

# AMOR EM TEMPOS DE DESASTRE

## LOVE IN TIME OF DISASTER

**Otávio Augusto de Oliveira  
Moraes\***

\* otaviomoraesrg@gmail.com  
Mestre em Literatura de Língua Portuguesa pela PUC-MG e  
doutorando em Literatura pelo Pós-Lit UFMG.

**RESUMO:** O presente ensaio toma como objeto de análise o poema “Quadrilha irritada” do poeta brasileiro Ricardo Domeneck. A partir da análise do poema, paródia da “Quadrilha” drummondiana, tomo como hipótese a existência de uma tônica lírico-satírica de base trovadoresca enquanto estratégia paródica desenvolvida pelo poeta contemporâneo. Sob tal perspectiva, Domeneck relê Drummond através de uma prática sincrônica frente ao riso amargo dos primeiros cantores dos descaminhos amorosos no que viria a ser a língua portuguesa. Para elaborar esse estudo, tomo como referencial as reflexões de Hugo Friedrich sobre a lírica moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Trovadorismo, Poesia, Tradição, Paródia.

**ABSTRACT:** This essay takes as object the analyze of the poem “Quadrilha irritada” of the Brazilian poet Ricardo Domeneck. Through the analyze of the poem, parody of the “Quadrilha”, poem of Carlos Drummond de Andrade, I take as hypothesis the existence of a troubadour lyric-satiric perspective as a parodic strategy developed by this contemporary poet. Under this perspective, Domeneck reads Drummond through a synchronic practice front the bittered leaf of the first singers of the frustrated love experiences which would turn into the Portuguese language. The elaboration of this reflection takes as reference the reflections of Hugo Friedrich on modern lyric.

**KEYWORDS:** Troubadour, Poetry, Tradition, Parody

- Ela corre atrás do seu infiel, tu corres atrás dela, eu atrás de ti, e o irmão atrás de mim. Se com isto não houver diversão para metade de um ano, então prefiro morrer no primeiro episódio que vier agregar-se a esse quádruplo romance.

(Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*)

Na carta aos Coríntios, parte do conjunto de livros que formam a Bíblia, temos um dos fragmentos centrais da discursividade cristã acerca do amor. A partir do seguinte trecho é possível esboçar alguns comentários: “O amor é paciente, é benfazejo; não é invejoso, não é presunçoso nem se incha de orgulho, não faz nada de vergonhoso, não é interesseiro, não se encoleriza (...) O amor jamais acabará.” (CORÍNTIOS, 13:4-7). Através de um conjunto de contraposições, marcadas pela repetição da conjunção “Se”, além, é claro, do posterior uso, também em repetição, do verbo de ligação “é”, o amor é apresentado primeiramente enquanto condicional, elemento fundante do próprio possível. A conclusão é seu caráter trans-histórico alçando, portanto, sua feição fundamental no que tange ao *religare* cristão (ROUGEMOND, 1999).

O papel das formas oferecidas pelo cristianismo na elaboração de uma sensibilidade ocidental opera quase que como a argamassa desse universo de diferença que perpassa de *Alexanderplatz* até a *Plaza de Mayo*, no nosso

Ocidente distante. O momento de virada de um mediterrâneo com certos focos de cristandade, majoritariamente urbanos e no esteio da diáspora judaica, para um continente culturalmente marcado por tal espiritualidade, é o medieval (LE GOFF, 1995). Nessa temporalidade es-corregadia, costurada por marcos históricos movediços, abrangendo uma multiplicidade de séculos e maneiras de vida, uma poética profana foi parturejada, o trovadorismo.

Tal paradigma de criação não constitui um bloco unísono de produção literária, muito pelo contrário. Se, por um lado, aponta uma tradição occitana enquanto matriz, por outro lado, apresenta uma heterogeneidade de formas que reivindicam os rastros do *fin'amors*, seja nos *Minnesang* praticados nas regiões germânicas, nos *trouvères* francos ou nos cantares galego-portugueses. A própria relação com a discursividade cristã desenvolve nas dinâmicas tanto temporais quanto espaciais das práticas trovadorescas diferentes acepções poéticas acerca do sentimento amoroso.

Um bom exemplo, desenvolvido em um dos tópicos da tese de livre-docência do professor Segismundo Spina (2009), é a fronteira entre o cantar amoroso anterior ao evento da Cruzada dos Albigenses e o que veio depois dela. Nos primórdios, o cantar occitano carrega

uma feição fortemente erótica, principalmente através da correlação entre amante e amado por via de uma costura de elementos da natureza, alegoria ampla para uma fertilidade total, o cio da terra. Esse breve fragmento da trova “Doces ais, gritos” de Arnaut Daniel (1987, p. 89) é um belo exemplo,

Aura amara  
 branqueia os bosques, car-  
 come a cor  
 da espessa folhagem.  
 Os bicos  
 dos passarinhos  
 ficam mudos,  
 pares  
 e ímpares  
 E eu sofro a sorte:  
 dizer louvor  
 em verso  
 só por aquela  
 que me lançou do alto  
 abaixo, em dor  
 - má dama que me doma.

O trecho acima desnuda, verso por verso, uma soma de imagens que, aos moldes de uma mosaico, forma a

intensidade do sentimento amoroso. É no silêncio dos pássaros, e na extinção das cores, através de chegada do inverno, que o poeta elabora a mutação que o amor opera sobre o próprio real. Um amor tão potente que é capaz de atravessar para além da geografia primaveril que costuma acompanhar as canções. Em pleno inverno, não é um corpo que ama, mas a totalidade, sujeito, natureza e cultura em um amalgama sem contornos fixos, sofrendo e gozando do amor dessa “- má dama que me doma” (DANIEL, 1987, p. 89).

Após o sangrento desfecho do combate aos hereges cátaros, desvela-se, já no período final do trovadorismo occitano, o processo de sacralização do feminino em uma recorrente alegoria com Nossa Senhora e, por consequência, ao amor casto. Tal discursividade está afinada com as premissas vistas em Coríntios.

Ezra Pound (1970, p. 30) define a tradição ocidental a partir de um critério que, pelo menos no que tange à tópicos amorosa, aparenta grande adequação, “A civilização ou, para usar uma palavra abominada, a ‘cultura’ europeia poderá ser talvez melhor entendida se a imaginarmos como um tronco medieval lavado e relavado por ondas de classicismo”. A partir de simultânea irrealdade e materialização da relação amante e amado, ziguezagueia o

discurso amoroso, alcançando novas possibilidades expressivas no solo do contemporâneo.

O crítico Eduardo Sterzi (2011, p. 82) pensa na retomada do medievo e, por consequência, de suas tópicas literárias no seio da escrita moderna dentro de uma interessante aposta de leitura,

A idade média, para os modernos, talvez seja menos uma época em sentido estrito (daí a dificuldade em determinar os seus limites: quando começa? quando termina?) que uma figura de pensamento por meio do qual buscamos lidar com o emaranhado de linhas contínuas e descontínuas de que se tece o intervalo entre antiguidade e modernidade.

Essa figura do medieval, levando em conta sua mediação pelo romantismo, constitui uma espécie de *arché* dos estados-nações, herdeiros diretos do fracionamento linguístico-culturais provenientes do medievo. A “redescoberta” da tradição, na verdade mais uma “reinvenção” do que descoberta, justifica-se, dentro da miríade de elementos histórico-culturais, no imperativo de combater o enrijecido neoclassicismo até então predominante. Os românticos, ao jogar godos contra gregos, acabaram reinventando ambos e também a si mesmos.

O discurso amoroso não sai ileso de tal batalha criativa. A influência do medievo e por extensão dos que o cantaram, os trovadores, é reivindicada em inventivas que apostam em uma discursividade de fundo paródico, tal qual a maior parte dos gestos de criação sob o signo da modernidade. Paz (2013, p. 92) traduz bem a feição paródica da literatura moderna ao predicá-la da seguinte maneira, “[...] cada obra é a negação, a transfiguração das outras”.

Deixa-os querer ser Pounds,  
deixa-os querer ser Virgílios.  
Cantarei como Meendinho  
o teu mindinho e o teu pau.  
Com Codax, aqui, em Vigo,  
espero como Dom Dinis  
venha o amigo, sano e vivo,  
venha o amado, vivo e sano.  
Cadê as flores, cadê as flores  
do seco pinho?  
Cadê as flores, cadê as flores  
do seco ramo?  
(DOMENECK, 2020, p.1)

No poema acima, número dois de uma seção denominada *Vesgo em vigo atendo o meu amigo*, temos o poeta Ricardo Domeneck exercendo uma prática poética que pode

muito bem ser lida no esteio de algumas proposições do crítico Friedrich (1978, p. 16). Em seu livro seminal, *Estrutura da lírica moderna*, demarca-se algumas tensões que costumam a emergência de uma poética propriamente moderna em oposição ao modelo poético-retórico tradicional. O aconselhamento que oferece para o leitor desacostumado com a tenebrosa luz dessa poética, então emergente, é exemplar na qualificação de alguns elementos que serão de auxílio na compreensão do poema objeto do presente ensaio.

A princípio não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas [...].

Pode soar estranho, em uma primeira leitura, o gesto de costurar uma concordância entre os dizeres de Hugo Friedrich e a prática paródica de Domeneck, no caso tomando como objeto alguns fragmentos da tópica amorosa trabalhados pela tradição galego-portuguesa. O próprio título desse conjunto de poemas, um jogo de palavras com a

paisagem lírica sob a qual o trovador Martim Codax constituiu o seu cantar amoroso, já aponta para um plano de referencialidade divergente de uma poética pura.

A questão é que o processo de estranhamento, em outras palavras, o aumento da distância entre palavra e objeto é constituído no seio da própria significação. Para romper, subverter e fraturar é preciso entrar em contato com o objeto passível de demolição. Na e pela ruína, a poesia moderna é erigida.

Na primeira estrofe do poema acima citado, os dois versos iniciais reivindicam uma relação de filiação entre o poema e a tradição que o precede: “Deixa-os querer ser Pounds,/ deixa-os querer ser Virgílios.” (DOMENECK, 2020, p. 1). Contra os clássicos, mesmo que um clássico modernista tal qual Ezra Pound, o eu lírico se filia ao trovador galego Meendinho, compositor da cantiga de amigo “Sedia-m’eu na ermida de Sam Simion”.

No espírito cômico-satírico medieval o poeta justifica sua filiação no último verso dessa mesma estrofe: Cantarei como Meendinho o teu mindinho e o teu pau. (DOMENECK, 2020, p.1) A filiação não é construída apenas pela sintaxe corrente, mas também através da rima interna entre o nome próprio do trovador e o substantivo

mindinho. Também é elaborada uma correlação de fundo semântica entre o dedo e a própria forma fálica.

Na estrofe brevemente comentada, é possível perceber os traços de modernidade apontados por Hugo Friedrich. O processo paródico proposto por Domeneck implica em um jogo duplo de distanciamento e aproximação. Aproximação por utilizar de tópicos pretéritos enquanto veículo para a criação, mas afastamento por esvaziá-las de seus pressupostos diacrônicos. O poeta não pretende ser medieval, mas sim grafitar os castelos.

No poema objeto desse ensaio, “Quadrilha irritada”, recentemente publicado em uma coletânea organizada pela poeta portuguesa Patrícia Lino (2020, p. 18), conjunto definido em suas próprias palavras como “um álbum de poesia mixada”, a paródia está dirigida ao universo poético drummondiano. Mas antes de adentrar propriamente no exercício analítico, cabe refletir sobre algumas feições constituintes desse poema.

Antes de aparecer no álbum de Patrícia Lino, o poema havia sido postado no *blog* do poeta sob a forma de vídeo. Conjuntamente ao vídeo, o poeta oferece uma contextualização do poema: a gravação é em Bruxelas, no ano de 2011. Nos seus dizeres, “Como eu havia escrito em

Bruxelas uma cantiga de escárnio intitulada ‘Quadrilha irritada’, paródia do poema de Carlos Drummond de Andrade, Marília quis que gravássemos a porrada maysada e lupiciníaca a quente” (DOMENECK, 2020, p.1).

Penso que a vinculação com um dos subgêneros líricos do trovadorismo galego-português ultrapassa a mera causalidade. A própria articulação formal do poema aponta para uma rede de referências que tomam a tópica amorosa, com seu lastro irremediavelmente trovadoresco, enquanto ponto de inversão, plataforma sob a qual o poema exerce sua negatividade. Reivindicar um gênero historicamente localizado na idade média e, por consequência, vinculado a uma concepção de criação de fundo retórico e formalista, é um gesto estranho sob um crivo diacrônico, mas coerente com uma poética da colagem e da recriação como a praticada por Ricardo Domeneck (2020, p. 41).

Ricardo amava um filho-da-puta que amava Ricardo  
até que outro filho-da-puta entrou na história  
e como estão equivocadas a física e as estatísticas  
e são iguais os que se atraem, não os opostos,  
filho-da-puta e filho-da-puta  
amaram-se mutuamente  
e Ricardo ficou para tia

ou à espera do próximo filho-da-puta  
 a não ser que suas preces sejam atendidas  
 e todos os filhos da puta do mundo  
 morram de desastre

Diferente do referencial drummondiano, presente no livro de estreia *Alguma poesia*, o texto se desloca de uma feição narrativa, na qual os personagens são concatenados verso por verso em uma espiral de incessante movimento, para um plano lírico subjetivo no qual a execração, tópica amorosa tão antiga quanto o próprio desejo, é elencada como sustentáculo do cantar amoroso. O eu lírico de nome Ricardo, personagem em identidade performática com a voz que canta o poema, toma para o elo amante/amado a concentração dos predicados distribuídos entre os diversos personagens de “Quadrilha”.

JOÃO AMAVA Teresa que amava Raimundo  
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
 que não amava ninguém  
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
 que não tinha entrado na história.  
 (DRUMMOND, 2013, p. 37)

Ricardo ficou para tia. Ricardo amava. Ricardo ora para que todos os filhos-da-puta – o que o inclui, afinal, o poema reivindica uma lógica de semelhança entre amantes – morram de desastre. Já em Drummond, a proposição caminha em outro sentido; a temática dos encontros e desencontros amorosos, normalmente tendo como desfecho o encontro entre cada par amoroso, tal qual a boa dança de quadrilha junina pressupõe, é uma das tópicas mais tradicionais do discurso literário. Podemos encontrá-la na comédia romana, Plauto e Terêncio são um exemplo, profundamente influenciada pela nova comédia grega, e em outros gêneros de feição cômica presentes na história literária. É importante frisar que, no caso, a acepção de comédia não está calcada em uma perspectiva aristotélica, mas sim na premissa de que a comédia, em oposição ao trágico, é uma história que começa mal e termina bem.

Drummond subtrai as premissas de uma tradição discursiva que toma como questão o amor. “Quadrilha” é um monumento ao nada, a incessante ação verbal que costura cada personagem indo do verbo amar até ir, ficar, mudar, suicidar e, por fim, casar emula o movimento. Os personagens caminham em direção ao não encontro, mas não no sentido da tensão erótica que costura poéticas como as das canções de amigo galego-portuguesas, cantares nos quais o desencontro é o combustível do próprio desejo.

A feição não confessional, uso restrito da terceira pessoa e uma exposição de feição narrativa, é um construto de imensa modernidade. Friedrich (1978, p. 17) expõe de maneira interessante certos elementos impessoais da produção lírica moderna que acabam levantando questões importantes para pensarmos os seus impactos no discurso amoroso,

Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. O conceito de estado de ânimo indica a distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente essa intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade em sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista.

O paradigma de uma poesia confessional, uma poética que ambiciona apagar os limites entre a vida e o poema (PAZ, 2013) é transmutada para um plano oposicional, uma poética que não mais celebra a subjetividade enquanto potência, mas sim interessada em dissolver-se na escrita, elencando-a enquanto entidade maior, maior do que a própria vida. É sob essa concepção de prática

poética, essa aposta acerca do poema, que as inquietudes drummondianas são costuradas. Sob uma forma com um tom imediato de feição prosaica traveste-se a impossibilidade de um canto amoroso aos moldes tradicionais. Não é por casuísmo que o único personagem que é enredado na instituição do casamento é exatamente o que não pratica o verbo amar, Lili.

No caso de Ricardo Domeneck, o poema, nos seus termos, é classificado enquanto cantiga de escárnio. Na tradição galego-portuguesa o canto é subdividido em quatro expressões: cantiga de amor, cantiga de amigo, cantiga de escárnio e cantiga de maldizer. O marco nessa classificação é um texto introdutório ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, coletânea de canções contendo os quatro subgêneros líricos. Seu nome é “Arte de trovar”. Essa breve e anônima tratadística propõe alguns critérios classificatórios para cada canto. É interessante ressaltar que o texto desvela uma proposição de leitura das cantigas assentada sob um bloco lírico-amoroso e um lírico-satírico.

No primeiro estão o par, cantigas de amor e de amigo. O marco fundamental de distinção entre elas é o gênero do eu lírico enamorado, se homem, amor, mas se mulher, amigo. A linha divisória no plano satírico é a clareza acerca do alvo do poema, se está devidamente demarcada a



pessoa a quem o verso mira. Em caso de resposta positiva, o tratadista assevera, maldizer. Mas se as palavras encobrirem a persona satirizada, deixando um lastro de dubiedade, escárnio.

A proposição dessa chave de leitura e a aposta na oralidade, transcriando sobre a própria voz uma tradição que figura no nosso imaginário lusófono como o começo do mundo, ou melhor, o começo do mundo no que entendemos enquanto um mundo dito em língua portuguesa, traz para a leitura do poema novas possibilidades.

Em Drummond, como bem expressa o professor Antonio Candido (2011, p.71), “O passado, trazido pela memória afetiva, oferece farrapos de seres contidos virtualmente no eu inicial, que se tornou, dentre tantos outros possíveis, apenas o eu insatisfeito que é”. Existe, portanto, a constituição de personas líricas calcadas no estranhamento entre sujeito e objeto. Tal arranjo é afim a uma concepção de criação, como colocada no estudo de Hugo Friedrich, voltada para a radicalização das palavras em suas possibilidades autorreferentes.

Talvez o verso final seja o epicentro de tal desencantamento, amor e casamento são conjugados enquanto termos antitéticos. O que, em uma primeira mirada, pode

ser lido enquanto algo tradicional, talvez até afim com as sincronicidades trovadorescas pactuadas por Domeneck, mas não. Drummond não antagoniza amor e casamento enquanto uma reivindicação da experiência amorosa, muito pelo contrário, ela é colocada enquanto conclusão de um encadeamento de frustrações.

No caso de Ricardo Domeneck, o parodista acaba sendo mais tradicional que o parodiado. O uso da execração talvez seja o maior exemplo de sua feição trovadoresca. Essa tópica é conceituada pelo professor Segismundo Spina (2009, p.103) enquanto parte fundamental desse universo poético medieval.

O caráter execratório da poesia trovadoresca é permanente, porque o poeta não tem escrúpulos em voltar-se contra os fatores negativos do exercício amoroso. Ultrapassando os limites terrenos não raro a impreciação do trovador se volta contra Deus. (...) em muitas outras o poeta se revolta, não contra Deus, mas contra a própria mulher, e, para ela roga do Eterno a dura maldição do desamparo e da irrealização de seus desejos.

O mais interessante na execração é que ela demonstra, tal qual a crítica especializada anda apontando (VIEIRA, 1987), o quão imprecisos são os termos estipulados pela *Arte de trovar*, no que tange à classificação dos subgêneros

líricos. O binômio fundamental do amor cortês, “Meu bem é meu mal” (MONGELLI, 2009, p. 26), é direcionado para o plano do malefício, a feição patológica da experiência amorosa. A resultante é um deslocamento que dinamita uma divisória firme entre o lírico-amoroso e o lírico-satírico. O amor sem reciprocidade da quadrilha enfurecida de Domeneck não está esvaziado pela apatia dos versos parodiados, muito pelo contrário. Esse que em fidelidade ao escárnio não é nominado impõe ao eu lírico uma intensidade odiosa, algo que sob a negação do amor erige um *ethos* apaixonado.

O poema “Quadrilha irritada” assume, principalmente quando colocamos nossa atenção nos versos finais, uma dinâmica de aberrante semelhança com uma cantiga de Pêro da Ponte, nela, que citamos integralmente, tal qual em Domeneck, as fronteiras entre o bem e o mal querer são atritados até o limite.

se eu podesse desamar  
a quen me sempre desamou,  
e podess’ algun mal buscar  
a quen mi sempre mal buscou!  
assy me vingaria eu,  
se eu podesse coyta dar,  
a quen mi sempre coyta deu.

mays sol non posso eu enganar  
meu coraçon que m’ enganou,  
per quanto mi faz desejar  
a quen me nunca desejou.  
e per esto non dormio eu,  
porque non poss’ eu coita dar,  
a quen mi sempre coyta deu.  
mays rog’ a deus que desampar  
a quen mh’ assy desamparou,  
ou que podess’ eu destorvar  
a quen me sempre destorvou.  
e logo dormiria eu,  
se eu podesse coyta dar,  
a quen mi sempre coyta deu.  
vel que ousass’ en preguntar  
a quen me nunca preguntou,  
per que me fez en ssy cuydar,  
poys ela nunca en min cuydou.  
e por esto lazero eu,  
porque non poss’eu coyta dar,  
a quen mi sempre coyta deu.  
(CV 567)

A trova inicia a partir da conjunção “se”, o enamorado especula, “se eu podesse desamar/a quen me sempre desamou” (CV 567). O verbo poder implica exatamente em

não poder, mais do que declarar o desamor o enamorado invoca o impossível que é assumir papel diverso do que o de quem ama. Os versos seguintes delineiam os caminhos exasperados que redundaram nessa rua sem saída que é o cantar amoroso.

Nesse comentário breve, quero colocar minha atenção especialmente na penúltima estrofe. Lá temos a figuração de um eu lírico enamorado requerendo em suas preces que o sofrimento infligido pelo amante volte para sua origem: “mays rog’ a deus que desampar/ a quen mh’ assy desamparou” (CV 567). O trovador reivindica que a “coita” amorosa não seja mais sentimento seu, mas sim da pessoa amada. É tempo de desamparar aquele que desamparou o coração do cantor, portanto, que o próprio cantar deslize do lirismo amoroso para o satírico. Ah! Como sofrem parecido, ainda que diferentes, essas línguas ferinas dos eu líricos Ricardo e do trovador Pêro.

Ricardo quer que todos morram de desastre, seja o primeiro filho-da-puta ou o segundo e mesmo o filho-da-puta em porvir, aquele que vai retirá-lo da condição de quem ficou para tia. Deposita nas orações o desejo de que toda sintomatologia amorosa acabe em holocausto. Que a roda dos afetos, reivindicada pelo eu lírico enquanto espaço mais de identidade do que de diferença entre amante e

amado, emperre cessando essa infinitude de filhos-da-puta amando-se e abandonando-se reciprocamente. Tanto na “Quadrilha” quanto na “Quadrilha irritada” os pares se desencontram, mas na poesia de Ricardo Domeneck, ainda que brevemente, ou melhor, exatamente por sua brevidade, o desencontro é um evento, um acontecimento capaz de justificar o fim de todos os amantes. Talvez essa cantiga de escárnio seja o canto do último trovador vivo.

#### REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Tradução Conferência Nacional dos Bispos. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008. 1110 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

ANDRADE, C. **Nova Reunião [Vol. I]: Alguma Poesia**. Ed. BestBolso; 7.<sup>a</sup> edição, 2013.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 5. ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

DOMENECK, R. **Tarde com Marília Garcia pelas ruas de Bruxelas, gravação da minha cantiga de escárnio “Quadrilha irritada” e leitura na Maison de la Poésie, em Namur**. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2011/12/tarde-com-marilia-garcia-pelas-ruas-de.html>> Acesso: 15 out 2020.

DANIEL, A. **Aura Amara**. In: CAMPOS, Augusto de. Mais provençais. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

FRIDERICH, H. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)** São Paulo: Duas cidades.1978. p.15-34.

LE GOFF, J. **A civilização do Ocidente Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LOPES, G; FERREIRA, M et al. (2011-), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas** [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: < <http://cantigas.fcsh.unl.pt> > Acesso: 02 jul 2019.

MONGELLI, L. **Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013.

ROUGEMOND, D. de. **O Amor e o Ocidente**. 2ª Ed. Lisboa: Vega, 1999.

SPINA, S. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

SILVA, S. **Nos passos de Martim Codax: poesia e música em apropriação contemporânea de cantigas de amigo galego-portuguesas**. In: Ofício múltiplo: poetas em outras áreas. Lisboa: Edições Afrontamento, 2020.

VIEIRA, Y. **Poesia Medieval**. São Paulo: Global, 1987.

*Recebido em: 29-04-2021.*

*Aceito em: 28-09-2021.*