso este linguista citar a origem etimológica, derivada do vocábulo latino *solitas* (solidão). Este sentimento torna-se mais pesado e visível quando se está só. Na poesia, a saudade é “roxa” ou “negra”, é “cruel mal”, acentuando ainda a solidão. É interessante saber que José Pedro Machado (1956), no seu dicionário, nem sequer menciona esta palavra, para muitos autores tipicamente portuguesa.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1996) também é da opinião de que as palavras “saudade” em português e *solitas* em latim têm a mesma origem. Justificando a afirmação, cita todo o processo da

transformação do vocábulo latino até à forma atual em português, sendo uma das alterações fonéticas a queda do “l” intervocálico. É inesperado a autora ter encontrado uma relação etimológica com a palavra “saúde”, e o verbo “saudar”. Concordando com a segunda hipótese, parece-nos mais clara expressão “mandar saudades a alguém”, no sentido de “um cumprimento saudoso”. Apesar de a investigadora citar determinadas fases de desenvolvimento, e referir a escrita antiga como “saúde”, no nosso entender, não parece um argumento suficientemente válido para se deduzirem quaisquer paralelismos entre os termos. A saudade, em Portugal, tem frequentemente uma conotação de tristeza, mágoa ou ausência dolorosa. Na perspetiva de Michaëlis de Vasconcelos (*op.cit.*54), o sentimento saudoso caracteriza-se como “isolamento, ausência, falta, mágoa, carência, desamparo, tristeza, melancolia, dó de alma, o mal de ausência, a nostalgia” e ainda como a “vontade de se possuir o que nunca se possuirá”. Desta série de qualificações de cariz negativo, é pouco provável estabelecer qualquer relação entre saudade e saúde.

Na sua visão, a saudade portuguesa é também a lembrança de se ter desfrutado, em tempos passados, do objeto do desejo, tempos longínquos, não voltam mais. No presente, a saudade causa pena e sofrimento por não se poder gozar na atualidade do mesmo objeto. Como característica específica deste sentimento, na literatura, e no imaginário português a autora refere a esperança no futuro, em que se regressará aos “antigos e bons tempos” da felicidade. Nesse sentido, poder-se-ia falar numa dimensão salvífica do sentimento saudoso e sua função de redimir a alma. Apenas após esta leitura, eventualmente, poder-se-ia entender a vertente “saudável” do conceito. A este sentimento complexo atribuem-se também (*idem*,35) as “qualidades ternas, suaves, submissas, resignadas da paixão portuguesa”. Aqui, a investigadora já parece apoderar-se de um termo, aplicando-o à cultura portuguesa e salientando o seu caráter particular no meio de outras culturas e literaturas. A nosso ver, à saudade poder-se-ia associar um específico *modus amandi* português: apaixonado, passivo, profundo, mas ligeiramente fatalista, resignado, com uma determinada propensão para a dor, pelo qual se assemelha bastante ao modo de amar eslavo, e em particular o sérvio

Apesar de salientar várias vezes a particularidade deste sentimento e conceito na literatura portuguesa, Michaëlis de Vasconcelos parece reservada, afirmando que (*idem*,31):

É inexata a ideia que as outras nações desconhecem este sentimento. Ilusória é a afirmação que (...) mesmo o vocábulo Saudade, mavioso nome que tão meigo soa nos lusitanos lábios- não seja sabido dos Bárbaros estrangeiros (estrangeiro e bárbaro são sinónimos) não tenha equivalente em língua alguma no globo terráqueo e distinga unicamente a faixa atlântica, faltando mesmo na Galiza do Além-Minho.

A estudiosa, alemã de nascença e “portuguesa por adoção”, como ela própria se sentia, pretende demonstrar a existência de um equivalente linguístico e conceptual na sua língua materna, embora não tão presente na literatura e na filosofia alemãs. Se tivesse tido conhecimento das línguas eslavas e das respectivas literaturas, como também da literatura árabe, a sua perspectiva do conceito de saudade e das realizações linguísticas talvez fosse mais aprofundada, ou melhor fundamentada. Ao longo deste estudo, tentaremos comprovar que na língua e literatura sérvias o termo *čežnja* é um possível equivalente de “saudade”, procurando explicar a sua carga simbólica no imaginário popular.

A nosso ver, não parece demasiado provável a etimologia da “saudade” derivar da palavra latina *solitas*, uma vez que as alterações fonéticas do latim vulgar para as atuais línguas de base latina podiam ser progressivas ou regressivas. Na formação de palavras vernaculares, acontecia geralmente o processo progressivo, enquanto nas eruditas ou semieruditas (que começaram a usar-se primeiro no registo escrito, para posteriormente, se integrarem na oralidade), alguns sons existentes no latim clássico foram recuperados, tratando-se de uma alteração fonológica “regressiva”. Desta forma, Edwin B. Williams (1986:80) cita exemplos “salário”, “silêncio”, “calor”, “doloroso”, palavras de uso comum no português contemporâneo, que, quando surgiram, eram consideradas semicultismos, produzidos mediante uma alteração fonética regressiva. Tendo sido o rei Dom Dinis um dos primeiros a empregar a palavra “soidade”, da qual teria derivado a atual “saudade”, admira-nos o facto de, este vocábulo, erudito ou semierudito, não ter preservado o “l” intervocálico.

Acerca da transformação do ditongo latino “au” nas línguas românicas, Ralph Penny (2002:35) tem a seguinte teoria “o ditongo latino /au/ em que a vogal baixa /a/ é seguida de uma (alta) labiovelar resolve-se em muitas línguas românicas (incluindo a espanhola) como /o/ um fonema único (...)”¹⁷¹ (Tradução nossa). O autor, mais adiante, refere que esta transformação fonética em espanhol primeiramente surgiu em determinadas palavras, tornando-se regra nesta, bem como em várias línguas românicas. Em português, por seu turno, este ditongo do latim clássico, transformou-se em /ou/, como explica Edwin B. Williams (*op.cit.*).

Menos correta ainda, em nosso entender, parece-nos a equivalência forçosa entre a palavra portuguesa “saudade” e a espanhola *soledad* (solidão). Uma das “falsas pistas” para a aparente correspondência linguística poderia ser a tentativa de se indagar da etimologia pouco clara do termo “saudade”, e outra, a semelhança sonora entre as palavras. A língua espanhola, como sinónimos de

¹⁷¹ (Ing.) The Latin diphtong /au/ in which the low vowel /a/ is followed by the (high) labiovelar glide is resolved in many Romance languages (including Spanish) as /o/, a single phoneme (...).

“saudade” oferece substantivos *anhelo* e *añoranza*, pelo significado bastante próximos do vocábulo português.¹⁷²

Tendo partido de um dicionário linguístico, focamo-nos agora numa definição mais direcionada para aspetos da cultura lusófona. Urbano Tavares Rodrigues, no *Dicionário Temático da Lusofonia* (in: Cristóvão, *op.cit.*896-97), reflete sobre as características que distinguem este dos outros sentimentos do mesmo grupo (tristeza, ausência, mágoa). Leia-se a citação:

Definição da sensibilidade portuguesa, do desejo que (ainda) não existe. Ausência, falta, nostalgia são componentes desse sentimento complexo, que na nossa literatura se rastreia desde as cantigas de amigo- saudade do amado que em armas se foi no fossado ou pena sobre as ondas do mar - de perder a mulher eleita (...)

Nesta abordagem, podem vislumbrar-se alguns dos seus traços principais, os mais óbvios: ausência e falta (e o desassossego por elas provocado), complexidade, provavelmente usada para fins políticos na construção da ideia do “caráter nacional português” ou de “alma lusitana”, como a definiam Afonso Botelho, Teixeira de Pascoaes entre outros. A saudade portuguesa associa-se ao amor, mar, mulher ideal, bens básicos (pão e vinho). Com todas estas conotações, reivindica-se a saudade como característica essencial e substancial do ser português. O sentimento saudoso subentende quase sempre um olhar para o passado e tristeza por os “velhos bons tempos/pessoas, lugares, sentimentos” já não se poderem desfrutar da mesma forma como antes.

Para Afonso Botelho (1997:27), a saudade portuguesa é a “saudade do que vivi e tive e saudade do que nunca vivi nem tive”. Neste autor, é frequente entender-se o sentimento saudoso como uma intensa mistura de dor e lembrança, ou ainda de desejo e lembrança, princípios sempre em conflito: o desejo é uma força que move o ser, mesmo sem ser realizado, estando, porém, a lembrança presente na dor por aquilo que se perdeu. A saudade está estreitamente ligada ao amor e à morte, motivos entrelaçados na dor de não se poder possuir ou ter por perto o que se deseja. O investigador (1996:34) considera que “quando o desejo se apaga, fica a saudade como candeia da memória”. A memória, o

¹⁷² (Ing.) Curiosamente, na língua galega existe o substantivo «morrinha», provevemente derivado do verbo “morrer”, considerado equivalente linguístico e concetual. Na língua romena, o substantivo “dor” é equivalente da saudade, porém não conseguimos averiguar a origem etimológica da palavra, podendo derivar tanto de “doloare” (dor) como de “a dori” (desejar). Nos dois imaginários, o galego e o romeno, a saudade esytaria relacionada com o sofrimento: a morte ou um desejo doloroso.

regresso ao passado, às origens, a lembrança parecem ter constituído um pilar forte na literatura e cultura portuguesas.

O povo sérvio, ao longo da sua história, e séculos da criação de poesia, parece sempre desejar o regresso das antigas “épocas douradas”. Pela profunda dor por não o conseguir e sincero amor com que fala sobre o que já não está ao alcance, assemelha-se muito ao povo português neste aspeto. Isto deve-se, possivelmente, à específica sensibilidade e modo de sofrer dos povos eslavos, desenvolvido há muitos séculos, sob o domínio de culturas islâmicas. Certamente, a saudade portuguesa e a *čežnja* sérvia chamam a atenção pelas numerosas semelhanças, o que procuraremos esclarecer. Vladimir Dvorniković (1925), salienta que o carácter “jugoslavo”¹⁷³ é essencialmente melancólico ou “sedimentário”, uma vez que a própria etimologia da palavra grega “melancolia” significa “sedimento”.

Relativamente ao equivalente linguístico de “saudade” na língua sérvia, Joana Câmara e Mladen Ćirić determinam esta entrada lexical como:

Sentimento da dor espiritual provocado pela ausência da pessoa amada, de um lugar, objeto, acontecimento etc. Considera-se nos países de fala portuguesa que esta palavra é típica apenas para o português; dependendo do contexto podemos traduzi-la como *čežnja*, (equivalente exato) seta (palavra eslava para “melancolia”), tuga, (tristeza) nostalgia, (nostalgia) *žudnja*. (ânsia).¹⁷⁴ (Tradução nossa).¹⁷⁵

Ao definirem a palavra sérvia *čežnja*, estes autores (*idem*, 311) traduzem-na como “ânsia, desejo forte” e “saudade”. Há que salientar que a língua sérvia, em vez da locução verbal “ter saudades”, tem um verbo *čežnuti* o que enriquece ainda mais o seu vocabulário. De acordo com Branislava Božinović (2000:48), o substantivo *čežnja* (saudade) e o verbo *čežnuti* (ter saudades) provêm do sânscrito *čhand* ou *čhandajati*, palavra que inicialmente significava “desfrutar de alguma coisa, ser do agrado de alguém, agradar a alguém com uma coisa, tentar seduzir alguém, enganar alguém”. Como substantivo, esta palavra tinha os seguintes significados: “desejo, saudade, intenção, propósito.” Analisando mais profundamente este verbo, verificamos as conotações positivas do vocábulo em sânscrito.

¹⁷³ No subcapítulo sobre as almas portuguesa e eslava já foram discutidos o contexto e a conotação que este autor atribui ao adjetivo “jugoslavo”.

¹⁷⁴ No subcapítulo sobre as almas portuguesa e eslava já foram discutidos o contexto e a conotação que este autor atribui ao adjetivo “jugoslavo”.

¹⁷⁵ As traduções entre parênteses são nossas.

Supondo a etimologia do vocábulo corretamente derivada da sua raiz antiga, *čeznuti* teria como propósito principal chamar a atenção da pessoa amada para si, ser agradável, produzir prazer. Apenas o último significado, “enganar alguém”, introduz uma ilusão, falácia ou inconstância, das quais se derivaria o início de tristeza e desilusão amorosa, estreitamente ligados ao conceito de “ter saudades”. Na qualidade de substantivo, *čežnja*, no sentido em que sânscrito a entendia, implica uma parte afetiva (desejo, ânsia, saudade, nostalgia), e um lado voluntário, manifestado nos significados de “intenção” e “propósito”. Agora, levanta-se a questão que permite pensar que a *čežnja* é um sentimento controlado, dependente da força de vontade. Interrogamo-nos até que ponto o racional e o irracional se entrelaçam neste fenómeno.

Seguindo a linha de possíveis traduções do termo sânscrito para sérvio, vislumbraríamos um elemento distintivo entre a *čežnja* sérvia e a *saudade* portuguesa: o carácter voluntário do primeiro, relativamente ao segundo sentimento. Este conceito multifacetado (que, de acordo com a etimologia indoeuropeia, varia do agrado ao engano e do desejo, à saudade, da sedução ao propósito), aplicado ao amor, pode obter uma dimensão ainda mais complexa: de alegria, esforço e desejo de impressionar a amada, aproximando-se ligeiramente ao conceito de saudade portuguesa.

Inicialmente, talvez, a *čežnja* fosse um princípio ativo, certamente mais ativo que a lírica e a melancólica saudade do povo português. Sendo as línguas, expressões e palavras organismos vivos, e sofrendo alterações ao longo do tempo, o conceito de *čežnja* foi sujeito a várias mudanças e novas compreensões. Desta forma, Davor Petrović¹⁷⁶ atribui características tristes e dolorosas de *čežnja*, a um tipo específico de poema (musicado, de conteúdo amoroso que surgiu na Bósnia durante a ocupação turca), à longa e penosa presença islâmica nos Balcãs. Este tipo de poemas denomina-se *sevdalinka*, derivando da palavra árabe e turca *sawda* (fel negro). Os antigos médicos gregos e orientais consideravam esta uma das quatro substâncias incontornáveis no organismo humano. Se esta substância predominava no sangue, a pessoa era melancólica, depressiva, triste, pessimista e muito

¹⁷⁶ Davor Petrović “Četiri okvira za jednu pesmu Kratka biografija sevdalinke” in: http://www.academia.edu/2274699/Cetiri_okvira_za_jednu_pesmu_kratka_biografija_sevdalinke_Four_frameworks_for_one_song_a_short_biography_of_sevdalinka 19 8 2012 25-46

(A página Web foi consultada pela última vez no dia 19 de janeiro de 2013 às 16:03h).

passiva. Apesar de a teoria poder ser atualmente ultrapassada, não a descartamos em absoluto. Quando o “fel negro” se aplica ao amor, trata-se de uma emoção confusa, um conjunto de pensamentos, reações, sentimentos, impulsos, estados, propensões e ideias, que completam e estruturam melhor a complexidade do sentimento amoroso. Se o amor não é correspondido, é contrariado ou impossível, isso afeta a esfera emocional, produzindo dor, aflição, incompreensão, impotência do indivíduo perante a força dos seus sentimentos.

No meio patriarcal, em que a esfera privada era rigorosamente controlada, o constrangimento das pessoas, que não podiam expressar publicamente as ânsias, desejos, medos, alegrias sonhos e preocupações, o sentimento de *čežnja* (saudade) florescia nas formas poéticas. A saudade, no espaço cultural sérvio, reflete uma intensa inquietação interior e ansiedade amorosa. Expondo a tristeza, melancolia e dor no poema ou canção, tem-se a sensação de que a saudade é aliviada e intensificada simultaneamente. Conseguindo verbalizar as vibrações mais íntimas de coração e alma, expressa-se uma lamentação por aquilo que já foi, passou, desapareceu, que podia ser e já não se coloca nem como uma hipótese na realidade.

No sul da Sérvia, nos poemas e músicas populares, bem como nas obras de escritores eruditos, existe uma espécie peculiar de *čežnja*, a saudade da juventude (*žal za mladost*, caracterizada por suspiros e dor profunda, uma lamentação sobre o caráter transitório da vida, bens terrenos, (juventude, beleza, amor, volúpia, paixões descontroladas, sinceridade e profundidade de sentimentos prazeres que se podem e devem usufruir na juventude). Canta-se ou declama-se deste tema, desde o presente, em que as memórias passadas se assemelham à cinza, a dor e a nostalgia cobrem os tempos belos, rapidamente substituídos pela rotina de uma vida imposta por uma autoridade superior ou força maior. O indivíduo tem a plena consciência da sua insignificância agora, pretendendo glorificar e celebrar o passado. Embora esta tendência provavelmente não radique na Idade Média e seja mais recente, a sua existência serve para tentar explicar melhor a natureza e os vários tipos de saudade, muito próximos deste conceito na cultura portuguesa.

Quando alguns autores portugueses referem a saudade no contexto da esperança e regresso dos tempos desejados, “idade de ouro” (talvez a origem do mito sebastianista?), há que destacar que Vladeta Jerotić (2006) também menciona que no sofrimento dos cristãos ortodoxos se esconde a “alegre tristeza dos ortodoxos” (*radosna tuga pravoslavnih*). A esperança, após provas e tentações, dores e melancolias, serve de consolação e fé num futuro melhor. Por sua vez, quando esta ideia se aplica à *čežnja/saudade*, atribui-se-lhe um caráter otimista, mais cristão e mais fácil de suportar. Tal

como a demasiada fixação no passado pode impedir uma pessoa de ultrapassar os desgostos e desenvolver-se num indivíduo mais forte, o sentimento de nostalgia com um ligeiro olhar para o futuro devolve ao ser humano o conforto de alguns significados primitivos da palavra *čežnja*: impulso, sedução, agrado propósito ou intenção.

Na língua sérvia, existe também a expressão popular equivalente a “matar saudades” (*da me želja mine*), literalmente traduzível como “para que me passe o desejo”, tendo uma conotação muito mais forte e profunda, como o mostra a cantiga “A alegria na memória” (*Radost u opominjanju*) já referida neste trabalho: a rapariga apaixonada deu o nome do antigo namorado ao filho, “quando o chamar, para saudades matar”.

Pela explicação de Câmara e Ćirić (*op.cit.*234), o sentimento entendido por “saudade” é igual ou bastante próximo do conceito português, podendo esclarecer as semelhanças entre os conceitos de *alma portuguesa* e *alma eslava*, previamente discutidos. Teixeira de Pascoaes, em *A Arte de Ser Português*, pronunciando-se sobre a alma, determina a saudade como um traço típico do lirismo português. Eduardo Lourenço (1999:89), analisando a relevância da saudade para os portugueses, refere que “esta identidade mítica, razão da sua estranheza e do seu mistério é o seu céu e a sua cruz”. Até neste aspeto, poder-se-iam encontrar alguns paralelismos com a literatura e cultura sérvia, que tende a mitificar o passado, inclinar-se ao misticismo, glorificar até as derrotas históricas, e pensar que o povo sérvio possui um caráter “messiânico” particular. Até na melancolia e no lirismo, a poesia sérvia se assemelha à portuguesa. Se Jovan Marić (*op.cit.*) afirma que a melancolia, e particularmente o fatalismo, são reflexos do islão, parece pertinente mencionar que na língua sérvia (nas zonas da Bósnia, em que a influência muçulmana é ainda visível), em vez de *čežnja*, é utilizada a palavra turca, *sevdah*, presente nas canções. Porventura, seria forçado fazer um paralelismo entre o som e o significado das palavras *sevdah* e *saudade*, uma vez que na Península Ibérica, durante séculos, era notável a presença árabe e a cultura islâmica. Na língua árabe, existe a palavra *sevda*, significando justamente “saudade”.

Para Eduardo Lourenço (1999:91), “a *saudade*, a nostalgia, a melancolia são modalidades, modulações da nossa relação de seres de memória e sensibilidade com o tempo”. Duas categorias, particularmente interessantes nesta definição, parecem ser “sensibilidade” e “memória”, implicando uma relação subjetiva com o tempo, particularmente com o passado, glorificado, evocado pelo bem, sonhado e idealizado. Aplicada ao contexto amoroso, a saudade é um misto de tristeza e nostalgia, causadas pela ausência do amado, representando também uma tentativa de lembrar os tempos belos, vividos em conjunto, que já não se podem viver no presente.

Relativamente aos conceitos de saudade e amor, Maria Teresa de Noronha (2007) refere que, mesmo quando não fazia parte do vocabulário corrente, a saudade conferia uma especial expressão lírica ao sentimento amoroso já nas cantigas de amigo e de amor galaico-portuguesas. Os reis Afonso X, O Sábio e Dom Dinis foram os primeiros a empregar o termo *soidade*, que teria dado origem à palavra portuguesa *saudade*.

Os estudiosos sérvios defendem a ideia de uma certa melancolia eslava, que tornou o motivo de saudade (*čežnja*) relevante na poesia lírica sérvia. Sobre o conceito e significados de *čežnja* na Sérvia não há tantas discussões como em Portugal. Nas cantigas escolhidas para o nosso *corpus*, tematizando a saudade amorosa, nunca se reflete sobre o conceito da *čežnja* e, curiosamente, não se usa essa palavra. Mesmo quando o sentimento descrito parece ser um claro equivalente da saudade, prefere-se optar por *jad* (pesar, mágoa), *tuga* (tristeza) e outras palavras deste campo semântico. Também, para dizer que um coração tem saudades usa-se o verbo *kopniti* “derreter-se” no caso da neve (expressão arcaica e poética), significando a intensidade da saudade que faz o coração desaparecer lentamente (como a neve) de preocupação, ânsia e ausência da pessoa amada.

Na poesia portuguesa, as saudades estão intrinsecamente associadas a lágrimas, particularmente nas cantigas que começam por “pus-me a chorar saudades”, descrevendo o final de um relacionamento amoroso (separação, ou morte da amada). No primeiro caso, a onda responde (*in*: Braga, *op.cit.* 254): “é bem feito, torna a amar”, anulando o peso das saudades, e dando uma nova esperança ao amante desgraçado. Na situação da morte da amada, é compreensível uma maior intensidade do sentimento saudoso, podendo subentender a conclusão que o “mal de amores não tem cura”. Leiam-se os dois exemplos contrastados (*in*: Braga, *op.cit.* 254):

Pus-me a chorar saudades
Ao pé das águas do mar,
Veio uma oda e disse
É bem feito, torna a amar!

No poema, as saudades, choradas ao pé do mar, são praticamente “apagadas” pela onda, que oferece ao enamorado triste uma possibilidade de consolação, na esperança num novo amor. Aqui, parece manifestar-se uma vertente alegre do sentimento saudoso, uma certa “saudade do futuro”. Na cantiga “Pus-me a chorar saudades/Ao pé duma sepultura” (*in*: *idem*), não há otimismo, atitude positiva, já que “o mal de amores não tem cura”.

A interligação da saudade, amor e sofrimento demonstra-se na seguinte cantiga (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*321):

O amor e a saudade
São gémeos de nascimento,
Foram ambos batizados
Na pia do sofrimento.

Sendo o sentimento amoroso e a saudade vistos como irmãos gémeos, parece que não podem existir um sem o outro, implicando ambos sofrimento. Em qualquer caso, a saudade relaciona-se com melancolia, tristeza, perda, morte, sentimentos negativos que destroem o amor ou representam provas da sua força. Há cantigas em que a palavra “saudade” é usada no plural, equivalendo a “cumprimentos”, com uma conotação positiva, como é o caso dos versos (*in*: Braga, *op.cit.*67):

Rosa, vai aceitar
As saudades do meu José.

Na poesia sérvia, não se usa o termo “saudade”, não significando a inexistência do sentimento e da palavra. Quando o jacinto azul e a flor amada se escrevem cartas (em “A separação amorosa” *in*: Blašković, *op.cit.*37), nem o papel do tamanho do céu, nem a quantidade de tinta que cabe no mar, nem as penas aparadas feitas dum bosque inteiro, seriam suficientes para descrever os “pesares”, causados pela ausência do amado. A imagem das saudades que atormentam os apaixonados, especialmente a parte feminina é hiperbolizada, permitindo perceber a ideia deste sentimento no imaginário sérvio: (poderoso, abrangente, invade a alma, procurando meios para se exteriorizar, oprimindo os namorados, com força quase esmagadora). Na correspondência entre Ali-Paxá e a bela Mara (em “Ali-Paxá em Herzegovina” *in*: Milošević-Đorđević, 2006:174) está claramente dito que a causa das saudades é a distância geográfica, explicitando-se os nomes das localidades. Apesar dos sentimentos e saudades, a verdadeira razão da angústia são as divergências étnicas e religiosas, impossibilitando o amor.

As saudades entre namorados, separados pela tirania de Skender-Bei, que encerrou os caminhos, no poema “O pavão pasta” (*Paun pase, in*: Đurić, *op.cit.*101) são tantas que contradizem à ordem natural das coisas: o pavão pasta, a relva cresce, as folhas se tornam verdes, na primavera (época dos amores), mas a rapariga sente-se triste, por o amado estar “longe na terra alheia”, sendo o paxá invasor o responsável principal pelo afastamento. Não obstante o canto do rouxinol, florescimento da rosa e toda a beleza natural, ela está distraída, não aprecia a primavera. O caráter extraordinário desta estação é apagado pela intensidade da saudade. Tal como “o paxá escraviza”, “a tristeza martiriza”, havendo uma correspondência entre o estado do país e a saudade dos namorados, designada como “tristeza” e “tristeza tamanha”, com a qual termina o poema. Na cantiga, a saudade sufoca, equivale à escravidão, deixa as pessoas completamente indefesas.

Pelas comparações entre os conceitos da *saudade* e *čežnja* nas línguas e culturas portuguesa e sérvia, infere-se que a palavra sérvia se entenderia como um equivalente linguístico exato, podendo traduzir-se, embora não demasiado presente como palavra no cancionário sérvio. O que não se “traduz” são algumas cargas simbólicas, identitárias, mitológicas e políticas que o povo português atribui a este conceito.

Apesar de termos encontrado ligeiras diferenças entre os conceitos de *čežnja* sérvia e *saudade* portuguesa, continuamos a considerar estes termos sinónimos e elementos relevantes na equiparação das duas culturas.

No âmbito do sentimento amoroso, o significado da *saudade*, (mencionada direta ou implicitamente) é bastante semelhante nos dois imaginários, sendo estreitamente ligado à ausência, dor e importância da pessoa amada. Tudo isto se insere novamente no contexto dos estereótipos de *alma portuguesa* e *alma eslava*, testemunhando também as fortes marcas da presença islâmica nos espaços culturais das penínsulas Ibérica e Balcânica

3.9. Entre insónia, inquietações e dor: o “mal de amores”

*Mal de amores não tem cura...*¹⁷⁷

Provérbio popular português

Nesta parte do trabalho, abordamos vários aspetos do “mal de amores”: as causas e “sintomas”. Não obstante a referência ao sofrimento, nos amores contrariados e não correspondidos, aprofundamos agora a temática. Os motivos de um desgosto amoroso podem ser: distanciamento entre o casal, incompreensão, medo da solidão e excessiva possessividade, rotina da quotidianidade, críticas e queixas dirigidas a pessoa amada.

Francesco Alberoni (2003:133), num dos seus estudos, refere:

Através do amor o homem mais humilde é o eleito de Vénus, a deusa da beleza e do amor, e a mulher mais insignificante e mais sozinha recebe o seu anúncio “Tu és bendita entre as mulheres”. Por isso é tão terrível a falência do amor, o abandono. Por isso são tão terríveis os ciúmes.

O homem, sendo ser social, para além das necessidades básicas, tem que se realizar no plano afetivo, criando amizades e relações amorosas. Nesses segmentos da vida, são importantes confiança, pertença, partilha, proximidade. A parte inicial do namoro é, geralmente, a fase de uma maior idealização. Denis de Rougemont (1996) afirma que a linguagem da alma é a linguagem do mito. A alma, o mito e o amor têm um denominador comum, representando a constante procura do sagrado e do divino na pessoa amada. A necessidade do ser humano de procurar o absoluto e a perfeição pode verificar-se na idealização.

Contudo, em todas as relações amorosas surgem desilusões, desgostos e desentendimentos, que, para serem evitados ou minimalizados, devem ser encarados com uma capacidade específica de gerir sentimentos, pensamentos e palavras não ferindo o Outro, designada por Daniel Goleman (1996) como “inteligência emocional”. Em todos os casais, no entender do autor, parece haver uma parte mais pacífica e passiva, que lida melhor com o sofrimento, enquanto a outra pretende “combatê-lo”. O princípio passivo atribui-se habitualmente à mulher, sendo este facto histórico, educacional e culturalmente condicionado. Não significa que a pessoa que se esforça mais ou sofre mais seja a que

¹⁷⁷ Parente (*op.cit.*, 384) cita também a variante “Mal de amores não sara.”

mais ama. Simplesmente, trata-se de uma “escolha de prioridades” e reações para não prejudicar a relação.

Na opinião de Alberoni (*op.cit.*149), “no enamoramento há sempre o jogo de duas forças: uma que nos empurra para frente e outra que nos retém”. A retenção resulta de determinados medos, experiências anteriores, frustrações, insegurança, culpas. Tudo isso aumenta a insatisfação e o “mal de amores”.

No cancionero português, está arraigada a ideia de que este “mal” “não tem cura”. A expressão aplica-se, frequentemente, a situações de desgosto e aflição, difíceis de assimilar. Leia-se a cantiga (*in*: Braga, *op.cit.*27):

Pus-me a chorar saudades
Ao pé duma sepultura,
Uma voz me respondeu:
- Mal de amores não tem cura.

Neste caso, é apresentada uma pessoa infeliz, ainda apaixonada, sofrendo desconsoladamente por amor. Para a imagem parecer ainda mais sinistra, acompanham-na o ambiente do cemitério e uma voz desconhecida, com a “profecia” de carácter proverbial. Porém, a solução para um desgosto amoroso pode ser mais alegre, recomendada na quadra (*idem*,48):

Mal de amores não tem cura,
Mal de amores cura tem,
Ajuntem-se dois amores,
O mal de amores cura-se bem.

O poema todo está concebido em torno do conceito de “mal de amores”. Começando por um “axioma” conhecido, o conteúdo dos versos desenvolve-se na direção “terapêutica” e “salvífica” deste sentimento, opondo a felicidade à inicial desilusão intensa. A quadra aparenta revelar uma contradição nos primeiros dois versos. Tendo em conta a estrutura mais comum das cantigas populares portuguesas, em que a primeira parte expõe a temática do poema, e a segunda desenvolve-a, torna-se evidente o carácter otimista com que se mostra a convicção na eficácia do “remédio” (“Ajuntem-se dois amores”) para uma “doença incurável”.

Quando se sofre de “mal de amores”, a situação é, por vezes, resolvida pela pessoa amada. Observe-se a relação “causa-efeito” nos seguintes versos:

’ stás doente, flor das flores
Chamar médico é loucura,
Doença do mal de amores
Quem a causa é quem a cura.

Não se tratando de um verdadeiro problema físico, a figura do médico é desnecessária, sendo o único “remédio” o amor correspondido. O mesmo relata-se na cantiga que citaremos na continuação (*idem*, 199):

Ó, José, vai ver
Tua rapariga,
Que está doente,
Vai-lhe dar a vida.

Os efeitos milagrosos do sentimento amoroso descobrem-se na capacidade do protagonista de “ressuscitar” a amada.

A seguinte manifestação sintomática do sentimento amoroso são os transtornos de sono: insónia e pesadelos, causados pela preocupação, incerteza, medo, insegurança, paixão e outros fatores irracionais. Nesta conformidade, Carlos Gurméndez (1989) salienta que qualquer atividade psíquica (afetiva, mental, cognitiva) é a realização de uma energia física. As reações psicológicas são condicionadas por estímulos exteriores. O facto de não dormir por amor pode dever-se à acumulação de imagens que o cérebro recebeu do exterior, relacionadas com a pessoa amada (sua beleza, situações em que foi vista) ou à atividade da imaginação, que constrói uma outra realidade “não palpável”, que encanta ou atormenta a esfera íntima do apaixonado. Daí, na língua portuguesa o provérbio “quem tem amores, não dorme”. Esta ideia é expressa também nas cantigas. Leia-se o exemplo (*in*: Braga, *op.cit.*82):

Quem tem amores não dorme,
Nem de noite, nem de dia,
Dá tantas voltas na cama,
Como peixe na água fria.

Estar desperto constantemente e sem sossego, é uma característica natural do apaixonado, preocupado e atormentado de angústias, sendo comparada à atividade mais comum dos peixes (movimentar-se na água). Outras cantigas portuguesas apresentam um apaixonado a dormir “na rua à porta do seu amor”, cuidando e vigiando o seu sono, ou recomendam dormir “de olhos abertos”, isto é, com atenção no comportamento da amada.

Desde a Antiguidade clássica, a ideia do amor como loucura exprime-se no aforismo “amantes – amentes”. Esta visão implica reações emocionalmente condicionadas e menos racionais, próprias das primeiras fases de paixão e encantamento: (*idem*,14):

Ó, Maria, ó, Maria,
Por te amar ando louco,

Tenho fome, tenho sede,
Levo má vida, ando roto.

Os apaixonados, frequentemente não dão demasiada importância à imagem que o seu relacionamento projeta no exterior. Nos versos da cantiga, explicitam-se os transtornos psicológicos (loucura), fisiológicos (fome, sede) e comportamentais (más companhias e descuido do visual), que surgem “por te amar”. A conclusão de uma primeira leitura é tratar-se de uma paixão descontrolada. Uma outra hipótese é que com o grau e intensidade do “mal” o sujeito lírico pretende chamar a atenção da amada.

O cancionero sérvio não se “dispersa” nas reflexões teóricas sobre o conceito e ideia do “mal de amores”, preferindo “ir diretamente ao assunto”, descrevendo os sofrimentos concretos, confessados à natureza, às amigas, à mãe, ao irmão ou irmã ou ao próprio Deus. Os títulos e últimos versos são bastante sugestivos no “diagnóstico” do tipo e força deste sentimento (“A maior das tristezas”, “A rapariga, lamenta-se com a rosa”, “Cantaria, mas sozinha não consigo”, (*Pjevala bih al’ne mogu sama*) “Doença mortal”. (*Smrtna bolest*). Os últimos versos e os sinais de pontuação, sendo os mais impactantes, podem sugerir a inquietação e o drama interior do sujeito lírico. “Nunca nem jamais”, “tristeza tamanha”, “de mim perdão, de Deus maldição!” são apenas alguns exemplos desta estratégia. Porém, só lendo o poema inteiro, o leitor consegue sentir a grandeza e o caráter profundo dos desgostos amorosos.

A poesia sérvia sustenta também a ideia de amor como loucura. O seguinte poema (*in: Blašković, op.cit.21*) é o típico exemplo:

Cavalo trago - a pé ando,
Por água ando - com sede caminho,
Pão trago - com fome ando,
Botas trago - descalço caminho!

Os transtornos comportamentais, manifestações físicas e emocionais do enamoramento, irresistivelmente fazem lembrar a cantiga portuguesa supracitada. Contrariando a lógica e o senso comum, o sujeito lírico justifica as atitudes no princípio do poema pela “embriaguez”, causada pelos encantadores olhos negros da amada. Os sinais de pontuação (vírgulas, travessões e o ponto de exclamação final) são claros indicadores de inquietação, dor e desassossego interiores, que têm que se exteriorizar.

A incapacidade de conciliar o sono por amores e os seus efeitos “nocivos” é uma imagem que impregna as cantigas sérvias. Em “A alegria inesperada”, já anteriormente referida, o apaixonado, desejoso de saber o que a amada faz, exprime assim este sintoma do “mal de amores”:

Tamanha é a noite desta noite,
Toda a noite dormir não consegui

Repetida três vezes, a palavra “noite”, acompanhada do adjetivo “tamanho” e do determinante “toda”, indicam as “trevas” impenetráveis de angústia e preocupação do protagonista, causadoras de insónia. As raparigas também recorrem à insónia, atormentadas pelo mesmo tipo de emoções (medo, incerteza) e por uma série de perguntas acerca do amado. Citamos propositadamente a situação de um rapaz, para verificar que o sistema patriarcal balcânico é benévolo com certas expressões de afetos na população masculina.

Tratando-se do “mal de amores”, as tradições portuguesa e sérvia têm ideias semelhantes, sendo a sérvia, porventura, mais inclinada ao misticismo, situando os protagonistas das cantigas em ambientes noturnos, mergulhados na solidão, conferindo, desta forma, um carácter introspetivo aos episódios em que os sentimentos se inserem.

3.9.1. Separações amorosas, traições e “zangas de namorados”

*Já te amei, já te não amo,
Já te perdi a afeição...*

(Viana, *op.cit.*23).

Depois de um “diagnóstico” geral do “mal de amores” enquanto fenómeno, parece indispensável abordar três situações concretas que o provocam: separações discussões e raiva entre os antigos namorados. Ocasionalmete, as discussões amorosas põem à prova o amor, podendo indicar problemas no funcionamento da relação. Problemas esses, se não são demasiado graves, solucionam-se quando o momento de raiva passar. Outras vezes, o descontentamento é tal quedeixa de haver remédio.

Daniel Goleman (*op.cit.*) sugere que o desprezo pode manifestar-se através de palavras, forma de olhar, expressões faciais ou tom da voz. Em determinadas situações, apenas um destes elementos, mal interpretado, pode desembocar numa discussão séria. É então que surgem ironias, maldições, ódio e o reverso do amor. Na capacidade de lidar com os desgostos pode intuir-se se o carácter da pessoa, a sua maturidade, e desenvolvimento emocional. Parte integrante de cada relacionamento são as manifestações verbais de insatisfação. O autor (*op.cit.*) distingue a queixa e a crítica, sendo a primeira um moderado protesto contra uma *ação*, enquanto a segunda se dirige mais a uma *pessoa*. Assim sendo, a crítica interpreta-se como muito mais perigosa, porque o seu objetivo é ofender e desvalorizar alguém. Não seríamos demasiado radicais na caracterização da crítica, visto que um fator importante desta ação é a intenção com que é feita, podendo ter também o carácter corretivo. Willy Pasini (1993) considera a ironia, o sarcasmo e o cinismo muito mais corrosivos para uma relação do que propriamente um chamamento de atenção verbal, dada a agressividade do cinismo e sarcasmo e o propósito de ofender.

Nas cantigas populares, a ironia está bastante presente como estratégia de o sujeito lírico se dirigir a si mesmo ou ao antigo amor. Quando a ironia é uma autocrítica acerba, o protagonista assume-se como “cego”, “tolo” ou “pouco entendido” explicando, desta forma, o “erro” de se ter apaixonado por uma pessoa indigna. Dirigida ao Outro, a ironia após a separação, transforma o antigo “anjo” em “maçã podre”, “fruta que cai no chão”, “amor doutra”, “pia de água benta em que todos metem a mão”, tornando-se evidente a intenção de diminuir o seu valor, especialmente em público.

Separar-se sem guardar rancor e culpar os outros, sem desempenhar o papel de vítima, é, a nosso ver, uma verdadeira prova de maturidade emocional e atitude de pessoa responsável e adulta. Nesses casos, admite-se a possibilidade da felicidade da outra pessoa. O cancioneiro português apresenta algumas separações pacíficas. Leia-se o exemplo (*in*: Braga, *op.cit.*223):

‘Inda que queira, não posso
Querer mal a quem quis bem,
Porque quem de veras ama,
Algum amor sempre tem.

O verdadeiro amor, na poesia, é pacífico e generoso, mesmo após a separação, não obstante a continuidade dos sentimentos do sujeito lírico. O fim de uma relação amorosa e a separação podem ser entendidos como resultados de um processo natural expresso nos versos de forma simples (*idem*)

Já te amei, já te não amo,
Já te perdi a afeição.
Já te botei para um canto,
Fora do meu coração.

Com a introdução dos verbos na primeira pessoa do singular, evidencia-se a determinação em acabar com os sentimentos passados. Porém, o verbo “botar” e a preposição “fora” são indicadores de indignação e ofensa, desejando “limpar” o coração dos afetos “nocivos” da relação anterior.

A separação é, por vezes, um acordo mútuo, tranquilo e consciente, sinal de emoções acabadas (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 541):

Adeus, amor de algum dia,
Que ‘inda hoje podias ser,
Não só eu tive a culpa,
Também alguma havias de ter.

Nesse sentido, poder-se-ia entender a ideia de Paul E. Griffiths (1997) das emoções como “construção social”, condicionantes do comportamento humano, de acordo com o seu papel social. Sendo o amor também um “pacto social”, o seu fim, na cantiga, é visto como um processo aceitável.

Socialmente condicionadas, as relações interpessoais frequentemente não se baseiam em afetos, mas em outros interesses e conveniências. A sabedoria popular tem plena consciência disso, tendo criado algumas quadras a esse respeito. No cancioneiro português não é raro mencionar-se que a pessoa abandonada foi “vendida”, ou perguntar-se quanto ouro foi ganho no novo relacionamento.

A “venda”, em determinadas situações, não é de natureza material, mas fruto da inconstância no amor. Em Braga (*op.cit.*5), está claramente dito: “tu, falsa, me estás vendendo”.

A infidelidade ou traição são causas dolorosas de uma separação. Alguns motivos (a nosso ver, não servem de justificações) do adultério poderiam ser: atração por uma pessoa diferente, desejo de chamar a atenção para os problemas no casal, procura de afetos, jogo de poder. Willy Pasini (1995) é da opinião que, nestes casos, o que dói mais que a traição “física”, é a possibilidade da “infidelidade mental”, proximidade emocional com o “intruso”. A segunda variante da traição é mais perigosa por corroer a confiança e lealdade. A questão que se coloca é se uma traição amorosa pode ou deve ser perdoada. Não é fácil encarar este problema, posto que há vários fatores que o determinam: a (im)possibilidade de repor a estabilidade emocional inicial, o *ego* ferido, o medo da repetição desse ato. Aqui, vale lembrar o papel da memória e esquecimento na atitude de (não) perdoar, tal como se devem ter em conta as prioridades pessoais (as próprias emoções ou um futuro a dois).

Religiosamente considerada pecado, socialmente censurável, moralmente incorreta, a infidelidade nunca é bem vista nem sequer na poesia. Numerosas cantigas portuguesas e sérvias cantam sobre isso. Inevitavelmente, as seguintes interrogações se levantam: onde começa a infidelidade? No pensamento? No olhar? Na palavra? No aperto de mãos? No beijo? Na relação sexual? O cristianismo, nas vertentes católica e ortodoxa, é bastante categórico a esse respeito, censurando o pensamento como raiz do desejo e ações pecaminosas.

O cancionero português aparenta ser bastante tolerante com as conversas e olhares, não as considerando sinais de infidelidade, já que as “falinhas” são “para todos” e a “liberdade” só para um, tal como se revela na segunda parte do poema (*in*: Braga, *op.cit.*21): “Cravos da minha janela, / Não os dou a rapaz nenhum.” Da mesma forma, uma rapariga assegura a fidelidade ao amado com as seguintes palavras (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*465):

‘inda que olhe para outro
Só a ti guardo firmeza.

O jogo das traições nas relações amorosas é encarado com uma ligeira ironia no exemplo (*idem*, 469):

Tu me guardas lealdade
Enquanto o outro não vem.

Quando a infidelidade dói mais, a voz do sujeito lírico (*idem*) recorre ao mais flagrante exemplo de traição, conhecido da Bíblia:

O meu amor foi-me falso
Como Judas a Jesus Cristo.

A comparação parece ainda mais interessante porque Judas traiu Jesus Cristo com um beijo, existindo, em muitas línguas europeias, a expressão “beijo de Judas” (*Judin poljubac*), significando falsidade.

Descobrir o namorado com outra pessoa é uma prova dolorosa e difícil de esquecer, comparada à morte. Leiam-se os seguintes versos (*idem*, 474):

Meu amor em braços de outra,
Não sei como não morri.

As pessoas, depois de uma traição amorosa, sentem-se magoadas, ofendidas, desiludidas e, por isso, parece normal chamarem o antigo amor de “ingrato”, “tirano”, “traidor”, “falso (como Judas)”.

No que respeita às ofensas, discussões e arrufos, (contrariamente ao provérbio popular “zangas de namorados - amores dobrados”), em poucas cantigas, estes comportamentos levam à reconciliação, originando antes as “cantigas de despique”, em que se salientam os defeitos do antigo amor e o desprezo por ele.

Silvia Vegetti Finzi (2000) determina a verbalização das emoções (neste caso negativas) do “sujeito passional” como uma forma de procurar reconhecimento perante o Outro, mostrando a indignação. Sendo a paixão um ingrediente incontornável nas traições e infidelidades, infere-se que esta atitude serve para “marcar uma posição” no relacionamento. Nas infidelidades, muito mais importante que a inconstância de sentimentos, parece ser o jogo do poder entre abandonar e ser abandonado. Esta dicotomia, inevitavelmente, compreende as esferas do privado e do público e uma série de projeções de imagens sobre si e o Outro.

Uma ofensa amorosa pode ser tida em consideração para uma possível reconciliação. Nesses casos, é invocado o próprio Cupido (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*312) como mediador.

Hei-de escrever a Cupido
E mandar-lhe perguntar
Se um coração ofendido
Tem a obrigação de amar.

Erudito, conhecedor da mitologia clássica, mas provavelmente não demasiado experiente nos assuntos amorosos, o sujeito lírico interroga-se sobre a continuação dos sentimentos. À primeira vista emocionalmente neutra, a quadra sugere que o autor da carta ainda ama, desejando receber uma resposta positiva. Caso contrário, o conteúdo da “carta” seria diferente: impregnado de rancor e comentários irónicos dirigidos a Cupido e ao próprio sentimento amoroso.

Sinais de problemas e afastamento do casal, estratégias contra a monotonia na relação, provas para os sentimentos mútuos, as discussões e “zangas de namorados” podem ser saudáveis, fortalecendo o casal. No “outro extremo”, sufocam e corroem o namoro, conduzindo ao inevitável fim. O cancionero português oferece, basicamente, duas possibilidades de encarar este fenómeno (*in*: Braga, *op.cit*,122):

Façamos, meu bem, as pazes,
Como foi da outra vez,
Quem quer bem sempre perdoa,
Uma, duas, até três.

Experiente na resolução dos problemas no namoro, uma parte do casal invoca a sabedoria proverbial como solução da situação difícil e angustiante. Desconfiada das experiências amorosas, a outra parte (*in*: *idem*) recorre a um provérbio de significado contrário (“quem quer bem não ofende”), recomendando uma atitude firme, para pôr termo a uma relação prejudicial.

Em determinadas situações, sob forma de “praga,” exprime-se uma bênção ou um desejo dissimulado, revelando persistência de amor desejo de reconciliação. Tais são as seguintes cantigas (*idem*, 514):

Não sei que praga te rogue,
Que tu venhas a saber,
Que vás cair de tão alto
Aos meus braços venhas ter.

Uma outra quadra, evidenciando aparentemente, o motivo de vingança na realidade tematiza o desejo do “final feliz” da história amorosa (*idem*):

Não sei que praga te rogue
Para me vingar de ti,
Deus queira qu' eu te logre
Ou tu me logres a mim.

As traições e zangas de namorados, no cancionero português, são representadas como dolorosas, causas de vinganças e palavras fortes, podendo ser entendidas como formas de brincar e desfrutar da juventude Tal é o caso dos seguintes versos (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit*, 473):

De cinco amores que tenho
A quatro tenho enganados.

Sem qualquer intenção didática ou moralista, o poema permite uma certa liberdade de escolha ao sujeito lírico, contrariamente à seguinte, clara crítica de inconstância (*idem*, 124):

Já tenho ouvido dizer,
Já tenho ouvido falar,

Quem muitas panelas prova
Nalguma se há-de escaldar.

A quadra inteira tem um caráter proverbial: mediate a forma verbal “tenho ouvido”, repetida duas vezes, verifica-se uma experiência de vida, implicando castigo para um comportamento inadmissível. Aplicada ao contexto amoroso, a quadra denuncia incostância e infidelidade, cujo resultado doloroso é ilustrado com o verbo “escaldar,” no último verso.

Na cultura sérvia, como refere Jovan Marić (*op.cit.*), “o amor pecaminoso não se perdoa”.¹⁷⁸ Isso acontece, provavelmente, por causa da moral patriarcal, religião cristã e uma visão simultaneamente idealista e fatalista do sentimento amoroso. Explicando melhor esta opinião, no contexto cultural balcânico o amor é compreendido como vínculo sagrado, único, valioso, sendo a traição vivida como ferida profunda, gerando sinceras pragas e maldições, sobretudo na poesia popular. Não podemos deixar de sublinhar que no jogo de traição e infidelidade, antigamente persistiam questões de honra e pecado (particularmente os femininos). Num ambiente de regras comportamentais rigorosas e hierarquias rígidas, trair ou ser traído implicava um julgamento moral.

Pior que a separação em si, é o facto de ser provocada por um casamento forçado, imposto por fatores externos. Nesses casos, questionam-se a posição do indivíduo e seus direitos, desejos e fraquezas perante as entidades superiores. Um casamento combinado, em que uma das partes nem sequer é consultada, pode ser considerado como traição do antigo amor? Até que ponto a autoridade dos pais é apenas um pretexto para uma separação amorosa? Dificilmente é possível dar uma resposta definitiva a estas questões, no caso do cancionero, há que ler atentamente os poemas e chegar a uma conclusão própria.

Novamente, o cancionero sérvio parece ser mais “pragmático”, não oferecendo reflexões filosóficas sobre a separação, a traição ou discussão amorosa, analisando casos concretos de namorados separados, protagonistas dos poemas. O primeiro caso de uma separação amorosa, que nos chamou a atenção, é o poema “Kopčić ferra o cavalo à beira-mar” (*Kopčić kuje kraj mora alata*), da antologia de Blašković (*op.cit.*47). O rapaz ferra o cavalo para alcançar a amada e impedir o seu casamento. É curioso, neste contexto, para “amada” utilizar-se a palavra turca *jauklija*, foneticamente semelhante ao vocábulo sérvio *jauk*, “gemido” ou “grito”, sem qualquer relação etimológica. O próprio ato de ferrar é barulhento e ouve-se ao longe, acentuando ainda mais a imagem de grito e tristeza, por não haver uma solução melhor para a não realização do casamento. O ponto de exclamação no verso final enfatiza o

¹⁷⁸ (Sér.) Grešna se ljubav ne prašta.

drama interior. Os traços pessoais da amada são bastante reduzidos (chama-se Zlata, que significa “dourada” não tendo qualquer significação neste contexto e é a *jauklja*/amada do rapaz). Não a podemos qualificar de infiel, falsa ou traidora, porque o próprio texto não oferece dados para isso.

No poema intitulado “O perdão” (*in: Karadžić, op.cit.*), a separação amorosa e um novo casamento são consentidos após o cumprimento de uma condição impossível (a união das copas das árvores, geograficamente afastadas). Com uma ligeira ironia das ruturas amorosas, sublinha-se o caráter indissolúvel do casamento.

Por causa da separação amorosa, traição ou casamento da pessoa amada com outro sofrem igualmente rapazes e raparigas, servindo-se dos mesmos mecanismos (pragas, maldições, “perdões”, e “bênçãos”) para dissimularem a dor e exprimirem o descontentamento. No poema “Bênção” (*Blagoslov*) da mesma antologia, o rapaz manda as felicitações de casamento à antiga namorada, “abençoando-a” da seguinte forma:

Filho varão que não tenha!
Quanto pão ela comer
Tantas mágoas há-de ter!
Quanta água ela beber
Tantas lágrimas há-de verter!

Desejando que as suas necessidades básicas (maternidade, fome e sede) se transformem em sofrimento, o rapaz está firme em não perdoar a traição. O comportamento é justificado no contexto sociocultural em que o poema surgiu, e em que a masculinidade parece ser afetada.

Terminando o ciclo das separações e pragas, observaremos a angústia e o desespero da rapariga protagonista do poema “A preocupação do coração” (*Briga srdačna in: idem:196*):

Se beija outra
Que de mim tenha perdão.
De mim perdão
E de Deus maldição.

Duas vezes repetida, a palavra “perdão” indica, aparentemente, uma atitude pacífica perante a possibilidade de traição, causa mais grave da ausência do amado. Deus é invocado como representante da justiça, que vê o sofrimento da rapariga, devendo castigar o causador da mágoa. Obviamente, na vida real havia e ainda há traições e separações sem serem sentidas e vividas de forma trágica, ou até perdoadas. Escolhemos, porém, estes exemplos, pelo facto de as imagens e situações dramáticas destacarem o efeito poético da ideia de uma dor insuperável.

Dejan Ajdačić, no artigo “Sobre a maldição na literatura oral,”¹⁷⁹ refere que a maldição representa a crença no poder de Deus, demónio ou forças superiores ao homem, para atrair o mal e prejudicar a outra pessoa. O tempo para o qual remete a maldição é o futuro, e o seu motivo a vingança. Invocar a Deus para ser um juiz justo numa causa é uma visão que em pouco ou nada coincide com a ideia de Deus no Novo Testamento, encarnação de amor. Ajdačić acrescenta que um “género apelativo”, pela forma, bastante semelhante à maldição, é a bênção, em que se exprimem desejos de realização de acontecimentos bons no futuro. O importante, na visão deste autor, é que os dois géneros se cruzam, podendo anular-se mutuamente. A bênção e a maldição assemelham-se pelo desejo de abundância, apenas o conteúdo sugere o sentido literal ou figurado da palavra.

No poema “Mãe querida, levanta-me um pouco”/Para eu ver o casamento de Jovo (*in*: Milošević-Đorđević *op.cit.*156), a rapariga doente não guarda rancor nem ao antigo namorado, nem à sua noiva, resignando-se com o destino, e sofrendo em silêncio, sendo o casamento do amado alívio das dores. Provavelmente consciente da morte próxima, a namorada doente prefere imaginar o amado feliz na nova vida, a vê-lo sofrer ao seu lado. Nesta imagem, é possível vislumbrar um amor profundamente cristão, baseado na abnegação e renúncia de egoísmo, em prol do bem estar do Outro.

Abordando as “zangas de namorados”, a poesia sérvia, ocasionalmente, cita o motivo (ramo de alecrim oferecido a outro rapaz, incumprimento de uma promessa). Em outras situações, independentemente da razão, o importante é o efeito da discussão amorosa, como é o caso do poema (*in*: Karadžić, *op.cit.* 45):

Ó, rosinha, o minha desgraça!
Nem te colho, nem te dou ao amado,
Porque o amado ficou furioso comigo,
E passa ao pé da minha casa
Como os escravos ao pé do cemitério turco.

Perante a angústia da amada abandonada, nem sequer a beleza da rosa faz sentido. O mais impactante é a expressão idiomática “passar por alguém como pelo cemitério turco”, significando “ignorar absolutamente” ou “mostrar indiferença e desprezo”. Naturalmente, não se trata da

¹⁷⁹ Trata-se do artigo cujo título original é “O kletvi u usmenoj književnosti” que foi encontrado na seguinte página web: http://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/dajdacic-kletva.html (O site foi consultado pela última vez no dia 7 de Julho de 2011 às 17:46).

desvalorização da cultura turca, apenas se enfatiza o sentimento de indignação perante a atitude do amado. Por isso, decidimos traduzir o fraseologismo literalmente, e não optar por um equivalente semântico. Na expressão original, não se mencionam os escravos, porém, o poema recorre à imagem sugerindo que o desprezo do rapaz é igual ao de um escravo por um monumento cultural e religioso do invasor.

O interessante, nos poemas sérvios, é que sempre se usa o verbo *rasrditi se* (ficar furioso), em vez de *naljutiti se*, “zangar-se”. O primeiro intensifica os sentimentos implicando o tom grave das palavras como no seguinte poema (*in*: Milošević-Đorđević, *op.ct.*, 175):

Minha furiosa, não fiques furiosa comigo,
Porque, se eu ficar furioso contigo,
Toda a Bósnia não nos vai reconciliar,
Nem toda a Bósnia nem Herzegovina.

Após uma análise contrastiva de separações amorosas, traições e discussões de namorados e suas consequências, verificou-se que, no contexto cultural balcânico, as reações a estes fenómenos são muito mais intensas e condicionadas, enquanto no meio cultural português tudo aparenta ser muito mais pacífico e otimista, deixando-se sempre a possibilidade para uma nova oportunidade. Uma visão assim, poderia ser ligeiramente simplista, apresentando, aparentemente, apenas traços negativos de uma cultura e positivos doutra. Obviamente, no cancionero sérvio há exemplos de cantigas em que a discussão amorosa provoca mágoa, tristeza e dor, ou incentiva esperanças de reconciliação. No cancionero português são inúmeras as quadras irónicas, em que a imagem do/a antigo/a amado/a é degradada quase até à ridicularização. Escolhemos, porém, estes exemplos apenas por causa do impacto das imagens das manifestações de raiva no leitor.

Uma semelhança que nos pareceu importante, é o uso de pragas e bênçãos, quer no sentido literal, quer figurado, para exprimir estados de alma e desejos.

3.9.2. Suspeita ou prova do fim do amor: ciúmes e tristeza

*Amores, ciúmes,
Ambos são parentes,
Quem não tem amores,
Ciúmes não sente.*

(Braga, *op.cit.*295).

Sinais de suspeita do final de um relacionamento, ciúmes e tristeza acompanham companheiros as separações amorosas. Quando moderados, estes sentimentos podem ser saudáveis para uma relação: os ciúmes mostram o interesse da outra pessoa por nós, e a tristeza exprime algo que nos aflige, podendo ser corrigido.

Na opinião de Francesco Alberoni (2003), a razão principal para o surgimento dos ciúmes é o medo do abandono. Outro motivo para este sentimento é a insegurança da sinceridade da pessoa amada. Como consequência de um amor não correspondido, da negligência da outra parte do casal ou resultado do abandono, surgem a tristeza, a aflição e a insatisfação.

Estes sentimentos descrevem bem a complexidade do ser humano e da sua vida íntima, as necessidades de amar e ser amado, sentir proximidade, basear as relações em confiança, partilha e pertença. O passado da pessoa amada pode ser uma fonte de ciúmes: essa parte da vida, com frequência. É um tanto misteriosa, escondida e nem sempre suficientemente explicada ao Outro. Daí, o seu carácter inquietante. Os ciúmes no presente indicam, na maior parte dos casos, inseguranças e temores interiores do enamorado. Enquanto jogo de poder, surgem a partir do mito de que para cada pessoa existe o seu par, “feito” unicamente para ela. Como prova deste “direito à exclusividade”, manifesta-se o desejo de controlar. Quando exacerbados, os dois sentimentos tornam-se obsessivos e sufocantes e são corrosivos para o relacionamento.

O poeta moçambicano Eduardo White na sua obra (1996), com a tristeza relaciona as seguintes palavras: “vazio”, “solidão”, “cansaço”, “dor”. Uma longa espera, ausência ou incomunicação podem originar ciúmes e a tristeza. O autor (*op.cit.*43), por isso, refere que “a espera é decerto, uma coisa que dói”. Citamos, neste contexto, a perspetiva de um poeta, porque, mesmo sem ser uma obra teórica de antropologia ou psicologia, revela aspetos da tristeza, que nos parecem pertinentes para o trabalho. Identificando a espera com “coisa”, White, provavelmente, procura esvaziar este conceito, sublinhando

o caráter doloroso de uma espera marcada pela incerteza, ciúmes e tristeza, por não se estar ao lado do ser amado.

O jogo entre os polos opostos (positivos e negativos) de ciúmes e tristeza, no contexto amoroso, torna o relacionamento dinâmico e interessante, e a poesia popular inspirada nesses temas. O cancionário português oferece uma visão ambígua da definição dos ciúmes (construtiva e destrutiva), enquanto o *sérvio* se concentra mais nos exemplos concretos, limitando-se à perspectiva prejudicial do sentimento.

Começando pela parte positiva, baseada na hipótese que uma dose de ciúmes é saudável, aumentando o amor e sinalizando preocupação pela outra pessoa, numa cantiga portuguesa (*in*: Braga, *op.cit.*295) afirma-se que:

Amores, ciúmes,
Ambos são parentes,
Quem não tem amores,
Ciúmes não sente.

Acompanhados os ciúmes de angústia, assemelham-se a doenças ou morte (punhaladas, facadas, rios de lágrimas, o coração partido, por oposição ao inteiro que é leal). Ocasionalmente, basta expressar a indignação usando palavras diretas, outras vezes, são necessários recursos estilísticos mais eficazes: metáforas, hipérboles como na seguinte cantiga (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*497):

Em ver-te falar com outro
São facadas que me dão.

Numa outra cantiga (*idem*), os ciúmes têm um efeito igualável à destruição e reconstrução:

Ai! Quem me dera morrer!
Depois de morta ter vida,
P'ra saber quem te lograva
Prenda de alma tão querida.

Na primeira parte da quadra, a interjeição, dois pontos de exclamação e o desejo de morrer indicam claramente a intensidade dos ciúmes e tristeza do sujeito lírico, manifestando, por sua vez, a determinação de lutar pela “prenda de alma tão querida”.

Os ciúmes podem ser indissociáveis da tristeza como no contexto da quadra:

Anda cá, ó, amor doutra,
Já que meu não queres ser,
As tristezas que por ti padeço
Não as hás-de conhecer.

A indignação e ofensa são evidentes no primeiro verso, em que se sentem ciúmes da outra. Mesmo sem manifestar demasiado a tristeza do sujeito lírico, o plural do substantivo e o verbo “padecer” são seus claros indicadores. Os ciúmes podem sentir-se do luar, da água, do manjerição, da camisa que a amada veste, de tudo o que o amado toca, expressando implicitamente o desejo de estar no lugar do objeto invejado e próximo da pessoa amada. Este sentimento disfarça-se de críticas (diretas ou indiretas), em enumeração dos defeitos da outra pessoa ou em comentários irônicos (*idem*, 504):

Vê lá se parece bem
Estar outro no meu lugar.

Por detrás de uma aparência alegre, é possível esconderem-se ciúmes apenas para não se evidenciar o verdadeiro grau de sentimento. Leiam-se os versos (*in: idem*, 499):

Se tu és alguém no mundo,
És amada porque eu quis.

Os ciúmes podem tornar-se tão destrutivos e obsessivos, tornando o resultado óbvio nos versos (*idem*, 506):

Uma taça de veneno
À minha rival of’reço.

Relativamente à tristeza, no cancionero popular português, concentramo-nos em “lágrimas, suspiros e ais” como suas manifestações mais abertas. Este sentimento pode representar uma “catarse” para a alma, purificando-a, ajudando as pessoas a liberarem-se da angústia. Do mesmo modo, através das lágrimas, é revelado o grau de aflição de quem ama e sofre.

As lágrimas comparam-se a pérolas, contas do rosário, rios ou mares, para se enfatizar a tristeza do “mal de amores” e a verdade do sentimento. Anne Vincent-Buffault (*op.cit.*24), sobre a intensidade das emoções que provocam lágrimas, tem a seguinte ideia “o paroxismo da emoção expressa-se pelo uso da hipérbole: correm torrentes de lágrimas, rega-se ou molha-se com lágrimas.”

Nas hipérbolés usadas para o choro, a água em questão é sempre caudalosa. Sendo um forte símbolo de fertilidade, parece que até no pranto é necessário verem-se “frutos” de tristeza e dor, provas do intenso e profundo sentimento amoroso. Há também metáforas insólitas como a que será citada a seguir (*in: Leite de Vasconcellos* 1975 II:69):

Ainda hoje não comi
Senão lágrimas com pão,
Estes são os bons manjares
Que os meus amores me dão.

Na cantiga, primeiramente, tem-se a ideia de sacrifício e renúncia, semelhante ao ambiente de um convento (jejum rigoroso), para, na segunda metade, se revelar que o sofrimento é voluntário, com um determinado prazer.

Vincent-Buffault (*op.cit.*27), de certa forma, defende o “direito” a chorar por amor, constatando ser esta uma “ocasião de efusões ternas, mas também de lágrimas não partilhadas que são a medida da tragédia vivida pelos amantes”. As lágrimas, derramadas na solidão e escuridão, constituem um “privilégio”, sobretudo nas apaixonadas, que não desejam que os outros vejam a sua aflição. Na opinião da investigadora, o choro partilhado também tem a sua dignidade. Na presença de familiares e amigos sinceros, o pranto pode trazer consolação e sossego. Na poesia popular, chora-se e “desabafa” de várias formas: com a mãe, a natureza, o irmão ou irmã, as amigas, até com o próprio Deus e santos populares. A consolação, por vezes, chega através de uma resposta sábia. O silêncio dos interlocutores pode sinalizar o aconchego e identificação com a tristeza da pessoa sofrida, outras vezes é um intensificador da imagem da desolação e desespero do sujeito lírico.

Os “suspiros e ais” são sinais de desilusão, dor, tristeza, bem como de surpresa e verificação dos sentimentos. Uma das “versões” da função destes elementos segue-se na quadra (*in*: Leite de Vasconcellos, 1975 I:84):

Suspirando, dando ais,
Levo a minha triste vida,
Dando ais de magoada,
Suspiros de arrependida.

Toda a imagem e explicação de causas e efeitos da tristeza se intensifica mediante as manifestações físicas (suspiros, gemidos) e psicológicas (mágoa, arrependimento) do sentimento.

O seguinte poema usa estes mecanismos para pôr à prova as emoções da outra parte do casal (*idem*):

Suspirei, tu não ouviste,
Dei um ai, não deste fé,
O meu coração é teu,
O teu não sei de quem é.

Na quadra, a tristeza relaciona-se com os ciúmes. Utilizando a gradação nas manifestações da tristeza, desde a mais silenciosa (suspiro), até à mais ruidosa (ai), o sujeito lírico confirma a indiferença do seu amor, o que o leva a sentir ciúmes e a sentir-se traído e mal-amado.

Diferentemente do poema anterior, os suspiros e ais, inicialmente sinais de tristeza e ciúmes, transformam-se em consolação e numa verdadeira prova de amor, como o revelam os versos da cantiga (*idem*):

Suspirando, dando ais,
Anda o meu bem pela rua,
Não suspires, nem dês ais
Quando não sou doutro, sou tua.

A incerteza e angústia primitivas são anuladas pela confirmação do amor correspondido e constante.

A poesia popular sérvia nunca usa diretamente a palavra “ciúmes” (*ljubomora*), mas é interessante olhar para a estrutura etimológica da palavra, que consiste em *ljubav* (amor) e *moriti* (atormentar). Pelo próprio vocábulo, deduz-se a ideia dos ciúmes: aparecem quando o amor atormenta, independentemente da razão (ausência do amado, insegurança de quem ama, a presença de um “intruso” na relação).

As descrições deste sentimento no cancionário sérvio são muito intensas, sem ser necessário nomeá-lo com um termo concreto. Os efeitos dos ciúmes podem ser duplos: tal como na poesia portuguesa: os de aumentar o amor e os de corroê-lo e destruí-lo.

No poema intitulado “Três defeitos” (*in: Đurić, op.cit.37*), o rapaz exprime ciúmes ao implorar à amada para jurar pelo céu e pela terra que não ama mais ninguém. Recebe a resposta que ela lhe é fiel, podendo deixar de ser amado, devido aos três “grandes defeitos”. Animado pela confirmação do amor, vence os possíveis ciúmes e ganha a força de justificar os “defeitos” apontados pela amada, para lhe agradar ainda mais.

Na cantiga “Jovo e Marija” (*in: idem*), ao perguntar à namorada “se lhe é macio o seu braço direito”, o protagonista indiretamente deseja saber se ela gosta de ser abraçada por ele e apoiar-se no seu braço (escondendo, talvez, a inquietação pela possibilidade de existir um outro braço masculino melhor e mais agradável). Ao saber que prefere o seu braço a quatro almofadas, o protagonista acalma os sentimentos e recebe a devida satisfação.

Nos poemas sérvios, os ciúmes surgem à noite, quando uma parte do casal está só e a outra longe, como tentações e perguntas que atormentam. Na ausência do amado, na mente da namorada circulam dúvidas: “onde estará?” “Com quem?” “Estará doente?” “Estará a divertir-se?” “Teve algum impedimento pelo qual não veio?” Todas as hipóteses, na perspectiva da apaixonada, merecem uma

justificação imediata da sua parte, sendo a última pergunta “beijará outra amada?”, a mais dolorosa e corrosiva. Comprovada a pior das variantes, recorre-se a maldições e palavras fortes.

Na poesia sérvia, até as plantas e animais se apaixonam, são ciumentos, impulsivos, ficam magoados. Assim é o caso de um cervo, preocupado com a sua fêmea no poema “O cervo pasta a relva detrás da floresta” (*Jelen pase po zagorju travu*, in: Marinković, *op.cit.*38), em que, na última hipótese de ausência (“Se foi que me deixou/E outro cervo beijou/Oxalá a apanhem os caçadores!”) é expressa a intensidade dos ciúmes e tristeza. Desejando-lhe o pior que pode acontecer a um animal, o protagonista é cruel com a amada, tal como ela o é ao ausentar-se e não dar notícias.

No contexto cultural balcânico, em que a relação entre o irmão e a irmã é muito estreita e importante (até ao ponto que a irmã jura pela vida do seu irmão quando tem de se justificar), pode haver uma espécie de “ciúmes” por parte dos irmãos, quando a irmã começa a namorar. Tal situação dá-se em “Dragojlo e Smiljana” (in: Karadžić, *op.cit.*320). Quando os irmãos da protagonista constroem uma alta torre, fechando ali o pretendente da irmã, não se insinua qualquer possibilidade de incesto, apenas a autoridade masculina neste espaço cultural. Tal como o namorado tem que derrubar a torre para libertar a amada, ela deve fazer uma “rutura” com a família de origem, afastando-se dos elementos masculinos e casando com o amado.

As numerosas maldições e pragas resultam de ciúmes e rancor por se ter sido abandonado. Nos poemas que o exemplificam, está patente uma estreita ligação entre este sentimento e a tristeza.

Não se referindo diretamente aos ciúmes, mas a todo o tipo de problemas que podem afetar uma relação amorosa, Blašković (*op.cit.*8) afirma o seguinte “no caminho da felicidade, as pessoas deparam-se com diversos obstáculos que se resolvem ou não de diversas formas”.(tradução nossa)¹⁸⁰ Qual é a forma em que o sujeito lírico gera as emoções, depende da sua maturidade, idade, experiência amorosa, educação, circunstâncias em que um sentimento surge. Tudo isto faz o leitor identificar-se com o sujeito lírico do poema.

No poema intitulado “A maior das tristezas” (in: Karadžić, *op.cit.* 45), os ciúmes e a tristeza entrelaçam-se de tal forma, que a rapariga preferiria saber que o amado está doente, a suspeitar que está namorar com outra. Estando doente, poderá recuperar-se e voltar a visitá-la, namorando com outra, isso deixará de ser possível

¹⁸⁰ (Sér.) Na putu ka sreći ljudi nailaze na razne prepreke koje se razrešavaju ili ne na različite načine.

Nas culturas portuguesa e sérvia, as lágrimas são um sinal claro e aberto de tristeza. Apesar da ideia arraigada nos Balcãs, das lágrimas masculinas (sobretudo em público) como indicadores de fraqueza. No poema “Chuva miudinha orvalhou”, a chuva é a metáfora das lágrimas (*idem*,42). A ela recorrem indistintamente rapazes e raparigas, como se revela nos versos:

Chuva miudinha orvalhou,
Será de Deus, será das pessoas?
Nem é de Deus, nem é das pessoas
Mas de lágrimas de raparigas
De raparigas e de rapazes.

São citadas primeiramente as raparigas, como as que “por definição” e educação choram mais e confidenciam os pesares às amigas, à mãe ou à natureza. Porém, as lágrimas masculinas, neste caso, são vistas como igualmente naturais que a chuva: não são nem reprimidas, nem criticadas, apelando, desta forma, para o direito à expressão dos afetos. Por sua vez, os sentimentos são universais e deveriam implicar as mesmas reações nos dois géneros.

Relativamente aos “suspiros e ais” na poesia popular sérvia, estas manifestações ocorrem com mais frequência nos poemas cuja protagonista é uma rapariga. Os rapazes guardam a aflição na alma, não deixando, porém, de sentir tristeza e mágoa, podendo os seus sentimentos ser iguais ou mais profundos.

Não obstante a “dureza” masculina na expressão dos afetos, no exemplo que referiremos a seguir (*in: Karadžić, op.cit.*), valer-se deste mecanismo “feminino” pode ser uma estratégia de aproximação amada, ganhando primeiro a compaixão da sua mãe autoritária. Trata-se da ideia de o rapaz cantar como uma andorinha, chorar como uma viúva e suspirar como uma rapariga, para chamar a atenção da sua futura sogra que impede o encontro entre os apaixonados. Repare-se no género feminino dos três substantivos (andorinha, viúva e rapariga). Os três verbos (cantar, chorar, suspirar) designam ações preferencialmente atribuídas às mulheres. Com esta atitude do rapaz demonstra-se que por amor nada é vergonhoso nem censurável. A primeira ação é própria de um pássaro alegre, e as últimas são puramente humanas e tristes. Se a rigorosa mãe não prestar atenção à naturalidade e alegria do canto da “andorinha”, dificilmente irá permanecer indiferente ao pranto e suspiros.

Relativamente ao pranto masculino, Anne Vincent-Buffault (*op.cit.*25) constata que “as lágrimas do homem provocam a sinceridade do sentimento amoroso”. Sendo menos frequentes que as femininas, sugerem um carácter profundo e singular das emoções.

Tendo contrastado as visões dos ciúmes e tristeza na poesia portuguesa e sérvia, deduzimos que, nos dois imaginários, esses sentimentos, no contexto amoroso, são fortes, podendo ter o lado positivo e negativo: fortalecer o amor ou destruí-lo. A cultura portuguesa oferece soluções, aparentemente, muito mais racionais e “pacíficas”, permitindo novos amores e felicidades, enquanto a cultura sérvia parece ser mais “introspectiva”, virada para o momento em que estas emoções nascem, concentrando-se na esfera íntima dos sujeitos líricos dos poemas.

3.10. O adeus definitivo ou o início da eternidade: o amor e a morte

*“Hei-de deixar que me enterrem
Onde tu fores à missa...”*

(in: Braga, op.cit.62).

O último “aspecto negativo” do sentimento amoroso é a sua ligação à morte. IIndagaremos a evolução literária da relação dos motivos de amor e morte e suas repercussões concretas na poesia popular portuguesa e sérvia. Em muitos imaginários europeus, persiste o estereótipo do amor tão forte que ultrapassa todas as provas, sendo superior à morte. Na Antiguidade clássica, de acordo com José Ribeiro Ferreira (2004:14), “o amor é apresentado ora como poderoso, astuto, intratável e cruel, ora como brincalhão, belo e jovem. Surge de súbito e faz tremer as vítimas...”

A intensidade e o caráter devastador do sentimento amoroso (“poderoso”, “cruel”, “faz tremer”, “vítimas”) permitem fazer um paralelismo com a morte como força tremenda que aniquila tudo. Há que reparar que na Antiguidade clássica existia uma visão da morte completamente diferente da apresentada no cristianismo. Embora Platão tenha desenvolvido um sistema de reflexões sobre a alma, no mundo pré-cristão a morte era vista como um fenómeno muito mais definitivo do que os primeiros tempos do cristianismo e na Idade Média. Ainda que, só com a religião cristã, a ideia da vida depois da morte tenha sido explicitada de forma como hoje a conhecemos, todos os povos e culturas têm alguns rituais, cerimónias e crenças relacionadas com a morte, depois de a vida terrena ter acabado. Em todas as religiões anteriores ao cristianismo existia um lugar destinado às almas dos bons e justos, e outro em que as almas dos cruéis e desonestos eram castigadas.

De acordo com Vladeta Jerotić (2006:14), “o homem é um ser que não se resigna com o facto da morte.”¹⁸¹ Por isso, sistemas religiosos anteriores ao cristianismo tinham a sua ideia de neutralizar a ideia da morte eterna. Apenas a religião cristã elogiou e glorificou a atitude de Jesus Cristo de sofrer, sacrificar-se, morrer e ressuscitar por amor à Humanidade inteira. Precisamente por a morte definitiva do ser humano ser o fenómeno mais triste e destrutivo, o cristianismo propõe o exemplo do

¹⁸¹ (Sér). Čovek je biće koje se ne miri sa činjenicom smrti.

comportamento do Messias como a maior prova de amor supremo: este sentimento manifesta-se, em toda a sua plenitude, apenas quando se opõe à morte e consegue vencê-la.

Relativamente à interdependência de amor e morte, Ferreira (*op.cit.*20) é da opinião de que “o amor tanto pode superar a morte como pode ser motivo de destruição”. Esta visão dos fenómenos em questão insere-se na mundividência clássica, uma vez que nas culturas pré-cristãs, a morte por amor podia considerar-se um ato heroico e honrado. Quando ao suicídio ainda não se atribuía o carácter de pecado, ao homem era concedida uma liberdade absoluta de decisão sobre a vida e a morte. A morte, frequentemente, era vista como a única forma de libertação das angústias causadas por amor. Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, constata que na intenção de morrer por amor reside a ideia de descobrir a reação da pessoa amada.

Frequentemente, uma morte de amor é imaginada como castigo para a indiferença, forma de arruinar a sua felicidade, mecanismo de causar compaixão ou prova de amor desesperado. De qualquer modo, pode tratar-se também de egoísmo do apaixonado não correspondido ou abandonado. Esta é uma das situações em que nos podemos questionar sobre a natureza e “verdade” desse amor: se um amor é verdadeiro, não chantageia, não pressiona o Outro, não o castiga e não o pretende fazer infeliz.

Nestas situações, a nosso ver, o sentimento poderia corresponder mais a uma paixão descontrolada, obsessão, vaidade ferida, mas não ao amor, podendo esta afirmação ser discutida. O amor, para além de conduzir à morte, pode, como o mostra o mito de Orfeu e Eurídice, ser tão intenso, permitindo ao amante entrar no Hades com a intenção de reavivar a amada.

Com o cristianismo, a visão de amor e morte altera-se radicalmente, sendo Deus no Novo Testamento, representado como amor supremo, encarnado em Jesus Cristo, filho de Deus Pai e da Virgem Maria, para salvar o mundo e vencer a morte. Este ato considera-se a maior prova do seu amor pela humanidade. Precisamente por Deus ser entendido como amor, que concede a vida aos homens, só Ele tem o poder de a acabar. Dada esta explicação, o suicídio considera-se imperdoável, ainda que se faça por motivos sublimes.

Hilda Gomes Dutra Magalhães no artigo “O imaginário cristão nas novelas de cavalaria e nas cantigas de amor”¹⁸² afirma que, para além da cultura cristã, na Idade Média existiam quatro substratos culturais importantes: a matriz greco-romana clássica, a matriz itálica clássica, a base germânica e o

¹⁸² Este artigo foi encontrado na seguinte página Web: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num6/art4.html>
(A página foi consultada pela última vez no dia 9 de julho de 2011 às 15:50).

fundo céltico. Estas referências podem aplicar-se à Europa Medieval Ocidental, sem descurar da civilização eslava, importante para o desenvolvimento da cultura sérvia, sua literatura e sistema de crenças e mundividências. Todas estas culturas aportaram algo ao imaginário medieval, visivelmente dominado e influenciado pela religião cristã até em termos de relação entre o amor e a morte. As civilizações anteriores ao cristianismo colocavam o homem, enquanto indivíduo, no centro das atenções, enquanto a religião cristã aparentemente dava mais valor à coletividade e claro está, a Deus todo-poderoso como Pai e Senhor.

Não obstante as ideias arraigadas sobre a individualidade reduzida no sistema de hierarquias cristãs, pode afirmar-se, certamente, que esta religião confere ao homem um lugar especial e sublime, como a última e perfeita criação divina.

Segundo estes princípios, o papel do homem no universo do amor e da morte deve ser também sublime e perfeito. O homem deve confiar plenamente em Deus se deseja um amor e casamento feliz e uma vida digna e tranquila. Na perspectiva de Hilda Gomes Dutra Magalhães (*op.cit.*), a Igreja católica medieval não apreciava demasiado os temas do amor na literatura e opunha-se fortemente ao amor cortês como proibido e pecaminoso, algo que despertava paixões ilícitas. Consideramos, porém, a opinião da autora (que na Idade Média o amor não existia), exagerada, uma vez que em todas as épocas e espaços geográficos, a existência e manifestações desse sentimento estavam presentes, quer na literatura e nas artes, quer na vida quotidiana.

A morte, na cultura medieval, era um motivo inseparável de amor, visto que o sofrimento e a dor, como vias do autoconhecimento do enamorado, poderiam induzi-lo no desejo de anular absolutamente a sua individualidade a favor do serviço à amada.

Na literatura popular, o amor e a morte são vistos como processos naturais, que coexistem, que se entrelaçam sendo a mera ideia da morte intensificadora de amor, ou a sua expressão mais drástica. O cancionero popular português, nesse sentido, está fortemente influenciado pelo discurso trovadoresco, em que o amante promete à amada fidelidade, obediência e servidão até à morte. Em outras situações, a morte seria a consequência de um intenso, profundo e incurável “mal de amores”. Há casos em que, mediante a força do amor, se procura ressuscitar a amada morta, a única forma de consolar o amante que sofre. As amadas mortas, por vezes, ganham voz e reclamando fundo do túmulo, culpando pelo seu fim a ausência do amado. Usado como hipérbole da intensidade da dor e do amor, o verbo “morrer” é frequente nas cantigas, como é o exemplo do verso (*in*: Braga, *op.cit.*98.): “morrer sim, deixar-te –

não!”. Neste verso, sublinha-se a determinação da pessoa apaixonada de resistir a todas as provas e de continuar a amar, apesar dos obstáculos, do que propriamente se coloca a questão da morte física.

O desejo de morrer reflete-se também nos juramentos e provas de fidelidade, em que o amante pronuncia facilmente as palavras graves para convencer a amada da verdade dos seus sentimentos. Nesses momentos, são convenientes os versos de disposição de morrer pela amada, de não poder viver sem ela, significando a morte de um dos apaixonados a morte imediata do outro. Se os juramentos forem falsos, invoca-se a sepultura, o Inferno, o Diabo.

Na imaginação popular portuguesa, não amar é igual a não viver. Daqui, a frequência (sobretudo nos amores não correspondidos) da imagem de que quem não ama “vivo está na sepultura”. Não amar, mesmo que o sentimento implique dor, sofrimento, mágoa e tristeza, significaria, talvez, uma imaturidade emocional, um desinteresse pela outra pessoa. Não amar implicaria provavelmente um vazio existencial ou medo da aproximação, pondo em causa a possibilidade da salvação eterna de quem nunca amou.

O imaginário popular sérvio, apesar de não expressar esta ideia com as mesmas palavras, defende um ponto de vista semelhante, apenas aplicado ao amor por uma pessoa concreta. As separações amorosas e o desaparecimento das emoções são vividas de uma forma profunda e trágica igualando-se o “não amar” e “não viver”.

Sobre a interdependência entre o amor e a morte, José Leite de Vasconcellos (1975: XXXVII) exprime-se da seguinte forma:

Os temas do amor e da morte entrelaçam-se mais dolorosamente quando a morte é vista como uma separação definitiva com vincada mas poética melancolia se existe a crença da vida eterna da alma à qual se associa a ideia do amor imperecível.

Os versos “Chamaste-me tua vida/Eu tua alma quero ser, já mencionados no subcapítulo sobre a alma, sugerem a conexão indissolúvel entre estes sentimentos: do mesmo modo em que a alma é imortal, é-o também o amor por essa determinada pessoa. A ideia de amar alguém até à morte insere-se bastante bem na visão cristã deste sentimento, pronunciada na cerimónia matrimonial, expressa na *Epístola de São Paulo aos Efésios*, “o que Deus uniu não o separe o homem”.

No âmbito das declarações amorosas, o motivo da morte funciona para mostrar a intensidade do sofrimento, sublinhando o amor eterno, até no Além (*in*: Braga, *op.cit.*185):

Hei-de amar-te até à morte,
Até depois de morrer,
Até debaixo da terra
Eu hei-de te obedecer.

No cancionero português (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*,401), verifica-se a existência de cantigas sobre a dialética entre o amor e a morte:

A paixão que por ti tenho,
Só eu a posso dizer,
Trago-te vivo no peito,
Hei-de amar-te até morrer.

Na situação apresentada, o sofrimento, encarnado na paixão, é um sentimento intenso, que obriga o apaixonado a verbalizar o que o atormenta. O facto de alguém trazer o amor “vivo no peito” significa a força das emoções, podendo garantir um amor verdadeiro e duradouro para o resto da vida. A importância da pureza e verdade do amor é fulcral no discurso amador relacionado com a morte, uma vez que no imaginário popular português, apenas um amor assim é capaz de ultrapassar as provas e obstáculos. Para além destas características, deve ser único, no sentido da lealdade absoluta a uma pessoa (*idem*, 403):

Amor puro e verdadeiro,
Só a ti o consagrei,
Hei-de amar-te até à morte,
Por ti a vida darei.

Nesse contexto, quando o amor atinge um grau de perfeição e intensidade, subentendidas na pureza, sinceridade, constância, fidelidade e confiança, torna-se abnegado, despojado de qualquer individualismo, capaz de sacrificar a vida pelo Outro. Na quadra analisada, não se trata apenas de um discurso influenciado pela poesia trovadoresca, mas também de um verdadeiro sentimento cristão, referido na Bíblia como capacidade de o marido sacrificar a vida pela mulher, tal como Cristo a sacrificou pela Igreja. Uma outra ideia cristã, inserida na poesia portuguesa, vislumbra-se na cantiga em que o amante, depois de uma longa ausência, regressa e encontra a amada morta e sepultada, pedindo-lhe para revelar o motivo da morte, porque (*in*: Braga, *op.cit.*63):

Se foi a minha ausência,
Ressuscita, que aqui estou.

Nas quadras portuguesas, defende-se a ideia de “chorar saudades ao pé duma sepultura” constatando que o “mal de amores não tem cura”, sendo a morte uma força que apaga tudo, destrói e afeta a vida íntima. Por seu turno, tem-se a visão do amor como força salvífica, capaz de ressuscitar os mortos e ir para além da lógica humana e das leis da natureza.

Nesse âmbito, a dicotomia amor /morte põe de manifesto os seus dois lados: o fatalista, (segundo o qual, a dor depois da morte da amada é tal que não existe consolação possível), e o idealista

(o amor mais forte que a morte). Na poesia sérvia, o amor e a morte estão também entrelaçados (o sofrimento amoroso equipara-se ao desejo de morrer). A morte aparentemente é a única saída da situação dos amores contrariados que terminam com um casamento forçado de uma das partes. Pode servir de vingança, ou ameaça da parte “íngrata” do casal.

Tal como na poesia portuguesa, na lírica sérvia, as garantias da capacidade de morrer por alguém são a maior prova da intensidade e sinceridade dos sentimentos. As palavras “morrer” (*umreti*) e outras do mesmo campo semântico são frequentes nas declarações de amor, ou nas representações verbais intensificadas. Este sentimento, ocasionalmente, é designado como “doença mortal” (*Smrtna bolest*), título do poema homónimo, (*in:Karadžić op.cit.297*).

Ah, que vou fazer, que vou fazer?
Não durmo de noite,
O meu coração arde,
O pesar atormenta-me,
Quero morrer!
Por ti, minha alma.

Na cantiga, em que o amor é apresentado como “doença mortal”, o apaixonado tem transtornos comportamentais (sem saber o que fazer) e de saúde (insónia, desejo de morrer). Todo o poema seria muito dramático e trágico se no último verso não se mencionasse a verdadeira causa da “doença”: a amada tratada por “minha alma”. A “morte” no poema significa, de facto, uma profunda angústia, indizível, provocada por um amor intenso, explicitado no verso final “por ti, minha alma”.

O suicídio por amor não é uma tática recomendável, nem pela poesia, nem pela Igreja e a moralidade cristã. Quando se fala sobre a morte de amor, trata-se, a nosso ver, mais de um processo natural, instantâneo e simultâneo com outra pessoa, que representa de forma forte e bastante ilustrativa a intensidade do amor que vai para além das leis e lógica da natureza. Na antologia de Karadžić (*idem*) existe um poema intitulado “O recado da afogada” (*Poruka utopljenice*), aparentemente descrevendo o caso de uma rapariga que se suicidou, deixando um recado ao amado, pedindo-lhe para não beber a água do rio, nem gadarrelva na margem, para não a magoar. Na antologia de Milošević-Đorđević, (*op.cit.*), não é dado nenhum título ao poema, e na coletânea de Pavlović (*op.cit.161*) intitula-se “Rio Sava, cumprimenta o meu amado”. Dada a diferença na abordagem do título, os organizadores de antologias discordam da possibilidade de se tratar de um suicídio por amor. Se a rapariga se afogou, podia tê-lo feito acidentalmente. Os versos não referem o processo do afogamento e por isso não podemos interpretar o texto demasiado livremente.

Refletindo o poema sobre a rapariga afogada, no cancionero de Blašković (*op.cit.*), verificamos a inexistência de referências diretas ao suicídio por um amor infeliz:

Rio Sava, cumprimenta o meu amado,
Que não beba água desse rio Sava,
Beberá os meus olhos azulados,
Que não gadanhe relva ao pé do rio Sava,
Gadanhará os meus cabelos doirados.

Neste poema, poder-se-ia tratar apenas de um jogo de rima entre o caso genitivo do substantivo “Sava” usado depois da preposição “de” (*iz*) (*Save*) e o adjetivo *plave* que na língua sérvia significa “azuis” ou “louros”. Uma interpretação mais “pacífica” dos versos citados poderia ser que o amado está longe da amada, sendo ela a enviar-lhe um recado para não beber água do rio, que tem a cor igual à dos seus olhos, e não gadanhar relva ao pé do rio, para não cortar o seu cabelo precioso, igualável a um elemento natural. Na língua sérvia, o verbo “beber” em relação aos olhos significa desejar muito intensamente esses olhos.

Em “Ali paxá em Herzegovina” (*in:Milošević-Dorđević, op.cit.174*), caso de amor proibido entre a bela Mara e Ali-Paxá, (consequência de divergências culturais), a protagonista expõe o desejo de se envenenar face à possibilidade do casamento do amado com outra mulher. Nesta situação, não se trata de um verdadeiro suicídio. O que “envenena” Mara é a impotência de resolver o dilema moral entre os desejos pessoais e as exigências do coletivo. O poema oferece várias linhas de interpretação, sendo uma delas o questionamento dos fatores superiores à vontade individual na construção da felicidade.

A doença de amor, implicando o desejo de morrer é referida no poema, “Jovo doente” (*Bolan Jovo, in:Karadžić,op.cit.192*) O protagonista confessa à mãe a ansiedade e angústia, explicando que o alívio para o seu estado seria estar enterrado ao pé da casa da amada. A ideia aqui expressa, lembra irresistivelmente a epígrafe desta secção (versos de uma quadra portuguesa, em que o namorado deseja estar enterrado na igreja em que a amada vai ouvir a missa). A morte física não distancia os namorados é fácil de suportar tendo como garantia a presença da pessoa amada.

Adoeceu Jovo, filho único da mãe
Perguntou-lhe a mãe: “O que é que tens, Jovo?”
“Não me perguntes, mãe, quero morrer!”
Enterra-me, mãe ao pé da casa de Mara,
Ao pé da casa de Mara, onde dorme Mara,
Quando Mara acordar para me beijar.

Embora aparentemente interaja com o filho, a personagem da mãe é neutralizada, não interferindo nem na realização, nem no impedimento do desejo de morrer, contrariamente à mãe no poema “Stojan e Ljiljana”, já mencionado. A interpelação da mãe (com todas as ideias de chamar a atenção de Ljiljana) revela uma firme determinação de o salvar. Ela é conselheira, ouvinte e cúmplice, certifica-se dos sentimentos da futura nora, dissimulando-se inconsolável pela suposta morte do filho.

Da mesma forma em que a morte ao lado do amado é leve e até agradável, a vida sem essa pessoa, especial e única, é vazia e trágica, como no caso da “rapariga infeliz”, protagonista do poema homónimo (*in: Karadžić, op.cit.391*), obrigada a devolver a aliança ao namorado por causa da família, que não simpatiza com ele.

Um outro poema (“O julgamento das raparigas” *in: Karadžić, op.cit.221*), em que a morte por amor não é verdadeira”, descreve o caso do rapaz, julgado pelas raparigas, e “enforcado” no pescoço de uma delas, sendo esse o castigo mais apropriado para a sua “transgressão” (a destruição das flores das meninas).

A visão destes fenómenos na poesia portuguesa e sérvia é, de certa forma, semelhante, posto que nas culturas em questão, o amor e a morte são estreitamente relacionados. Nas duas tradições, a morte hiperboliza o sofrimento amoroso, ou serve de declaração sublime de amor. Por seu turno, o sentimento amoroso pode ter uma função salvífica profundamente cristã, capaz de ressuscitar a pessoa amada.

Relativamente à morte como consequência de amor, constatamos que na poesia popular portuguesa se trata mais de uma morte abstrata, eventual reflexo da influência da poesia erudita, enquanto nas cantigas sérvias resulta da “doença amorosa” ou um ato de dissimulação, para se verificarem os sentimentos do Outro.

3.11. O triunfo: amor eterno e casamento

*Havemos de ir à igreja,
Dar o nó que os mais dão.*

(Braga, *op.cit.*154).

Após a análise de diferentes aspetos da “outra face do amor”, optamos por fechar este trabalho de uma forma otimista: com o triunfo do sentimento amoroso e a sua culminação no casamento. Apesar de termos tocado no tema de amor eterno na secção anterior, desta vez, será aprofundado do ponto de vista mais “formal”, sendo o casamento a “oficialização” do vínculo amoroso.

Não obstante o casamento nem sempre ser realizado por amor, neste trabalho incidiremos a nossa reflexão sobre o fenómeno, apenas como uma “coroa” de sentimentos mútuos. Baseando-se as culturas portuguesa e sérvia nos valores cristãos, como suporte teórico deste subcapítulo recorreremos a autores que abordam o tema do ponto de vista das Igrejas católica e ortodoxa.

Nesta parte do trabalho, não abordamos problemas, desilusões e dificuldades que o casamento comporta, porque o objetivo é observar a união matrimonial apenas da perspetiva positiva, afirmando que o amor ultrapassa todos os obstáculos. Malaca Casteleiro (*op.cit.*721), como primeiro significado desta entrada lexical, cita a seguinte definição “união matrimonial celebrada entre duas pessoas de sexos diferentes¹⁸³, que passam a construir uma família; ato ou efeito de casar”, e como quarto significado refere a sua conotação religiosa - a de sacramento.

Sendo este dicionário apenas de língua e não especializado em antropologia ou psicologia, parece natural não se mencionarem as emoções, que deveriam servir de fundamento de uma união matrimonial. Meramente descritivo, o dicionário limita-se aos aspetos legais e formais do casamento, distinguindo este conceito do namoro, união de facto e outras formas de convivência de um homem e uma mulher.

Nas épocas remotas, o casamento era a única forma aceite pela sociedade a legitimar as relações sexuais, servindo de base para a família. Claro está que havia fatores culturais, sociais, económicos que condicionavam e influenciavam os vínculos matrimoniais. O amor, porém, existia sempre e,

¹⁸³ Atualmente, em Portugal são permitidos os casamentos entre pessoas do mesmo sexo.

frequentemente, as pessoas escolhiam o parceiro, sendo a escolha abençoada pelos pais e socialmente aprovada. O casamento é um dos “rituais de transição”, no espaço limítrofe entre o privado e o público. É um ato social, em que a escolha e a vontade pessoais deveriam ser imprescindíveis, importante para a família, a comunidade e a Igreja, sendo, nas épocas antigas, o único casamento válido, o celebrado numa cerimónia religiosa.

Stanoje Bojanin (*in*: Dušanić, Popović, *op.cit.*) refere que na Sérvia medieval se notava claramente a diferença entre a divisão do tempo e do espaço em “sagrado” e “profano”, sabendo-se exatamente em que espaços e dias as celebrações eram permitidas. As próprias palavras sérvias para “festa” ou “celebração” são interessantes do ponto de vista etimológico: a palavra “festa” na língua sérvia é *praznik*, derivada do adjetivo *prazan*, “vazio”. Apesar da aparente incoerência da etimologia, a festa é um dia especial, “vazio” de obrigações e preocupações diárias, de raiva, ofensas e quaisquer sentimentos negativos. Uma das palavras sérvias para “celebração” é *svetkovina*, derivada do adjetivo *svet*, que significa “santo” ou “sagrado”, sacralizando qualquer festa. Aplicadas as duas palavras ao casamento, dir-se-ia que, de certa forma, o casamento é *praznik* a nível familiar. O início da vida a dois com uma festa significa o “esvaziamento” de problemas, conflitos, discussões. Em simultâneo, o casamento é *svetkovina*, uma forma de sacralizar o amor e o juramento dos noivos de permanecerem juntos “até que a morte os separe”.

Alberoni (*op.cit.*189), referindo-se ao casamento, constata que, para além do sentimento amoroso, neste processo é muito importante a vontade do casal (não se sentindo obrigados a este ato, evoluindo juntos, desenvolvendo amizade, intimidade, cumplicidade e a confiança). O autor observa a relação entre o amor e o casamento da seguinte forma:

Com os casamentos os dois amantes introduzem voluntariamente um terceiro elemento um poder externo, o Estado e alienam nele algumas das suas vontades compartilhadas. Uma parte do casal já não existe só na mente e no coração dos indivíduos que o compõem, existe também fora e nenhum deles pode modificá-lo individualmente. O casamento é o protótipo e símbolo de todas as atividades que adquirem a existência autónoma, das *objetivações* do casal.

Oferecendo segurança perante a lei, o casamento torna mais evidente a intenção de duas pessoas de se mostrarem na sociedade como um “conjunto”, um casal, novo núcleo familiar. Levanta-se a questão da necessidade de “registar-se” perante a lei ou uma instituição religiosa para ter um relacionamento amoroso estável e feliz. A necessidade de formalizar a união entre homem e mulher surgiu relativamente cedo na história da humanidade, principalmente para regulamentar o

comportamento sexual e legitimizar os filhos nascidos dessas uniões. A institucionalização do casamento considera-se o primeiro passo na distinção das sociedades “civilizadas” e “primitivas.”

Do ponto de vista cristão, o casamento é muito mais do que uma união legal e formal de um casal, elevado ao nível de sacramento e, por isso, o amor é um “ingrediente” obrigatório deste vínculo.

Se nos lembrarmos do primeiro milagre de Jesus Cristo, nas bodas de Canã, é inevitável a imagem da transformação da água em vinho no fim da festa. Tendo abençoado o casamento como instituição com a sua presença, Cristo pretendia sublinhar a relevância da consagração de qualquer ação humana. Essa ideia está implícita no comentário final do mestre do banquete (Jo:1:11) “Todos servem primeiro o vinho bom, e quando ficarem embriagados, estão pior, e tu guardaste o vinho bom até agora”. A bênção divina e o amor humano por Deus, o seu esforço em seguir o caminho cristão, representam, provavelmente “o bom vinho”, sacralizado e conservado até ao fim, multiplicando as dádivas divinas cada vez mais. A interpretação mais frequente do seu milagre é que a “água” das primeiras paixões e encantamento no início da vida matrimonial com o tempo deve aprofundar-se, transformar-se, e sublimar-se ao longo do tempo, para no fim se transfigurar em “vinho”, do amor verdadeiro.

Nas Igrejas católica romana e ortodoxa, o casamento é um dos sete sacramentos. Para o padre ortodoxo Dragomir Sando,¹⁸⁴ o casamento religioso tem duas dimensões: a celestial e a terrena, sendo a celestial entendida como intervenção da Providência Divina no momento de os noivos se unirem, implicando também a sua confiança em Deus ao longo da sua vida em comum. Do ponto de vista mais “terreno”, na opinião deste autor o casamento baseia-se “nos mais profundos amor e confiança entre duas pessoas de sexos diferentes”¹⁸⁵. É justamente no casamento que duas pessoas se tornam “uma só carne”, como se refere na *Epístola de São Paulo aos Efésios*. Não sendo a interpretação desta frase bíblica apenas limitada ao início legítimo das relações sexuais, salienta-se mais a união dos dois no pensamento, em decisões importantes na reciprocidade tanto na tristeza como nos momentos da alegria, na mútua compreensão e apoio.

¹⁸⁴Trata-se do artigo intitulado: “A compreensão do casamento religioso na Igreja Ortodoxa “ que foi encontrado na seguinte página Web:

http://www.katiheta.net/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=667%3A-----i&catid=47&Itemid=69

(A página foi consultada pela última vez no dia 12 de julho de 2011 às 14h 52).

¹⁸⁵ (Sér) Na najdubljoj ljubavi i poverenju između dvoje ljudi različitog pola.

Na Igreja católica romana, a ideia do casamento é igual, a de um pacto íntimo entre um homem e uma mulher, fundado no amor e construído pelo bem dos cônjuges, para dentro da família se gerarem e educarem os filhos no espírito da fé cristã. Não obstante as diferenças na cerimónia religiosa católica e ortodoxa, a sua finalidade deveria ser a mesma.

Apesar de as Igrejas cristãs salientarem a procriação como um dos deveres do casamento, se ela não se realizar (devido à impossibilidade do casal de ter filhos, nomeadamente por motivos de doença), as Igrejas católica e ortodoxa não propõem a dissolução do casamento. Exemplos disso são numerosos casais estéreis que levam uma vida matrimonial moralmente correta e que conseguem ser felizes. Na perspectiva de Sando, os cônjuges devem “elevar-se um ao outro no respeito e na moral”, garantindo desta forma o desejo da mútua salvação eterna.

A palavra usada nas línguas eslavas para a cerimónia do casamento é *venčanje*, derivado do substantivo *venac* que significa “grinalda”, simbolizando simultaneamente a grinalda dada aos mártires pelo seu sacrifício e a da glória dos justos que entram no Reino dos Céus.

Na língua portuguesa existe a expressão popular “dar o nó”, significando justamente “casar”. Esta imagem provém das antigas cerimónias litúrgicas, em que o sacerdote amarrava as mãos direitas dos noivos com um pano branco, o que simbolizava a união num vínculo sagrado e indissolúvel. Na poesia portuguesa e sérvia, a relação entre o amor e o casamento, é interpretada num sentido cristão e sério, como coroa do amor mútuo, fim da angústia uma vitória do sentimento amoroso. Com o casamento, afirma-se a crença no amor eterno, que contraria a lógica humana, que “tapa as bocas do mundo”, que “descansa o coração”. (*in*: Braga, op.cit, 462):

Havemos se ir, meu bem,
À igreja dar a mão
Tapar as bocas do mundo
Descansar o coração.

Ocasionalmente, na poesia não é usado o verbo “casar”, mas a intenção confirma-se com a expressão “havemos de ir à igreja”, “dar a mão”, “dar o nó que os mais dão”. O carácter sério e profundo do casamento é expresso na ideia do nó “que só se desata na sepultura” e com uma visão assim, regressa-se à ideia do amor até a morte, fiel e constante a uma única pessoa. O mero facto de se mencionar a ida à igreja dos namorados significa o desejo de a sua relação ser abençoada por Deus, formalizada e que adquira uma nova forma. Frequentemente, na poesia não é usado o verbo “casar”, mas esta intenção confirma-se com a expressão “havemos de ir à igreja”, “dar a mão”, “dar o nó que os mais dão”. O carácter sério e profundo do casamento é expresso na ideia do nó “que só se desata na

sepultura” e com esta visão é reiterada à ideia do amor até a morte, fiel e constante a uma única pessoa. O mero facto de se mencionar a ida à igreja dos namorados significa o desejo de a sua relação ser abençoada por Deus, formalizada e com uma nova forma.

No meio pequeno, preferencialmente no ambiente rural, em que corre e se espalha rapidamente qualquer informação, o casamento era um “remédio” contra os rumores acerca da natureza da relação e do comportamento dos namorados. A amada, protagonista de uma quadra encontrada no cancionero de Braga (*op.cit.*), para acalmar as suas preocupações responde abertamente que:

Só quando contigo casar
É que o meu coração descansa.

Quando o amor é correspondido e é feita a escolha correta, tem-se a certeza da felicidade garantida ao lado da pessoa amada. Então surge a cantiga (*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*603):

O meu amor é José,
Ele outro nome não tem,
Hei de me casar com ele
Hei de me dar muito bem.

Existem também exemplos em que uma “casadinha de três dias” relata a sua nova experiência, orgulhando-se da felicidade com palavras “se bem estive, melhor estou”. Este é um elogio das vantagens da vida a dois sobre a solidão.

Entre os elementos inanimados, o cancionero português “celebra os casamentos” entre o Sol e a Lua, o mar e a areia, destacando que tudo o que existe no mundo tem direito a amar, ser amado.

No imaginário sérvio, o casamento é tão valorizado e sagrado que até é permitido que uma fada case o seu filho ou filha, construindo para eles um castelo com portas de ouro, prata ou seda (*in*: Pavlović, *op.cit.* 37). As próprias fadas, protagonistas de muitas cantigas desta antologia recusam-se a casar, apreciando mais a sua liberdade.

Concedendo-se o direito de escolha às fadas, dá-se muita liberdade também aos próprios apaixonados “de carne e osso”.

No cancionero sérvio, o Sol casa-se com a estrela do dia, ou com uma menina de cabelos, braços e pernas de ouro, o Danúbio casa-se com o rio Sava (sendo o nome do rio do género feminino na língua sérvia), criando juntos uma confluência, em que se encontra a cidade de Belgrado. Casam-se um pardal e uma cotovia, um veado e a sua fêmea, um falcão e uma bela rapariga, dando-se, desta forma, uma importância excepcional ao casamento como instituição e celebração do sentimento amoroso.

Ocasionalmente, não se menciona o verbo “casar”, mas sim a expressão “levou-a à igreja branca” (*odvede je u bijelu crkvu*) que, já por si, é um testemunho suficiente da cerimónia celebrada. Em outras situações, é usada a imagem de “levar a rapariga para a casa branca”, sem mencionar o ato do casamento, sendo subentendido, uma vez que no ambiente patriarcal no espaço cultural balcânico não era aprovado os namorados viverem juntos sem formalizarem a relação.

Há cantigas em que a ideia do casamento é sugerida indiretamente, quando uma rapariga responde que o anel que tem, lhe foi dado pelo irmão do amado; o desejo de casar é evidente nos versos (citar referência):

Foi o teu irmão quem mo deu,
Se Deus quiser, cunhado meu.

Respeitando a família do amado e as suas hierarquias, a menina deseja que o irmão do namorado seja seu cunhado, pretendendo integrar a família. Continuando a insinuar o casamento, a poesia popular sérvia utiliza, com muita frequência, o motivo do anel, que é a “garantia do amor verdadeiro”, como o refere o título do poema homónimo (*in: Karadžić, op.cit.*). As alusões ao casamento sugerem-se nos títulos ou versos dos poemas: “Trabalho feito” (*Gotov posao*), “O que um quer, o outro não odeia” (*Što jedno hoće, drugo ne mrzi*).

Mostrar o desejo de casar faz-se também mediante o verbo “comprar” (*kupiti*), como no poema “Mercador marítimo” ou ainda em “Se eu tivesse o tesouro do czar” (*Da j' u mene što u cara blago*), da antologia de Karadžić. Nesse sentido, não se reduz um ser humano ao nível do objeto precioso, exprimindo-se a intensidade do desejo e do amor.

No poema “A tristeza e a esperança” (*Žalost i nadažda*) a angústia do rapaz por não poder beijar “de forma legítima” a amada é tal, que deseja casar-se com ela no primeiro domingo que vier. O pedido em casamento é realizado da seguinte forma (*in: Karadžić, op.cit. 254*):

Para ti a olhar sem te poder beijar,
Mas fã-lo-ei em breve, se Deus quiser,
No domingo que primeiro vier,
Na minha casa e no meu colo.

A menção do domingo implica a ida à igreja e a liturgia, durante a qual se fazem os casamentos, para só depois, a intimidade ser legitimada e sacralizada. O casamento feliz é, universalmente, mais desejado e sonhado por raparigas. Por isso, é lógico serem elas a elogiarem a união matrimonial e as qualidades do marido. Citamos o poema “O orgulho da noiva,” em que, claramente, se apregoam o casamento e da felicidade familiar. O facto de a protagonista ser tratada por “noiva” (*nevesta*) significa

que ainda está no primeiro ano do casamento e que ainda não tem filhos. Mesmo assim, está intensamente feliz ao lado de quem ama (*idem*, 255):

Uma noiva regozija-se,
E muito se orgulha
Que honestamente a cuida
O seu senhor amado
Para com ele dias passar
E com ele sempre
Bem se amar.

Num outro poema, está explicitamente dito que “O marido é o sol da mulher” (*Vojno je ljubi sunce*) (*idem*, 288). A casada pede à Lua e ao Sol para não se orgulharem demasiado na presença dela porque:

Eu tenho o jovem Stijepo senhor,
Ele é o meu brilhante sol,
O sol que nunca para mim se põe,
Para o mar azul o nevoeiro não me cai.

A sua felicidade ao lado do jovem marido é tanta que o compara ao sol, capaz de estar sempre com ela e de fazer tudo para a ver feliz.

Para denominar os namorados, a poesia sérvia usa as palavras *momak* (rapaz), *devojka* (rapariga), podendo as duas palavras significar também “namorado” e “namorada”, ou *dragi* (amado) e *draga* (amada). Tratando-se de marido e mulher, para ele usam-se muito as palavras *gospodar* (senhor), *vojno* (derivado de *vojniki* - soldado, *rabar* derivado de *hrabar* - valente. Para a esposa reservam-se as palavras *gospođa* (senhora), *ljuba*, derivada do substantivo *ljubav*, que significa “amor”, ou o sintagma *vijerna ljuba* (esposa ou amada fiel). Com estas denominações é clara a divisão dos papéis sociais numa sociedade patriarcal tradicional, segundo os quais o homem deve ser valente, defensor e protetor da mulher e ela deve amá-lo e respeitá-lo. Não se trata de nenhuma visão depreciativa da mulher, havendo cantigas em que se atribui um valor superior ao amor da esposa pelo marido do que ao amor das próprias mãe ou irmã.

Após uma análise contrastiva do sentimento amoroso no contexto do casamento, vimos que, nas culturas portuguesa e sérvia, estes motivos estão estreitamente relacionados projetando uma imagem positiva da união matrimonial: asacralização e coroa do sentimento amoroso. Nas duas tradições, a mundividência cristã modelou e influenciou a forma de a poesia cantar sobre a temática amorosa, sendo o casamento sua culminação e perfeição.

IV. CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo no mundo tem fim.

Provérbio popular português
(*in: Parente, op.cit.489*).

Neste trabalho interdisciplinar e intercultural, englobando os motivos de beleza e amor no cancionero popular português e sérvio foram abordadas questões de caráter meramente teórico: o Outro, a multi- e interculturalidade. O Outro foi observado do ponto de vista das pertenças culturais, idade, profissão e género, tendo-se notado no espaço cultural balcânico divergências maiores relativas às pertenças culturais, historicamente explicadas pela longa ocupação turca da Península Balcânica.

Relativamente à idade, no contexto destes motivos, as culturas portuguesa e sérvia parecem unânimes não recomendando os namoros entre jovens e velhos. Da perspectiva de beleza, são visivelmente privilegiados os jovens e saudáveis, enquanto os velhos são sempre considerados feios.

Existem diferentes ideias sobre o prestígio e valor de determinadas profissões na poesia popular portuguesa e sérvia, servindo elas como um material valioso para a investigação antropológica da vida quotidiana nos dois espaços culturais. Foram comparadas as denominações *literatura popular/oral/tradicional*, o conceito do *cancioneiro* na poesia portuguesa e *pesmarica* na cultura sérvia, ligeiramente diferentes entre si: o primeiro termo, em Portugal, é usado para coletâneas eruditas e para obras de origem popular. Na Sérvia, o termo *pesmarica* primordialmente foi usado para miscelâneas de origem erudita, adquirindo posteriormente uma conotação popular (apenas no século XIX, quando Vuk Karadžić intitulou assim uma pequena antologia de poesia popular sérvia por ele compilada).

Após a consulta de diversos autores e materiais, chegamos à conclusão de que em Portugal, a terminologia referente à oralidade, tradicionalidade ou popularidade deste tipo de literatura é muito mais complexa e por ventura menos clara, havendo autores que propõem até designações como “literatura tradicional oral,” por oposição à “literatura tradicional escrita” (Carlos Nogueira), *oratura*, muito usado por João David de Pinto Correia e frequente nas fontes anglófonas sobre as literaturas africanas. Existe também a “literatura de expressão oral” (Luís da Câmara Cascudo), sendo na teoria

literária sérvia aplicados apenas os termos “literatura popular” (*narodna književnost*) e “literatura oral” (*usmena književnost*).

Ao longo do trabalho, verificamos as questões que ainda suscitam discussão entre os especialistas em Portugal e na Sérvia: problemas de autoria, fontes, vias de transmissão e de registo deste tipo de literatura. Observamos o papel dos compiladores no processo de fixação e correção dos poemas, sendo eles, frequentemente, os que lhes deram a forma “canónica” e versão definitiva, passando os poemas da oralidade para o registo escrito. Nesse contexto, questionamos a noção do cânone literário e investigamos o lugar da literatura popular.

Abordamos os tópicos da identidade e da literatura comparada, uma vez que, num mundo cada vez mais globalizado e conectado, graças ao desenvolvimento das comunicações modernas e integrações planetárias, surgem duas tendências notáveis nas culturas: a de “uniformizar” e “globalizar ainda mais” e a de preservar e salientar as particularidades e singularidades de cada cultura. Nesse âmbito, surgiu o problema da existência da literatura popular comparada e o seu papel na preservação da identidade cultural. Defendemos a ideia de que um verdadeiro diálogo intercultural é possível apenas quando se conhece profundamente a própria cultura e tradição e quando ela é devidamente apreciada.

Estudamos os aspetos formais dos cancioneiros português e sérvio, observando que no primeiro, a forma métrica predominante é a quadra, estrofe de quatro versos de sete sílabas, enquanto na poesia sérvia a variedade de formas métricas é maior, sendo a medida mais usada o decassílabo, característico também da poesia épica sérvia (apenas com a diferença no lugar da cesura). Explicamos a preferência por uma medida dominante na versificação pelas características de cada língua.

No que diz respeito aos temas e conteúdo, verificamos que nos dois cancioneiros os motivos mais frequentes são, de facto, beleza e amor, sendo com frequência tão entrelaçados, que nem sempre era fácil distinguir qual deles foi a causa direta do outro. Nesse contexto, tentamos investigar até que ponto se entrelaçam os padrões locais e universais sobre a beleza e as ideias referidas ao amor, e deduzimos que nas descrições dos modelos da beleza predominam os estereótipos universais, influenciados também por fontes literárias eruditas. A beleza feminina é muito mais apreciada e pormenorizada que a masculina, por vários motivos, um dos quais é uma maior possibilidade de os homens se movimentarem no espaço público, sendo a esfera privada reservada para as mulheres. Refletimos também sobre o papel do indivíduo no coletivo e a sua interligação, (nem sempre tão

uniforme e simples, como à primeira vista parece quando se fala sobre a época medieval). O coletivo é importante, não esmagando ou apagando completamente a individualidade.

Na criação e transmissão da poesia lírica popular, as mulheres tinham, um papel fundamental, sendo elas as principais encarregadas de preservar a memória, a nível da família e no plano comunitário, já que o seu papel era o de educar os filhos e transmitir-lhes valores e ideias.

Tendo observado as formas de definir a beleza, partimos de noções e ideias de caráter filosófico, estético, religioso e social, chegando à conclusão de que no imaginário medieval nunca era possível separar muito claramente a beleza física da virtude, o que foi um dos pontos de partida para a estrutura do segundo capítulo, “Para uma definição da beleza”.

Na análise das cantigas escolhidas, notamos que o cancionero português dedica sempre uma parte às reflexões meramente “abstratas” sobre a beleza, enquanto o sérvio se limita a ser mais “prático”, descrevendo exemplos de beleza concreta, de um determinado rapaz ou rapariga.

Encaramos o fenómeno de beleza, “desdobrando” o corpo em partes (rosto, cabelo, olhos, boca, braços e mãos, pescoço, cintura, pernas e pés), confirmando que os imaginários português e sérvio valorizam a beleza das mesmas partes do corpo de uma forma semelhante, salientando as mesmas qualidades como belas ou feias.

Aprecia-se o modelo de uma mulher delicada, esbelta, frágil, de rosto alvo, mas também com algum rubor (indicador de saúde e pudor), de cabelos dourados. Apesar da não correspondência destas imagens à realidade da mulher na Península Ibérica ou Balcânica, revelam uma tendência universal de idealizar, ou aquilo que não se tem, ou o que já foi proposto como belo pelos modelos literários eruditos.

Relativamente à beleza masculina, escasseiam exemplos nos cancioneros português e sérvio, possivelmente devido à pouca liberdade que as mulheres tinham de se exprimir em público acerca do assunto, sendo o seu comportamento social muito mais controlado socialmente. Prevalece, porém, a ideia do ideal do cavaleiro medieval, ao mesmo tempo fisicamente forte e delicado, defensor da mulher, educado, culto, bom cavaleiro, que lida com falcões e tem um excelente dom da palavra.

Às mulheres nas cantigas é dado o direito de se defenderem com a perspicácia e intuição e de justificarem os defeitos. Desta forma, muitas são as “trigueirinhas” portuguesas que se justificam perante os pretendentes de uma maneira engenhosa, bem como muitas são as raparigas, nos poemas sérvios, que transformam as desvantagens em primores.

A beleza da pessoa observada é comparada ou a elementos naturais (flores, frutas), ou a materiais valiosos (ouro, prata, pérolas), ou ainda a corpos celestes (céu, estrelas, Sol, Lua), para salientar o caráter único e especial do/a amado/a. Neste domínio, constatamos que a beleza, em grande medida, depende do amor de quem a aprecia, sendo estas descrições simultaneamente esquematizadas, e hiperbolizadas. Em ambas as culturas está presente a ideia de que “o meu amor é o mais lindo”, (in: Braga, op.cittornando-o singular e distinto do resto no universo.

Sendo afirmada e valorizada a ligação entre a beleza e a virtude, na poesia portuguesa e sérvia, procuramos distinguir as virtudes principais, apregoadas por cada uma das comunidades culturais: na Sérvia dá-se a primazia à humildade e modéstia, como no caso de Milica, modelo da “rapariga sérvia”, embora o orgulho e a plena consciência sobre a própria beleza não sejam desvalorizados e criticados. Em Portugal, o que mais se aprecia, relativamente à beleza, são firmeza e constância.

O terceiro capítulo, “Para uma definição de amor,” teve a mesma estrutura: partimos do mais abstrato, descrevendo gradualmente os sentimentos concretos, associados ao amor (alegria, esperança, tristeza, dor, saudade). Verificamos novamente, que o cancionero português dedica quadras inteiras a tentativas de definir e descrever o amor enquanto conceito, concentrando-se, mais adiante em casos concretos. O sérvio, porém, opta por apresentar a situação concreta entre um rapaz e uma rapariga, através da qual insinua uma definição do amor.

No contexto do “lugar” do surgimento do amor, analisamos a relevância dos olhos, coração e alma, discutindo a existência dos estereótipos de *alma portuguesa e alma eslava*. Confirmamos uma grande semelhança na caracterização e “funcionamento” destes dois tipos de “alma”, condicionados cultural, social e religiosamente, abordando as emoções de uma forma bastante semelhante.

Refletimos acerca do amor platónico, e primeiro amor, sendo as duas culturas explícitas a defender a importância da primeira experiência amorosa como decisiva na futura vida emocional do indivíduo.

Comparamos as manifestações verbais (declarações, promessas, juramentos) e físicas do amor (olhares, carícias, beijos, abraços) sendo ambas as tradições bastante expressivas e criativas neste aspeto. No contexto dos encontros amorosos, foi analisado o papel da natureza, sendo ela, por vezes, uma paisagem idealizada de eterna primavera, idónea para o nascimento e florescimento de amores, e outras um *locus horrendus*, nomeadamente nas situações em que os sentimentos acabam. A natureza nunca é neutra, podendo ser amiga, conselheira e companheira, cúmplice e testemunha dos amores, como também traidora e “delatora” dos segredos dos amantes. Alguns elementos naturais usam-se na

magia amorosa, para se verificar se os namorados se amam ou vão permanecer juntos, o que dá um certo conforto aos apaixonados e diminui a angústia.

Investigamos o papel de Deus, Virgem Maria e santos populares e a sua intervenção nos amores e constatamos que em Portugal são importantes Deus, a Sua Mãe, e dois santos populares: Santo António de Lisboa (conhecido também pela alcunha de “santo casamenteiro”), cuja fama se explica por uma lenda, segundo a qual o santo ajudou uma menina sem recursos materiais a ganhar o dote para se casar, e São João, “santo namoradeiro”, para cujo comportamento, descrito nas cantigas, não há nenhuma justificação histórica. No imaginário sérvio, não existe nenhum santo particular a dedicar-se especificamente aos amores dos namorados, pertencendo o papel de juntar os “bem casados” exclusivamente a Deus.

Depois destas comparações e análises, passamos a observar as ideias sobre os sentimentos em situações menos desejáveis (amores contrariados e não correspondidos, a intervenção da família nesses assuntos), tendo observado um rigor mais explícito por parte dos pais sérvios. Isto explica-se pela cultura patriarcal e a estrutura da família mais hierarquizada, embora não se apaguem completamente os direitos dos indivíduos à livre escolha e defesa da própria felicidade. No cancionero português, a autoridade dos pais é apenas um pretexto para confirmar a livre vontade dos namorados.

Na parte sobre a ausência e a saudade, analisamos o seu duplo papel no amor, o de apagar ou fortalecer os sentimentos entre as partes separadas. Nesta perspetiva, era indispensável abordar a problemática da *saudade* portuguesa, considerada uma das palavras mais difíceis de tradução para qualquer língua estrangeira, e propusemos a hipótese de *čežnja* como seu equivalente linguístico sérvio. Na Sérvia, não se desenvolveu todo um sistema filosófico elaborado em torno deste conceito. O que não se pode “traduzir” é a carga simbólica e mitológica que o povo português construiu em redor desta ideia.

Foi estudado ainda o problema das traições, separações e infidelidades, sendo o povo sérvio muito menos disposto a tolerar a deslealdade, enquanto o português é mais benevolente nesse sentido, permitindo a possibilidade do aparecimento de novos amores.

Decidimos relacionar os sentimentos de ciúmes e tristeza porque ambos de certa forma são indissociáveis do abandono amoroso: No primeiro caso, trata-se do medo de se ser abandonado e no segundo este sentimento surge como resultado do abandono. Na forma de os dois imaginários abordarem o tema, vê-se o caráter profundo do amor. Estas situações causam reações semelhantes nos protagonistas das cantigas, tais como rogar pragas e falsas bênçãos a quem foi desleal!

Relativamente ao amor e à morte, as duas tradições valorizam a ideia de um amorduradouro, que, ultrapassa as provas e termina com a morte, podendo em Portugal essa ideia representar um reflexo da influência da lírica trovadoresca. Na tradição sérvia, trata-se, por vezes, de casos da morte física, que, sendo tão drásticos, servem de chamada de atenção para a importância do indivíduo e do seu destino, que não deve ser desvalorizado por “causas maiores” como a identidade coletiva.

Por último, as duas culturas apreciam o casamento, defendem-no como triunfo do amor sobre todas as provas e dificuldades, um vínculo sagrado e indissolúvel, mais forte que a morte, brindando intensa felicidade aos que se amam.

Pela análise dos *corpora* de poemas portugueses e sérvios e consultas dos materiais etnográfico, antropológico, religioso e filosófico, deduzimos que as comunidades portuguesa e sérvia, embora civilizacional e geograficamente bastante afastadas, são muito semelhantes na apreciação da beleza e na forma como encaram o amor. Uma das possíveis explicações deste facto pode ser o carácter universal destes dois motivos, que provocam reações parecidas nos seres humanos precisamente por estes dois fenómenos serem inerentes à condição humana.

Esta dissertação parece-nos inovadora por ser a primeira que conduziu a uma análise comparada da perspectiva ibero-eslava de beleza e amor, sendo um dos primeiros passos para o diálogo intercultural e uma melhor compreensão das culturas portuguesa e sérvia.

V. BIBLIOGRAFIA:

1. Cancioneiros e antologias:

BAPTISTA, José Dias (2000), *Cancioneiro Popular de Barroso*, Volume I, Montalegre, Câmara Municipal de Montalegre.

BLAŠKOVIĆ, Laslo (Prir.) (2007), *Momak ide planinom, a devojka gradinom*, Novi Sad, Riznica lepih reči.

BRAGA, Theophilo (1911), *Cancioneiro Popular Portuguez.*, Lisboa, J. A Rodrigues & Co. Editores.

_____ (1982), *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, Ponta Delgada Universidade dos Açores.

BRAZÃO, José Ruivinho, CONCEIÇÃO, Nelson (2008), *Cancioneiro Tradicional Português*, Lisboa, Casa das Letras.

CORTESÃO, Jaime (1914), *Cancioneiro Popular*, Antologia precedida por um estudo crítico, Porto, Renascença Portuguesa.

DUARTE, Afonso (1948), *Um Esquema do Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, Seara Nova.

ĐURIĆ Vojislav (Prir.) (1958), *Antologija narodnih lirskih pesama*, Novi Sad, Beograd, Matica Srpska, Srpska Književna Zadruga.

FERREIRA, David Mourão (1980) *Obra Poética*, Vol.1, Lisboa, Livraria Bertrand.

GIACOMETTI, Michel, GRAÇA, Fernando Lopes (1981) *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa Círculo de Leitores.

KARADŽIĆ, Vuk Stefanović (Prir.), (2006) *Srpske narodne pjesme*, knjiga prva, Beograd, Feniks Libris.

KRSTANOVIĆ, Zdravko (Prir.) (2000), *Zlatna pjena od mora, Narodne pjesme Srba u Hrvatskoj*, Beograd, Janus.

LIMA, Fernando de Castro Pires (Org.) (1962), *Cancioneiro*, Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

MARINKOVIĆ, Simeon (Prir.) (2012), *Srpske narodne lirске pesme*, Beograd, Kreativni centar.

MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ, Nada, (Prir.) (2006), *Lirске narodne pesme*, Beograd, Lirika.

NUNES, Maria Arminda Zaluar (1978), *O Cancioneiro Popular em Portugal*, Lisboa Instituto de Cultura Portuguesa.

- PAVLOVIĆ, Miodrag (priređivač) (1999), *Antologija narodne lirske poezije*, Beograd Prosveta.
- VASCONCELLOS, José Leite de (Org.) (1975), *Cancioneiro Popular Português*, vols. I, II, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- _____ (1890), *Poesia Amorosa do Povo Português*, Lisboa, Viúva Bertrand e C^a Sucessores Carvalho & C^a.
- VIANA, Abel (1956), *Para o Cancioneiro Popular Algarvio*, Separata da “Revista de Portugal”, Lisboa, Edição de Álvaro Pinto.
- VIANA, António Manuel Couto (1975), *Tesouros a Literatura Popular Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo.

2. Bibliografia teórica:

- ADAMS, Hazard (1963), *The Contexts of Poetry*, London, Mathews & Co.
- ALBERONI, Francesco (2003), *Amo-te*, Lisboa, Bertrand Editora.
- _____ (2003), *O Mistério do Enamoramento*, Lisboa, Bertrand Editora.
- _____ (1979), *Enamoramento e Amor*, Lisboa, Bertrand Editora.
- ANDERSON, Benedict (1991), *Comunidades Imaginadas*, Lisboa, Edições 70.
- ANTUNES, Manuel (1999), *Teoria da Cultura*, Coordenação, revisão e notas de Maria Ivone de Ornellas de Andrade, Lisboa, Edições Colibri.
- ARAÚJO, Luís de (2005), *Ética: Uma Introdução*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARISTÓTELES (2008), *Acerca del Alma*, Madrid, Gredos.
- _____ (2004), *Poética*, Prefácio de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian.
- AUTRAND, Françoise (Et.Al.) (2001), *Como se Vivía na Idade Média*, Casacais Editora Pergaminho.
- AZEVEDO, Orlanda (Et.Al.) (2004), *Identidade com/sem Limites, Identity with(out) Limits*, Lisboa, Edições Colibri, Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa.
- BARTHES, Roland (1977), *Fragments de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (1973), *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (1964), *O Grau Zero da Escrita* Lisboa, Edições 70.
- BASSNETT, Susan (1993), *Comparative Literature, A Critical Introduction*, London, Blackwell Publishers.
- BASTOS, José Gabriel Pereira (1988), *A Mulher, o Leite e a Cobra*, Lisboa, Edições Rolim, Lisboa.

- BAUMAN, Zygmunt (2006), *Amor Líquido Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*, Lisboa, Relógio d' Água.
- BELO, Ruy (2002), *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BERLEANT, Arnold (2005), *Aesthetic and Environment, Variations on Theme*, Burlington, Ashgate.
- BERND Zilá, UTÉZA Francis (Orgs.) (1997), *Produção Literária e Identidades Culturais, Estudos da Literatura Comparada*, Porto Alegre, Sagra, Luzzatto.
- BERND, Zilá, LOPES, Cícero Galeno (Orgs.) (1999), *Identidades e Estéticas Compostas*, Porto Alegre, Centro Universtário La Sallé.
- BERNHEIMER, Charles (1995), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- BLOOM, Harold, (1997), *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*. Oxford, New York, Oxford University Press.
- _____ (2002), *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Temas e Debates.
- BLACKBURN, Simon (2001), *Ethics, A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press.
- BOJOVIĆ, Zlata (2005), *Srpska književnost (izbor)*, Beograd, Čigoja Štampa.
- BONET, Carmelo M. (1969), *As Fontes da Criação Literária*, São Paulo, Editora Mestre Jou.
- BOTELHO, Afonso (1997), *Saudade, Regresso à Origem*, Lisboa, Instituto de Fiosofia Luso-Brasileira.
- _____ (1996), *Teoria do Amor e da Morte*, Lisboa, Fundação Lusíada.
- _____ (1989), *Ensaio da Estética Portuguesa*, Palencia, Tomar, Ecce Homo, Lisboa, Editorial Verbo.
- _____ (1967), *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- BOZAL, Valeriano (1999), *El Gusto, Léxico de la Estética*, Madrid, Visor..
- BRETÃO, José Noronha (1998,2000), *As Danças do Entrudo, Uma Festa do Povo, Teatro Popular da Ilha Terceira 2 vols.*, Angra do Heroísmo, Câmara municipal da Angra do Heroísmo.
- BRUYNE, Edgar de (1946), *Estudios de Estética Medieval, De Boecio a Juan Escoto Eurigena* vol.1, Madrid, Editorial Gredos.
- BUESCU, Helena (Et.Al.) (Orgs.) (2001), *Floresta Encantada Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa Publicações Dom Quixote.
- _____ (2001), *Grande Angular Comparativismo e Práticas de Comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.

- _____ (1998), *Em Busca do Autor Perdido*, Lisboa, Edições Cosmos.
- BUFFAULT, Anne Vincent (1986), *História das Lágrimas*, Lisboa, Teorema.
- CARA, Maria Salette de Almeida (1985), *A poesia Lírica*, São Paulo, Editora Ática.
- CARNEIRO, Edisson (1965), *Dinâmica do Folclore*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- CARVALHAL, Tania Franco (Org.) (1997), *Literatura Comparada no Mundo, Questões e Métodos*, Porto Alegre, L&PM/Vitae/AILC pp.7-12, 137-145, 211-232.
- _____ (1986), *Literatura Comparada*, São Paulo, Editorial Ática.
- CARVALHO, Mário Santiago de, HENRIQUES, Marisa das Neves (Orgs.) (2005), *Amar de Novo*, Participações no ciclo de conferências da Associação de Professores de Filosofia: O Amor na Idade Média, Santa Maria da Feira Painho & Neves.
- CASCUDO, Luís da Câmara (1984), *Literatura Oral no Brasil*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia.
- _____ (1967), *Folclore no Brasil*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura.
- CHADWICK. H. Munro, CHADWICK, N. Kershaw (1968), *The Growth of Literature Vol. I, The Ancient, European Literatures*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CLÍMACO, San Juan (1990), *La Escala Espiritual o Escala del Paraíso*, Monte Casino, Zamora.
- CONSTANTINESCU, Nicolae (1986), *Lectură Textului Folcloric*, București, Editura Miner.
- CORREIA, João David Pinto (1988), *A Literatura Popular e as suas Marcas na Produção Literária do Século XX Uma primeira Síntese*, Separata da *Revista Lusitana*, Nova Série, nº 9, Lisboa.
- CORREIA, Natália, (Coord.) (1978), *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, Editorial Estampa, Lisboa, Editorial Estampa.
- COSTA, Fernanda Gil, FURÃO, Igor (Orgs.) (2011) *A Estética das Emoções*, Lisboa, Edições Humus, Centro de Estudos Comparatistas.
- COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine (1998), *História do Rosto*, Lisboa, Teorema.
- CRISP, Roger, SLOT, Michael (Eds.) (2006), *Virtue Ethics*, New York, Oxford University Press.
- CROCE, Benedetto (1989), *La Poesia*, Roma, Bari, Editori Laterza.
- D'HAUCOURT, Geneviève (1944), *A Vida na Idade Média*, Lisboa, Livros do Brasil.
- DERETIĆ, Jovan (2007), *Kratka istorija srpske književnosti*, Novi Sad, Adresa.
- DIAS, Graça Silva (1977), *António Aleixo Problemas de uma Cultura Popular*, Separata da revista *História de Ideias*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- DRONKE, Peter (1968), *Medieval Lyric*, London, Huchingam University Library.
- DUBY, Georges (1995), *Damas do Século XII, Heloísa, Leonor, Isolda e Algumas Outras*, Lisboa, Teorema.

- DVORNIKOVIĆ, Vladimir (2000), *Karakterologija Jugoslovena*, Beograd, Prosveta.
- _____ (1925), *Psiha jugoslavenske melankolije*, Zagreb, Izdanje Z. I. Vasića.
- DUNDES, Alan, (Ed.) (1999), *International Folcloristics*, New York, Romn & Littlefield Publishers.
- ECO, Umberto (2004), *História da Beleza*, Miraflores, DIFEL.
- _____ (1989), *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Editorial Presença.
- _____ (1971), *Obra Aberta*, Editora Perspectiva, São Paulo.
- _____ (2007), *História do Feio*, Miraflores, DIFEL.
- EISENSTADT, Samuel N. (Et. Al.) (Eds.) (2001), *Public Spheres and Collective Identities*, New York and London, Transaction Publishers.
- ELIOT, T.S. (1967), *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber.
- ESPÍRITO SANTO, Moisés (1989), *Fontes Remotas da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ESPÍRITO SANTO, Luís (1998), *O Amor em Debate*, Lisboa, Esquilo.
- EYSENK. H. J., WILSON. G. D. (Eds.) (1986), *Manual de Psicologia Humana*, Coimbra, Livraria Almedina, pp.39-62.
- FARIA, Isabel Hub (1988), *Linguagem e Memória: A Propósito do Rei Bimba*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FERREIRA, José Ribeiro (2004), *O Amor e a Morte na Cultura Clássica*, Lisboa, Edições 70.
- FIDALGO, Elvira (2009), *De Amor y de Burlas. Antología de la Poesía Medieval Gallego-Portuguesa*, Vigo, Nigratrea.
- FINNEGAN, Ruth (1996), *Oral Poetry Its Nature, Significance and Social Context*, New York, Cambridge University Press.
- FINZI, Silvia Vegetti (2000) (Org.), *Storia delle Passioni*, Roma, Bari, Laterza & Figli.
- FOOT, Philippa (2001), *Virtues and Vices and Other Essays in Moral Philosophy*, Oxford, Clarendon Press.
- FORTUNA, Carlos (1999), *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais*, Estudos Sociológicos da Cultura Urbana, Oeiras, Celta Editora.
- FOUCAULT, Michel (1992), *O que é um Autor?* Lisboa, Vega.
- FRANCO, José Eduardo (2000), *O Mito de Portugal, A primeira História de Portugal e a sua Função Política*, Lisboa, Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque d' Orey.
- FURNIS, Graham, GUNNER, Liz (1995), *Power, Marginality and African Oral Literature*, New York, Cambridge University Press.

- GANS, Herbert J. (1974), *Popular Culture and High Culture, An Analysis and Evaluation of Taste*, New York Basic Books.
- GARIN, Eugenio (1988), *O Homem Renascentista*, Editorial Presença, Lisboa, Editorial Presença.
- GARDINER, Stephen M. (Org.) (2005), *Virtue Ethics, Old and New*, New York, Cornell University Press.
- GEARY, Patrick J. (2008), *O Mito das Nações, A Invenção do Nacionalismo*, Lisboa Gradiva.
- GIFFORD, Henry (1969), *Comparative Literature*, London, Routledge & Kegan Paul.
- GOLEMAN, Daniel (1995), *Inteligência Emocional*, Lisboa, Temas e Debates.
- GOUHRAN André Leroy (1964), *O Gesto e a Palavra*, Vol. I *Técnica e Linguagem*, Lisboa Edições 70.
- GRAÇA, Natália Maria Nunes Lopes da (2000), *Formas do Sagrado e do Profano na Tradição Popular; Literatura da Transmissão Oral em Margem, Concelho de Gavão*, Lisboa, Edições Colibri.
- GRIFFITHS, Paul E. (1998), *What Emotions Really Are? The Problem of Psychological Categories*, Chicago, The University of Chicago.
- GURMÉNDEZ, Carlos (1995), *Crítica de la Pasión Pura*, vol.I, Madrid, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GUILLÉN, Cláudio (1985), *Entre lo Uno y lo Diverso, Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- GUIMARÃES, Ana Paula Amorim de Sousa (1990), *Olhos, Coração e Mãos no Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- GUYER, Paul (2005), *Values of Beauty, Historical Essays in Aesthetics*, New York, Cambridge University Press.
- HADELEY, D.M. (Ed.) (1999), *Masculinity in Medieval Europe*, New York, Longmann.
- HEBREU, Leão (1983), *Diálogos de Amor*, Lisboa, Livraria Portugal.
- HORÁCIO (1984), *Arte Poética*, Lisboa, Editorial Inquérito.
- HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence (Eds.) (1996) *The Invention of Tradition*, Cambridge, Canto Editions, Cambridge University Press.
- HOUTS, Elisabeth Von (2001), *Medieval Memories, Men, Women and the Past*, London, Longman.
- IRINESCU, Teodora (2005), *Elemente de limbă, cultură și civilizație românească pentru străini*, Iași, Casa Editorială Demiurg.
- INGLIS, David, HUGHSON, John (2003), *Confronting Culture*, Cambridge, Polity Press, Blackwell Publishing.
- JEROTIĆ, Vladeta (2006), *Prikazi i preporuke, Religija, filosofija, književnost*, Beograd, Ars Libri.

- _____ (2005), *Samo dela ljubavi ostaju*, Beograd, Ars Libri.
- JONES, Eldred Durosimi (1992), *Orature in African Literature Today*, London, James Curray.
- _____ (1998), *Oral and Written Poetry in African Literature Today*, London, James Curray.
- JOVANOVIĆ, Vojislav M. (1922), *O srpskom narodnom pesništvu*, Beograd, Prosveta.
- JÚDICE, Nuno (1998), *As Máscaras do Poema*, Lisboa, Aríon Publicações.
- JUNG, Carl Gustav (2008), *Sobre el Amor*, Madrid, Trotta.
- LOSA, Margarida L. (Et.Al.) (Orgs.) (1996) *Literatura Comparada, Os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa da Literatura Comparada.
- KALEB, Clayton, NOAKES, Susan (Ed.) (1988) *The Comparative Perspective on Literature, Approaches to Theory and Practice*, Ithaca, London, Cornell University Press.
- KARADŽIĆ, Vuk Stefanović (2005), *Život i običaji naroda srpskoga*, Beograd, Politika - Narodna knjiga.
- KARRAS, Ruth Mazo (2003), *From Boys to Men Formation in Masculinity in Late Medieval Europe*, Philadelphia, Pensylvania Press.
- LACERDA, Aarão de (1917), *Estética da Arte Popular*, Porto, Tipografia da Renascença Portuguesa.
- LABARGE, Margaret Wade (1986), *La Mujer en la Edad Media*, Madrid Nerea.
- LAPA, Manuel. Rodrigues (1984), *Estilística da Língua Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora.
- LANCELIN, Aude, LEMONNIER, Marie (2010), *Os Filósofos e o Amor; Amar de Sócrates a Simone de Beauvoir*, Lisboa Tinta-da-China.
- LAZIĆ, Milorad M. (2007), *Teologija lepote*, Beograd, Otačnik.
- LE GOFF, Jaques (1984), *Os Intelectuais na Idade Média*, Lisboa, Gradiva.
- _____ (1987), *O Homem Medieval*, Lisboa, Editorial Presença.
- LEVINSON, Jerold (1998), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEWIS, C. S. (1985), *The Allegory of Love, A study in Medieval Tradition*, New York, Oxford University Press.
- LOSA, Margarida L. (Et. Al.) (Orgs.), (1996) *Literatura Comparada, Os Novos Paradigmas*, Porto, Associação portuguesa da Literatura Comparada.
- LOURENÇO, Eduardo (2005), *A Europa Desencantada, Para uma Mitologia Europeia*, Lisboa, Gradiva.
- _____ (1999), *Nau de Ícaro Seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa Gradiva.

- _____ (1987), *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d' Água.
- _____ (1999), *Portugal como Destino, Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva.
- LLULL, Ramón (1985), *Libro del Amigo y del Amado*, Traducción de Martín de Riquer, Introducción de Lola Badia, Barcelona, Planeta.
- MAALOUF, Amin (2002), *As Identidades Assassinas*, Miraflores, DIFEL Editores.
- MAÇÃS, Delmira (1948), *As Relações entre o Corpo e o Carácter na Linguagem Popular Portuguesa*, Separata do *Boletim de Filologia*, Tomo IX, Lisboa, Tipografia Jorge Fernandes.
- MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henry (1998), *Da Literatura Comparada à Teoria Literária*, Lisboa, Edições 70.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (*Et. Al.*) (Coord.) (1998), *Literatura e Pluralidade Cultural*, Atas do III Congresso da Associação Portuguesa da Literatura Comparada, Lisboa, Edições Colibri.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (1999), *Peregrinação e Poesia*, Rio de Janeiro, Agora da Ilha.
- MARIĆ, Jovan (1998), *Kakvi smo mi Srbi? Prilozi za karakterologiju Srba*, Beograd, Baruh.
- MARINA, José Antonio (1996), *El Laberinto Sentimental*, Barcelona, Anagrama.
- MARJANOVIĆ-DUŠANIĆ Smilja, POPOVIĆ Danica (Priř.) (2004), *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, Beograd, Clio, pp. 5-24, 246-273.
- MARQUES, Reinaldo (*Et. Al.*) (1998), *Limiares Críticos, Ensaio da Literatura Comparada*, Belo Horizonte, Autêntica.
- MARTINS, Diamantino S. (1963), *A Imagem do Mundo Da Beleza até Deus*, Braga, Livraria Cruz.
- MATA, María de Jesús Rubiera (2004), *La Literatura Hiepanoárabe*, Alicante, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.
- MATOS, Sérgio Campos (1990), *História, Mitologia, Imaginário Nacional*, Lisboa Livros Horizonte.
- MATTOSO José (1992), *Portugal Medieval Notas Interpretativas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2007), *O Essencial sobre a Formação da Nacionalidade Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- McCARTHY, Conor (2004), *Love, Sex and Marriage in the Middle Ages*, London, New York, Routledge.
- McRAE, John (1999), *The Language of Poetry*, London and New York, Routledge.
- MENDOZA, Zoila S. (2008), *Creating Our Own, Folclore, Performance and Identity in Cuzco, Peru*, Durham, London, Duke University Press.
- MENEZES, Salvato Telles de (1993), *O que é a Literatura?*, Lisboa, Difusão Cultural.
- MILIVOJEVIĆ, Zoran (1995), *Formule ljubavi*, Novi sad, Prometej.

- MONTEIRO, Fernanda Vicente (2007) *O Locus Amoenus na Literatura Portuguesa do Renascimento e do Maneirismo*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.
- MURRAY, Edward J. (1973), *Motivação e Educação*, Zahar Editores, Rio de Janeiro.
- NETO, João Cabra de Melo (1952), *Poesia e Composição A Inspiração e o Trabalho da Arte*, São Paulo, Angelus Novus.
- NIKSIC, Stevan, RODRIGUES Pedro Caldeira (1996), *O Vírus Balcânico, O Caso da Jugoslávia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- NOGUEIRA, Carlos (2004), *O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2002), *O Essencial sobre o Cancioneiro Narrativo Tradicional*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NORONHA, Maria Teresa de (2007), *A Saudade, Contribuições Fenomenológicas, Lógicas e Ontológicas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- OVÍDIO (1989), *Arte de Amar, Remedios contra el Amor, Cosméticos para el Rostro Femenino*, Edición de Enrique Montero Cartelle, Barcelona, Akal.
- PAES, José Paulo (1990), *Traadução, A Ponte Necessária*, Aspectos e Problemas da Arte de Traduzir, Lisboa, Editora Ática, Secretaria de Estado da Cultura.
- PAESE, G.Y Franklyn (1982), *El Pensamiento Mítico*, San Isidro, Mosca Azul Editora.
- PASCOAES, Teixeira de (2007), *Arte de Ser Português*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- _____ (1988), *A Saudade e o Saudosismo (Dispersos e Opúsculos)*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PASINI, Willy (1995), *A che Cosa Serve la Coppia?* Milano, Arnaldo Mondadori Editore.
- _____ (1993), *Volersi Bene, Volersi Male*, Milano, Arnaldo Mondadori Editore.
- PAVÃO, Jr José de Almeida (1980), *Popular e Popularizante*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- PAZ, Octavio (1974), *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Editorial Seix-Barral.
- _____ (1967), *El Arco y La Lira, El Poema, la Revelación Poética, Poesía e Historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PENNY, Ralph (2002), *A History of the Spanish Language*, London, Cambridge University Press.
- PETROV, Petar, OLIVEIRA, Marcelo G. (Orgs.) (2011), *A Primazia do Texto Ensaio em Homenagem a Maria Lúcia Lipecki*, Lisboa, Esfera do Caos.
- PICKERING Michael (2001), *Stereotyping the Politics of Representation*, London, Palgrave.
- PINA, Álvaro (1982), *O Belo como Categoria Estética, Antologia*, Lisboa, Livros Horizonte.

- PRES, Maria da Natividade Carvalho (2005), *Pontes e Fronteiras, da Literatura Tradicional à Literatura Contemporânea*, Lisboa, Caminho, pp.13-57.
- PLATÃO (2000), *Fedro*, Lisboa, Guimarães Editores.
- _____ (1991), *O Banquete*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (1980), *Lísis*, Coimbra, Instituto da Investigação Científica da Universidade de Coimbra.
- _____ (1949), *A República*, Tradução, introdução e notas de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- POMMIER, Édouard (2003), *Il Rirtato: Storia e Teoria dal Rinascimento all' Età delle Lumi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- PONTY-Merleau (1992), *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega Editores.
- PONTREMOLI, Alessandro (2003), *Il Volto e gli Afetti, Fisiognomica ed Espressione nelle Arti del Rinascimento*, Torino, Leo. S. Olsehw Editore.
- RADOVIĆ, Amfilohije, KRSTIĆ, Danilo (1996), *Nema lepše vere od hrišćanske*, Valjevo, Manastir Čelije.
- RAJS, Rudolf Arčibald (2007), *Čujte, Srbi, čuvajte se sebe*, Beograd, Partenon.
- RECKERT, Stephen (1970), *Lyra Minima, Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London, University of London.
- RECKERT, Stephen, MACEDO, Hélder (1996), *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- REICHL, Karl (Ed.) (2012), *Medieval Oral Literature*, Berlin, De Gruyter & Co.
- REYZÁBAL, María Victoria (1994), *La Lírica, Técnicas de Comprensión y Expresión*, Madrid, Arco Libros.
- RIBAS, Tomaz (1982), *Danças Populares Portuguesas*, Lisboa, ICALP.
- RIQUER, Martín de (1975), *Los Trovadores*, vol.1, Barcelona, Editorial Planeta.
- RVA, Gigi, VENTURA, Marco (1992), *Jugoslavia Il Nuovo Medioevo, La Guerra Infinita e Tutti i Suoi Perchè*, Milano, Mursia Editore.
- RODRIGUES, Armando Cortês (1968), *A Arte Popular em Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo.
- ROSSATO, José Carlos (1987), *Nosso Folclore*, São Paulo, Editora Soma.
- ROUGEMONT, Denis de (1996), *Os Mitos e o Amor*, Lisboa, Livros Horizonte.
- _____ (1982), *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SALLIS, John (2002), *On Translation*, Bloomington, Indiana University Press.
- SANTILLANA, Marqués de, Íñigo López de Mendoza (1995), *Refranes que Dicen las Viejas tras el Fuego*, Edición de Hugo Óscar Bizarri, Erfurt.

- SANTOS, Maria Clara Curado (Org.) (1979), *A Mulher na História*, Atas dos colóquios sobre a temática da mulher, Moita, Câmara Municipal da Moita.
- SATIN, Joseph (1964), *Reading Poetry*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- SAUSSY, Haun (Ed.) (2006), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- SAVORY, Theodore (1968), *The Art of Translation*, London, Jonathan Cape.
- SCHILLER, Friedrich (1997), *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1994), *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SCHLOSSER, Julius von (1961), *L'Arte del Medioevo*, Torino, Giulio Eina Editore.
- SCHMELING, Manfred (1984), *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*, Madrid, Editorial Alfa.
- SCHOPENHAUER, Artur (1980), *A Metafísica do Amor*, Lisboa, Inquérito.
- SEMKE, Hein (1989), *A Coragem de Ser Rosto*, Preâmbulo e Coordenação de Teresa Bolté, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SERUYA, Teresa, MONIZ, Maria Lin, (Orgs.) (1999), *Histórias Literárias Comparadas*, Atas do Colóquio Internacional, 11 e 12 de novembro, Lisboa, Edições Colibri, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Universidade Católica de Lisboa.
- SHOEMAKER, Sidney, SWINBURNE, Richard (1984), *Personal Identity*, Oxford, Basil Blackwell.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1984), *Teoria da Literatura I*, Lisboa, Livraria Almedina.
- SILVA, Carlos Guardado da (2006), *História das Festas*, Colibri, Câmara Municipal de Torres Vedras, Lisboa, Torres Vedras, Instituto Alexandre Herculano.
- SIMMEL, Georg (1993), *A Filosofia do Amor*, São Paulo, Martins Fontes Editora.
- SIMÕES, Manuel Breda (1961), *Problemática Antropológica*, Separata do volume, *Para uma Filosofia do Amor e da Pessoa*, Lisboa, Relâmpago.
- СОКОЛОВ, Игумен Арсений (2012), *Книга Пророка Амоса, Введение и комментарии*, Лиссабон, Португу.
- SOLOVIEV, Vladimiro (1985), *A Verdade do Amor*, Lisboa, Guimarães Editora.
- STEINER, George (1995), *What is Comparative Literature? An Inaugural Lecture Delivered before The University of Oxford on 2nd of October 1994*, Oxford, Clarendon Press.
- _____ (1991), *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ШУГАЕВ, Илья (2009), *Один Раз на Всю Жизнь, Беседы со Старшеклассниками о Браке, Семье, Детям*, Москва, Издательство Московской Патриархии.

TODOROVA, Maria (1997), *Imagining the Balkans*, Oxford, New York, Oxford University Press, Oxford.

TRÍAS, Eugenio (1992), *Entre lo Bello y lo Sinistro*, Madrid, Ariel.

TYLOR, Edward, Brunett (1977), *La Cultura Primitiva*, Vol. I *Los Orígenes de la Cultura*, Madrid, Editorial Ayuso.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1996), *A Saudade Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores.

VASCONCELLOS, José Leite de (1883), *Contribuições para o Estudo da Lnguaagem Infantil*, Barcelos, Typographia do Tirocínio.

VIEGAS GUERREIRO, Manuel (1978), *Piara a História da Literatura Popular Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

_____, (Coord.) (1992), *Literatura Popular Portuguesa, Teoria da Literatura Oral /Tradicional/Popular*, Lisboa, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (1997), *Povo, Povos e Culturas*, Lisboa, Edições Colibri.

WELSH, Andrew (1978), *The Roots of Lyrics Primitive Poetry and Modern Poetics*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

VIANA, Luis Díaz G., MONTES, Matilde Fernández (Coords.) (1997), *Entre la Palabra y el Texto, Problemas de Interpretacion de Fuentes Orales y Escritas*, Madrid, Sendoa Editorial.

VILLANUEVA, Darío (*Et. Al.*), (Orgs.) (1999), *Sin Fronteras, Ensaio de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Editorial Castalia.

VILHENA, Henrique de (1935), *Novos Ensaio sobre a Expressão Emocional*, Lisboa Imprensa Libânio da Silva.

_____ (1933), *A Expressão Corporal das Emoções no Cancioneiro Português da Vaticana*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Biblioteca de Altos Estudos.

VOLCIC, Demetrio (1993), *Sarajevo, Quando la Storia Uccide*, Milano, Nuova Eri, Arnaldo Mondadori Editore.

VOUGA, Vera Lúcia (1987), *Do Verso: Aproximações (Arte Verbal Infantil)*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas, II Série, Vol. IV.

WAITES, Bernard (*Et. Al.*) (2001), *Popular Culture, Past and Present*, Routledge, London, The Open University Press.

WELSH, Andrew (1978), *Roots of Lyric, Primitive Poetry and Modern Poets*, Princeton, New Jearsey, Princeton University Press.

WHITE, Eduardo (1996), *Os Materiais do Amor, O Desafio da Tristeza*, Lisboa, Editorial Caminho.

WILLIAMS, Edwin B. (1986), *Do latim ao português : fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro

YORK, R.A. (1986), *The Poem as Utterance*, London, Methuen.

ZEPENTEK, Steven Totösy (Ed.) (2002), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press.

3. Dicionários e enciclopédias:

AMBROSIO Gianni (Org.) (2004), *Chistos Enciclopedia do Cristianismo*, Lisboa, Editorial Verbo.

BOŽINOVIĆ, Branislava (2000), *Rečnik srodnih sanskritsko-srpskih reči*, Beograd, Pešić i Sinovi.

BULAT, petar, ČAJKANOVIC, Veselin (2007), *Mitološki rečnik*, Beograd, Srpska Književna Zadruga.

CALATRAVA, José R. Valles (Dir.) (2002), *Diccionario de la Teoría de la Narrativa*, Granada, Alhulia.

CÂMARA, Joana, ĆIRIĆ, Mladen (2008), *Rečnik portugalsko-srpski, srpsko-portugalski, Dicionário português-sérvio, sérvio-português*, Beograd, Matic.

CASTELEIRO, João Malaca (Coord.) (2001), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. I, Lisboa, Editorial Verbo.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1982), *Dicionário dos Símbolos Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, Editorial Teorema.

COELHO, Jacinto do Prado (Dir.) (2003), *Dicionário da Literatura Portuguesa Brasileira Galega Africana, Estilística Literária*, Vol. 2, Lisboa Livraria Figueirinhas.

CRISTÓVÃO, Fernando (Et.Al.), (Orgs.) (2005), *Dicionário Temático da Lusofonia*, Lisboa, Texto Editores.

CUDDON, J. A. (1999), *The Penguin Dictionary of Literary Terms*, London, The Penguin Books.

HOUAISS, Antônio (Et. Al.) (2003), *Dicionário Houaiss de Língua portuguesa*, Lisboa, Temas e debates.

LANCIANI, Guilia, TAVANI, Giuseppe, (Orgs.) (1993), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho.

MACHADO, Álvaro Manuel, (Org.) (1997), *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

MOISÉS, Massaud (1978), *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Editora Cultrix.

PARENTE, Salvador (2005), *O Livro dos Provérbios*, Lisboa, Âncora Editores.

POPOVIĆ, Tanja (2006), *Rečnik književnih termina*, Beograd, Logos Art.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. (1987), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra Livraria Almedina.

SĂNDULESCU, Al. (Coord.) (1976), *Dicționar de Termini Lietrarii*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.

SHIPLEY, Joseph T. (Ed.) (1970), *Dictionary of World Literary Terms*, London George Allen and Unwin.

TURCO Lewis (1999), *The Book of Literary Terms*, London, University Press of New England.

VV.AA. (2005), *Dicionário Enciclopédico da Psicologia*, Lisboa, Edições Texto & Grafia.

VITERBO, Joaquim de Santa Rosa (1956), *Elucidário das Palavras, Termos e Frases, que em Portugal Antigamente se Usaram e Hoje Regularmente se Ignoram, Volume Segundo B-Z*, Porto, Lisboa, Livraria Civilização.

4. Artigos de revistas e de obras coletivas, paratextos, sitografia e documentos em formato digital:

AJDAČIĆ, Dejan, “Gender Transformation in Balkan Slav Literature” in:

http://membros.multimania.fr/dunav/dragi_i_nedragi.html

_____, “O kletvi u usmenoj književnosti” in:

http://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/dajdacic-kletva.html

AMARAL, Luísa, “O Primeiro Amor na Adolescência” in:

<http://www.paisefilhos.pt/index.php/familia/pais-a-m-menu-familia-58/3451-o-primeiro-amor>

BOVAN, Vladimir, "Yugoslav Oral Lyric Primarily in Serbo-Croatian" in: *Oral Tradition* 6/2-3, 1991.

CVIJIĆ, Jovan (1996), *Antropogeografski i etnografski spisi*, Srpska Akademija Nauka i Umetnosti,

Beograd, in: http://www.4sharEd.com/document/kH79D9ip/Jovan_Cvijic_Antropogeografski.html

FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle, “Introdução”, in: DUBY, Georges, PERROT, Michelle, (1991) *História das Mulheres no Ocidente, Vol.4 O Século XIX*, sob a Direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot, Edições Afrontamento, Porto.

GALHOZ, Maria Aliete “Da Poesia Lírica e Popular” in: Revista *Texto*, Ano II, núm, 2, 1976, Departamento de Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araaraquara, UNESP, São Paulo.

HIGONNET, Anne, "Mulheres, imagens e representações" in: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (1991), *História das Mulheres no Ocidente*, Vol.5, *O Século XX*, sob a Direção de Françoise Thébaud, Edições Afrontamento, Porto.

KNIBEHLER, Yvonne, "Corpos e corações". in: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (1991), *História das Mulheres no Ocidente*, Vol.4 *O Século XIX*, sob a Direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot Edições Afrontamento, Porto.

KRNJEVIĆ, Hatidža, "Notes on the Poetic of Serbo-Croatian Folk Lyric", in: *Oral Tradition* 6/2-3 1991.

LAZAREVIĆ, Stefan Despot, "Slovo ljubve /Dizer d' Amor" tradução do sérvio para português Anamarija Marinović in: <http://langmates.com/milonga14milica5blog>

LECLERQ, Paulette L' Hermite "A ordem feudal (Séculos XI-XII)" in: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (Orgs.) (1990), *História das Mulheres no Ocidente*, Vol.2 *A idade Média*, sob a Direção de Christiane Klapish-Zuber, Edições Afrontamento, Porto.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra "Oimaginário Cristão nas Novelas de Cavalaria e nas Cantigas de Amor" in: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num6/art4.htm>

MARINOVIĆ, Anamarija, (2009) *Visão de Homens, Mulheres e Crianças nas Narrativas Curtas da Tradição Popular Portuguesa e Sérvia*, Dissertação de Mestrado publicada em formato digital em: http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/118-dissertacoes-e-teses.html?limit=10&order=name&Dir=DESC

_____, "Desafios e dificuldades na Tradução da Poesia com Exemplos da poesia Popular Portuguesa e Sérvia" in: [http://www.clepul.eu/fich/18/Machina_Mundi_3_\(1\).pdf](http://www.clepul.eu/fich/18/Machina_Mundi_3_(1).pdf)

MARINKOVIĆ, Radmila, "Medieval Literature", in: IVIĆ, Pavle (Editor) (1999) *The History of Serbian Culture*, Edgware, Porthill Publishers.

MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ, Nada, "The Oral Tradition" in: IVIĆ, Pavle (Ed.) (1999), *The History of Serbian Culture*, Edgware, Porthill Publishers.

MONEYPENNY, G.B. Gybbon "El Buen Amor y el Loco Amor" in: HITA, Arcipreste de (1988), *Libro de Buen Amor*, Edición de G. B. Gybbon-Moneypenny, Madrid, Castalia.

PAVKOVIĆ, Nikola F., "Život u porodici i pitanje svojine" in: MARJANOVIĆ-DUŠANIĆ Smilja, POPOVIĆ Danica (priređivači) (2004), *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, Beograd, Clio.

PERIĆ, Vladimir, "Srbistika i srednjoškolski udžbenici istorije književnosti" in: http://kovceg.tripod.com/peric_srbistika_i_udzbenici.htm.

PETROVIĆ, Davor, "Četiri okvira za jednu pesmu Kratka biografija sevdalinke" in: http://www.academia.edu/2274699/Cetiri_okvira_za_jednu_pesmu_kratka_biografija_sevdalinke_Four_frameworks_for_one_song_a_short_biography_of_sevdalinka_-_19_8_2012_25-46

RADENKOVIĆ, Radoslav, “The Role of South Slavic Poetry in Building Finnish National Identity”, in: <http://etudeselaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=192>

ROUZ, Serafim “Čovjekov pad” in:

http://maranata.comyr.com/biblioteka/tumacenje_svetog_pisma/covjekov_pad.html

SEKERUŠ, Pavle, “Društvene predstave i proizvodna značenja Slike Južnih Slovena u Francuskoj kulturi XIX veka”, in: <http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/11.pdf>

SHELLEY, Percy Bysshe, “A defense of Poetry” in: <http://www.bartleby.com/27/23.html>

SOUZA, Eunice de, “Literatura e o Diálogo Intercultural” in: APPADURAI, Arjun (*Et. Al.*) (2009) *Po-demos Viver sem o Outro? As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Tinta-da-China, Lisboa.

RITA, Annabela, “Identity and Otherness: Coordinates of a Cartography of Identity”, in: PINHEIRO, Teresa (*Et. Al.*) (2011) *Peripheral Identities, The Eastern Europe between the Dictatorial Past and the European Present*, Glasgow, Warsaw Chemnitz, Madrid, Lisbon. Pearlbooks.

<http://www.catolicismoromano.com.br/content/view/1417/33/>.

<http://www.isadaiuvek.dzaba.com/pouke/Patrijarh%20Pavle%20%20Sloboda%20volje%20i%20predes-tinacija.htm>

http://www.katiheta.net/jomla/index.php?option=com_content&view=article&id=667%3A-----i&catid=47&Itemid=69

<http://www.manastirlepavina.org/vijest.php?id=130>

http://membres.multimania.fr/dunav/dragi_i_nedragi.html

<http://www.pititi.com/festas/festaspop/santonio/quadras.htm>

<http://pt.scribd.com/doc/47406806/USTAV-REPUBLIKE-SRBIJE>

<http://www.svetigora.com/node/6478>

<http://www.tvorac-grad.com/velikani/narodna.html#2>

СУРОЖСКИЙ, Антоний, “Таинство любви” in: <http://www.metropolit-anthony.orc.ru/brak/brak.htm>

WORDSWORTH, William, “Preface to Lyrical Ballads” in: <http://www.bartleby.com/39/36.html>.

ZIMBELMANN, Regina, “Almeida Garret e o Cânone romântico” in: *Via Atlântica*, nº 1, março de 1997.

ZUBER, Christiane Klapisch, “Introdução” in: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (orgs.) (1990), *História das Mulheres no Ocidente*, Vol.2 *A idade Média*, Sob a Direção de Christiane Klapisch-Zuber, Porto, Edições Afrontamento.

5. Bibliografia avançada recomendada

a) Livros:

- ADORNO, Theodor (1974), *Poesia Lírica e Sociedade*, São Paulo, Angelus Novus.
- ALATORRE, Margit Frenk (1970), *Historia de una Forma Poética Popular*, Actas del Tercer Congreso internacional de Hispanistas, Ciudad de México, El Colegio de México.
- _____ (1960), *Supervivencias de la Antigua Literatura Popular*, Separata del Homenaje a Dámaso Alonso, tomo 1. Madrid, Editorial Gredos.
- AUSTIN, Timothy R. (1994), *Poetic Voices*, Alabama, The University of Alabama Press.
- BARRIGA, Maria José (2003), *Cante ao Baldão*, Uma Prática de Desafio no Alentejo, Lisboa, Edições Colibri.
- BOWRA, C. M. (1962), *Primitive Song A Mentor Book*, New York, The World Publishing Company.
- BRAGA, Teófilo (2005), *História da Literatura Portuguesa (Recapitulação), Idade Média, vol. I*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CAREY, Margaret (1981), *Contos e Lendas da África*, São Paulo, Edições Melhoramentos.
- CIDADE, Hernâni, (1959, 1971), *Poesia Medieval, Cantigas de Amigo*, Lisboa, Seara Nova.
- _____ (1997), *Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- CORTESÃO, Jaime (1942), *O que o Povo Canta em Portugal*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal.
- CRISTÓVÃO, Fernando (2009), *Método, Sugestões para a Elaboração de um Ensaio ou Tese*, Lisboa Edições Colibri, CLEPUL L3, FCT.
- DAGHILAN, Carlos (Org.) (1985), *Poesia e Música*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- DELILLE, Karl. H, (Et.Al.) (1986), *Problemas da Tradução Literária*, Coimbra, Livraria Almedina.
- DIAS, Tenente Francisco José (1981), *Cantigas do Povo dos Açores*, Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura.
- DRACHLER, Jacob (1975), *African Heritage*, New York, McMillan Publishing.
- ECO, Umberto (2007), *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha (1974), *Antologia Literária Comentada, Idade Média*, Lisboa, volume I, Aster.
- FORESTER, Leonard (1967), *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, London, pp 1-118.
- GAVRILOVIĆ, Zoran (prir.), (1967) *Antologija srpskog ljubavnog pesništva*, Beograd, Izdavačko preduzeće Rad.

- GONÇALVES, Elsa, RAMOS, Maria Ana (1985), *A Lírica Galaico-Portuguesa*, Lisboa. Textos Escolhidos, Editorial Comunicação.
- HENNINGSEN, Marisa Rey (1996), *The Songs of a Ploughswoman*, Helsinki, Academia Scientiarum Fenica.
- HOMANS, Margaret (1980), *Women Writers and the Poetic Identity* Princeton, Princeton, New Jersey, University Press.
- HYLLER Robert (1960), *In Pursuit of Poetry*, New York, Toronto, London, Mc Grow-Hill Book Company.
- HUGHES, Ted (2002), *O Fazer da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa.
- JOHNSON, W.R. (1982), *The Idea of Lyric, Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley, University of California Press.
- JOHNSTON David, (Ed.) (1996), *Stages of Translation*, London, Absolute Press.
- LADMIRAL, J.R. (1979), *Traduzir: Teoremas da Tradução*, Lisboa, Europa-América.
- _____ (1972), *A tradução e os Seus Problemas*, Lisboa, Edições 70.
- LANDERS, Clifford E. (1972), *Literary Translation A Practical Guide*, New York, Multilingual Matters.
- LEAL, João (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- LYRA, Pedro (1986), *Conceito da Poesia*, São Paulo, Editora Ática.
- KARADŽIĆ, Vuk Stefanović (Priř.) (1881), *Srpske narodne pjesme. Vol. I.* Beč, Štamparija jermensko-ga manastira.
- KOLAKOVIĆ, Medisa (2008), *Narodna književnost u knjizi za narod*, Novi Sad, Zmajevе dečje igre.
- MALKJAER, Kristen (2005), *Linguistics and the Language of Translation*, Edimbourgh, Edimbourgh University Press.
- MARTINS, Nilce de Sant'Anna (2008), *Introdução à Estilística*, São Paulo, UDSP.
- MAC LEISH, Archibald (1960), *Poetry and Experience*, London, The Penguin Books.
- MATEJIĆ, Mateja, MILIVOJEVIĆ, Dragan (Eds.) (1978), *An Anthology of Medieval Serbian Literature in English*, Ohio, Slavica Publishers Inc.
- MATTOSO, José (Dir.) (2010), *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Média*, Lisboa, Círculo de Leitores, Temas e Debates.
- MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ, Nada (2002), *Kazivati redom, Prilozi proučavanju Vukove poetike usmenog stvaranja*, Beograd, Rad, KPZ.
- MUNDAY, Jeremy (2005), *Introducing Translation Studies*, New York, Theories and Applications, Routledge Publishers.

- NEDIĆ, Vladan, (Prir.) (1993), *Antologija narodnih lirskih pesama*. Beograd, Srpska Književna Zadruga.
- NIDA, Eugène (2011), *Sobre la Traducción*, Madrid, Editorial Gredos.
- ONOFRIO, Salvatore d' (1978), *Poesia e Narrativa*, Estruturas, São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- PADERS, Margit, CONDESA, Juan (Orgs.) (1990), *II Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción* 12-16 de diciembre de 1988, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense.
- PAVÃO, José de Almeida Jr. (1981), *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti, (Org.) *Literatura Popular em Verso, Antologia*, Ministério de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa.
- RATO, Maria do Céu (1983), *Recolha de Poesia Popular*, Moura, Câmara Municipal de Moura.
- ROSA, António Ramos (1986), *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro.
- SAMARDŽIJA, Snežana (Prir.) (2006), *Narodne pesme*, Beograd, Draganić.
- SMYTH H.F., BRETT, B. (1972), *The Four Ages of Poetry*, Oxford, Basil, Blackwell.
- SOYINIKA, Wole (1990), *Myth, Literature and African World*, New York, Cambridge University Press.
- TOLIVER, Harold (1981), *The Past that Poets Make*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, Cambridge.
- THOMÁS, Pedro Fernandes (1934), *Canções Portuguesas*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- _____ (1913), *Velhas Canções e Romances Populares Portugêses*, Coimbra, F. França Amado Editor.
- _____ (1908), *Cancioneiro da Beira*, Editora Lusitana, Figueira da Foz.
- TOMAZ, Jacob (1986), *Subsídios para o Cancioneiro Popular da Ilha das Flores*, Lájéa das Flores, Câmara Municipal da Lájéa das Flores.
- TOMIĆ, Dejan, (Prir.) (1999), *Srpske narodne pesme*, Novi Sad, Prometej.

b) **Revistas e artigos:**

- COOTE, Mary P. (1992) "On the Composition of Women's Songs" in: *Oral Tradition* 7/2.
- Raskovnik* br.73-74, jesen-zima 1993, Beograd, Narodna knjiga.
- Raskovnik* br. 83-84, proleće-letó 1996, Beograd, Narodna knjiga.

VI. Anexos

ANEXO 1: O *CORPUS* PORTUGUÊS TRADUZIDO PARA SÉRVIO

Original¹⁸⁶:

A rosa para ser rosa,
Deve ser de Alexandria,
A mulher para ser formosa
Deve chamar-se Maria.

(Viana, 1975:33).

Rosa para ser rosa,
Deve ser de Jericó,
O homem para ser homem,
Deve amar uma só.
(Braga, 1911:243).

O B é pela Beleza¹⁸⁷

Sois natureza escolhida,
Sois a vista dos meus olhos
E o empenho da minha vida.
(*in*:Leite de Vasconcellos,1975: 337).

Tradução:

Ружа да би ружа била,
Мора бити александријска,
Жена да би красна била,
Мора се звати Марија.

Ружа да би ружа била,
Из Јерихона мора бити,
Човек да би човек био.
Само једну мора љубити.

Слово Л јесте лепота,
Ви сте одабрана природа,
Ви сте вид очију мојих,
И сав труд мога живота.

¹⁸⁶ Os poemas seguem pela ordem em que aparecem na dissertação, a partir do segundo capítulo. Primeiro veem citados os poemas referentes à beleza, e em segundo lugar os que abordam a temática amorosa. Todas as traduções são nossas. Todas as traduções são inéditas, menos o poema que começa por “Por um olhar dos teus olhos”, na nossa tradução, publicado no livro *Be(ij)ograd*, organizado por André Cunha, Maja Španović e Oriana Alves e publicado pela editora Službeni glasnik de Belgrado. O livro foi apresentado na 56ª Feira Internacional do Livro em Belgrado, que teve lugar em outubro de 2011. Para os efeitos desta dissertação foram utilizados vários cancionários portugueses e sérvios, podendo o mesmo poema ser encontrado em diversas antologias. Por impossibilidade de consultar sempre cada uma delas, pode por vezes acontecer que as referências não coincidam na dissertação e nos anexos. Nesse s casos, procuraremos referir várias edições de cancionáriosem que se menciona o mesmo poema. Nos anexos há mais poemas do que na própria dissertação para possibilitar uma leitura mais completa e um melhor conhecimento dos dois *corpora* de cantigas populares. As eventuais incoerências no *corpus* sérvio na dissertação e nos anexos devem-se ao facto de não termos tido acesso a todas as antologias da poesia popular sérvia em todos os momentosda elaboração deste trabalho. Por essa razão estão em falta os poemas “O Rei e a rainha da cidade de Buda” e “Na floresta de pinheiros.”

¹⁸⁷ Tratando-se do género ABC de amores e do facto de as línguas portuguesa e sérvia não partilharem as mesmas raízes (românicas e eslavas), não é possível traduzir o termo “beleza” por um sinónimo que comece pela mesma letra. Não traduzimos todo o ABC, mas apenas quadras isoladas, nas quais a ordem alfabética das letras não é tão importante.

Oh, amor, namora graça,
Não namores formosura,
Que a formosura sem graça
É viver na noite escura.
(Braga, *op.cit.*:16).

Pus-me a contar as estrelas,
Só a do norte deixei,
Por ser a mais bonita,
Contigo a comparei.
(Leite de Vasconcellos, 1890:96)

Rapariga, não penses
que és a mais bela no mundo,
não há caldo tão gordo
que não se lhe veja o fundo
(Braga, *op.cit.* 40).

Fui ao jardim passear,
Não achei o meu amor,
Achei o retrato dele
Na mais delicada flor.
(Braga, *op.cit.*:21).

O B é pelos beijinhos
Mas também pela doçura
Nas faces desse teu rosto
Criou Deus a formosura.
(Braga, *op.cit.*:91).

Chamaste-me trigueirinha,
Isto é de andar ao sol,
Toda fruta que é sombria,
Essa não é da melhor.
(Viana, *op.cit.* 24).

Eu gosto de olhos pretos,
Cabelos da mesma cor,
Eu gosto da cor morena,
Que é a cor do meu amor.

Ох, љубави, милост љуби,
Лепоту немој љубити
Јер лепота је без милости
У тавној ноћи живот проводити.

Стадох звезде ја да бројим,
Само Северњачу оставих,
Зато што је најлепша
Са тобом је упоредих.

Девојко, немој мислити
да си најлепша на планети
нема чорбе тако масне
којој се дно неће видети.

Отидох у врт да шетам,
И не нађох драгог свог,
Нађох његову слику,
На цред цвета пренежног.

Слово П је за пољупце¹⁹⁹
Али и за љупкост просту,
На образима тог твог лица
Створио је Бог красоту.

Назвао си ме препланулом,
То је што по сунцу ходам,
Свака воћла што у хладу стоји
та и није баш најбоља.

Ја волим очи црне,
И косу исте боје,
Ја волим тамну пут,
Јер то је боја љубави моје.

¹⁹⁹ No segundo verso optou-se por adicionar o adjetivo “prostu” (simples), em primeiro lugar para se dar a ideia de que os beijinhos e “também a doçura” fazem parte do mesmo universo imagístico. Embora na língua original os “beijinhos” e a “doçura” não comecem pela mesma letra, consideramos que aqui faria sentido adicionar o adjetivo, uma vez que na doçura enquanto característica pessoal há sempre um pouco de simplicidade. Em segundo lugar decidimos escolher esta palavra para poder rimar com o substantivo “krasotu.”

(Leite de Vasconcellos:1975: 624).

Rosa branca, toma cor,
Não sejas desmaiada,
Que dizem as outras rosas
Rosa branca não vale nada.
(Braga, *op.cit* 19).

Hoje não vi Ana,
Nem ao jantar nem à ceia,
Que é da minha rica Ana?
Que é da minha cara cheia?
(Dias, 2009: 9).

Antoninha, cara linda,
Rosto cheio de sinais,
Palavra que dás a outro
São facadas que me dás
(Braga, *op.cit*: 47).

Amar e saber amar,
Amar e saber a quem,
Amar a luz dos teus olhos,
E não amar mais ninguém.
(Leite de Vasconcellos, 1975: 353).

Ó José, ó cara linda,
Não saias de noite à rua,
Que as estrelas nunca viram,
Cara linda como a tua.
(Braga, *op.cit*: 12).

Quero cantar e não posso,
Falta-me respiração,
Falta-me a luz dos teus olhos,
Amor do meu coração.
(Leite de Vasconcellos,1975:255).

Passei pela tua porta,
Meu coração se assustou,
Poisei os olhos na terra,
Toda a gente reparou.
(Vilhena,1935:140).

Alevanta esses olhos,

Ружо бела, боју добиј,
Не буди као несвест бледа
Јер причају друге руже
Да ружа бела ништа не вреди.

Ја не видех Ану данас
ни за вечером, а ни касније
Где ли је моја дивна Ана?
Где ли је моје пуначко лице?

Антониња, леполика,
Лице пуно младежа,
Речи што другом упућујеш
За мене су попут бодежа-

Да волим и да знам да волим,
Да волим и да знам и кога,
Да волим светлост очију твојих
И да не волим више никога.

О, Жозе, о лепо лице,
Не излази ноћу на улицу,
Јер звезде никад не видеше
Као твоје тако лепо лице.

Хоћу да певам, а не могу,
Понестаје ми снаге за дусање,
Недостаје ми сјај очију твојих,
Срца мога севдусање.

Проћох крај твоје капије
Срце се моје преплаши
Спустих поглед према земљи
Сви људи су запазили.

Подигни малко те очи,

Debaixo dessas pestanas,
Que eu quero conhecer
As luzes com que me enganas.
(Braga,*op.cit.*:52).

Os teus olhos são lume,
O meu coração cera,
Ainda que fosse de pedra
Com eles se derreteria
(*in*:Leite de Vasconcellos, *op.cit.*:657).

Vossos olhos são raios,
Daqueles mais penetrantes,
Com que vós sujeitais,
Os mais rebeldes amantes.
(*in*:Braga, *op.cit.* 468).(in:LV,
*op.cit.*777).

Ó, José, ó Josezinho,
Olhos de coelho manso,
Eu ainda espero ter,
Contigo algum descanso.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*777).

Olhos pretos são falsários,
Os azuis são lisonjeiros,
Antes quero olhos castanhos,
Que são leais, verdadeiros.
(Braga, *op.cit.*36).

Os teus olhos, negros, negros
São gentios da Guiné,
Da Guiné por serem negros
Gentios por não terem fé.
(Braga, *op.cit.* 152).

Os olhos pretos são falsos
Os azuis são esquisitos,
Os olhos do meu amor
São azuis e bem bonitos.
(Braga.*op.cit.*90).

Os meus olhos são gabados
Por fidalgos e doutores

Испод тих трепавица,
Јер ја хоћу да упознам,
Сјај којим си ме преварила.

Твоје су очи од пламена
А моје срце од воска је
Чак и да је од камена
Оне би га отопиле

Ваше су очи громови,
Од оних најпродорнијих,
Којима покоравате
Љубавнике најнепокорније.

О, Жозе, мили Жозе,
Очи зеца питомога,
Ја се још увек надам,
Са тобом да имам спокоја.

Очи црне су лажљиве
Очи плаве су ласкаве
Више волим очи смеђе
Које су искрене и одане.

Те твоје очи, црне, црне,
Оне су хуље из Гвинеје
Из Гвинеје јер су црне
Хуље јер су неверне.

Очи црне су лажљиве
Очи плаве чудновате
Очи љубави моје
Очи су плаве и прекрасне.

Моје очи хвалили су
Племићи и учењаци,

Hei de os mandar em prenda
Aos meus primeiros amores
(Leite de Vasconcellos 1975:652).

Menina do lenço preto,
Os olhos da mesma cor,
Diz a seu pai e a sua mãe
Que eu serei o seu amor.
(Braga, *op.cit.* 372).

Por um olhar dos teus olhos
Dera da vida metade,
Por um riso dera a vida.
Por um beijo a eternidade
(Braga, *op.cit.* 13).

Tua boca cheira a beijos,
Tu hoje beijaste alguém?
Eu beijei o meu amor,
Beijei-o, fiz muito bem.
(Braga, *op.cit.* 355).

Ó, José, boca de cravo,
Cintura de capitão,
Cadeado do meu peito,
Chave do meu coração
(Leite de Vasconcellos, 1975: 600).

Os vossos beijos, menina,
Ambos eles têm virtude,
Em beijando a um doente,
Logo lhe dão saúde.
(Braga, *op.cit.* 39).

Tendes o cabelo loiro,
Pelas costas ao comprido
Parecem moedas de ouro
A martelo rebatido.
(Braga, *op.cit.* 40).

Nada tenho que te dar
No jardim deste meu peito,
Só uma flor bem bonita
Que se chama amor perfeito.

Послаћу их ја на поклон
Својој првјј љубави.

Девојко с марамом црном,
И очима исте боје,
Кажи своме оцу, својој мајци,
Да ћу ја бити љубав твоја.

За један поглед твојих очију
Пола живота бих дала
За један осмех дала бих живот,
А за пољубац вечност бих дала.²⁰⁰

Уста ти одишу пољупцима,
Јеси л'данас кога пољубила
Пољубила сам драгог свог,
Пољубила, предобро поступила

О, Жозе, уста каранфила
И стаса капетанскога
Синциру груди мојих
И кључу срца мога.

Ваше усне, госпођице,
Обе врлину имају,
Чим пољубе болесника,
Одмах њему здравље дају.

Ваша је коса плава,
Дуга Вам низ леђа пада,
Попут је новца од злата
Испод чекића искована.

Ништа немам да ти дам
Из врта ових мојих груди,
Осим једног прелепог цвета
Што се зове савршена љубав.

²⁰⁰ A tradução deste poema encontra se publicada na antologia da poesia amorosa na língua portuguesa intitulada *Be(ij)ograd*, Alves (et.al.) (2011). O áudio livro foi apresentado na feira do livro de Belgrado em Outubro de 2011.

(Braga, *op.cit.*:21).

Abaixo dessa garganta,
Estão duas joias de cristais,
Quando para elas olho,
Logo se internam os meus ais.
(Braga, *op.cit.*:471).

A forma desse colete
É o que mais me namora,
Revela coisas bonitas
Lá por dentro e cá por fora
(Braga, *op.cit.*, 469).

Ó, José, pinheiro alto,
Sombrinha de todo o verão,
Todo amor se me rende
Só o teu, José, é que não
(Braga, *op.cit.* 602).

Tuas mãos, branca neve,
Teus dedos são lindas flores,
Teus braços, cadeias de ouro,
Laços de prender amores.
(Braga, *op.cit.*:40).

Vossos braços são correntes,
Meu Deus quem fora o culpado,
Quem estivera dez mil anos
Nessas correntes atado.
(Braga, *op.cit.* 475).

Essas mãos de fino ouro,
Os dedos de bela prata,
As unhitas de marfim,
É isso que mais me mata
(Braga, *op.cit.* 465).

Que lindas mãos para luvas,
Lindos pés para sapatos,
Linda boca para beijos,
Lindo corpo para abraços.
(Braga, *op.cit.*:347).

Испод тога твога грла
Двоји украси кристални,
Када на њих ја погледам
Обузму ме уздисаји.

Облик тог прслука
Највише заводи мене,
Открива лепоте
С унутрашње и спољне стране.

О, Жозе, високи боре,
Хладовино сваког лета,
Свака љубав ми се предаје
Само ми се твоја, Жозе, не да.

Твоје шаке, снег бели,
Твоји су прсти леви цветови,
Твоје руке, синцири златни
Нити што вежу љубави.

Ваше руке су синцири,
Боже мој, ко ли је сужањ тај,
Кад би десет хиљада година
У тим синцирима био везан.

Те руке од танка злата,
Прсти од срме лепе,
И ноктићи од слоноваче,
То највише убија мене.

Лепих ли руку за рукавице,
Лепих ли ногу за ципеле,
Лепих ли уста за пољупце,
Лепог ли тела за грљење.

Maria tem pé de neve,
Pé de neve tem Maria,
Quando o pé é de neve,
O resto de que seria?
(Braga, *op.cit.* 15).

Tendes o pé pequenino
De tamanho de um vintém
Podia calçar de oiro
Quem tão pequenino pé tem
(Braga, *op.cit.*, 41).

O Sol ofereceu à Lua,
Uma fita de mil cores,
Quando o Sol oferece prenda,
Que fará quem tem amores.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 469). (Braga, *op.cit.* 26).

Chapeu preto, chapéu preto,
Chapeu preto desabado,
Quem me dera o chapéu preto,
'stivesse ao meu lado
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 199).

Chapéu desabado,
A todos diz bem,
No meu amor
Melhor que ninguém.
(*idem*).

Maria, tu és na terra,
O que os anjos no céu são,
Se tu morresses, Maria,
Morria o meu coração.
(Viana, 1985:15).

O meu amor é um anjo,
Deus mo deu, não o m'reço,
Todos mo querem comprar,
Anjos do céu não têm preço.
(Braga, *op.cit.* 95).

Vai-te carta, feliz voando,
Nas asas de um passarinho

Марија има стопало снежно,
Стопало снежно има Марија,
Када је стопало снежно
Од чега ли је остало што има?

Имате стопало малено,
Величине цванцика,
Могла би се обувати у злато
Која тако малено стопало има.

Сунце је Луни подарило
Траку са хиљаду шара
Када Сунце дарове даје
Шта ће ко од љубави изгара?

Црни шеширу, црни шеширу,
Црни шеиру без обода,
Да ми је да је црни шешир,
Сада покрај мене овде.

Шешир без обода
Лепо стоји сваком
Али мојој љубави
Боље него иком.

Марија, на земљи ти си,
Анђели што на небу стоје,
Да ти умреш, Марија,
Умрло би срце моје.

Моја љубав је анђео,
Бог ми га дао, ја га не заслужујем,
Сви хоће да ми га купе,
Анђели небески се не купују.

Vai levar ao meu amor
Um abraço e um beijinho.
(*idem*, 43)

Vai-te, carta, vai-te carta,
Nas asas de um rouxinol,
O meu amor é o mais lindo
Que anda debaixo do sol
(Viana *op.cit.*43).

Hei de amar-te até a morte,
Até depois de morrer,
Até debaixo da terra,
Eu hei de te obedecer
(Braga, *op.cit.*, 402).

O amor é grande mal,
Não amar é mal pior,
Mas amar sem ser amado,
É de todos os males pior.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*:125).

Quem diz que o amor custa,
Decerto que nunca amou,
Eu amei e sou amada,
Nunca o amor me custou.
(Viana, *op.cit.*17).

O amor requer amor,
E uma constante união,
Para enfim poder gozar
Da bela satisfação
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*327).

O amor é fraco, é forte,
É fogo, é frio, é quente,
É cruel, e desumano,
É apaixonado e contente.
(Leite de Vasconcellos:*op.cit.*321)

Amar e escolher amantes,
Ensinou-me quem podia,
Amar foi a natureza,
Escolher foi a simpatia

Иди писмо, срећно лети,
На крилима птице мале
Љубави мојој однеси
Загрљај, пољубац мали.

Иди писмо, иди писмо,
На крилима славуја,
Мој је драги најлепши
Што ходи испод сунца.

Волећу те ја до смрти,
Чак и након што умрем,
Чак и кад будем под земљом,
Теби ћу да се повинујем.

Љубав је велико зло,
Не волети зло је веће,
А волети и невољен бити,
Од свих зала је највеће.

Ко каже да љубав тешко пада,
Сигурно никад волео није,
Волела сам и вољена била,
Никад ми љубав тешка била није.

Љубав захтева љубав,
И постојано јединство,
Да би коначно могла да ужива,
Лепо задовољство.

Љубав је слаба, љубав је силна,
Вартена, студена, топла је она,
Сурова је, нечовечна,
Страствена и задоољна.

Да волим и љубави да бирам,
Научио ме је ко могао је,

(Braga: *op.cit.*13).

O amor não é para néscios
Mas é sim para doutores,
Para renderem finezas,
Corresponderem aos amores.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*321.).

Amar por vício é delírio,
Por interesse é vileza,
Por correspondência é dívida,
Por afeto é fineza.
(Braga, *op.cit.*17).

Dizem que o amor é morte
Oh, quem me dera morrer!
Mais vale morrer de amores,
Do que sem eles viver
(Viana, *op.cit.*19).

Quem pintou o amor cego,
Não *no* sobe bem pintar,
O amor nasce da vista,
Quem não vê, não sabe amar.
(Braga, *op.cit.*34).

O amor nasce da vista,
Ao coração vai direitinho,
Se não acha resistência,
Volta pelo mesmo caminho
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 327).

Trago o sentido perdido,
Desde o dia em que te vi,
Se durmo, sonho contigo,
Se acordo, só penso em ti.
(Nunes, 1978:105).

Já não tenho coração,
Já mo tiraram do peito,
No lugar onde ele 'stava,
Nasceu-me um amor perfeito,
(Braga, *op.cit.* 83).

Nada tenho que te dar,
No jardim deste meu peito,

Да волим научила ме природа,
А да бирам, наклоност је.

Љубав није за глупаке,
Већ јесте за учењаке,
Да знају да буду учтиви,
И на љубав да узврате.

Волети из порока је безумност,
Из користи је подлост,
Због узвраћености је дуг,
А због наклоности тананост.

Кажу да је љубав смрт,
Ох, да ми је умрети!
Више вреди умрети од љубави,
Него без ње живети.

Ко је љубав слепу насликао,
Није је добро знао насликати,
Љубав се од погледа рађа,
Ко не види, не уме волети.

Љубав се од погледа рађа,
Па у срце иде право,
Ако на отпор не наиђе,
Истим се путем враћа.

Разум свој изгубих,
Од дана када видех те,
Ако спавам, сањам те,
Ако се будим, мислим на те.

Ја више срца немам,
Већ ми га из груди узеше,
Тамо где је било срце,
Процвета ми љубав савршена.

Ништа немам да ти дам,

Só uma flor bem bonita,
Que se chama amor perfeito.
(Braga, *op.cit.* 21).

Os nossos dois corações¹⁸⁸
Unidos deitam *felores*,
O teu deitam malmequeres,
O meu perfeitos-amores
(*in: Leite de Vasconcellos, op.cit.* 653).

Meu coração é um rio,
Cheio de águas, mete medo!
Seca-se o meu coração,
Rega-se o teu arvoredor.
(Teixeira de Pasaes, 1986:79).

O amor quando se encontra,
Causa penas e dá gosto,
Sobressalta o coração,
Sobem as cores ao rosto.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 311).

Não sei que sinto no peito,
Se é mágoa, se é dor,
A não ser que seja o que presumo
A não ser que seja amor.
(Braga, *op.cit.* 18).
José quero, José amo,
José trago no sentido,
Por amor a ti, José
Trago o sono perdido.
(Braga, *op.cit.* 17).

Ó, José, o Josezinho,
Pela alminha do teu pai,
Abre-me o teu coração,
Para ver o que lá vai
(Leite de Vasconcellos, 1975:167).

Não quero amor António,

Из врта ових груди мојих,
Сем једног прелепог цвета,
Савршена љубав то је.

Ова наша срца два
Заједно бацају цветове
Твоје баца воли ме не воли ме
А моје баца незаборавке

Моје је срце река,
Пуна воде, страх улива!
Суши се срце моје,
Дрворед се твој залива.

Љубав када се пронађе,
Јад задаје, али и прија,
Од ње срце прескаче,
И лице боју задобија.

Не знам шта имам у грудима,
Да ли је јад или бол,
Осим ако није оно што мислим,
Осим ако није љубав то.

Жозеа желим, Жозеа волим,
О Жозеу размишљам,
Због љубави према теби, Жозе,
Ја сам изгубила сан.

О, Жозе, о мили Жозе,
Тако ти душе очеве,
Отвори ми срце своје
Да видим шта у њему скривено је.

¹⁸⁸ Trata-se do jogo de palavras entre estas duas flores, que indicam o desprezo e aconsciência do amor. Para traduzirmos esta ideia, tivemos que usar a fórmula popular que se pronuncia quando se desfolha o malmequer (ama-me, não me ama) e em vez do “amor perfeito” utilizamos o nome de uma outra flor que literalmente significa “não esquecer”.

Que é cabreiro, cheira a leite,
Antes quero amor José
Que é flor de ramalhete.
(Abel Viana, 1956:34)

Já te amei, já te não amo,
Já te perdi a afeição,
Já te botei para um canto,
Fora do meu coração
(Viana, 1985:23).

Da palma nasce a palma,
Da palma nasce o palmito,
O amor nasce da alma,
Nasce para ser infinito.
(Braga; *op.cit.*:210).

Chamaste-me tua vida,
Eu tua alma quero ser,
Que a vida acaba com a morte,
E a alma não pode morrer.
(Viana, *op.cit.*:8).

A silva nasce da silva,
A silva nasce do chão,
O amor nasce da alma,
Da raiz do coração.
(Braga, *op.cit.*:32).

És do céu brilhante aurora,
És a estrela, luz do dia,
És o amor da minha alma,
És a minha simpatia.
(Braga, *op.cit.*:406).

Não há roxo como o lírio,
Nem cheiro tão singular,
Nem amor como o primeiro,
Sendo firme no amar.
(Braga, *op.cit.*:212).

O primeiro amorzinho,
Que no mundo tem a gente,
Não sei que graça tem,
Que lembra constantemente
(Braga, *op.cit.*:182).

Не желим љубав Антонија,
Он је козар на млеко мирише,
Више волим љубав Жозеа,
Он је цвет из ките цветне.

Волах те, више не волим те,
Љубав према теби не осећам више,
Напољ ис срца свога
У један ћошак избаких те.

Од палме се палма рађа,
Од палме плод њен настаје,
Љубав се из душе рађа,
Рађа се да вечно траје.

Назвао си ме животом својим
Душа твоја желим да будем
Јер живот се смрћу окончава,
А душа не може да умре.

Од жбуна се жбун рађа,
А жбун рађа се из гла,
Љубав се из душе рађа
Из самог корена срца.

Небеска си зора сјајна,
Ти си звезда, светлост дана,
Ти си љубав душе моје,
Наклоност си мени дана.

Ни љубичасте боје као у јоргована,
Ни мириса тако јединствена,
Ни љубави као што је прва,
Ако је док воли постојана.

Она прва љубав мила,
Што у људи на свету бива,
Не знам какву љупкост има,
Непрестано је у сећањима.

Нема сунца као што је мајско,

Não há sol como o de maio,
Nem luar como o de janeiro,
Nem cravo como o regado,
Nem amor como o primeiro.
(Viana: 1985:19).

Não há pão como o alvo,
Nem peixe como a pescada,
Nem carne como o carneiro,
Nem amor como o primeiro.
(Braga, *op.cit.*:267).

O primeiro amor é ouro,
Segundo prata lavrada,
O terceiro, quarto e quinto,
São pó, terra, cinza e nada.
(Braga, *op.cit.*:121).

Juro que ainda não tive,
Um amor firme a ninguém,
Para ti logo se abrirem,
As portas do meu querer bem.
(Braga, *op.cit.*:12).

“Inda não tomei amores
Nem tenção de os tomar,
Se alguma vez me resolver,
‘stas no primeiro lugar.
(Braga, *op.cit.*, 332).

José me ensinou a amar,
Que eu nada disso sabia,
Para agora me deixar,
Como a noite deixa o dia.
(Braga, *op.cit.*:267)

Você diz que me quer bem,
Eu também quero a você,
Onde há fumo, há fumaça
Quem bem se quer, logo se vê
(Braga, *op.cit.*: 373).

Eu fui o que assentei praça,
No batalhão do amor,
Jurei na real bandeira

Ни месечевог сјаја као јануарскога,
Нити каранфила као заливаног,
Нити ашиковања попут првога.

Нема хлеба попут белог,
Ни мяса попут овнујскога,
Ни рибе попут ослића,
Ни ашиковања попут првога.

Прва љубав је од злата,
Друга је од сребра чиста,
Трећа, четврта и пета,
Прах су, земља, пепео и ништа.

Кунем се да никада нисам
Неког тако постојано волела,
За тебе врата љубави моје
Одмах су се отворила.

Још увек се не заљубих,
Нити то намеравам,
Ако се икад одлучим
Прво ћу место теби да дам.

Жозе ме је да волим научио
Јер ја о томе ништа нисам знала
Да би ме сада оставио
Као што ноћ дан оставља

Ви кажете да ме волите,
Ја такође вас волим,
Где има ватре има и дима
Ко се воли, одмах се види.

Ја сам тај што бејаш војник,
У батаљону љубави,

De nunca ser desertor.
(Braga, *op.cit.*:116).

Заклех се на краљевској застави,
Да никад не будем издајник.

O J quer dizer joia,
Joia do meu coração,
Quero-te mais que a vida,
Tenho-te grande afeição.
(Braga, *op.cit.*:88).

Слово Д је од драгуља,
Ти драгуљу срца мога,
Волим те више од живота,
Ти си мени веома драг.

A sepultura se me abra,
A vida me caia dentro,
Se eu tenho outros amores
Se não tu no pensamento.
(Braga, *op.cit.*:357).

Гробница нек ми се отвори,
Мој живот унутра нек падне,
Ако имам друге љубави,
У мислима осим тебе.

Dá-me um beijo, dou-te dois,
Dou-te a paga dobrada,
É o estilo de quem namora,
Não ficar a dever nada.
(Viana, *op.cit.*:19).

Дај ми пољубац, даћу ти два,
Двоструко ћу да ти платим,
Тако раде заљубљени,
Ништа не остају дуговати.

O verde quer dizer 'sperança,
Esperança tenho em Deus,
De ver algum dia os teus braços
Entrelaçados com os meus.
(Nunes, *op.cit.*:107).

Зелена је боја наде,
Ја у Бога наду имам,
Да се твоје руке једног дана,
Испреплету са мојима.

Que pena tão rigorosa,
Que me deu o confessor,
Trinta dias da cadeia
Nos braços do meu amor
(Braga, *op.cit.*:176).

Какву ми је строгу казну
Дао исповедник мој,
Тридесет дана тамновања
У наручју мог вољеног.

Que é moça solteira,
Não o pode negar,
Ao mais lindo cravo,
Se vai abraçar.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*:103).

Да је девојка неудата,
Не може се порицати,
Са најлепшим каранфилом,
Она ће се загрлити.

Dei-te um beijo, corastes,
No segundo já sorristes,
E muitos mais que eu te dei,

Пољубих те, ти си поцрвенела,

Foste tu que me pediste.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 556).

O mar também é casado,
O mar também tem mulher,
É casado com a areia,
Dá-lhe beijos quando quer
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*21).

Passei pela tua porta,
Pedi-te água, não me deste,
Nem os Mouros da Moirama,
Fazem o que tu fizeste.
(*in*: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*492).
(Braga, 1982:42)

A oliveira é a paz,
Que se dá aos bem casados,
Palmas aos sacerdotes,
Alecrim amos namorados
(Viana, 1985:31).

Cravos da minha janela
Não dou a rapaz nenhum,
Falinhas dou-as a todos,
Liberdade só a um.
(Braga, *op.cit.*: 21).

Dei uma rosa, até duas,
Até três te posso dar,
Um ramalhete, isso não.
Que faz falta no rosal.
(*idem*)

As flores do meu jardim
De encarnadas aborrecem,
Não se dão a quem as pede
Só sim a quem merece
(*idem*).

Tenho uma maçã doirada,
No fundo do meu baú,
Para dar ao meu amor,
Deus queira que sejas tu.
(Braga, *op.cit.*3).

Други пут си се насмешила,
Све следеће пољупце
Сама си ми затражила.

Чак је и море ожењено,
Чак и море жену има,
Ожењено је обалом,
Кад хоће засипа је пољупцима.

Прођох крај капије твоје,
Затражих ти воде, ти ми не даде,
Ни Мавари из Моираме
Тако нешто не раде.

Маслина је грана мира,
Што се даје срећно венчанима
Палма се даје свештеницима,
А рузмарин заљубљенима.

Каранфиле с мог прозора
Не дам момку нити једном
Разговоре дајем сваком,
А слободу само једном.

Дадох ружу, дадох две,
Чак три ти могу дати,
Али букет то не могу,
У ружичњаку ће требати.

Цветови из моје баште,
Толико су црвени да су досадни,
Не дају се ком их тражи,
Већ само оном ко заслужи.

Имам једну од злата јабуку,
На дну мога сандука,
Да је дам својој љубави
Дај Боже да то будеш ти.

António me deixou um lenço,
À saída do serão,
António, rico António,
António do meu coração.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 165).

António me deu um lenço
Para o passar por água,
Se ele fosse do José,
Até sabão lhe deitava.
(*idem*).

Ó, vida, ó minha vida,
A minha vida vai boa,
Quem tem amores na terra,
Que vai fazer a Lisboa?
(Giacometti, Graça 1981: 263).

Fui ao jardim das flores,
Apanhei quantas eu quis,
Encontrei meus amores,
Oh, que momento feliz
(Braga, *op.cit.*: 70).

Fui ao jardim das flores,
Encontrei o jardim fechado,
Até os jardins se fecham,
Para quem é desgraçado.
(*idem*).

Fui à fonte dos amores,
Bebi, voltei a beber,
'stava o meu amor defronte
Regalei-me de o ver.
(Leite de Vasconcellos, 1975:112).

Noite escura, tenebrosa,
Não temas de me falar,
Quem ama, não teme a morte,
Quem teme, não sabe amar.
(*in*:Braga, *op.cit.*:397).

Oh, luar da meia-noite,

Антонио ми даде мараму,
Са прела кад смо излазили,
Антонио, дивни Антонио,
Антонио срцу моме мили.

Антонио ми даде мараму
Да бих је водом запрала,
Да је марама Жозеова,
И сапуна бих јој додала.

О, животе, мој животе,
Мој живот добро иде,
Ко има љубав у свом крају,
Зашто у Лисабон иде?

Ишла сам у врт цвећа,
Брала колико сам хтела,
Тамо сретох љубав моју
О, какав тренутак срећен.

Ишла сам у врт цветни
Затекох врт затворен,
И вртови се затварају
За оне који су несрећни.

Пођох на извор љубави,
Отпих, наставих да пијем,
Мој је вољени преда мном био,
Видех га, обрадовах се.

Ноћи тавна, ноћи мрачна,
Не бој се да са мном говориш,
Ко воли, смрти се не боји,
Ко се боји, не уме да воли.

Tu és meu inimigo,
Estou à porta de quem amo,
Não posso entrar contigo.
(*in*: Leite de Vasconcellos, 1975:96).

Cheguei à borda do rio,
Relva verde é meu encosto,
Que importa que o mundo fale,
Se é amor de quem eu gosto.
(*in*: Braga, *op.cit.*5).

Pus-me a chorar saudades,
Ao pé duma sepultura,
Uma voz me respondeu:
-Mal de amores não tem cura.
(Viana, 1985:30).

Meu amor, na tua rua,
Não se pode namorar,
De dia velhas à porta,
De noite cães a ladrar
(Braga, *op.cit.*: 250).

Quem quer bem, dorme na rua,
À porta do seu amor,
Das pedras faz cabeceira,
E das estrelas cobertor.
(Leite de Vasconcellos, 1975:105).

Minha mãe, hoje à noite:
-Maria, vai-te deitar!"
Ela pensa que estou a dormir,
E eu estou a namorar.
(Braga, *op.cit.*40).

Fui-me confessar e disse
Que te estava namorando,
Por penitência me deram
Que fosse continuando.
(Braga, *op.cit.*:113).

Foste dizer ao meu pai
Que eu vinha do serão.

Сјају месечев поноћни
Ти си непријатељ мој,
Стојим на капији љубави моје
Са тобом не могу ући.

Дођох на обалу реке,
На зелену се траву наслоних,
Шта марим за то што свет прича
Ако је то љубав оне коју волим.

Стадох од чежње да плачем,
Покрај једне гробнице.
Један глас ми одговори:
-Љубавни јад не лечи се.

Љубави моја, у улици твојој
Не може се ашиковати.
Дању бабе на капији стоје,
А током ноћи лају пси.

Ко воли на улици спава,
Пред вратима љубави своје,
Од камена узглавље справља
А од звезда поривач кроји.

Моја мајка ове ноћи:
„Марија, иди да спаваш!“
Она мисли да ја спавам
А ја се с драгим забављам.

Одох на исповест и казах,
Да се с тобом забављам,
За епитимију ми дадоше,
Да са тиме настављам.

Рекао си оцу моме
С прела да сам долазила

Vinha da casa do mestre
De estudar a minha lição
(Leite de Vasconcellos, 1975:165).

Palavra de Deus não mente,
Ouve o que digo eu,
Ouvi uma voz do céu:
“José, tu há-de ser meu!”
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*,604).

Nasce um rei neste mundo
Para um reino governar,
A minha sorte é mais ditosa,
Eu nasci para te amar
(Nunes, *op.cit.*:9).

O meu amor é José,
São José venha com ele
E o traga a esta terra
Para me namorar dele.
(Nunes, *op.cit.*17).

Santo António, Santo António,
Meu santo milagreiro,
Arranja uma moça bonita
Para um rapaz solteiro.
<http://www.pititi.com/festas/festaspop/santonio/quadras.htm>

Ó, Santo António de Lisboa
Tu tens fama de casamenteiro
Se o casamento fosse coisa boa,
Tu próprio não eras solteiro.
(*idem*).

À noite quando me deito,
Eu rezo à Virgem Maria
Para sonhar toda a noite
Com quem penso todo o dia.
(Viana, *op.cit.*17).

Била сам код учитеља
Лекцију соју сам учила.

Слово Божије не лаже,
Почуј ово што ти кажем,
Са небеса зачух глас:
„Жозе, ти мој бити мораш!“

Рађа се краљ на овом свету
Краљевство да би водио
А моја је среће још већа
Тебе да волим ја сам се родио.

Моја се љубав зове Жозе,²⁰¹
Свети Јосиф с њим нека дође,
И нека га у ово место доведе,
Да ја у њега заљубим се.

Свети Антоније, Свети Антоније,
Мој свече чудотворче,
Пронађи једну девојку лепу
За једно нежењено момче.

О, Свети Антоније из Лисабона,
Глас те прати да људе венчаваш,
Да је брак ствар добра,
Ти сам не би остао самац.

Ноћу кад пођем да спавам,
Дјеви се Марији молим,
Да читаве ноћи сањам,
Оног о ком ваздан мислим.

Волео сам једну удату жену,

²⁰¹ Os nomes “Josif” e “Žoze” são de facto o mesmo nome (José em português). Uma vez que o nome José na Sérvia não é tão frequente como em Portugal e que geralmente se usa no contexto dos monges, decidimos não traduzir este nome no caso do rapaz e aplicar a tradução no caso do santo.

Eu amei uma casada,
E ela me amou a mim,
Se é falsa ao seu marido,
Como será leal a mim?
(Braga, *op.cit.*43).

‘ Inda que meu pai me bata
Minha mãe me tire a vida,
Minha palavra já está dada,
Minha mão está prometida.
(Viana, *op.cit.*15).

Por te amafiquei sem Deus,
E Deus me deixou a mim,
Não quero ficar sem Deus,
Fica, tu, amor, sem mim.
(Braga, *op.cit.*47)

Quem quiser ser bem querida,
Não se mostre apaixonada,
Uma paixão conhecida
É então que é desgraçada
(Braga, *op.cit.*50).

Eu amante, tu amante
Qual de nós será mais firme?
Eu como sol a buscar-te,
Tu como sombra a fugir-me?
(Braga, *op.cit.*26).

Meu amor, na tua ausência,
Com ninguém hei de falar
A má nova corre ao longe
E passa além do mar.
(Braga, *op.cit.*358).

A Ausência tem uma filha
Que se chama saudade,
Eu sustento mãe e filha
Bem contra a minha vontade.
(in: Leite de Vasconcellos, *op.cit.*110).

O A é pela ausência
Que tenho do meu amor,
Passo cruéis tormentos
E tenho uma grande dor

И она је волела мене,
Ако је неверна своме мужу
Како ће бити одана мени?

Чак и да ме отац туче,
И да ми мајка живот узме,
Моја реч већ је дата,
моја је рука обећана.

Зато што те волех, остадох без Бога,
И Бог је оставио мене,
Не желим да останем без Бога,
Остај ти, љубави, без мене.

Која хоће да буде вољена,
Нек се не покаже заљубљена,
Јер страст која је откривена,
Тек тада је стварно несрећна.

Ја заљубљен, ти заљубљена,
Постојанији ко од нас је,
Ја као сунце тебе тражим,
Ти као сенка избегаваш ме?

Љубави моја, у одсуству твојем,
Ни са ким нећу да говорим,
Зао глас далеко се чује,
И прелази преко мора.

Одсутност има једну кћер,
Која се Чежња зове,
Ја издржавам мајку и кћер
Сасвим против своје воље.

Слово О значи одсуство,
Недостаје ми љубав твоја,
Пролазимо кроз сурове муке
И трпимо осећање великог бола.

(Braga, *op.cit.*87).

O cruel mal da saudade,
É um mal que não tem cura,
O amor que é verdadeiro
Nunca acaba, sempre dura
(Braga, *op.cit.*:405).

Se as saudades matassem,
Muita gente morreria
Mas as saudades não matam,
Senão no primeiro dia.
(Braga, *op.cit.*: 70).

Vai-te, carta feliz, voando
Nas asas dum passarinho,
Vai levar ao meu amor
Um abraço e um beijinho.
(Braga, *op.cit.*:43).

Pus-me a chorar saudades,
Ao pé duma sepultura
Uma voz me respondeu:
“Mal de amores não tem cura!”
(Braga, *op.cit.*: 27).

Pus-me a chorar saudades,
Ao pé das praias do mar,
Veio uma onda e me disse:
É bem feito, torna a amar.
(Braga, *op.cit.*: 254).

O amor e a saudade
São gémeos de nascimento,
Foram ambos batizados
Na pia do sofrimento
(Leite de Vasconcellos, 1975:321).

Mal de amores não tem cura,
Mal de amores cura tem,
Ajuntem-se dois amores,
O mal de amores cura-se bem.
(Braga, *op.cit.*:48).

Грдна бољка чежња звана,
Бољка је за коју нема лека,
Она љубав која је права,
Нкад не престаје, траје довека.

Чезња кад би убијала,
Помрло би људи много,
Али чежња не убија,
Осим дана првога.

Иди, писмо, срећно лети,
На крилима птице мале,
Иди мојој љубави однеси,
Загрљај и пољубац мали.

Стадох од чежње да плачем,
Покрај једне гробнице,
Један глас ми одговори:
„Љубавни јад не лечи се“.

Стадох од чежње да плачем
Покрај морске обале
Дође талас и рече ми:
Баш добро, опет заволи!

Љубав баш као и чежња,
Рођене су сестре близнакиње,
И једна и руга крштене су,
У крстионици патње.

За љубавни јад лека нема
За љубавни јад лека има
Љубави две нек се споје
За љубавни јад доброг лека има.

´stás doente, flor das flores
Chamar médico é loucura,
Doença do mal de amores
Quem a causa é quem a cura.
(*idem*)

Ó, José, vai ver
Tua rapariga,
Que está doente,
Vai-lhe dar a vida
(Braga, *op.cit.*:99).

Ó, Maria, ó, Maria,
Por te amar ando louco,
Tenho fome, tenho sede,
Levo má vida, ando roto.
(Braga, *op.cit.*:14).

´Inda que queira não posso
Querer mal a quem quis bem,
Porque quem de veras ama
Algum amor sempre tem
(Braga, *op.cit.*:223).
Adeus, amor de algum dia,
Que ´inda hoje podias ser,
Não só eu tive a culpa
Também alguma havias de ter
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*:541).

Ó, José, garfo de prata
Com que me sirvo a mesa
´Inda que olhe para outros
Só a ti guardo firmeza
(Leite de Vasconcellos, 1975:465).

Hei de escrever a Cupido,
E mandar-lhe perguntar,
Se um coração ofendido
Tem a obrigação de amar
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*:312).

Não sei que praga te rogue,
Que tu venhas a saber,
Que vás cair de tão alto
Aos meus braços venhas ter.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 514).

Болесна си, цвете цветни,
Лудост је звати лекара,
Бољку звану јад љубавни,
Лечи онај који је ствара.

О, Жозе, иди види
Девојку твоју,
Јер она је болна,
Врати је животу.

О, Марија, о, Марија,
Зато што те волим, луд ходим,
Гладујем и њедан сам,
Лош живот водим, у ритама ходим.

Чак и да хоћу ја не могу,
Кога волех да замрзим,
Јер онај ко истински воли,
Помало љубави увек има.
Збогом моја љубави бивша,
Још увек си што могао бити,
Није само моја кривица,
Помало си крив био и ти.

О, Жозе, виљушко од сребра,
Којом се за столом служим,
Чак и да гледам у друге,
Само за те постојаност чувам.

Купидону ћу да пишем,
Питање да му поставим,
Да л увређено срце,
Има обавезу у љубави.

Не знам како да те проклињем,
А да ти сазнаш за то,
Да паднеш са велике висине
Право у загрљај мој.

Não sei que praga te rogue
Para me vingar de ti,
Deus queira qu' eu te logre
Ou tu me logres a mim.
(*idem*).

Amores, ciúmes,
Ambos são parentes,
Quem não tem amores,
Ciúmes não sente
(Braga, *op.cit.* 295).

Ai! Quem me dera morrer!
Depois de morta ter vida,
P'ra saber quem te lograva
Prenda de alma tão querida
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.*:497).

Anda cá, ó, amor doutra,
Já que meu não queres ser,
As tristezas que por ti padeço
Não as há de conhecer.
(*idem*).

Ainda hoje não comi
Senão lágrimas com pão,
Estes são os bons manjares
Que os meus amores me dão.
(Leite de Vasconcellos, 1975, II, 69).

Suspirando, dando ais
Levo a minha triste vida,
Dando ais de magoada,
Suspiros de arrependida
(Braga, *op.cit.*, 84).

Suspirei, tu não ouviste,
Dei um ai, não deste fé,
O meu coração é teu,
O teu não sei de quem é.
(*idem*).

Не знам како да те проклиљем,
Да се теби осветим,
Да Бог да да те задобијем,
Или да мене задобиеш ти.

Љубав и љубомора,
Обе у сродству су,
Онај ко нема љубави,
Не осећа љубомору.

Ах! Да ми је да умрем!
После смрти да оживим,
Да знам ко би те добио,
Дару душе врло мили.

Ходи амо, љубави туђа,
Кад већ мој не желиш бити,
Колико туге због тебе трпим,
Нећеш никад знати за њих.

Данас још ништа не окусих,
Осим хлеба са сузама,
То су добре ђаконије,
Којима ме моја љубав храни.

Уздишући, јаучући,
Тужан живот мој траје,
Јаучући што сам повређена,
Уздишући јер се кајем.

Уздахнух, ти ниси чуо,
Јаукнук ниси приметио,
Моје срце је твоје,
Твоје не знам чије је.

Уздишући, јаучући,

Suspirando, dando ais,
Anda o meu bem pela rua,
-Não suspires, nem dês ais,
Quando não sou doutro, sou tua
(*idem*).

A paixão que por ti tenho
Só eu a posso dizer,
Trago-te vivo no peito,
Hei de amar-te até morrer
(Leite de Vasconcellos, 1975, II,401).

Amor puro e verdadeiro,
Só a ti o consagrei,
Hei de amar-te até a morte
Por ti a vida darei.
(*idem*, 404).

Rapariga se casares,
Toma conselho primeiro,
Mais vale um rapaz sem nada,
Que um velho com dinheiro.
(Braga, *op.cit.*:78).

Tu és peixe mais lindo
Que anda na funda lancha,
Só quando contigo casar
É que meu coração descansa.
(Braga, *op.cit.*).

O meu amor é José,
Ele outro nome não tem,
Hei de me casar com ele,
Hei de me dar muito bem.
(Leite de Vasconcellos, *op.cit.* 603).

Inda que o pai me bata,
Minha mãe diga que não
Havemos de ir à igreja,
Dar o nó que os mais dão.
(Viana, *op.cit.*:15).

Улицом иде љубав моја
Не уздиши, не јаучи,
Не припадам другом, ја сам твоја.

Страст коју према теби имам,
Само ја могу да изразим,
Носим те живог у грудима,
До смрти ћу да те волим.

Љубав чисту истиниту,
Ја посветих само теби,
До смрти ћу да те волим,
Даћу живот свој за тебе.

Девојко, ако се удаш,
Савет прво да послушаш,
Више вреди млад сиромах
Нехо старац богаташ.

Ти си најлепша риба,
Што плива по барци дубокој,
Само кад се с тобом венча,
Срце ће моје имати спокој.

Моја љубав је Жозе,
Он нема друго име,
Удаћу се ја за њега,
Добро се слагати с њиме.

Чак и да ме отац туче,
Моја мајка да каже не,
Ићи ћемо ми у цркву,
Као и други венчати се.

Índice dos primeiros versos (original)

Rosa para ser rosa
O B é pela Beleza
Oh, amor, namora graça
Pus-me a contar as estrelas
Rapariga, não penses
Fui ao jardim passear
O B é pelos beijinhos
Chamaste-me trigueirinha
Eu gosto de olhos pretos
Rosa branca, toma cor
Hoje não vi Ana
Antoninha, cara linda
Amar e saber amar
Ó José, ó cara linda
Quero cantar e não posso
Passei pela tua porta
Amar e saber amar
Alevanta esses olhos
Os teus olhos são de lume
Vossos olhos são raios
Ó, José, ó Josezinho
Olhos pretos são falsários
Os teus olhos, negros, negros
Os olhos pretos são falsos
Os meus olhos são gabados
Menina de lenço preto
Por um olhar dos teus olhos
Tua boca cheira a beijos
Ó, José, boca de cravo
Os vossos beijos, menina
Tendes o cabelo loiro
Nada tenho que te dar
Abaixo dessa garganta
A forma desse colete
Ó, José, pinheiro alto
Tuas mãos, branca neve
Vossos braços são correntes
Essas mãos de fino ouro
Que lindas mãos para luvas
Maria tem pé de neve
Tendes o pé pequenino
O Sol ofereceu à Lua

Индекс првих стихова (превод)

Ружа да би ружа била
Слово Л јесте лепота
Ох, љубави, милост љуби
Стадох звезде ја да бројим
Девојко, немој мислити
Отидох у врт да шетам
Слово П је за пољупце
Назвао си ме препланулом
Ја волим очи црне
Ружо бела, боју добиј
Ја не видех Ану данас
Антониња, леполика
Да волим и да знам да волим
О, Жозе, о лепо лице
Хоћу да певам, а не могу
Прођох крај твоје капије
Да волим и да знам да волим
Подигни малко те очи
Твоје су очи од пламена
Ваше су очи громови
О. Жозе, о мили Жозе
Очи црне су лажљиве
Те твоје очи, црне, црне
Очи црне су лажљиве
Моје очи хвалили су
Девојко са марамом црном
За један поглед твојих очију
Уста ти одишу пољупцима
О, Жозе, уста каранфила,
Ваше усне, госпођице
Ваша је коса плава
Имате косу плаву
Испод тога твога грла
Облик тога прслука
О, Жозе, високи боре
Твоје шаке, снег бели
Ваше руке су синцири
Те руке од танка злата
Лепих ли руку за рукавице
Марија има стопало снежно
Имате стопало малено
Сунце је Луни подарило

Chapéu preto, chapéu preto
Chapéu desabado
Maria, tu és na terra
O meu amor é um anjo
Vai-te, carta, vai-te carta
O amor é grande mal
Hei de amar-te até à morte
Quem diz que o amor custa
O amor requer amor
O amor é fraco, é forte
Amar e escolher amantes
O amor não é para néscios
Amar por vício é delírio
Dizem que o amor é morte
Quem pintou o amor cego
O amor nasce da vista
Trago o sentido perdido
Já não tenho coração
Nada tenho que te dar
Os nossos dois corações
Meu coração é um rio
O amor quando se encontra
Não sei que sinto no peito
José quero, José amo
Ó, José, o Josezinho
Já te amei, já te não amo
Da palma nasce a palma
Chamaste-me tua vida
A silva nasce da silva
És do céu brilhante aurora
Não há roxo como o lírio
O primeiro amorzinho
Não há sol como o de maio
Não há pão como o alvo
O primeiro amor é ouro
Juro que ainda não tive
'Inda não tomei amores
Você diz que me quer bem
Eu fui o que assentei praça
O J quer dizer joia
A sepultura se me abra
Dá-me um beijo, dou-te dois
O verde quer dizer 'sperança
Que pena tão rigorosa
Que é moça solteira
Dei-te um beijo, corastes

Црни шеширу, црни шеширу
Шешир без обода
Марија, на земљи ти си
Моја љубав је анђео
Иди писмо, иди писмо
Љубав је велико зло
Волећу те ја до смрти
Ко каже да љубав тешко пада
Љубав захтева љубав
Љубав је слаба, љубав је силна
Да волим и љубави да бирам
Љубав није за глупаке
Волети из порока је безумље
Кажу да је љубав смрт
Ко је љубав слепу насликао
Љубав се од погледа рађа
Разум свој изгубих
Ја више срца немам
Ништа немам да ти дам
Ова наша срца два
Моја је љубав река
Љубав када се пронађе
Не знам шта имам у грудима
Жозеа желим, Жозеа волим
О, Жозе, о мили Жозе
Волех те, више не волим те
Од палме се палма рађа
Назвао си ме животом својим
Од жбуна се жбун рађа
Ти си с неба зора сјајна
Ни љубичасте боје као у јоргована
Она прва љубав мила
Нема сунца попут мајскога
Нема хлеба попут белог
Прва љубав је од злата
Кунем се да никада нисам
Још увек се не заљубих
Ви кажете да ме волите
Ја сам тај што бејаш војник
Слово Д је од драгуља
Гробница нек ми се отвори
Дај ми пољубац, даћу ти два
Зелена је боја наде
Какву ми је строгу казну
Да је девојка неудата
Пољубих те, ти си поцрвенела

O mar também é casado
Passei pela tua porta
A oliveira é a paz
Cravos da minha janela
Dei uma rosa, até duas
As flores do meu jardim
Tenho uma maçã doirada
António me deixou um lenço
Ó, vida, ó minha vida
Fui ao jardim das flores
Fui à fonte dos amores
Noite escura, tenebrosa
Oh, luar da meia-noite
Pus-me a chorar saudades
Meu amor, na tua rua
Quem quer bem, dorme na rua
Minha mãe, hoje à noite
Fui-me confessar e disse
Foste dizer ao meu pai
Palavra de Deus não mente
Nasce um rei neste mundo
O meu amor é José
Santo António, Santo António
Ó, Santo António de Lisboa
À noite quando me deito
Eu amei uma casada
‘ Inda que meu pai me bata
Quem quiser ser bem querida
Eu amante, tu amante
Meu amor, na tua ausência
A Ausência tem uma filha
O A é pela ausência
O cruel mal da saudade
Se as saudades matassem
Vai-te, carta feliz, voando
Pus-me a chorar saudades
O amor e a saudade
Mal de amores não tem cura
‘ stás doente, flor das flores
Ó, José, vai ver
Ó, Maria, ó, Maria
Inda que queira não posso
Adeus, amor de algum dia
Ó, José, garfo de prata
Hei de escrever a Cupido
Não sei que praga te rogue

Чак је и море ожењено
Прођох крај капије твоје
Маслина је грана мира
Каранфиле с мог прозора
Дадох ружу, дадох две
Цветови из моје баште
Имам једну од злата јабуку
Антонио ми даде мараму
О, животе, мој животе
Ишла сам у врт цвећа
Пођох на извор љубави
Ноћи тавна, ноћи мрачна
Сјају месечев поноћни
Стадох од чежње да плачем
Љубави моја, у улици твојој
Ко воли на улици спава
Моја мајка ове ноћи
Одох на исповест и казах
Рекао си оцу моме
Слово Божије не лаже
Рађа се краљ на овом свету
Моја се љубав зове Жозе
Свети Антоније, Свети Антоније
О, Свети Антоније, из Лисабона
Ноћу кад пођем да спавам
Волео сам једну удату жену
Чак и да ме отац туче
Која хоће да буде вољена
Ја заљубљен, ти заљубљена
Љубави моја, у одсуству твоме
Одсутност има једну кћер
Слово О значи одсуство
Грдна бољка чежња звана
Чежња кад би убијала
Иди, писмо, срећно лети
Стадох од чежње да плачем
Грдна бољка чежња звана
Љубав баш као и чежња
За љубавни јад лека нема
Болесна си, цете цветни
О, Жозе, иди види
О, Марија, о, Марија
Чак и да хоћу ја не могу
Збогом моја љубави бивш
О, Жозе, виљушко од сребра
Купидону ћу да пишем

Não sei que praga te rogue
Amores, ciúmes
Ai! Quem me dera morrer
Anda cá, ó, amor doutra
Ainda hoje não comi
Suspirando, dando ais
Suspirei, tu não ouviste
Suspirando, dando ais
A paixão que por ti tenho
A paixão que por ti tenho
Amor puro e verdadeiro
Rapariga se casares
Tu és peixe mais lindo
O meu amor é José
Inda que o pai me bata

Не знам како да те проклињем
Не знам како да те проклиње
Љубав и љубомора
Ах! Да ми је да умрем!
Ходи амо, љубави туђа
Данас још не поједох ништа
Уздишући, јаучући
Уздахнух, ти ниси чуо
Уздишући, јаучући
Страст коју према теби имам
Љубав чисту истиниту
Девојко, ако се удаш
Ти си најлепша риба
Мојаљубав је Жозе
Чак и да ме отац туче

ANEXO 2: O CORPUS SÉRVITRADUZIDO PARA PORTUGUÊS

Original

Лијепо, љепше, најљепше

Зафали се жути лимун на мору:
„Данас нема ништа љепше од мене,“
То зачула зеленика јабука:
„Мала т' фала жут лимуне на мору,
Данас нема ништа љепше од мене.“
То зачула некошена ливада:
„Мала т' фала зеленико јабуко,
Данас нема ништа љепше од мене.“
То зачула нежњевена пшеница:
Мала т' фала некошена ливадо,
Данас неема ништа љепше од мене.“
То зачула нељубљена дјевојка:
„Мала т' фала, нежњевена пшенице,
Данас нема ништа љепше од мене.“
То зачуо млад нежењен јуначе:
„Мала свима вама фала код мене!
Ја ћу обрат' жути лимун на мору,
И отрешћу зеленику јабуку,
Покосићу некошену ливаду,
И пожњећу нежњевену пшеницу,
И љубићу нељубљену дјевојку.
(Карацић. 2006:227).

Понос љепотице

Дјевојка је крај горе стајала,
Сва се гора од лица сијала,
А од лица и зелна венца.
Туд пролази сва царева војска.
Сва јој војска Божју помоћ даје,
Ал' не даје младо нежењено,
Већ догони коња до дјевојке.
„Љуби мене, љепото дјевојко!
Љуби мене док ја нисам тебе!“

Tradução

Belo, mais belo, o mais belo

Orgulhou-se o limão amarelo à beira-mar:
“Hoje mais belo do que eu nada há.”
Ouviu isso a verde macieira:
“De pouco orgulhas-te, limão amarelo à beira-mar,
Hoje mais belo do que eu nada há.”
Ouviu isso o prado não gadanhado:
“De pouco orgulhas-te, verde macieira,
Hoje mais belo do que eu nada há.”
Ouviu isso o trigo não ceifado:
“De pouco orgulhas-te, prado não gadanhado,
Hoje mais belo do que eu nada há.”
Ouviu isso uma rapariga não beijada:
“De pouco orgulhas-te, trigo não ceifado,
Hoje mais belo do que eu nada há.
“Ouviu isso um jovem cavaleiro não casado.
De pouco orgulham-se todos ao meu lado:
“Eu colherei o limão amarelo ao pé do mar
E sacudirei a verde macieira,
E gadanharei o prado não gadanhado,
E ceifarei o trigo não ceifado,
E beijarei a rapariga não beijada”.

O orgulho de uma beleza

Uma moça ao pé da floresta estava
Toda a floresta do seu rosto brilhava
Do seu rosto e da verde grinalda.
Por ali passa todo o exército do czar.
Todo o exército a está a cumprimentar,
Mas não a cumprimenta um jovem solteiro, Senão da moça
aproxima o cavalo.
“Vai-me beijar, moça formosa!”

Ал' говори љепота дјевојка:
„Ид'одатле, младо нежењено!
Ја не љубим ни бољих јунака,
А камоли царевих војника.“
(Караџић, *op.cit.*:308).

Возила се шајка мала барка

Возила се шајка, мала барка,
Пуна шајка младих девојка
Барка им је од сувога злата,
Весла су им танке везенице,
Једра су им сребром посребрена,
А капетан Аница девојка
(Блашковић, 2007:16).

Буди, млада собом добра - бићеш госпођа

У ђевојке црне очи - као магиња,
Виђела је Богду дворе, па говорила:
„О, да ми је мени самој бити млада
госпођа!“
„Буди, млада, собом добра, бићеш госпођа!“
(Караџић,*op.cit.*:322).

Благо мени близу си ми

Сјај месече, сјајан ти си,
Мој дилбере, лијеп ти си,
Благо мени, близу си ми,
Нигде плота ни потока,
Само смиље и босиље,
У смиљу се састадосмо,
У босиљу растадосмо,
И рекосмо ријеч двије,
Ко нас двоје раставио,
Бог га с душом раставио,
И земља га не примала,
Из себе га истурала!
(Блашковић, *op.cit.*:40).

Несташна снаша

Кад сам била код мајке девојка,
Лепо ме је сјетовала мајка:
Да не пијем црвенога винца,
Да не носим зеленога венца,

Beija-me tu a mim, antes que eu te beije a ti!
Então a moça formosa começa a falar.
“Vai-te embora, jovem solteiro,
Eu não beijo nem melhores cavaleiros,
E soldados do czar ainda muito menos.

Navegava uma lancha, um barco pequeno

Navegava uma lancha, um barco pequeno,
De jovens raparigas o bote estava cheio,
O seu barco de puro ouro está feito,
Os seus remos são finas agulhas de bordar,
As suas velas são com prata prateadas,
E a capitã é a Anica rapariga.

Sê, menina tu mesma boa - serás senhora

Uma menina tem olhos pretos- como a magia,
Viu ela a casa do Bogdan e dizia:
“Quem me dera a mim sozinha ser jovem senhora!”
“Sê, menina, tu mesma boa, serás senhora!”

Feliz de mim, estás perto de mim

Lua, luminosa, tu és luminosa,
Meu amado, tu és formoso,
Feliz de mim, estás perto de mim!
Em lado nenhum cerca nem arroio,
Apenas nardos e manjeriço,
Entre nardos encontramos-nos,
E entre manjeriço separámos-nos,
E dissemos duas palavrinhas:
“Quem nós os dois separar,
Deus da sua alma o há-de separar,
E a terra não o há-de aceitar,
E de si para fora o há de expulsar!”

A nora irrequieta

Quando eu era moça em casa da mãe,
Bons conselhos deu-me a mãe:
Para não beber vinho encarnado,

Да не љубим туђина јунака.
Кад се јадна јапомислих сама,
„Нема лица без црвена винца,
Ни радоссти без зелена венца,
Ни милости без туђа јунака.
(Караџић, *op.cit.* 189).

Девојка и лице

Девојка је крај горе стајала,
Сва се гора од лица сијала;
Девојка је лицу говорила:
„Аох, лице, аох бриго моја!
Да ја знадем, моје бело лице,
Да ће тебе стар војно љубити,
Ја бих ишла у гору зелену,
Сав би пелен по гори побрала,
Из пелена б' воду извијала,
Па бих тебе, лице, умивала:
Кад стар љуби, нека му је горко.
Да ја знадем, моје бело лице,
Да ће тебе млад војно љубити,
Ја бих ишла у зелену башчу,
Сву би ружу по башчи побрала,
Из руже бих воду извијала,
Па бих тебе, лице, умивала,
Кад млад љуби, нека му мирише.
(in: Маринковић, 2012:23)

Соко буди девојку

Заспала девојка дренку на коренку,
Њу ми соко буди: „Устани, девојко!
Сунце обасјало, лице потавнило.“
Устаде девојка, ал' не сија сунце,
Већ је дошло момче пољубит' девојче
У румено лице и бијеле дојке.
(Караџић, *op.cit.* 294)

Дјевојка и сунце

Дјевојка се сунцу противила:
„Јарко сунце, љепша сам од тебе!
И од тебе и од брата твога,
Од твог братасјајнога Мјесеца,
Од сестрице, звезде Преоднице,
Што преоди преко ведра неба,

Para não usar a verde grinalda,
Para não beijar um cavaleiro forasteiro.
Quando, desgraçada, pensei nisso sozinha,
Não há rosto sem vinho encarnado,
Nem alegria sem verde grinalda,
Nem há graça sem cavaleiro alheio.

A rapariga e o rosto

Uma rapariga ao pé da floresta estava,
Toda a floresta do seu rosto brilhava,
A rapariga com o seu rosto falava:
“Ai, meu rosto, ai minha preocupação!
Se eu soubesse, meu rosto alvo,
Que um homem velho beijar-te iria,
Eu à floresta verde iria,
Todo o absinto pela floresta colheria,
Do absinto água espremeria,
E a ti, meu rosto, lavar-te-ia,
Quando o velho beija, amargo lhe seja.
Se eu soubesse, meu rosto alvo,
Que um homem jovem beijar-te iria,
Eu ao jardim verde iria,
Todas as tosas pelo jardim colheria,
Da rosa água espremeria,
E a ti, meu rosto, lavar-te-ia,
Quando o jovem beija, Cheiroso lhe seja!

O falcão acorda a rapariga

Na raiz do cornizo adormeceu uma rapariga
O falcão acorda-a: “Levanta-te, rapariga!
O sol brilhou, o teu rosto escureceu.”
Levantou-se a rapariga, mas o sol não brilha,
Senão veio o rapaz para beijar a rapariga
No rosto corado e nos peitos alvos.

A rapariga e o sol

Uma rapariga ao sol contrariava:
“Sol claro, do que tu sou mais formosa
E do que a tua irmã, Lua luminosa,
E do que a tua irmãzinha, Estrela do Dia,
Que vai à frente pelo céu sereno,

Као пастир пред бијелим овцама“
Јарко Сунце Богу тужбу дало:
„Што ћу, Боже с проклетом дјевојком?“
А Бог сунцу тијо одговара:
„Јарко Сунце, моје чедо драго,
Буд' весело, не буди љутито,
Ласно ћемо с проклетом дјевојком:
Ти засијај, препланни јој лице,
А ја ћу јој уду срећу дати,
Уду срећу, све ситне дјевере,
Злу свекрву, свекра још горега,
Сјетиће се ком се противила!“
(Карацић, *op.cit.* 219).

Платно бели Будимка девојка,¹⁸⁹
Платно бели, лице јој се бели.
Гледао је паша са чардака,
Гледао је, па је говорио:
“Покри’ лице, Будимко девојко,
Са тебе се паше посвађаше,
Седам паша, од седам градова,
И кнез Рајко из равнога Срема
(Милошевић-Ђорђевић, 2006:242).

Српска девојка

У Милице дуге трепавице,
Прекрише јој румен' јагодице,
Јагодице и бијело лице.
Ја је гледах три гдине дана,
Не могах јој очи сагледати,
Чарне очи ни бијело лице.
Већ сакупих коло девојака
И у колу Милицу девојку.
Не бих ли јој очи сагледао.
Када коло наа трави играше,
Беше ведро пак се наоблачи.
По облаку зас' јеваше муње.
Све девојке к небу погледаше,
Ал' не гледа Милица девојка,
Већ преда се у зелену траву.
Девојке јој тихо говорише:

Como um pastor em frente das brancas ovelhas”
O sol claro com Deus lamentou-se:
“O que faço, Deus, com a maldita rapariga?
Deus ao Sol em voz baixa fala:
“Sol quente, meu filho querido,
Fica alegre, não fiques aborrecido,
É fácil o que faremos com a maldita rapariga,
Tu há-de brilhar, o seu rosto queimar,
E eu má sorte hei-de lhe dar,
Má sorte, todos os cunhados baixos,
Má sogra, sogro pior ainda
Lembrar-se-á a quem contrariava”.

Pano esbranqueava uma moça de Buda cidade,
Pano esbranqueava, o rosto branqueava,
O paxá do castelo para ela olhava,
Para ela olhava, com ela falava:
“Тапа о rosto, моџа де Буда cidade
Por tua causa os paxás brigaram
Sete paxás de sete cidades
E o conde Rajko de Srem plano.

A rapariga sérvia

Milica tem pestanas compridas
Cobriram-lhe do rosto rubras maçãzinhas
Maçãzinhas e a face alvinha.
Eu olhei para ela durante três anos
Não consegui ver os seus olhos.
Mas reuni um *kolo* de raparigas,
E no *kolo* Milica rapariga,
A ver se conseguia ver os seus olhos.
Quando o *kolo* na relva dançava
O céu estava limpo, e ficou nublado.
Pelas nuvens os relâmpagos brilharam,
Todas as raparigas para o céu olharam,
Porém não olha a Milica rapariga,
Olha em frente de si, para a relva verde.
As raparigas diziam-lhe em voz baixa:

¹⁸⁹ Este poema não se encontra na dissertação, mas decidimos acrescentá-lo ao anexo para se ver que o rosto na descrição da beleza feminina tem um papel fundamental na poesia popular sérvia.

„Ој, Милице, наша другарице,
Ил' си луда, ил' одвише мудра?
Те не гледаш с нама у облаке
Где се муње вију по облаку,
Већ све гледаш у зелену траву.“
Проговара Милица девојка:
„Ој, Бога вам, моје другарице,
Нит'сам луда, нит'одвише мудра,
Нит'сам вила да збијам облаке,
Већ девојка да глдам преда се.
(Караџић, *op.cit.* 165).

Воду газим-жедан идем

Цоко, Цоко, црно око!
Твоје очи вино ли су,
Или блага медовина,
Те ме тол'ко опојише
Те недељу пијан одим,
А друге ти мамур терам.
Коња водим - пешке одим
Воду газим - жедан идем
Леба носим - гладан идем
Чизме носим - бос си одим.
(Блашковић, 2007:21).

Травник запаљен очима

Што се оно Травник запалио?
Или гори ил'га куга мори?
Ил' га Јана оком запалила?
Нити гори, нит' га туга мори,
Већ га јана оком заплила.
Изгорјеше два нова дућана,
Два дућана и нова механа,
И мешћема гдје кадија суди
(Караџић, *op.cit.* 205).

Јово мајку по ђул башчи вода

Јово мајку по ђул башчи вода
Доводи је мркој трњиници:
„Видиш, мајко мрке трњинице?
Онакве су оке у девојке,
У девојке, а у моје, мајко.“
„Ако, сине, суђена ти била“.

“Ó, Milica, nossa amiga,
Ou és louca ou sábia demais
Que sempre para a relva verde olhas,
E não olhas connosco para as nuvens,
Os relâmpagos a perseguirem-se pelas nuvens
Então Milica rapariga começa a falar:
“Votem a Deus, minhas amigas,
Nem sou louca, nem sábia demais,
Nem sou fada para as nuvens juntar,
Mas sou rapariga para em frente olhar.”

Por água ando, com sede caminho

Coka, Coka, olho negro,
Os teus olhos serão vinho,
Ou hidromel suave,
Que tanto me embriagaram,
Que uma semana ando embriagado,
E outra curo a ressaca.
Cavalo levo- a pé ando,
Por água ando, com sede caminho,
Pão trago- com fome ando,
Botas trago - descalço caminho.

Travnik queimada com os olhos

Por que é que Travnik desatou a arder?
Ou está a arder ou de peste a padecer?
Ou foi a Jana que a queimou com os olhos?
Nem está a arder, nem de peste a padecer?
Foi a Jana que a que a queimou com os olhos.
Arderam todas duas lojas novas,
Duas lojas e a taberna nova,
E o tribunal em que o juiz turco está a julgar.

Jovo leva a mãe pelo jardim das rosas

Jovo leva a mãe pelo jardim das rosas,
Leva-a até ao pequeno abrunho negro,
Vês, mãe o pequeno abrunho negro?
Assim são os olhos da rapariga,
Da rapariga, mãe, minha namorada.”

„И ти, мајко, пуно жива била“
Доводи је крину бијеломе.
„Видиш, мајко, крина бијелога?
Онакво је лице у девојке,
У девојке, а у моје, мајко.“
„Ако, сине, суђенаа ти била.“
„И ти, мајко, пуно жива била“
Доводи је виновој лозици.
„Видиш, мајко, винову лозицу,
Онакве су руке у девојке,
У девојке а у моје, мајко.
„Ако, сине, суђена ти била.“
„И ти, мајко, пуно жива била.“
(Блашковић, *op. cit.* 17).

Морски трговац

Чујеш, девојко, чујеш лепото,
Твоје су очи морске трњине,
А ја сам јунак, морски трговац
Што прекупљује морске трњине.
Чујеш девојко, чујеш, лепото,
Твоји су зуби бисер сићани,
А ја сам јунак, морски трговац,
Што прекупљује бисер сићани.
Чујеш, девојко, чујеш, лепото,
Твоје су руке памук мекани,
А ја сам јунак, морски трговац,
Што прекупљује памук мекани.
(Карацић, *op. cit.*, 22).

Девојка сама себе описује

Ој, девојко, Смедеревко,
Окрени се тамо доле,
Да ти видим лице твоје!“
„Ој, јуначе, румен био!
Јеси л' иш'о у чаршију?
Јес'видео лист хартије?
Онакво је лице моје.
Јеси л' иш'о кад у крчму?
Јес'ввидео рујно вино?
Онакве су јагодице.
Јеси л'иш'о низ то поље?
Јес'видео трњинице?

“Está bem, filho, que te seja predestinada.”
“E tu, mãe, tenhas longa vida.”
Leva-a até ao lírio branco.
“Vês, mãe o lírio branco?”
Assim é o rosto da rapariga
Da rapariga, mãe, minha namorada.”
“Está bem, filho, que te seja predestinada.”
“E tu, mãe, tenhas longa vida.”
Leva-a até à videirinha.
“Vês, mãe esta videirinha?”
Assim são os braços da rapariga,
Da rapariga, mãe, minha namorada.”
“Está bem, filho, que te seja predestinada.”
“E tu, mãe, tenhas longa vida.”

O mercador marítimo

Ouve, menina, ouve, beleza,
Os teus olhos são abrunhos marinhos,
E eu cavaleiro, sou mercador marítimo,
Que anda a comprar abrunhos marinhos.
Ouve, menina, ouve, beleza,
Os teus dentes são pérolas miudinhas,
E eu cavaleiro, sou mercador marítimo
Que anda a comprar pérolas miudinhas.
Ouve, menina, ouve, beleza,
Os teus braços são algodão macio,
E eu cavaleiro, sou mercador marítimo
Que anda a comprar algodão macio.

Uma rapariga descreve-se a si própria

“Ó, rapariga de Smederevo,
Vira-te lá para baixo,
Para eu ver esse teu rosto.”
“Ó, cavaleiro, que fiques corado!
Foste alguma vez à rua principal?
Viste uma folha de papel?
Assim é que é o meu rosto.
Foste alguma vez à taverna?
Viste o vinho encarnado?
Assim são as maçãs do rosto.
“Foste por esse campo abaixo?

Онакве су оке моје.
Јеси л'иш'о покрај мора?
Јес'видео пијавице?
Онакве су обрвице.
(Блашковић, *op.cit.* 22).

Ах на ове дуге ноћи,
Ко не љуби црне очи,
Не пада му сан на очи,
Већ му пада јад на срце.
(Караџић, *op.cit.* 38)-

Попова шћерца

У попове шћерце
Црне ми оке кажу.
Жива ми, цано, била
Погледај ме њима.
У попове шћерце
Бисер ми зубе кажу.
Жива ми, цано, била,
Угризни ме њима.
У попове шћерце
Медна ми уста кажу.
Жива ми, цано, била,
Целивај ме њима.
У попове шћерце
Дуге ми руке кажу.
Жива ми, цано, била,
Загри ми њима.
У попове шћерце
Б'јеле ми дојке кажу.
Жива ми, цано, била,
Подоји ме њима.
(Караџић, *op.cit.*302).

Што је мило мора бити лијепо

Кад ће оно красно вријеме доћи,
И момци се продавати моћи,

Viste os abrunhos pequenos?
Assim é que são os meus olhos.
“Foste alguma vez à beira-mar?
Viste as sanguessugas?
Assim é que são as sobancelhas.

Ah, nessas longas noites,
Quem não beija os olhos pretos,
Não consegue conciliar o sono
E cai-lhe a mágoa no coração!

A filha do padre

A filha do padre tem
Olhos negros dizem-me.
Assim vivas, alma minha,
Olha para mim com eles.
A filha do padre tem
Dentes de pérola dizem-me.
Assim vivas, alma minha
Mordisca-me com eles.
A filha do padre tem
Lábios de mel dizem-me.
Assim, vivas, alma minha,
Beija-me com eles.
A filha do padre tem
Braços compridos dizem-me.
Assim vivas, alma minha,
Abraça-me com eles.
A filha do padre tem
Seios alvos, dizem-me,
Assim vivas, alma minha,
Amamenta-me com eles.

O que é amado, deve ser bonito

Quando aquele belo tempo chegará,
E os rapazes vender-se poderão?

За два плава не бих гроша дала,
За млинара не бих ни динара.
А за једно младо црнооко,
Дала б'за њга хиљаду дуката.
Јао, јадна, гријешну ти рекох!
Мога су драга очи плаве,
Јесу плаве, ал' су мени драге.
Друге моје, молитe се за ме,
Врло мало, ако вам је драго.
Ја сам млада, молићу га сама.
(Караџић, *op.cit.* 39).

Дојчин Петар и краљ Матијаш

Вино пије Дојчин Петар варадински бан
Попио је триста дукат' све за један дан
И још к томе врана коња, златан буздован.
Карао га краљ Матијаш, земљи господар:
Бог т' убио, Дојчин-Петре, варадински бан!
Буд ти попи триста дукат' све за један дан,
А што попи врана коња, златан буздован?
Не карај, ме краљ Матијаш, земљи господар,
Да си био ти у крчми где сам био ја,
И љубио крчмарицу којуно сам ја,
Попио би равну пешту и сав Будим град.
(Караџић, *op.cit.* 32).

Највећа сладост

Које ли је доба ноћи?
Рекла ми је драга доћи,
Рекла доћи, па не дође.
Ја је чеках до поноћи,
Од поноћи пођох кући,
Сретох драгу на сред моста,
Пољубих је једном доста,
Осташе ми медна уста,
Као да сам шећер јео,
Шећер јео, шербе пио.
(Караџић, *op.cit.* 27).

Устријељен момак

Што ћу јунак, устријели ме стријела,
Душо, Јецо, из твог бијелог лица,
Очи твоје - то су стријеле моје,

Por dois louros não dava um tostão,
Por um moleiro, nem sem valor dinheiro.
Porém por um jovem de olhos negros,
Por ele eu dava mil ducados.
Ai, desgraçada disse palavra de pecado.
Olhos azuis tem o meu amado,
Azuis eles são, mas sou eu que os amo.
Minhas amigas, por mim vão rezar,
Muito pouco se vos agradar,
E eu sou novinha, pedir-lhe-ei sozinha.

Dojčin Petar e o rei Matijaš

Vinho bebe Dojčin Petar de Varadin *ban*,
Bebeu num só dia trezentos ducados,
E ainda cavalo preto, punhal doirado.
Ralhava-lhe o rei Matijaš, senhor do estado:
Deus te mate, Dojčin-Petar, de Varadin *ban*,
Se bebeste num só dia trezentos ducados,
Por quê bebeste o cavalo preto, o punhal doirado.
Não me ralhes, rei Matijaš, senhor do estado
Se estivesse tu na taverna em que eu estive,
E se beijasse tu a taberneira que eu beijei
Bebias tu Peste plana e toda a Buda cidade.

A maior das doçuras

Que horas da noite seriam?
A amada disse-me que viria,
Disse que viria e não veio.
Esperei por ela até a meia-noite,
Após a meia-noite, parti para casa.
Encontrei a querida no meio da ponte,
Dei-lhe um beijo – suficiente.
Ficou-me a boca com sabor a mel,
Como se estivesse açúcar a comer,
Açúcar a comer, sorbet a beber.

O rapaz atingido por uma flecha

O que hei-de fazer atingui-me uma flecha,
Jeca da minha alma, da tua cara alva,
Os teus olhos são minhas flechas,

Твоје руке, то су моје муке.
Дођи, душо у дворове моје,
Да ми лечиш моје грдне ране,
Завијај их бјелим испод грла,
А испирај меднијем устима.
(Караџић, *op.cit.* 49).

Шта је милије него царев везир бити?

С оне стране Саве воде,
Детелина до колена,
Чемерика сврх човека
Под њом седе три девојке.
У једне су, у девојке
Црне очи, бело лице.
Вол'о бих је пољубити,
Него с царем вечерати.
У друге су у девојке,
Жуте чизме до колена
Вол'о би их изувати
Него с царем у лов ићи.
У треће је, у девојке,
Златно пуце под гр'оцем.
Вол'о бих га распињати,
Него царев везир бити.
(Караџић, *op.cit.* 145).

Анђелина и Али-бег

Анђелина руже брала,
Поврх града Дубровника;
Дивну киту наакитила,
До Дунава доходила,
Над Дунав се надзирала
У води се огледала:
„Фала Богу великоме,
Дивна ли сам и румена!
Још да имам црно око,
Све бих Турке премамила,
И у граду Али-бега!“
То зачуше бегу слуге,
Бегу право кажаваху,
Бего њима говораше:
„Ој, Бога ви, вијерне слуге,
Ви узмите мога мача,
Ухватите младу мому,

Braços teus - sofrimentos meus,
Vem, amada, para minha casa,
Para curares as minhas feridas graves
Envolve-as com a brancura do pescoço
E lava-as com a tua boca de mel.

O que agrada mais do que ser o vsir do czar?

Do outro lado do rio Sava,
Trevos até aos joelhos,
E o heléboro por cima das pessoas,
Debaixo estão sentadas três raparigas
A primeira tem, a rapariga,
Olhos negros, rosto alvo.
Gostaria mais de a beijar,
Do que jantar com o czar,
Segunda tem, a rapariga.
Botas amarelas pelos joelhos,
Gostaria mais de as descalçar
Do que ir à caça com o czar.
A terceira tem, a rapariga,
Um botão dourado debaixo da garganta,
Gostaria mais de o desbotoar,
Do que ser o vizir do czar.

Andelina e Ali-bei

Andelina rosas colhia
Em cima da Dubrovnik cidade
Colheu um ramo maravilhoso
Do Danúbio aproximou-se:
Em cima do Danúbio inclinou-se
E na água espelhou-se:
“Graças a Deus grande
Como sou maravilhosa e corada!
Se ainda tivesse os olhos negros
Atrairia todos os turcos
Mais Ali-bei na cidade”
Ouviram isso os criados do bei
Contaram a verdade ao bei.
O bei com eles falava:
“Votem a Deus fiéis criados,
Agarrem na minha espada
Apanhem a jovem menina

Мјерите јој косу мачем,
Ако буде дуж' од мача,
Да ми буде вјерна љуба,
Ако л'буде супроћ мача,
Да ми буде мила снаха.“
Слуге бега послушаше
И узеше остра мача,
И пођоше до Дунава,
Ухватише младу мому,
Мјерише јој косу мачем,
Она бјеше дуж'од мача!
Бегу ј'у двор поведоше,
Он је узе за љубовцу.
in: Карацић, op.cit. 282)

Међу водом зелена ливада

Међу водом зелена ливада,
На њој пасу до два ддобра коња,
Припиње их сека Аталгића
Златном жицом за срмајли-коље,
Две јој златне жице не дотекле,
Она реже своју плетеницу,
Гледао је паша са пенцера,
Гледао је па је бесједио:
„Не реж' коса секо Атлагића
Вреднија је твоја плетеница,
Нег' сто хампа најбољијех коња“.
(Блашковић, *op.cit.* 18).

Нема љепоте без вијенца

Млада нева воду нела
Над воду се надводила
Самој себи говорила:
„Јадна ли сам, јепа ли сам!
Још да ми је зелен вијенац,
Још бих, јадна, љепша била
Љубила бих чобанина,
Чобанина Костадина
Који шеће пред овцамаа
Као мјесец пред звијездама
(Карацић, *op.cit.* 180).

Чија је оно девојка

Чија је оно девојка

Meçam-lhe o cabelo com a espada
Se for mais comprido que a espada
Que seja minha fiel esposa amada,
Se for mais curto que a espada
Que seja minha querida cunhada.
Os criados ao bei obedeceram
E na espada aguda agarraram,
E até ao Danúbio chegaram,
A jovem menina apanharam,
Mediram-lhe o cabelo com a espada,
Ele foi mais comprido que a espada,
Ao palácio do bei levaram-na,
Ele tomou-a por esposa amada.

Entre as águas está um verde prado

Entre as águas está um verde prado,
Nele pastam dois bons cavalos,
Amarra-os a irmã de Atlagíc
Com o fio dourado pelas estacas prateadas
Faltaram-lhe dois fios dourados
Ela começou a cortar a sua trança
O paxá da janela olhava para ela
Olhava para ela e depois falava:
“Não cortes o cabelo, irmã do Atlagíc,
É mais importante a tua trança,
Do que cem manadas dos melhores cavalos”

Não há beleza sem grinalda

Uma jovem noiva água levava,
Foi sobre a água que se inclinava,
Consigo própria falava:
“Triste de mim, como eu sou bela
Se ainda tivesse uma grinalda verde
Ainda triste de mim, mais bela seria.
E um pastor eu beijaria
O pastor Kostadin chamado
Que se passeia em frente das ovelhas
Como a Lua em frente das estrelas.

De quem é aquela rapariga?

De quem é aquela rapariga

Што рано рани на воду,
Што плете косу широко,
А носи фесак над око,
А броди воду дубоко,
Уздиже скуце високо?
(Карацић, *op.cit.* 77).

Дјевојка на градским вратима

Соко лети високо
Крила носи широко,
Надесно се окрену,
Граду врата угледа,
А на врати дјевојка,
Бијело лице умива,
Обрвама узвија.
Грло јој се бијели
Као снег у гори.
Момче стоји према њој,
Па јој тихо говори:
„Ој, девојко, душице,
Сапни пуце под грлом,
Да се грло не бијели,
Да ме срце не боли.
(Карацић, *op.cit.* 37).

Суд ђевојачки

Три ђевојке цвијеће посијале,
Брдом смиље, а долом босиље,
Нававди се момче нежењено
Па почупа ђевојкама цвијеће.
Ал' ђевојке мрежу исплетоше,
Ухватише момче нежењено:
Једна вели: „Да га сажежемо!“
Друга вели: „Да га проћерамо!“
Трећа вели: „да га објесимо!“
Ал' говори момче нежењено:
„Ннисам злато да ме сажжете.
Нит'сам курва да ме проћерате,
Већ сам јунак да ме објесите,
О злу дрву, ђевојачку грлу.“
(Карацић, *op.cit.*:282).

Најљепши мирис

Que cedo vai ter à água
Que faz uma trança larga
E usa o chapéu em cima do olho
E anda pela funda água
E as saias em alto levanta?

A rapariga no portão da cidade

O falcão voa alto
Abriu as asas largo
Para a direita virou-se
Viu o portão da cidade.
E no portão uma rapariga
A lavar o rosto alvo
Com as sobrancelhas faz um arco
O seu pescoço é tão alvo
Como a neve na montanha.
Um rapaz está em frente dela
E em voz baixa ele fala:
Ó, rapariga da minha alma,
Aperta o botão no pescoço,
Para o pescoço não se ver alvo
Para não me doer o coração.

O julgamento das raparigas

Três raparigas flores semearam,
Pelo monte nardos, pelo vale manjeriço,
Veio de propósito um jovem solteiro
E arrancou as flores às raparigas.
Mas as raparigas uma rede teceram
Apanharam o jovem solteiro
Uma diz: “vamo-lo queimar!”
Outra diz: “vamo-lo expulsar!”
A terceira diz: “Vamo-lo enforcar!”
Mas o jovem solteiro começa a falar:
“Não sou ouro para me queimarem,
Nem sou puta para me expulsarem
Mas sou cavaleiro para me enforcarem
Na árvore má, pescoço da rapariga.”

O cheiro mais bonito

Ó, rapariga da minha alma,

Ој, девојко, душо моја,
Чим миришу недра твоја?
Или дуњом ил' неранцом,
Или смиљеем, ил'босиљем?
Ој, Бога ми, млад јуначе,
Не миришу њедра моја
Нити дуњом, нит'неранцом,
Нити смиљем, нит'босиљем,
Веће душом девојачком.
(Караџић, *op.cit.* 82).

Знање

Ој, девојко, ој Милена,
Седи мени крај колена,
Ни ми нисмо дивљи људи,
И ми знамо где се љуби,
Удовице међу оке,
А девојке међу дојке.
(Караџић, *op.cit.* 27).

Жеља обога

Девојчица воду гази,
Ноге јој се беле,
За њом момче коња јаше,
Грохотом се смеје:
„Гази, гази, девојчице,
Да би моја била.“
„Кад бих знала и видела,
Да бх твоја била,
Млеко бих се умивала,
Да бих бела била,
Ружом бих се утирала,
Да б' румена била,
Свилком бих се опасала,
Да бих танка била.
(Караџић, *op.cit.* 49).

Три мане

Узабрах стручак од земље,
Дадох га драгој до себе,
Заклех је небом и земљом
Љуби ли још ког до мене.
„Тако ми неба и земље,
Не љубим никог до тебе,

A que é que cheira o teu seio?
Ou a marmelo ou a laranja
Ou a nardo ou a manjeriçao?
Ó, voto a Deus, jovem cavaleiro,
Não cheira o meu seio
Nem a marmelo, nem à laranja,
Nem a nardos nm a manjeriçao
Mas à alma de rapariga.

O saber

Ó, menina, ó, Milena,
Senta-te ao pé dos meus joelhos,
Nós não somos pessoas selvagens,
Nós sabemos onde há-que beijar-se,
As viúvas é entre os olhos,
E as meninas entre os seios.

O desejo dos dois

Uma menina anda na água água
Vêm-s-lhe as pernas alvas.
Detrás dela um rapaz a cavalo,
Ri-se às gargalhadas:
“Anda, anda, pisamenininha,
Para seres minha.”
“Se eu soubesse e se visse,
Que tua seria,
Com leite lavar-me-ia
Para ser branquinha,
Com rosa enxugar-me-ia,
Para ser coradinha
De ceda cinto faria
Para ser fininha.

Três defeitos

Colhi um raminho do chão,
Dei-o à amada ao meu lado.
Pelo céu e pela terra para jurar pedi
Se amava mais alguém além de mim
“Pelo céu e pela juro-te a ti,
Não amo ninguém além de ti,

А од сад нећу ни тебе.
На теби кажу три мане.
Прва је мана на теби
Што си ми мален, премален.
Друга је мана на теби,
Што си ми танак, претанак.
Трећа је мана на теби,
Што си ми блеђан, преблеђан
Ако сам мален, премален,
Моме сам коњу лагахан.
Ако сам танак, претанак,
Ја сам од рода господска.
Ако сам блеђан, преблеђан,
Многе сам школе учио.
(Карацић, *op.cit.* 25)

Благо мене сад је виђех

Минух дворе војводине,
У двору се нико не чу,
До Милица дворкињица
Која рано дворе брише
Метла јој је струк бисера
А лопата од дуката.
Дадох дукат да је виђу,
Не могах је видијети.
Дадох коња да је виђу,
Не могах је видијети,
Дадох очи да је виђу,
Благо мени, сад је виђех.
(Блашковић, 2007:18)

Јово и Марија

Вјетар ружу низ поље носаше
На Јовов је шатор наносаше,
Гдјено Јово са Маријом бјеше.
Јово пише, а Марија везе,
Неста Јову мрка мурђепа
А Марији злата жеженога.
Тада Јово Мари проговара:
„Ој, Марија, драга душо моја,

E a partir de agora nem a ti.
Dizem que tu tens três defeitos.
O primeiro teu defeito
É seres pequeno, pequenino.
O segundo teu defeito
É seres fino, fininho.
O terceiro teu defeito
É seres pálido, palidinho.
Se sou pequeno, pequenino,
Ao meu cavalo sou levezinho,
Se sou fino, fininho,
Sou da linhagem senhorial.
Se sou pálido, palidinho
Em muitas escolas estive a estudar.

Feliz de mim, só agora é que a vi

Passei pelo palácio do duque.
No palácio ninguém se ouviu,
Apenas Milica, criadinha,
Que cedo o palácio varria
A sua vassora é rama de pérolas
E a sua pá está feita de ducados.
Dei um ducado para vê-la
E não consegui vê-la
Dei o cavalo para vê-la
E não consegui vê-la
Dei os olhos para vê-la
Feliz de mim, só agora é que a vi!

Jovo e Marija

O vento uma rosa pelo campo levava
Para a tenda de Jovo a trazia
Onde o Jovo estava com a Marija
A Jovo acabou-se-lhe a negra tinta
E a Marija acabou-se-lhe o ouro brilhante:
E Jovo com Mara começa a falar:
“Ó, Marija, amada da minha alma,
Sentes carinho pela minha alma,

Je ли теби драга моја душа?
Je л' ти тврда моја десна рука?“
„Мара њему тихо одговара:
О, мој Јово, и срце и душо,
Дража ми је, драги, твоја душа,
Него моја св четири брата,
Мекша ми је твоја ддесна рука,
Нег' четири најмекша јастука.“
(Караџић, *op.cit.*117)

Анђа капицика

Високо се соко вије
Још су виша граду врата
Анђа им је капицика
Сунцем глву опа сала
А звездама накитила.
(Блашковић. 2007:17).

Игра коња млад јунак

Игра коња млад јунак,
Покрај морске обале,
Гледала га дјевојка,
По имену Илинка.
Цвијећа је набрала:
Босиока, невена,
Љубичице, пелена(...)¹⁹⁰
И црвене ружице.
За грање се сакрила,
На њег цвијеће бацала
(Блашковић, 2007:26).

Сунце сија, ружа се развија

У петак сам пелцовала ружу,
у суботу пупољака било
Сунце сија, ружа се развија
у недељу дики за шеширом.
(Караџић; 2007:27).

Не мисле се убити већ љубити

Sentes duro o meu braço direito?”
“Ó, meu Jovo, coração e alma,
Sinto mais carinho, pela tua alma,
Que pelos meus quatro irmãos,
Sinto mais macio o teu braço direito
Que quatro das mais macias almofadas.

Анда портeira

O falcão voa alto
Mais alto é o portão da cidade
Andja é a sua porteira
O sol é o lenço na sua cabeeça
E adornou-se com as estrelas.

Espora o cavalo um jovem cavaleiro

Espora o cavalo um jovem cavaleiro
Ao pé da costa do mar
Olhava para ele uma menina
De nome Pinka.
Flores ela colheu,
Manjericão, calêndula,
Absinto, violeta,
E rosinha vermelha
Detrás das ramas escondeu-se
Atirou flores para ele.

O sol brilha, desenvolve-se a rosa

Na sexta-feira podei uma rosa
Já havia botões no sábado,
O sol brilha, desenvolve-se a rosa
No domingo no chapéu do amado.

Não pensam em se matar, mas em se beijar

O rapaz vai pela montanha,

¹⁹⁰ no original sérvio existem aqui dois nomes das flores , sendo um deles literalmente traduzível como “menina”. Como desconhecemos o equivalente dos nomes populares destas duas flores em português, decidimos saltar o verso.

Момак иде планином,
А девојка градином,
Он се меће глогињом,
А девојка трњином.
Не мисле се убити,
Већ се мисле љубити.
(Карацић, 1987:247).

Момче и Јана

Момче иде странчицом
Закити се гранчицом,
Па погледа низ брдо
Како Јана мете двор.
„Ој, ти, ано, бисер мој,
Откуд теби прстен мој?“
„Дао ми гга братац твој,
Ако Бог да, девер мој.
(Блашковић, 2007:32).

Шта би која најволила

Текла Сава испод Београда
Изметала лађу од мерцана,
А на лађи до три адиђара,
Једно Мара бијелога врата,
Друго Ана, од бисера грана,
Треће Анђа кутија дуката.
Вели Мара бијелога врата:
„Шта би која саде најволила?
Ја бих млада саде најволила
Да ја имам ђердан од дуката“
Вели Ана, од бисера грана:
„Ја бих млада саде најволила,
Да ја имам иглу од биљура
Да извезем јорган од бехара
Да покријем себе и бећара
Да ја видим како бећар спава.
Вели Анђа, кутија дуката:
„Ја бих млада саде најволила
Да ми хоће Мићо суђен бити.
(Карацић, *op. cit.* 189).

Испуњена жеља

Бога моли момче нежењено,
Да се створи крај мора бисером,

E a rapariga vai pelo jardim,
Ele atira um espinheiro,
E a rapariga um abrunho
Não pensam em se matar,
Mas pensam em se beijar.

O rapazinho e a Jana

O rapazinho vai pela ladeirinha
Adornou-se com uma raminha
E olhou para baixo
Viu Jana a casa varrendo.
“Ó, tu, Jana, minha pérola,
Como é que tns o meu anel?
“Foi o teu irmão quem mo deu,
Se Deus quiser, cunhado meu.”

De que cada uma mais gostaria

Corria o rio Sava debaixo de Belgrado,
E revolvía um navio de coral,
E no navio três joias estavam,
Uma é Mara de pescoço alvo,
Outra é Ana, de pérolas rama,
Terceira é Andja, caixa de ducados
Diz Mara de pescoço alvo:
“Do que cada uma agora mais gostaria,
Eu menina, agora mais gostaria,
De ter um colar de coral.”
Diz Ana, de pérolas rama:
“Eu menina agora mais mais gostaria
De ter uma agulha de cristal
Para bordar um cobertror de flores
Para cubrir a mim e o meu amor
Para ver o meu amor dormido.”
Diz Andja, caixa de ducados:
“Eu menina agora mais gostaria
Que Miço fosse o meu predestinado”

Desejo realizado

A Deus reza um jovem solteiro
Para se transformar em pérola à beira-mar

Гдје дјевојке на воду долазе,
Да га купе себи у недарца,
Да га нижу у зелену свилу,
Да га међу себи под гроца,
Да он слуша шта која говори,
Говори ли свака о својему,
Говори ли драга и о њему.
Што молио, то му и Бог дао:
Он се створи крај мора бисером
Гдје дјевојке на воду долазе,
Купиле га себи у недарца
Низале га у зелену свилу
Метале га себи у недарца
Слушао је шта која говори,
Говорила свака о својему
Говорила драга и о њему.
(Карацић, *op.cit*,69).

Опроштај

Вишњицица род родила виши од рода
Под њом седи млад господар и с њим
госпођа.
Пред њима је кондир вина и огледало.
Напију се, пољубе се, огледају се.
Шеве тице небом лете, ситно жуборе
Да је лепши млад господар него госпођа.
Тад говори млад господар својој госпођи:
„Чујеш, драга, чујеш, душо, тице што зборе
Да ја узмем бољу љубу него што си ти.“
Узми драги, узми душо, просто да ти је.
Израсла су два дрвета танка висока.
Једно расло на Дунаву, друго на мору,
Кад се она два дрвета врхом састала.
Састао се и ти онда са другом љубом.

Дјевојка куне огледало

Дјевојка је огледало клела:
„Огледало, ти га не гледало!
Ти си мене мајци опадало!
Да ја љубим четири јунака
Два жењена и два нежењена,
Жив ми братац, нисам до једнога
И то једно младо нежењено
Кога никад љубит престат нећу.

Onde as meninas vão água buscar
Para nos seus peitos o juntarem
Para em seda verde o enfiarem
Para nos seus pescoços o colocarem
Para ele ouvir de que cada uma fala
Se todas as meninas falam no seu amado
Se a sua amada também sobre ele fala.
O que rezou, Deus concedeu-lhe:
Transformou-se em pérola à beira-mar,
Onde as meninas vinham água buscar,
Nos seus peitos estiveram-no a juntar,
Em seda estiveram-no a enfiar,
Nos seus pescoços estiveram-no a colocar
Ele ouviu de que cada uma falava
Cada uma falava no seu amado,
A sua amada também sobre ele falava.

O perdão

Uma ginjeira deu frutos, frutos dos maiores
Debaixo sentam-se um jovem senhor e a sua senhora
Na sua frente têm um cálice de vinho e um espelho
Beberam, beijaram-se, no espelho olharam-se.
As cotovias pelo céu voam em voz baixa murmuram
Que é mais belo o jovem senhor que a senhora.
Então o jovem senhor diz à sua senhora:
“Ouve, querida da minha alma, os pássaros o que dizem
Que eu me case com uma esposa melhor do que tu és”
“Casa amado, da minha alma, eu perdoo-te.
Cresciam duas árvores altas e finas
Uma junto do Danúbio, outra ao pé do mar
Quando as duas árvores com o topo se juntarem
Então tu com outra esposa hás-de te juntar.

A rapariga amaldiçoa o espelho

Uma rapariga amaldiçoava o espelho:
“Ó, espelho, oxalá deixes de ver!
Tu mal de mim à minha mãe foste dizer!
Que eu beijava quatro cavaleiros,
Dois casados e dois solteiros,
Assim viva o meu irmão, só um eu beijo
É esse um é um jovem solteiro
A quem nunca de amar deixarei.

(Караџић, *op.cit.* 149).

Расла трава детелина

Расла трава детелина,
Детелина до колена,
По њој расла два пауна,
И четворо паунчади.
Чувала их девојчица
У танано кошуљици
Нит' је тката, нит сновата,
Већ од злата саљевата
(Блашковић, *op.cit.* 20).

Иве јаше кроз орашје¹⁹¹

Иве јаше кроз орашје.
Иве ли је? Сунце ли је?
Коњик ли је? Вила ли ј
Узда ли је? Звезда ли је?
Седло ли је? Сребро ли је?
(Блашковић, *op.cit.* 16).

Ударало у тамбуру ђаче¹⁹²

Тамбура му од сувога злата,
Жице су му косе девојчаке,
А терзијан перо соколово.
Гледала га с чардака девојка,
Гледала га, па је беседила:
“Боже мили! да чудна јунака!
Да ли ми га Бог у срећи даде!
Под њега би каранфил стерала,
А под главу румену ружицу;

Crescia a erva trevo

Crescia a erva trevo,
Relva trevo até aos joelhos,
Nela cresciam dois pavões
E quatro pavõezinhos.
Guardava-os uma menina
Vestida de uma camisinha fina
Nem é tecida, nem é cerzida,
Senão de ouro forjada.

Ive monta pelo nogal

Ive monta pelo nogal.
Será Ive? Será o sol?
Será o cavalo? Será a fada?
Será a rédea? Será a estrela?
Será a sela? Será a prata?

Tocava citra um discipulo,
A sua citra é de ouro puro,
As cordas são cabelos de rapariga
E o arco uma pena de falcão
Olhava para ele do castelo uma rapariga.
“Deus caro, que cavaleiro mais estranho!
Se Deus mo desse por predestinado,
Debaixo dele craavos espalhava,
E debaixo da cabeça rosa encarnada,
Que cheire, que acorde frequentemente

¹⁹¹ Na antologia de Đurić (*op.cit.* 34) este poema chama-se “O belo Ive” (*Lijepi Ive*).

¹⁹² Este poema não foi citado na dissertação, mas completa um pouco a ideia sobre a beleza masculina e o amor que esta imagem despertou na rapariga. Mesmo que não se fale nos traços físicos da beleza do rapaz, pode se deduzir que ele é tão belo que até a sua citra se torna bela também.

Нек мирише, нек се често буди,
Нека моје бело лице љуби.“
(Милошевић-Ђорђевић, *op.cit.*)

Лов од воље

Соколовићу, најљепши тићу,
Што лов не ловиш, нег' залуд стојиш?
Пале су патке у слано море,
А преплице у равно поље,
Одбер' соколе, што ти од воље.
Од воље ми је лијепа ђевојка.
(Ђурић 1958,44).

Лијепа Јулијана¹⁹³

Одвила се грана јоргована,
Под њом сједи лијепа Јулијана,
А пред њом је ђерђеф од мерџана,
На ђерђефу сарајевско платно,
А на платну веденичко злато,
У руци јој игла од биљура.
Питале је њене другарице:
„Ој, Бога ти, лијепа Јулијана,
Откуд теби ђерђеф од мерџана?
И откуд ти сарајевско платно?
И откуд ти веденичко злато?
И откуд ти игла од биљура?“
Одговара Лијепа Јулијана:
„Имам оца на мору трговца /варијанта:
имам ујца...¹⁹⁴
Донео ми ђерђеф од мерџана
Имам мајку, купила ми платно,
Имам сеју, иглу ми је дала,
Имам драгог, купио ми злато. /
варијанта: имам брата...¹⁹⁵
(Карацић *op.cit* 382).

E que o meu rosto alvo beije,”

A caça ao gosto

Falcãozinho, pássaro mais lindo,
Por que não caças e em vão estás parado?
Os patos caíram para o mar salgado
E as perdizes para o campo plano
Escolhe, falcão ao teu gosto.
Ao meu gosto é uma bela menina.

Bela Julijana

Desenrolou-se do lírio rama
Debaixo está sentada a bela Juliana
Diante dela está um bastidor de coral
No bastidor estava de Sarajevo pano
E no pano estava o ouro veneziano
E na sua mão uma agulha de cristal
Perguntaram-lhe as suas amigas:
“Ó, vota a Deus, bela Juliana,
Como é que tens um bastidr de coral?
E como é que tens de Sarajevo pano?
E como é que tens o ouro veneziano?
E como é que tens a agulha de cristal?”
Responde-lhes a bela Juliana:
“Tenho o meu pai, mercador no mar²⁰²
Trouxe-me o bastidor de coral
Tenho a minha mãe, comprou-me o pano
Tenho a minha mana, deu-me a agulha,
Tenho o meu amado, ccomprou-me o ouro²⁰³

¹⁹³ Este poema não é referido na dissertação, mas é acrescentado ao anexo porque apresenta o ideal de uma bela rapariga a bordar na natureza, sendo todos estes elementos aquilo que aumenta a sua beleza e sendo a prenda do querido /do irmão noutra variante) a mais valiosa de todas.

¹⁹⁴ Variante: imam uјca/ tenho um tio

¹⁹⁵ Variante: tenho um irmão

Ја посадох виту јелу¹⁹⁶

Ја посади виту јелу,
Виту јелу на камену,
Па оставих лепу Лену
Да ми чува виту јелу,
А не прође ни годину
Мени Ленка поручује:
“Ходи мени, моје драго,
Јела ти се разгранала,
Гране своје разбацала,
Хладовину оставила,
Ленка ти је већ одрасла:
У Ленке је бело лице,
У Ленке су мрке веђе,
У Ленке су бјеле груди,
Тебе зове да те љуби!
(Милошевић-Ђурђевић, *op.cit.*)

Plantei uma bétula fina

Plantei uma bétula fina
Bétula fina em cima de uma pedra
E deixei a bela Lena
Para me guardar a bétula fina
Não passou nem um ano
Lena manda-me um recado:
“Vem ter comigo, meu amado,
A tua bétula ramificou,
Os seus ramos abriu
E a sombra deixou
A tua Lenka já cresceu
Lenka tem o rosto alvo,
Lenka tem sobrancelhas negras
Lenka tem seios alvos
A ti chama-te para beijar-te”

Мајка ћерку чува¹⁹⁷

У госпође мајке лијепу ћерку кажу
Не да је видети сунцу ни мјесецу
Ни мутном облаку, ни младом јунаку
Јунак се заклео да ће је видити
Да ће је видити и с њом бесједити
У зеленом врту под жутом наранџом
Под жутом наранџом у сребрном столу!
(Караџић, *op.cit.* 318)

Mãe guarda a filha

Dizem que a senhora mãe tem uma filha bela
Nem ao sol nem ao luar ela deixa vê-la
Nem à turva nuvem, nem ao cavaleiro jovem.
O cavaleiro jurou que a veria
Que a veria e com ela conversaria
No jardim verde debaixo da laranjeira amarela
Debaixo da laranjeira amarela à mesa de prata.

Лијепа Мара код цара

¹⁹⁶ Este poema também não foi citado na dissertação, mas apresenta algumas constantes na beleza feminina. Alguns dos poemas deste ciclo, intitulados *Tudo está diferente daquilo que se fala* inserem-se também na temática dos amores contrariados

¹⁹⁷ Este poema não foi citado na dissertação, mas cita-se no anexo, porque a beleza da rapariga nos versos se relaciona estreitamente com o mistério e com o recolhimento com o qual a mãe zela pela virtude da filha.

Листак паде на ливаду, чија ј' ливада?
Ливада је лијепе Маре, ал' је одбјегла,
Побјегла је жалосница цару под шатор
Па се игра с царевићи испод шатора,
Цар јој даје жлатну бурму да с њим поигра
А царица златну круну да с њим не игра.
(Карацић, *op.cit.* 122)

Боље старо злато него сребро ново

Соко лети преко Сарајева
Тражи лада гдје ће ладовати
Нађе јелу на сред Сарајева
И под јелом студена водица
На водици Зумбул удовица
И девојка питома ружица.
Стаде сокко мисли размишљати,
Ил' ћу љубит' зумбул удовицу
Ил' дјевојку питому ружицу“
Све мислио, на једно смислио,
Па је онда тихо говорио:
„Боље злато и поиздерато,
Него сребро изнова когато,
Па он љуби Зумбул удовицу.
Љуто куне Ружица дјевојка:
„Сарајево, цвало не родило!
Јер у теби обичај постаде,
Млади момци љубе удовице,
Стари старци лијепе дјевојке.“

За стара није, за млада јест

Текла вода текелија,
Под њом расла шефтелија,
Под њом седи Анђелија,
Отуд иде стар делија:
„Божја помоћ, Анђелија!
Пије ли се текелија?
Једе ли се шефтелија?
Љуби ли се Анђелија?“
„Ид' одатле, стар делија!
Не пије се текелија,
Не једе се шефтелија,
Не љуби се Анђелија!“
Отуд иде млад делија:
„Божја помоћ, Анђелија!

A bela Mara ao pé do czar

Uma folha caiu no prado, de quem é o prado?
O prado é da bela Mara, mas ela escapou.
Fugiu a desgraçada para a tenda do czar
Debaixo da tenda com os príncipes está a brincar
O czar dá-lhe a aliança de ouro p'ra com ele dançar
E a czarina a coroa de ouro p'ra com ele não dançar

Melhor ouro velho que prata nova

Um falcão sobrevoa Sarajevo
Para descansar procura uma sombra
Encontrou uma bétula no meio de Sarajevo
E debaixo aguinha fria
Ao pé da aguinha, viúva Jacinta
E uma menina, delicada rosinha.
O falcão pôs-se a pensar:
“Ou vou beijar viúva Jacinta,
Ou a menina, delicada rosinha”
Em tudo pensou, numa coisa pensou
E então em voz baixa falou:
“Melhor ouro, aida que rasgado,
Que a prata nova forjada”
Ee foi beijar viúva Jacinta.
Amaaldiçoa furiosa, Rosinha menina:
“Sarajevo, que floresçs , frutos não tenhas!
Porque em ti se tornou um costume:
Os jovens rapazes beijam viúvas
Os velhos velhotes belas meninas.”

Para o velho não é, para o jovem é

Fluia a fluente aguinha
Debaixo um pessegueiro crescia
Debaixo estava sentada a Andjelija
Dali veio um velho cavaleiro:
“Deus te ajude, Andjelija!
Pode beber-se da fluente aguinha?
Pode comer-se da prssegueirinha?
Pode beijar-se a Andjelija?”
“Vai-te embora, velho cavaleiro!
Nem pode beber-se da fluente aguinha,
Nem pode comer-se da pessegueirinha
Nem pode beijar-se a Andjelija!”

Пије ли се текелија?
Једе ли се шефтелија?
Љуби ли се Анђелија?
„Божиј био, млад делија!
И пије се текелија,
И једе се шефтелија
И љуби ссе Анђелија!”
(in: Карацић, *op.cit.*398).

Девојка се тужи ђулу

Ђул-девојка под ђулом заспала,
Ђул се круни, а девојку буди.
Девојка је ђулу говорила:
„А, мој, ђуле, не круни се на ме,
Није мени до штоно је теби,
Већ је мени до моје невоље,
Млад ме проси, за стара ме дају,
Стар је војно трула јаворина,
Ветар дува, јаворину љуља,
Киша иде, јаворина труне,
Млад је војно ружа напупила,
Вјетар дува, ружа се развија,
А од кише бива веселија,
Сунце сија, она руменија.
(in: Карацић, *op.cit.*392)

Што мора бити бити ће

Бацала Тода јабуку,
На кога паадне јабука,
Онога Тода да љуби.
На старца паде јабука,
Не хте га Тода љубити,
Веће га шаље на воду-
Не би л' га вода однела.
Ал' ето старца где иде,
И носи Тоди водике:
„Љуби ме, Тодо, Тодике,
Љуби ме, душо и срце!”
Не хте га Тода љубити,
Веће га посла у дрва,
Не би л' га дрво убило.
Ал' ето старца где иде,

Dali vem um jovem cavaleiro
“Deus te ajude, Andjelija!
Pode beber-se da fluente aguinha?
Pode comer-se da pessegueirinha?
Pode beijar-se a Andjelija?”
“Deus contigo, jovem cavaleiro!
Pode beber-se da água fluentinha,
Pode comer-se da pessegueirinha,
Pode beijar-se a Andjelija.”

Uma moça lamenta-se com a rosa

Uma moça rosa dormia debaixo do rosal
A rosa desfolha, a moça acorda
A moça começou a falar com a rosa:
“Ó, minha rosa, não te desfolhes sobre mim
Não estou para o que te apetece a ti,
Mas eu estou com a minha desgraça
Um jove'm pede-me, a um velho dão-me,
O homem velho é um bordo podre
O vento sopra, o bordo estremece,
A chuva cai, o bordo apodrece,
O homem jovem é uma rosa em botão,
O vento sopra, desenvolve-se a rosa,
E da chuva mais alegre fica,
O sol brilha, mais encarnada fica.

O que tem de ser, há de ser

Atirou Toda uma maçã
Em quem cair a maçã
Aquele Toda há-de beijar.
No velho caiu a maçã,
Não o quis a Toda beijar,
Mas mandou-o água buscar,
Para a água o levar.
Mas eis o velho a andar,
E à Toda traz a aguinha,
“Beija-me Toda, Todinha,
Beija-me coração e alma minha!”
Não o quis Toda beijar,
Mas mandou-o lenha buscar,

И носи Тоди дрваца.
„Љуби ме, Тодо, Тодице,
Љуби ме, душо и срце!
Тода га не хте љубити,
Веће га шаље на војску,
Не би л' га сабља посекала,
Ал' ето старца где иде,
И носи ссабљу у руци:
„Љуби ме, Тодо, тодице,
Љуби ме, душо и срце,
Што мора бити, бити ће.“

Шта би која најволила

Сиђеле су три ђевојке
Међу собом говориле
Шта би која најволила:
Најстарија говорила:
Ја бих ђердан најволила,
А средња је говорила:
„Ја бих кавад најволила“.
А најмлађа говорила:
„Друге моје, луде ли сте!
Шта је ђердан при доброту?
Шта је кавад при љубави?
Ја бих драгог најволила.“
(Караџић: *op.cit.* 237).

Дика каже. „Љуби ме, умрећу!“
Нисам камен да му кажем „Нећу!“
(Милошевић-Ђорђевић, *op.cit.* 257).

Амајлија за девојке

А мој драги амбер душом дише,
Бијелом руком и калемом пише
Дјевојкама ситне амајлије
Што у једној амајлији пише:
Ко те неће, не намећи му се,
Ко те хоће, не реци му: „Нећу!“
(*in*: Караџић, *op.cit.* 102).

Селе Јеле, што се не удајеш?
Брале Нико, кад ме нико неће.
Ког ја хоћу, а он мене неће,
Ког ја нећу, а он мене хоће.

Para uma árvore o matar,
Mas eis o velho a andar
E à Toda traz lenhazinha,
“Beija-me, Toda, Todinha,
Beija-me coração e alma minha!”
Não o quis Toda beijar
Mas mandou-o para a guerra,
Para o sabre o cortar,
Mas eis o velho a andar
E traz o sabre na mão:
“Beija-me, Toda, Todinha,
Beija-me, coração e alma minha,
O que tem de ser, há-de ser.”

De que cada uma mais gostaria

Estavam sentadas três raparigas
Entre elas diziam
De que cada uma cada uma mais gostaria
A mais velha dizia:
“Eu dum colar mais gostaria”
A do meio dizia:
“Eu um casaco preferiria”
E a mais nova dizia:
“Que loucas são, minhas amigas!
O que é um colar ao pé da bondade
O que é um casaco ao pé do amor?
Eu do amado mais gostaria”.

O amado diz: “Beija-me vou morrer!”
Não sou pedra para “não” lhe dizer!

Amuleto para raparigas

O meu amado com alma de âmbar respira,
Com a mão alva e com pena escreve,
Para raparigas moças pequenos amuletos
Eis o que num amuleto está escrito:
“Não te imponhas a quem não te quer,
Não digas que não a quem te quer”

Mana, Jela, porque não te casas?
Mano, Niko, se ninguém me quer.

(in: Милошевић-Ђорђевић, *op.cit.* 134)

Драги и недраги

Коњ зеленко росну траву пасе
На час пасе, на два прислушкује
Где девојка своју мајку моли.
„Не дај мене, мајко за недрага!
Волим с драгим по гори одити,
Глог зобати, с листа воду пити,
Нег с недрагим по двору шетати,
Шећер јести у свили спавати.

Очи моје куд сте погледале

Срце моје, шта си пожуђело?
Кад би Бог д'о сваком ко што хоће,
А и мене што би мило било!
Да ми с' хоће драги смиловати,
Да се хоће са мном помирити.
То би мене врло мило било.
Е се на ме расрдио љуто!
Да је зашто, не бих ни жалила,
Већ за једну грану рузмарина,
Штоно сам је у суботу брала
У неђељу другом повиђела,
Пак се зато расрдио на ме.
Ој, Бога ми, моје другарице,
Није благо ни сребро ни злато,
Већ је благо што је коме драго.
(Милошевић-Ђорђевић, *op.cit.* 148).

Риба и девојка

Девојка седи крај мора,
Пак самој себи говори:
„Ах, Боже мили и драги!
Има л' што шире од мора?
Има л' што дуже од поља?
Има л'шта брже од коња?
Има л'шта слађе од меда?
Има л' што драже од брата?“
Говори риба из воде:
„Девојко, луда будало!
Шире је небо од мора,
Дуже је море од поља,

A quem eu quero, ele não me quer.
A quem não quero, é ele quem me quer.

O amado e o mal-amado

O cavalo pardo relva orvalhada pasta
Por um momento pasta, por dois escuta
Uma rapariga a pedir à mãe:
“Não me dê, mãe, ao mal amado!
Prefiro com o amado pelo bosque andar
Alvar comer, água duma folha beber,
A com o mal amado pelo palácio passear,
Açúcar comer, em seda dormir.

Olhos meus, para que olharam?

Coração meu, o que é que ansiaste?
Se Deus desse a cada um o que ele deseja,
E a mim também o que me agrada
Se o meu amado quisesse de mim apiadar-se!
Se quisesse comigo reconciliar-se!
Isso a mim muito agradar-me-ia
Porque ficou muito furioso comigo
Se por algo fosse, não lamentaria
Mas por um ramo de rosmaninho
Que eu no sábado tinha colhido
E no domingo a outro tinha oferecido
E foi por isso que ficou furioso comigo
Voto a Deus, minhas amigas,
Não é tesouro nem prata, nem ouro
Mas tesouro é o que agrada a cada quem.

O peixe e a rapariga

Uma rapariga sentada à beira-mar
Consigo própria está a falar:
“Ah, Deus caro e querido,
Há algo mais largo que o mar?
Há algo mais comprido que o campo?
Há algo mais rápido que o cavalo?
Há algo mais doce que o mel?
Há algo mais amado que o irmão?
O peixe da água começa a falar:
Rapariga, tola, louca!

Брже су очи од коња,
Слађи је шећер од меда,
Дражи је драги од брата.).
(Блашковић, *op.cit.* 14).

Што сам млада, да сам вода ладна
Ја бих знала где бих извирала
Крај дућана Јове базарђана
Не би л'Јови жеђа додијала
Не би ли се водице напио,
Не би'л мене у води попио,
Не бих ли му на срце панула,
И на срцу рану начинила.
(Блашковић, *op.cit.*:36).

Смртна болест

Ах, што ћу, што ћу,
Не спавам ноћу,
Срце ми гори,
Мука ме мори,
Умрети хоћу
За тобом, душо
(Караџић *op.cit.* 297).

Ја бих с тобом бесједила

Дјевојчице, љубичице, ружо румена,
Што ти са мношћем не бесједиш, уста медена?
-Ја бих с тобом бесједила, ал' ми не дају.
-Ко то не да, ко то смета, Бог нам га смео!
- Богме тајко, браћа моја и мила мајка
Велећи ми да не љубим никог туђина
Него своју родну браћу и родитеље
И онога кога Бог ми у срећу дадне.
(Караџић *op.cit.*:301).

Радост у опомињању¹⁹⁸

Моја драга, јеси л'се удала?
Јесам драги и чедо родила
Твоје сам му име наденула
Кад га зовем да ме жеља мине.

Mais largo é o céu que o mar,
Mais comprido é o mar que o campo,
Mais rápidos são os olhos que o cavalo,
Mais doce é o açúcar que o mel,
Mais amado é o amado que o irmão.

Se eu menina, fosse água fria,
Eu saberia onde nasceria,
Ao pé da loja do Jovo lojista,
Para que à sede já não resista,
Para da água beber até se saciar,
Para a mim com a água me tomar,
Para eu no seu coração cair,
E no coração fazer-lhe uma ferida.

Doença mortal

Ah, que vou fazer, que vou fazer
Não durmo de noite
O meu coração arde,
A angústia atormenta-me
Quero morrer,
Por ti, minha alma.

Eu contigo falaria

- Menina, violeta, rosa encarnada,
Porque tu não me falas, boca açucarada?
-Eu contigo falaria, mas não me deixam.
-Quem não deixa, quem perturba, Deus o perturbe!
Juro por Deus, o meu pai, os irmãos e a mãe querida,
Dizendo-me para não amar a ninguém alheio
Além dos próprios irmãos e dos meus pais
E aquele a quem Deus em sorte me der.

A alegria na memória

Minha amada, chegaste a casar?
Casei amado e tive um filho.
O teu nome por mim foi-lhe escolhido.

¹⁹⁸ Na edição: de Blašković (2007), o título deste poema é: "O teu nome por mim foi-lhe escolhido"

Не зовем га. „Дођи мени, сине”
Већ га зовем: „дођи мени, драги.“

Стидно момче и милостиво девојче

Вишњичица род родила,
Од рода се саломила,
Нема вишњу ко да бере,
Само момче и девојче,
Стиђе момче нег' девојче,
Испод стида проговара:
„Дај девојко једно око“
Она кучка милостива,
И на срцу жалостива,
Па му даде обадва.
(Караџић, *op.cit.* 66).

Момак и девојка

“Ој, девојко, питома ружице,
Кад си расла, на што си гледала?
Ил' си расла на бор гледајући,
Ил'на виту јелу поноситу,
Ил'на мога брата најмлађега.?”
„Ој, јуначе, моје јарко сунце,
Нит'сам расла на бор гледајући,
Нит'на виту јелу поноситу,
Нит'на твога брата најмлађега,
Већ сам младда према теби расла.
(Блашковић, *op.cit.*:24)

Не гледај ме што сам малена

Девојчице, ситна љубичице,
Љубио б'те, али си малена.
Љуби, драги, бићу и голема,
Малено је зрно бисерово,
Ал' с е носи на господском грлу.
Малена је тица препелица,
Ал' умори коња и јунака.
(Караџић, *op.cit.* 24).

Ђевојка и коњ момачки

Гдјено синоћ на конаку бјесмо,
Господску ти вечер' вечерасмо,
Лијепу ти ђевојку виђесмо.

Quando lhe chamar, para saudades matar.
Não lhe chamo:” Vem ter comigo, filho”
Chamo-lhe:” Vem ter comigo, meu querido.”

O rapazinho tímido e a menina piadosa

Uma ginjeira pequena deu frutos,
Partiu-se de tantos frutos,
Não há quem apanhe as ginjaas,
Apenas um rapazinho e uma menina.
Mais tímido é o rapazinho que a menina
Detrás da timidez começa a falar:
“Menina, dá cá um olho”
E ela marota piedosa,
E no coração queixosa,
E deu-lhe ambos os dois.

O rapaz e a rapariga

Ó, rapariga, rosinha cultivada,
Quando ccrescias, para que olhavas?
Ou crescias a olhar para o pinheiro,
Ou para a bétula fina orgulhosa,
Ou para o meu irmão mais novo?
“Ó, cavaleiro, meu sol luminoso,
Nem crescias a olhar para o pinheiro,
Nem para a bétula fina orgulhosa,
Nem para o teu irmão mais novo,
Mas eu jovem cresci em direção de ti.

Não olhes para mim por ser pequenina

Menina, violeta miudinha,
Beijava-te, mas és pequenina.
Beija, amado, serei grandinha.
Pequeno é o grão de pérola,
Mas usa-se no pescoço das senhoras.
Pequeno é o pássaro perdiz,
Mas cansa o cavalo e o cavaleiro.

A rapariga eo cavalo do rapaz

Onde ontem à noite pernoitamos,
Um jantar de senhores jantamos

За главом јој од бисера лале.
Ја јој стадох коња повраћати:
Она коњу тихо говораше:
„Ој, дорате, гриве позлаћене,
Је ли ти се господар женио?
Коњиц њојзи вриском одговара:
„Ој, Бога, ми, лијепа ђевојко,
Није с' мени господар женио,
Него мисли тобом о јесени,
О јесени која прва дође“
„Да ја знадем да је то истина,
Ја бих своје павте расковала,
Па бих твоју узду оковала,
У чисто је сребро оковала,
А ђерданом својим позлатила.“
(Блашковић: *op.cit.* 35).

Завјетовање

Дјевојка се клела
Цвијеће да не носи,
Цвијеће да не носи,
Вино да не пије,
Вино да не пије,
Драгог да не љуби.
Девојка се клела
Па се раскајала
„Цвијеће ја да носим,
Ја бих лепша била,
Вино ја да пијем,
Весел' ја бих била,
Драгог ја да љубим,
Милост бих имала.

Драга се раасрдила

И синоћ сам сам седећи мислио,
Нисам драге за годину видио,
Ја проштах горе-доле сокаком,
Сваког драга на пенџеру стајаше
Моја драга за вратима чекаше
Ја јој реко': „Добро вече, дилберче!“
Она мени: „Дођ' довече, бисерче!“
Ја не дођо' оно вече, већ друго.
На мене се моја драга расрди
И за мене беле дворе затвори.

Uma beleza menina vimos
Detrás da cabeça tinha túlipas de pérola.
Eu comecei a entregar-lhe o cavalo
Ela com o cavalo começou baixo a falar:
“Ó, cavalo ruço de crina doirada,
O teu senhor chegou a casar?”
O cavalo responde-lhe a relinchar:
“Voto a Deus beleza menina,
O meu senhor não chegou a casar,
Pensa contigo casar no outono,
No outono que primeiro vier”.
“Se eu soubesse que isso é verdade,
As minhas pulseiras desforjá-las-ia,
E a tua rédea forjá-la-ia,
Com a prata pura forjá-la-ia,
E com o meu colar doirá-l-ia.”

Os votos

Uma moça fez os votos
Flores para não usar,
Flores para não usar,
Vinho para não tomar,
Vinho para não tomar,
Amado para não beijar.
A moça os votos fez,
E acabou por se arrepender.
“Flores se usasse,
Eu mais bela seria,
Vinho se tomasse,
Mais alegre seria,
O amado se beijasse,
Graça eu teria.

A amada ficou furiosa

Ontem à noite sentado sozinho estive a pensar,
Não vi a minha amada um ano atrás,
Eu passei pela rua abaixo e acima,
As amadas de todos à janela estavam,
A minha amada detrás da porta esperava
Eu disse-lhe: “Boa noite, amada minha!”
E ela a mim: “Vem esta noite, perolinha!”
Eu não fui aquela noite, fui outra,

„Не срди се, моја дрга, на мене
Купићу ти црвен кафтан до земље
Купићу ти појас кован од злата.“
(Караџић, *op.cit.* 432).

Зло је поље

Зло је поље на ком нема биља,
А жалосно на ком нема смиља.
Биље беру бабе рањенику,
А девојке смиље веренику.
Смиље има брата рузмарина,
А рузмарин сватове сазива.
(*in: Raskovnik*, 73-74, 1993:43):

Ранила девојка лава и лабуда

Лава и лабуда и сивог сокола.
Њојзи ми долазе прекупци трговци:
„Продај нам девојко лава и лабуда,
Лава и лабуда и сивог сокола.“
„Идите одатле прекупци трговци,
Ја лава раним куму венчаноме,
А лабуда дјеверу ручноме
Сокола храним том драгу мојему.“
(*in: Милошевић-Ђорђевић, op.cit.*228)

Прстен је залог праве љубави

У ливади под јавором вода извире,
Ту долази млада мома, воду завата,
Београду под зидове воду доноси,
Мирко јој се с града баца златном јабуком:
“Узми, мома, ту јабуку, моја ћеш бити.“
Мома ју је узимала, пак натраг баца:
“Нит ћу тебе нит јабуке, окани ме се.
У ливади под јавором вода извире,
Ту долази млада мома, воду завата,
Београду под зидове воду доноси,
Мирко јој се с града баца златним ћерданом:
“Узми, мома, овај ћердан, моја ћеш бити.“
Мома ћердан узимала, пак натраг баца:
“Нит’ ћу тебе, ни ћердана, окани ме се.“
У ливади под јавором вода извире,
Ту долази млада мома, воду завата,
Београду под зидове воду доноси,

Ficou furiosa comigo a amada
E para mim fechou a casa branca
“Não fiques furiosa comigo, minha amada,
Vou comprar-te um comprido cafetã encarnado,
Vou comprar-te um cinto de ouro forjado.

Mau é o campo

Mau é o campo em que não há plantas
E triste aquele em que não há nardos.
As plantas colhem-nas as velhas para o ferido
E as moças os nardos para o prometido.
Os nardos têm um irmão alecrim,
E o alecrim para o casamento convida.

Criava uma menina um leão e um cisne

Criava uma menina um leão e um cisne,
Um leão e um cisne, e um falcão pardo,
Vêm ter com ela mercadores vendedores:
“Vende-nos, menina o leão e o cisne
O leão e o cisne e o falcão pardo.”
“Vão-se embora, mercadores vendedores,
Eu crio o leão para o meu compadre,
E o cisne para o meu cunhado
E o falcão para o meu amado”.

O anel é a garantia do amor verdadeiro

No prado debaixo do bordo a nasce a água,
Por aí passa uma jovem moça, apanha água,
Detrás das muralhas de Belgrado água leva
Mirko atira-lhe da cidade uma maçã doirada
- Toma, moça, esta maçã, hás-de ser minha.
A moça tomou-a e para trás atirou-a:
- Nem te quero a ti, nem a maçã, deixa-me em paz.
No prado debaixo do bordo nasce a água,
Por aí passa uma jovem moça, apanha água,
Detrás das muralhas de Belgrado água leva
Mirko atira-lhe da cidade um colar doirado
- Toma, moça, este colar, hás-de ser minha
A moça tomou-o e para trás atirou-o.
- Nem te quero a ti, nem o colar, deixa-me em paz.
No prado debaixo do bordo nasce a água

Мирко јој се с града баца златним прстеном:
“Узми, мома, овај прстен, моја ћеш бити.”
Мома прстен узимала, на прст натиче:
“Оћу тебе, и твој прстен, и ја сам твоја.”
(in: Карацић, *op.cit.* 385).

Чији прстен оног и девојка

Три путника путем путоваше,
Путујући среташе дјевојку,
Стадоше је даром даривати,
Један даје струк ситна босиљка,
Други даје зелену јабуку,
Трећи даје златан прстен с руке,
Који даде струк ситна босиљка
Онај вели: „Моја је девојка“.
Који даде зелену јабуку,
Онај вели: „Моја је девојка“,
Који даде златан прстен с руке,
Онај вели: „Хајдемо судији
Да видимо чија је девојка“
Кад дођоше на пред судију:
„Суди нама честити судија,
Ми тројица путем путовасмо,
Путујући сретасмо дјевојку,
Стадасмо је даром даривати.
Један даде струк ситна босиљка,
Други даде зелену јабуку,
Трећи даде златан прстен с руке,
Суди нама чија је девојка.“
Проговара честити судија:
„Босиљак се од мириса даје,
Јабука се од милости даје,
А прстен се даје по закону.
Чији прстен оног и девојка
(*idem*)

Стојан и Љиљана

Стојане, сине Стојане!
Послушај мајку што збори:
Купи си сиви вилови,
Поори њиву голему,
Посеј си белу пченицу,
Намоли мобу голему, -

Por aí passa uma jovem moça, apanha água
Detrás das muralhas de Belgrado a água leva
Mirko atira-lhe da cidade um anel doirado
A moça o anel tomou, no dedo colocou-o,
Quero-te a ti e o teu anel e eu sou tua.

De quem é o anel, sua é a rapariga

Três viajantes pelo caminho viajavam,
No caminho uma rapariga encontraram,
A oferecer-lhe prendas começaram
Um dá-lhe um ramo de manjeriço,
O outro dá-lhe uma maçã verde,
O terceiro dá-lhe o anel doirado da mão
Aquele que deu o ramo de manjeriço,
Aquele diz: “Minha é a rapariga”
Aquele que deu a maçã verde
Aquele diz: “Minha é a rapariga”
Aquele que deu o anel doirado da mão
Aquele diz: “vamos ter com o juiz
Para vermos de quem é a menina”.
Quando foram ao tribunal em frente do juiz:
“Julga-nos tu, juiz honrado,
Nós os três pelo caminho viajamos,
No caminho uma menina encontramos,
A oferecer-lhe prendas começamos,
Um deu-lhe um ramo de manjeriço,
O outro deu-lhe uma maçã verde,
O terceiro deu-lhe o anel doirado da mão,
Julga-nos de quem é a menina.”
O juiz honrado começa a falar:
“O manjeriço por causa do cheiro dá-se
A maçã por piedade dá-se,
E o anel dá-se por lei
De quem é o anel, sua é a rapariga.”

Stojan e Ljiljana

Stojan, meu filho Stojan!
Obedece o que a mãe fala:
Compra-te bois pardos,
Lavra um grande campo,
Semeia trigo branco,

Све ћев девојке да дођев,
 Љиљана мома ће дође!
 Стојан си мајку послуша:
 купи си сиви волови,
 поора њиву голему,
 посеја белу пченицу,
 намоли мобу голему;
 све му девојке дођоше,
 Љиљана мома не дође!
 Стојане, сине Стојане!
 Послушај мајку што збори:
 направи чешму шарену, -
 све ћев девојке да дођев,
 Љиљана мома ће дође!
 Стојан си мајку послуша:
 направи чешму шарену;
 све си девојке дођоше,
 Љиљана мома не дође!
 Стојане, сине Стојане!
 Послушај мајку што збори:
 направи цркву у селу, -
 све ћев девојке да дођев,
 Љиљана мома ће дође!
 Стојан си мајку послуша:
 направи цркву у село,
 све си девојке дођоше,
 Љиљана мома не дође!
 Стојане, синко Стојане!
 Послушај мајку што збори:
 полегни, сине, те умри,
 мајка ће простре покрови,
 мајка ће свеће да упали,
 па ће да викне да плаче:
 таг' ће Љиљана да дође!
 Стојан си мајку послуша:
 полеже Стојан те умре,
 мајка си простре покрови,
 упали свећу воштану,
 повикну мајка да кука.
 Љиљана двори метеше;
 фрли си метлу из руке,
 па си улезе у кућу;
 "Ој мајке, мајке, мајчице!
 Пусти се гласи разносав:
 да ми је Стојан умреја!"
 Уђе у башту зелену,

Convida muitas pessoas,
 Todas as moças vão chegar,
 Ljiljana moça vai chegar.
 Stoajn obedeceu à mãe
 Comprou-se bois pardos,
 Lavrou um grande campo,
 Semeou trigo branco
 Convidou muitas pessoas
 Todas as moças chegaram,
 Ljiljana moça não chegou!
 Stojan, meu filho Stojan!
 Obedece o que a mãe fala:
 Constrói um chafariz de várias cores
 Tods as moças vão chegar,
 Ljiljana moça vai chegar.
 Stoajn obedeceu à mãe
 Construiu um chafariz de várias cores
 Todas as moças chegaram,
 Ljiljana moça não chegou!
 Stojan, meu filho Stojan!
 Obedece o que a mãe fala:
 Constói uma igreja na aldeia,
 Todas as moças vão chegar,
 Ljiljana moça vai chegar.
 Stoajn obedeceu à mãe:
 Construiu uma igreja na aldeia
 Todas as moças chegaram,
 Ljiljana moça não chegou!
 Stojan, meu filho Stojan!
 Obedece o que a mãe fala:
 Deita-te, filho e morre,
 A mãe os cobertores vai estender,
 A mãe as velas vai acender,
 E vai gritar e chorar,
 Então Ljiljana vai chegar.
 Stoajn obedeceu a mãe,
 Deitou-se Stojan e morreu,
 A mãe os cobrtores estendeu,
 A mãe as velas acendeu,
 E pôs-se a gritar e a chorar.
 Ljiljana a casa varria,
 A vassoura da mão atirou
 E em casa ela entrou:
 "Ah, mãe, mãe, mãezinha,
 Vozes vazias espalh-m-se,
 Que o meu Stojan morreu."

набра си цвеће шарено,
усука свећу воштану,
однесе момку Стојану,
запали свећу Стојану,
тури му киту на груди:
"Ој Боже, Боже, Божице,
оваког мрца не видех,
што су му уста на подсмех,
што су му очи на поглед,
што су му руке на потхват,
што су му ноге на поскок!"
Тада си Стојан рипнаја,
па си ухвати Љиљану:
"Пушти ме, пушти, Стојане,
да си отидем код мајке,
да ти донесем дарове,
да ти дарујем сватове!"
Стојан Љиљану не пушта!

Да ј'у мене што ј'у цара благо

Да ј'у мене, Лазо, што ј'у цара благо,
Ја бих знала, Лазо, шта бих куповала.
Купила бих, Лазо, украј Саве башчу,
Ја бих знала, Лазо, шта бих у њу сад'ла,
Садила бих, Лазо, зумбул и каранфил.
Да ј'у мене, Лазо, што ј'у цара благо,
Ја бих знала, Лазо, шта бих куповала
Купила бих, Лазо, нежењена Лазу,
Да ми буде Лазо башчован у башчи.

Најлепше узглавље

Расло дрво бадемово танко високо.
Под њим спава Мехмед-ага с Фатом
девојком.
Душек им је црна земља и росна трава,
Јорган им јее ведро небо и сјајне звезде.
А узглавље бијеле рук једно другоме.
(Караџић, *op.cit.*317).

Љубавни растанак

Два цвијета у бостану расла,
Плави зумбул и зелена када
Плави зумбул оде на Дољане

E no jardim verde entrou
Flores de várias cores ccolheu,
Uma vela de cera acendeu,
Levou-a ao rapaz Stojan
Acendeu a vela a Stojan,
No peito colocou-lhe o ramo:
"Ah, Deus, Deus, Deuzinho,
Nunca vi um morto assim,
Como a sua boca dá para sorrir
Como os seus olhos dão para olhar
Como os seus braços dão para agarrar
Como as suas pernas dão para saltar!"
Então Stojan deu um salto
E Ljiljana agarro-a.
Larga-me, arga, Stojan,
Para ir à casa da mãe
Para prendas te trazer
Aos convidados de bodas para as oferecer,
Stojan não deixa Ljiljana!

Se eu tivesse o tesouro do czar

Se eu tivesse, Lazo, o tesouro do czar,
Eu saberia, Lazo, o que compraria.
Compraria, Lazo, um jardim junto do rio Sava
Eu saberia, Lazo, o que plantaria.
Plantaria, Lazo, jacintos e cravos,
Se eu tivesse, Lazo, o tesouro do czar,
Eu saberia, Lazo, o que compraria.
Compraria, Lazo, o Lazo solteiro,
Para me ser o Lazo no jardim jardineiro.

A cabeceira mais bonita

Crescia uma amendoeira alta e fina
Debaixo dorme Mehmed-agá com a Fata menina
O seu colchão é a terra preta e a relva orvalhada
A sua colcha é o céu limpo e as estrelas brilhantes
E a cabeceira braços alvos um do outro.

Separação amorosa

Duas flores no jardim cresciam

Оста када у бостану сама
Поручује зумбул са Дољана:
Душо моја у бостану кадо,
Како ти је у бостану самој?
Поручује из бостана када:
Што је небо-да је лист хартије,
Што је гора, фа су калемови
Што је море- да је црн муређеп,
Па да пишем три године дана
Не бих своји исписала јада.
(Милошевић-Ђорђевић, *op.cit.*: 152).

Дјевојка моли Ђурђевдан

Дјевојка је Ђурђевдан молила:
„Ђурђев данче. Кад ми опет дођеш
Код матере мене да не нађеш.
Јал' удата, јали укупата.
Прије удата него укупата.
(Карацић *op.cit.* 307).

Чистосрдачна исповест

Девојчице, злато материно,
Што ми тебе бију и карају?
Да ја знадем, драга душо моја,
Да ми тебе бију и карају,
Са мојега честа долажења,
Ја бих теби чешће долазио
Не би ли те мајка отерала
И мом белом двору дотерала.
(*in*: Ђурић, *op.cit.* 58)

Радост изненада

Кол'ка је ноћца ноћашња,
Сву ноћ ја заспат не мого',
Слушајућ коло и песме,
У колу моја драгана,
Све моје песме испева
У свакој мене припева.
Дигох се, одох у коло,
Али се коло распусти,
Све драго с драгим заспало,
А моја драга насамо,
Метнула камен под главу.
Задех јој лале за главу,

O jacinto azul e a narcisa amarela
O jacinto foi a Doljane
A narcisa ficou no jardim sozinha
Manda recado o jacinto de Doljane:
Alma minha abrótea do jardim,
Como estás sozinha no jardim?
Manda dizer a abrótea do jardim:
O que é o céu-se fosse folha de papel,
O que é o bosque - se fossem penas aparadas.
O que é o mar-se fosse tinta negra
E se sescrevesse durante três anos
Não acabava de escrever as minhas mágoas.

A rapariga pede ao Dia de São Jorge

Uma rapariga ao Dia de São Jorge pedia:
“Dia de São Jorge, quando novamente me chegares
Em casa da mãe para não me encontrares,
Ou casada ou enterrada,
Antes casada do que enterrada.

Confissão do coração puro

Menininha, tesouro da mãe,
Por que é que te batem e ralham?
Se eu soubesse, querida da minha alma,
Que te batiam e que te ralhavam,
Por causa das minhas frequentes vindas
Eu vinha com mais frequência ainda
Para a tua mãe da casa te expulsar
E na minha casa branca te fazer entrar.

Alegria inesperada

Tamanha é a noite desta noite,
Toda a noite não consegui dormir,
O *kolo* e os cantos estando a ouvir,
No *kolo* a minha amada estava,
Todas as minhas canções cantava,
Em todas sobre mim cantava,
Levantei-me fui ao *kolo*,
E então desfez-se o *kolo*,
Os amados adormeceram com as amadas,
Sozinha dorme a minha amada,

Метнух јој прстен на руку,
Љубнух је једном и другом.
У то се драга пробуди,
Пак сама себи говори:
„Ах, мили Боже и драги!
Ко ли то мене пробуди?
Откуд ми лале за главом
Откуд ми прстен на руци?
Да кажем да је од рода,
Сирота, рода не имам,
Да ккажем да је од драгог,
Моје је драго далеко.
(*idem*,58)

Највећа жалост

Сви дилбери, мог дилбера нема!
Да ли ми је чути, јал'видети,
Да л' болује, или ашикује,
Болујући некад ће ми доћи,
Ашикујућ' никад ни довека.
(in: Караџић, *op.cit.*192).

Благослов

Сву ноћ ми соко припјева:
„Устани горе, Милане,
Ђевојка ти се удаје,
И тебе зове на свадбу
Ако јој нећеш на свадбу,
А ти јој пошљи благослов.“
„Нека је, нек'се удаје,
Нећу јој ићи на свадбу,
Него јој шаљем благослов:
Мушкога чеда немала!
Колико хљеба појела,
Толико јада имала,
Колико воде попила,
Толико суза пролила!“
(in: Караџић, *op.cit.* 289).

Срдачна брига

Pôs uma pedra debaixo da cabeça,
Pus-lhe tulipas debaixo da cabeça,
Pus-lhe na mão um anel,
Beijei-a uma e outra vez,
Então a amada acordou
E consigo própria falou:
“Ah, Deus caro e querido!
Quem foi que me acordou?
E as tulipas detrás da cabeça quem mas pôs?
E na minha mão este anel?
Para dizer que é dos parentes,
Desgraçada não tenho parentes,
Para dizer que é do amado,
Longe está o meu amado.

A maior das tristezas

Todos os amados estão, o meu está ausente,
Quem me dera ouvir ou ver,
Se está doente ou está a namorar,
Doente, virá ver-me alguma vez,
Namorando nunca nem jamais.

Bênção

Toda a noite o falcão canta-me:
“Milan, em pé levanta-te,
A tua namorada casa-se
E a ti convida-te para as bodas
Se não quiseres ir às bodas,
Envia-lhe uma bênção”
“Deixa-a, deixá, que se case,
Não vou às sua bodas,
Ms envio-lhe a bênção:
“Que não tenha filho varão!
Quento pão há de comer,
Tantos desgostos há-de ter!
Quanta água há-de beber,
Tantas lágrimas há-de verter!

Ах, мој Боже благи,
Где је сада мој драги?
Или пут путује,
Или винце пије,
Или другу љуби?
Ако пут путује,
Срећно путовао,
Ако винце пије,
На здравље му било
Ако другу љуби,
Од мене му просто,
Од мене просто,
Од Бога проклето.
(*idem*, 300)

Срдо моја не срди се на ме,
Јер ако се ја расрдим на те,
Сва нас Босна помирити неће,
Ни сва Босна ни Херцеговина.
(*in*: Караџић, *оп.цит.* 451).

Ситна киша заросила

Ситна киша заросила,
Да л' од Бога ил' од људи?
Нит'од Бога, нит' од људи
Већ од суза девојачких,
Девојачких и момачких.
(*in*: Блашковић, *оп.цит.*42).

Порука утопљенице

Саво, водо, поздрави ми драгог,
Да не коси траве покрај Саве,
Покосиће моје косе плавве.
Саво водо, поздрави ми драгог,
Да не пије воде из те Саве,
Попиће ми моје очи плаве.
(*in*: Ђурић, *оп.цит.*250).

Готов посао

Preocupação do coração

Ah, meu Deus da piedade,
Onde está o meu querido,
Ou estará a viajar,
Ou vinho a tomar
Ou outra a beijar?
Se está a viajar,
Que tenha boa sorte,
Se vinho está a tomar,
Que lhe dê saúde,
Se outra está a beijar,
Que de mi tenha perdão,
De mim perdão,
De Deus maldição.

Minha furiosa, não fiques furiosa comigo,
Porque se eu ficar furioso contigo,
Toda a Bósnia não nos vai reconciliar,
Nem toda a Bósnia nem Herzegovina.

Chuva miudinha orvalhou

Chuva miudinha orvalhou,
Será de Deus? Será das pessoas?
Nem é de deus, nem é das pessoas?
Mas é das lágrimas de raparigas.
De raparigas e de rapazes.

O recado dee uma afogada

Rio Sava, cumprimenta o meu amado,
Que não gadanhe relvao pé do Sava
Gadanhará os meus cabelos doirados.
Rio Sava, cumprimenta o meu amado,
Que não beba água do rio Sava
Beberá os meus olhos azulados.

Ој, девојко, питома ружице,
 Ни сађена, ни пресаађивана,
 Ни студенем водом заливана,
 Ни тргана, ни омирисана,
 Ни љубљена, ни омилована,
 Да ли ми те, душо пољубити?
 Мо'ш јуначе, колико ти драго.
 Ја ћу доћи цвеће заливати,
 А ти дођи коње препињати,
 Љуб' јуначе колико ти драго.
 Ал' ме немој по лицу исклати
 Да ми мајка не позна на лицу.
 (in: Караџић, *op.cit.* 422)

Trabalho feito

Menina, rosinha cultivada,
 Nem plantada, nem transplantada
 Nem com água fria regada,
 Nem colhida, nem cheirada,
 Nem beijada, nem acariciada,
 Poderia, eu, alma minha, beijar-te?"
 "Podes, cavaleiro, à tua vontade,
 Eu virei flores regar,
 E tu vvem cavalos amarrar,
 Beija, cavaleiro, à tua vontade
 Mas não me mordisques o rosto
 Para a minha mãe não o reconhecer no rosto.

Што једно хоће, друго не мрзи

Девојчице, наранчице, чија ли си ти?
 - Ја сам Рада иза града, диздарева кћи.
 - Ја сам Милић, мамин ђетић, узмимо се ми.
 Ја сам рада и весела, тек' ак' хоћеш ти. (idem,
 450
 (idem, 450).

O que um quer o outro não odeia

-Menininha, laranjinha, tu és filha de quem?
 - Eu sou Rada, de detrás da cidade, filha do *dizdar*.
 - Eu sou Milić, menino da mãe, vamo-nos casar
 - Eu estou contente e alegre se tu assim desejares.

Паун пасе

Паун пасе, трава расте,
 Гора зелени.
 И гора се с листом саста,
 А ја немам с ким.
 Имам драгог на далеко
 У туђој земљи
 Па му, јадна, поручујем:
 „Дођи, драгане!“
 У башти ми зумбул цвета
 Ја га не берем,
 На зумбулу булбул пева
 Ја га не чујем
 Не могу ти, драга, доћи
 Још за годину.
 Пусту пути затворени
 Од Румелије
 Скендер-бег их затворио
 Хоће да роби
 Паша роби, туга мори
 Туга голема

O pavão pasta

O pavão pasta, a relva cresce
 O bosque torna-se verde
 Até o bosque com a folha juntou-se
 E eu não tenho com quem
 Tenho o amado ao longe
 Na terra alheia
 Então, desgraçada, mando-lhe dizer:
 Amado, vem”
 No meu jardim jacinto florece
 Não o colho
 No jacinto rouxinol canta
 Não o ouço
 “Não posso amada, ter contigo
 Por mais um ano
 Os caminhos desertos encerrados
 Desde Rumelija
 Skender-bei encerrou-os
 Quer escravizar
 O paxá escraviza, a tristeza martiriza

Фала невјестина

Нввјеста се бани,
И веома фали
Да ј' поштено храни
Њен господар драги
Да би с њиме дане проводила
И с њим вазда
У љубави била.

(Караџић, *op. cit.* 327).

Војно је љуби сунце

А, мала ти фала мој сјајни мјесече,
На истоку жарко сунце,
Ја имадем млада Стијепа господара,
Он је мени моје јарко сунце
А које ми никад не заходи,
Сињу ми мору магла не запада.
(*idem*, 328)

Јелен и вила

Јелен пасе по загорју траву
За дан пасе, за други болује,
А за трећи јаде јадикуј
Питала га из горице вила:
Ој, јелене, шумско горско ере,
Каква ти је голема невоља,
Те кад пасеш по загорју траву,
За дан пасеш, за два болујеш,
А за трећи јаде јадикујеш?
Јелен вили потијо беседи:
Сестро моја из горице вило,
Мене јесте голема невоља,
Ја сам имô моју кошутицу,
Пак ј отишла за гору на воду,
Ил је гдјегод с пута залутала,
Или су је ловци ухватили,
Или ме је сасвим оставила
И јелена другопољубила.
Ако ли је с пута залутала,
Да Бог даде да ме скоро нађе,

O orgulho de uma noiva

Uma noiva regozija-se
E de muito se orgulha
Que honestamente a cuida
O seu senhor amado
Para com ele dias passar
E com ele sempre
Bem se amar.

O marido é o sol da mulher

De pouco te elogias, minha lua brilhante,
E no Oriente sol quente,
Eu tenho o jovem Stijepo senhor
Ele é para mim o meu quente sol
Que nunca se me põe,
No mar azul o nevoeiro não me cai.

O veado e a fada

O veado pasta a relva detrás da floresta
Um dia pasta, outro está doente
E o terceiro passa sofrimentos.
Perguntou-lhe da floresta fada:
Ó, cervo, fera da do bosque e floresta
Qual é o teu grande mal
Que pastas relva detrás da floresta,
Um dia pastas, outro estás doente
E o terceiro passas sofrimentos?
O veado à fada em voz baixinha falava:
Minha irmã, da floresta fada,
Eu tenho um grande mal
Eu tive a minha femeazis,
Que foi buscar água detrás da floresta.
Ou perdeu-se do caminho,
Ou apanharam-na os caçadores,
Ou fpi de vez que me deixou
E outro veado beijou.
Se se perdeu do caminho,

Ако су је ловци ухватили,
Бог нека ми моју срећу даде,
Ако ли ме сасвим оставила
И јелена другог пољубила,
Да Бог да је ловци ухватили!
(*idem*, 370).

Que Deus permita que me encontre,
Se a apanharam os caçadores
Que Deus me dê a minha felicidade,
Se foi de vez que e deixou
E outro veado beijou.
Oxalá a apanhem os caçadores!

Индекс првих стихова

Original

Зафали се жути лимун на мору
Дјевојка је крај горе стајала
Возила се шајка, мала барка
У ђевојке црне очи - као магиња
Сјај месече, сјајан ти си
Кад сам била код мајке девојка
Девојка је крај горе стајала
Заспала девојка дренку на коренку
Дјевојка се сунцу противила
Платно бели Будимка девојка
У Милице дуге трепавице
Цоко, Цоко, црно око
Што се оно Травник запали
Јово мајку по ђул башчи вода
Чујеш, девојко, чујеш лепото
Ој, девојко, Смедеревко
Ах на ове дуге ноћи
У попове шћерце
Кад ће оно красно вријеме доћи
Вино пије Дојчин Петар варадински бан
Које ли је доба ноћи
Што ћу јунак, устријели ме стријела
С оне стране Саве воде
Анђелина руже брала
Међу водом зелена ливада
Млада нева воду нела
Чија је оно девојка
Соко лети високо
Три ђевојке цвијеће посијале
Ој, девојко, душо моја
Ој, девојко, ој Милена
Девојчица воду гази
Узбрах стручак од земље
Минух дворе војводине
Вјетар ружу низ поље носаше
Високо се соко вије
Игра коња млад јунак
У петак сам пелцовала ружу
Момак иде планином
Момче иде странчицом
Текла Сава испод Београда

Índice dos primeiros versos

Tradução

Orgulhou-se o limão amarelo à beira-mar
Uma moça ao pé da floresta estava
Navegava uma lancha, um barco pequeno
Uma menina tem olhos negros - como a magia
Lua, luminosa, tu és luminosa
Quando eu era moça na casa da mãe
Uma moça ao pé da floresta estava
Na raiz do cornizo adormeceu uma rapariga
Uma rapariga o sol contrariava
Pano esbranqueava uma moça de Buda cidade
Milica tem pestanas compridas
Coka, Coka, olho negro
Por que é que Travnik desatou a arder
Jovo leva a mãe pelo jardim das rosas
Ouve, menina, ouve, beleza
Ó, rapariga de Smederevo
Ah, nessas longas noites
A filha do padre tem
Quando aquele belo tempo chegará
Vinho bebe Dojčín Petar de Varadin *ban*
Que horas da noite seriam
O que hei-de fazer cavaleiro atingiu-me uma flecha
Do outro lado do rio Sava
Andelina rosas colhia
Entre as águas está um verde prado
Uma jovem noiva água levava
De quem é aquela rapariga
O falcão voa alto
Três raparigas flores semearam
Ó, rapariga da minha alma
Ó, menina, ó, Milena
Uma menina anda por água
Colhi um raminho do chão
Passei ao pé do palácio do duque
O vento uma rosa pelo campo levava
O falcão voa alto
Espora o cavalo um jovem cavaleiro
Na sexta-feira podei uma rosa
O rapaz vai pela montanha
Um rapazinho vai pela ladeirinha

Бога моли момче нежењено
 Вишњичица род родила
 Дјевојка је огледало клела
 Расла трава детелина
 Иве јаше кроз орашје
 Ударало у тамбуру ђаче
 Соколовићу, најљепши тићу
 Одвила се грана јоргована
 Ја посади виту јелу
 У госпође мајке лијепу ћерку кажу
 Листак паде на ливаду, чија ј' ливада?
 Соко лети преко Сарајева
 Текла вода текелија
 Ђул-девојка под ђулом заспала
 Бацала Тода јабуку
 Сићеле су три ђевојке
 А мој драги амбер душом дише
 Коњ зеленко росну траву пасе
 Срце моје, шта си пожућело
 Девојка седи крај мора
 Што сам млада, да сам вода ладна
 Ах, што ћу, што ћу
 Дјевојчице, љубичице, ружо румена
 Моја драга, јеси л'се удала
 Вишњичица род родила
 Ој, девојко, питома ружице
 Девојчице, ситна љубичице
 Девојка се клела
 И синоћ сам сам седећи мислио
 Зло је поље на ком нема биља
 'Ранила девојка лава и лабуда
 У ливади под јавором вода извире
 Три путника путем путоваше
 Стојане, сине Стојане
 Да ј'у мене, Лазо, што ј'у цара благо
 Расло дрво бадемово танко високо
 Два цвијета у бостану расла
 Дјевојка је Ђурђевдан молила
 Девојчице, злато материно
 Кол'ка је ноћца ноћашња
 Сви дилбери, мог дилбера нема
 Сву ноћ ми соко припјева
 Ах, мој Боже благи
 Срдо моја не срди се на ме
 Ситна киша заросила
 Саво, водо, поздрави ми драгог

Fluía o rio Sava debaixo de Belgrado
 A Deus reza um jovem solteiro
 Uma ginjeira deu frutos
 Uma rapariga amaldiçoava o espelho
 Crescia a relva trevo
 Ive monta pelo nogal
 Tocava citra um discípulo
 Falcãozinho, pássaro mais lindo
 Desenrolou-se do lírio rama
 Plantei uma bétula fina
 Dizem que a senhora mãe tem uma filha bela
 Uma folha caiu no prado, dequem é o prado?
 Um falcão sobrevoa Sarajevo
 Fluía a fluente aguinha
 Uma moça rosa dormia debaixo do rosal
 Atirava Toda uma maçã
 Estavam sentadas três raparigas
 O meu amado com alma de âmbar respira
 O cavalo pardo relva orvalhada pasta
 Coração meu, o que é que ansiaste
 Uma moça sentada à beira-mar
 Se eu menina, fosse água fria
 Ah, que vou fazer, que vou fazer
 Menina, violeta, rosa encarnada
 Minha amada, chegaste a casar
 Uma ginjeira pequena frutos deu
 Ó, menina, rosinha cultivada
 Menina, violeta miudinha
 Uma moça fez os votos
 Ontem à noite sentado sozinho estive a pensar
 Mau é o campo em que não há plantas
 Criava uma menina um leão e um cisne
 No prado debaixo do bordo nasce a água
 Três viajantes pelo caminho viajavam
 Stojan, meu filho Stojan
 Se eu tivesse, Lazo, o tesouro do czar
 Crescia uma amendoeira alta e fina
 Duas flores no jardim cresciam
 Uma rapariga ao Dia de São Jorge pedia
 Menininha, tesouro da mãe
 Tamanha é a noite desta noite
 Todos os amados, o meu está ausente
 Toda a noite o falcão canta-me
 Ah, meu Deus pio
 Minha furiosa, não fiques furiosa comigo
 A chuva miudinha orvalhou

Ој, девојко, питома ружице
Девојчице, наранчице, чија ли си ти
Паун пасе, трава расте
Нввјеста се бани
А, мала ти фала мој сјајни мјесече

Rio Sava, cumprimenta o meu amado
Ó, menina, rosinha cultivada
Menininha, laranjinha, tu és filha de quem
O pavão pasta, a relva cresce
Uma noiva regozija-se
De pouco te orgulhas minha lua brilhante