UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - PORTUGUÊS

HUGO HENRIQUE DE ARAÚJO AZEVEDO

“DEU-ME O AMOR ESTE DOM”: ecos da lírica trovadoresca em “Trovas de muito amor para um amado senhor”, de Hilda Hilst

RECIFE
2025

HUGO HENRIQUE DE ARAÚJO AZEVEDO

“Deu-me o amor este dom”: ecos da lírica trovadoresca em “Trovas de muito amor para um amado senhor”, de Hilda Hilst

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras - Português da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras - Português.

Orientador: Jonas Jefferson de Souza Leite

Recife

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Azevedo, Hugo Henrique de Araújo.
"Deu-me o amor este dom": Ecos da lírica trovadoresca em "Trovas de muito amor para um amado senhor", de Hilda Hilst / Hugo Henrique de Araújo Azevedo. - Recife, 2025.
60 p.

Orientador(a): Jonas Jefferson de Souza Leite
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura, 2025.
Inclui referências.

1. Trovadorismo. 2. Amor Cortês. 3. Hilda Hilst. 4. Intertextualidade. 5. Poesia Medieval. I. Leite, Jonas Jefferson de Souza. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

HUGO HENRIQUE DE ARAÚJO AZEVEDO

“Deu-me o amor este dom”: Ecos da lírica trovadoresca em “Trovas de muito amor para um amado senhor”, de Hilda Hilst

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras - Português da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras - Português.

Aprovado em: 03/04/ 2025

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Jonas Jefferson de Souza Leite (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dra. Bruna Araújo Cunha

Universidade Federal de Pernambuco

À minha mãe, fonte de amor inesgotável.

AGRADECIMENTOS

Expresso, aqui, minha gratidão a todos aqueles que me ajudaram, cada um a seu modo, a chegar ao fim da graduação quando, por vezes, me questionei se estava no lugar certo – ainda não tenho a resposta, mas caminho de mãos dadas com a dúvida.

À minha mãe, sempre em primeiro lugar. Sem ela, nada seria possível; a Duda, por sua amizade; ao Instituto Candela de Fotografia, onde encontrei forças para não desistir; a Carlos, por me ajudar a não abandonar a universidade diante das disciplinas de Estágio; à professora Siane Gois, por um simples comentário escrito à mão em uma avaliação que dizia “excelente resposta, você vai longe!” – palavras às quais me agarrei em momentos de incerteza; ao professor Anco Márcio, por me ver como uma “ave rara” pelo simples fato de ser um estudante que consome literatura – carrego esse elogio com orgulho; à professora Bruna Cunha, por aceitar fazer parte desse processo como examinadora deste trabalho; ao professor Jonas Leite, não apenas pela paciência na orientação desta monografia que tanto posterguei, me permitindo escrever sobre uma autora que tanto me encanta, mas também por ter me recebido como monitor em suas disciplinas de Literatura Portuguesa, e por suas aulas que me apresentaram poetas que hoje ocupam minhas estantes; por fim, a Hilda Hilst. Sem suas trovas, não haveria monografia; sem seus poemas, haveria menos beleza no mundo.

“E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência” (HILST, 2001 p. 59)

RESUMO

Este trabalho investiga a presença da lírica trovadoresca na poesia de Hilda Hilst, com ênfase na obra *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1961). Para isso, adota-se a perspectiva de Auerbach (2021) sobre "moda" e "atitude" na literatura. A partir da análise das cantigas de amor e de amigo da tradição galego-portuguesa, discute-se como Hilst ressignifica os elementos formais e temáticos desse legado medieval em um contexto contemporâneo. O estudo aborda a estrutura do Trovadorismo, a idealização amorosa e a dinâmica entre amante e amado, destacando a maneira como a poeta tensiona a tradição ao conferir protagonismo à voz feminina, revisitando e transformando convenções do amor cortês. Ao explorar a fusão entre tradição e modernidade, o trabalho demonstra que *Trovas de muito amor para um amado senhor* não apenas dialoga com a poesia trovadoresca, mas a reinscreve sob uma nova perspectiva, na qual a devoção amorosa se entrelaça com a reflexão metapoética e a subjetividade feminina.

Palavras-chave: Trovadorismo. Amor Cortês. Hilda Hilst. Intertextualidade. Poesia Medieval.

ABSTRACT

This study investigates the presence of troubadour lyric poetry in Hilda Hilst's work, with an emphasis on *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1961). To this end, the research adopts Auerbach's (2021) perspective on "manner" and "attitude" in literature. Through an analysis of the *cantigas de amor* and *cantigas de amigo* from the Galician-Portuguese tradition, the study explores how Hilst reinterprets the formal and thematic elements of this medieval legacy in a contemporary context. It examines the structure of troubadour poetry, the idealization of love, and the dynamics between lover and beloved, highlighting how the poet challenges tradition by granting prominence to the female voice, revisiting and transforming the conventions of courtly love. By exploring the fusion of tradition and modernity, this study demonstrates that *Trovas de muito amor para um amado senhor* not only engages with troubadour poetry but also reinvents it from a new perspective, in which amorous devotion intertwines with metapoetic reflection and female subjectivity.

Keywords: Troubadours. Courtly Love. Hilda Hilst. Intertextuality. Medieval Poetry.

SUMÁRIO

1. Introdução **9**
2. A Idade Média e o Trovadorismo **11**
3. Hilda Hilst: do sagrado ao profano **23**
3.1. As trovas hilstianas 26
4. Considerações finais **56**
REFERÊNCIAS **58**

1. Introdução

A literatura medieval, em especial a poesia trovadoresca, estabeleceu um modelo de expressão amorosa que atravessou séculos e influenciou profundamente a tradição lírica ocidental. As cantigas de amor e as cantigas de amigo, gêneros centrais da poesia trovadoresca galego-portuguesa, construíram um repertório formal e temático que reverberou na produção de inúmeros poetas ao longo da história. No Brasil, a escritora Hilda Hilst revisitou esse repertório em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1961), uma obra que dialoga com as convenções da lírica medieval ao mesmo tempo em que subverte e ressignifica suas estruturas.

O presente trabalho tem como objetivo analisar os ecos da lírica trovadoresca em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, investigando de que maneira Hilst reinterpreta os elementos formais e temáticos da poesia medieval em um contexto contemporâneo. Parte-se da hipótese de que a poeta não apenas recupera aspectos da tradição trovadoresca, mas os transforma, deslocando o foco da figura do objeto amado para a subjetividade do sujeito que ama. Para isso, o estudo se apoia nas reflexões de Auerbach (2021) sobre "moda" e "atitude" na literatura, bem como em autores que discutem o Trovadorismo e sua recepção moderna, como Abdala Junior (1981), Zumthor (1975), Le Goff (2016), Mongelli (2009), Paz (1994) e Pécora (2001).

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e bibliográfica, baseando-se na análise literária dos vinte poemas que compõem *Trovas de muito amor para um amado senhor*. A metodologia utilizada envolve a leitura atenta dos textos, a identificação de elementos intertextuais que os conectam à tradição trovadoresca e a observação de procedimentos formais, como métrica, ritmo, repetição e estrutura das composições. Além disso, busca-se compreender como Hilst preserva ou subverte características centrais da lírica medieval, como a coita amorosa, a idealização da amada e a musicalidade dos versos.

Este estudo se justifica pela importância de compreender como uma das maiores escritoras brasileiras do século XX estabelece um diálogo com a tradição literária ocidental. A obra de Hilst, frequentemente associada à experimentação formal e ao lirismo filosófico, revela, em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, uma relação profunda com a poesia trovadoresca, permitindo novas leituras sobre sua escrita e sobre a permanência do Trovadorismo na literatura moderna. Além disso, a

pesquisa contribui para o estudo da intertextualidade na obra hilstiana, ampliando as discussões sobre a influência da tradição medieval na poesia contemporânea.

O trabalho está dividido em duas partes. A primeira parte contextualiza a época medieval, apresentando um panorama sobre a poesia trovadoresca, abordando suas principais características formais e temáticas. Já a segunda parte traz uma breve introdução à vida e obra de Hilst, antes de partirmos para a análise do livro *Trovas de muito amor para um amado senhor*, observando como seus poemas dialogam com as cantigas medievais e destacando momentos de convergência e ruptura. Assim, esta monografia busca demonstrar que *Trovas de muito amor para um amado senhor* não apenas revisita a lírica trovadoresca, mas a reinscreve sob um olhar contemporâneo, reforçando a centralidade da palavra poética como espaço de construção e permanência do amor.

2. A Idade Média e o Trovadorismo

A Idade Média, período que se estendeu por quase dez séculos, teve um impacto significativo na literatura e nas artes. Seu início, segundo Le Goff (2016), é marcado pela queda do Império Romano do Ocidente, em 476, e pelo subsequente processo de fragmentação política e ruralização da sociedade. Essa reorganização do Ocidente medieval favoreceu o surgimento de uma cultura híbrida, na qual elementos da tradição greco-romana se mesclaram às influências germânicas e cristãs.

A Igreja Católica exerceu um papel central na estruturação da sociedade medieval, moldando não apenas a organização política e econômica, mas também as concepções artísticas e literárias. Eco (2010, p. 17) destaca que, embora a cultura medieval estivesse fortemente influenciada pela Antiguidade Clássica, o homem medieval reinterpretou esses elementos à luz da visão cristã do mundo e da divindade. Esse contexto influenciou diretamente as concepções estéticas e a produção poética da época.

A literatura medieval, em especial a lírica trovadoresca, desenvolveu-se em uma sociedade onde a oralidade era predominante. Zumthor (1975) enfatiza a importância da performance na poesia medieval, que era recitada e frequentemente acompanhada por música, tornando a experiência literária essencialmente auditiva. Leite (2017) acrescenta que a ausência da imprensa impedia a ampla difusão de textos escritos, reforçando a centralidade da transmissão da palavra oral.

O Trovadorismo, de acordo com Franco Jr. (2021), é um exemplo de como as relações sociais e as normas culturais da época medieval se refletiam na literatura. Os trovadores, nobres feudais, utilizavam suas obras para expressar a devoção e a lealdade, valores fundamentais na sociedade feudal - sem deixar de lado o caráter religioso e cristão presente no medievo. A estrutura social medieval, fortemente hierárquica, refletia-se nessa poesia. A relação entre senhores e vassalos, base do sistema feudal, encontrava eco na dinâmica amorosa expressa nas cantigas medievais. Le Goff (2016) define o feudalismo como um sistema fundamentado em vínculos pessoais de fidelidade, no qual o senhor concedia terras e proteção ao vassalo em troca de lealdade e serviços. Esse modelo foi transposto para a literatura: na poética trovadoresca, o amante assumia a posição de servo devotado à sua dama, estabelecendo uma relação de vassalagem amorosa.

Nesse contexto de cortes e castelos, onde o cristianismo e as relações feudais ditavam as normas sociais, nasce o amor cortês, um ideal literário que redefiniu a expressão do desejo e do sentimento na poesia ocidental. A lírica trovadoresca, que tanto bebeu do amor cortês, floresceu a partir do século XI, especialmente na Provença, no sul da França, onde as cortes feudais se tornaram centros de produção artística. Como aponta Moisés (2013), os trovadores provençais foram responsáveis por inaugurar um modelo de poesia que combinava refinamento formal e tematização do amor idealizado. Esse movimento se espalhou pela Europa, influenciando a Itália, a Alemanha e a Península Ibérica, onde surgiu a tradição da lírica trovadoresca galego-portuguesa.

Para Barros (2011), os trovadores, poetas itinerantes que se moviam pelas cortes europeias, foram os principais divulgadores desse amor cortês. Rougemont (1988) associa esse amor às tradições celtas e provençais, destacando sua concepção como uma "vassalagem amorosa", na qual o cavaleiro serve à sua dama com devoção, sem consumação plena, pois a satisfação do desejo encerraria o estado idealizado de pureza e entrega. Esse modelo influenciou não apenas a literatura, mas também a forma como as relações entre os sexos eram concebidas. Paz (1994) também destaca que os trovadores provençais assimilaram elementos da poesia árabe andaluza, como as estruturas métricas do *zéjel* e da *jarcha*, e que a hierarquia entre amante e dama se subverte na poética provençal, na qual a mulher assume uma posição superior, evidenciada pela masculinização dos tratamentos dirigidos a ela, como *midons* ("meu senhor").

Outro aspecto essencial do amor cortês é sua conexão com a filosofia platônica e com a idealização do desejo como forma de elevação espiritual. Paz (1993, p. 75) observa que, na tradição árabe, "o amor mais sublime é o puro", destacando a influência desse pensamento na exaltação trovadoresca da castidade e na visão do amor como revelação de uma realidade transcendente. Eco (2010, p. 35) reforça essa ideia ao afirmar que “[...] o belo era um valor, devia coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade”. Assim, o amor cortês se distanciava das concepções matrimoniais da época, nas quais o casamento era uma aliança política e econômica, e não uma expressão do desejo.

A natureza antimatrimonial do amor cortês é amplamente discutida por Le Goff (2016), Paz (1994) e Lewis (2013), que ressaltam que a dama idealizada pelos trovadores era invariavelmente uma mulher casada. Para Le Goff (2016), esse

modelo amoroso subvertia as normas feudais, que viam o casamento como uma transação de poder e propriedade. Paz (1994) complementa essa ideia ao afirmar que o casamento era imposto às mulheres por razões políticas, enquanto o amor fora do matrimônio, quando consagrado pela devoção e não pela mera lascívia, era exaltado como algo sagrado. Já Lewis (2013) argumenta que, no contexto medieval, qualquer idealização do amor só poderia ocorrer por meio da exaltação do adultério, pois o casamento era uma prática utilitária, desvinculada do ideal amoroso.

A relação entre o amor cortês e o cristianismo também é um ponto de tensão na crítica de Lewis (2013) e Paz (1994). A Igreja medieval via o amor romântico como algo potencialmente pecaminoso, especialmente quando envolvia um nível de devoção que deveria ser reservado a Deus. Segundo Paz (1994), a exaltação da dama nos poemas trovadorescos podia ser considerada herética, pois desviava a devoção que deveria ser exclusivamente divina. Lewis (2013) argumenta que esse conflito gerou uma resposta desafiadora dos trovadores, que enfatizavam a superioridade do amor fora do casamento, em oposição à visão religiosa de que o amor conjugal deveria ser casto e funcional. Assim, a poesia amorosa medieval pode ser vista como um espaço de disputa simbólica, onde valores corteses e religiosos entravam em choque.

A noção de uma "religião do amor", abordada por Lewis (2013, p. 25, tradução nossa), sugere que a devoção dos trovadores às damas era uma espécie de paródia da devoção religiosa, aproximando o culto amoroso ao culto à Virgem Maria. No entanto, essa relação ambígua entre amor humano e amor divino não implica uma simples imitação da religião, mas sim uma fusão entre os domínios espiritual e erótico. Como observa Barros (2011, p. 195), o amor cortês inaugura uma nova sensibilidade estética, que se manifesta em diversas formas de expressão poética:

> O Amor Cortês encontra seus principais veículos de expressão nas **cantigas dos trovadores**, nos romances corteses, nas “cortes de amor” e, em muitos casos, nas próprias “vidas” dos poetas-cantores que percorriam as cortes feudais da Europa Medieval e que por vezes acabavam transformando a sua própria existência errante em uma autêntica obra de arte. (Barros, 2011, p. 196, grifo nosso)

Para Paz (1994), a elevação do amor a essa condição superior no Trovadorismo foi fruto da ação coletiva de um grupo de poetas que, em menos de dois séculos, criaram um código amoroso que ainda reverbera em muitos aspectos

da cultura ocidental contemporânea - poderemos ver exemplos claros desses ecos mais à frente, quando adentrarmos a obra de Hilda Hilst. Em síntese, o Trovadorismo não só revolucionou a concepção de amor no Ocidente, como também questionou as relações de poder entre os sexos e a própria estrutura social e religiosa da época. O código de amor cortês foi, como aponta Paz (1994, p. 80) "uma ficção poética, uma regra de conduta e uma idealização da realidade social".

Outro ponto, já mencionado anteriormente, não pode ser deixado de lado: o caráter oral da poesia trovadoresca. Se hoje o poema é, por vezes, feito para ser lido em silêncio pelo público leitor, a cultura medieval, como aponta Zumthor (1975), era profundamente oral, e a poesia dos trovadores, mais do que apenas escrita, era performativa, sendo criada para ser cantada e ouvida. A música e a recitação faziam parte da apresentação da poesia, criando uma experiência auditiva que transcendia o simples texto. Abdala Junior, ao referir-se a Portugal, reforça essa ideia ao dizer que

> Desde o reinado de D. Sancho I (1185-12-11), filho de Afonso Henriques, a literatura oral foi divulgada por jograis recitadores, cantores e músicos que perambulavam pelas feiras, castelos e aldeias. (Abdala Junior, 1982, p. 13)

Sobre Portugal, o autor ainda afirma que “a estrutura social portuguesa dos séculos XI e XIV revelava típicos caracteres feudais” (Abdala Junior, 1982, p. 10). Desse modo, o Trovadorismo em Portugal emerge em um contexto marcado por rígidas hierarquias sociais e relações de dependência vassálica, como era de se esperar. Enquanto os servos estavam presos à terra e submetidos ao pagamento de tributos e serviços ao senhorio, os nobres ocupavam escalões superiores na hierarquia feudal, detendo o direito à propriedade e funções militares e administrativas. Esses nobres, por sua vez, eram vassalos do rei, em uma complexa rede de interdependência que permeava todos os níveis da sociedade.

Outro ponto importante exposto pelo autor é que, se observarmos os registros dessa literatura trovadoresca, perceberemos que estamos lidando com uma “literatura peninsular, em língua galego-portuguesa, e não propriamente de uma literatura portuguesa” (Abdala Junior, 1982, p. 13). Desse modo, quando falamos sobre um Trovadorismo galego-portugues, estamos nos referindo a um corpo literário produzido nos territórios correspondentes à atual Galiza (na Espanha) e Portugal, entre os

séculos XII e XIV, utilizando a língua galego-portuguesa, que era o idioma comum na região durante esse período.

Feita essa contextualização, é importante deixar claro que, nas palavras de Leite

> As cantigas trovadorescas são divididas por gêneros e subgêneros, visando as temáticas, a composição formal, o gênero do eu lírico e a ambientação. Os principais gêneros trovadorescos são a *cantiga de amor*, a *cantiga de amigo* (e seus subgêneros), a *cantiga de escárnio*, a *cantiga de mal dizer* e *tenção*. (Leite, 2017, p. 58)

A estas últimas podemos adicionar, também, as cantigas profanas e as cantigas de Santa Maria, nas quais podemos perceber, de acordo com Mongelli, “as frágeis fronteiras temáticas entre as agruras a serem superadas para conquistar o amor da Mulher ou o amor da Virgem.” (Mongelli, 2009, p. XXVI). As cantigas trovadorescas, de modo geral, podem ser entendidas como uma expressão cultural da Idade Média, profundamente ligada às realidades sociais e religiosas da época. A poesia medieval, centrada principalmente na lírica, refletia os valores da nobreza e da religião, representando tanto a visão romântica da corte quanto as influências do clero e da moralidade religiosa.

As cantigas de Santa Maria apresentam um aspecto singular. Embora sejam compostas dentro da tradição lírica medieval, elas se voltam para a devoção religiosa, abordando o culto à Virgem Maria. Desse modo, elas não seguem o mesmo modelo de subversão ou crítica social das cantigas profanas. Elas são, antes, um reflexo da religiosidade medieval, e podem ser vistas como uma forma de apologia à figura da Virgem, criando um conflito entre a idealização da mulher amada nas cantigas de amor e a mulher santa e pura, objeto de devoção nas cantigas religiosas.

Como nosso trabalho visa discutir a poesia lírica trovadoresca, focando nas cantigas de amor e nas cantigas de amigo, não entraremos em discussões profundas sobre todos os gêneros trovadorescos. Contudo, é relevante fazer algumas considerações sobre a diversidade e a complexidade dos temas abordados na lírica medieval. Os gêneros mencionados por Leite — a cantiga de escárnio, a cantiga de maldizer e a tenção — constituem uma parte importante da produção poética da época, mas são marcados por uma crítica social explícita, o que lhes confere uma tonalidade de humor e de ironia.

De acordo com Abdala Junior (1982, p. 19) as cantigas de escárnio são aquelas em que o trovador critica sem individualizar a personalidade criticada. Maldizer, por sua vez, refere-se àquelas em que a pessoa criticada é individualizada. Ou seja, as cantigas satíricas funcionam como uma forma de protesto contra as normas da sociedade medieval, atacando "as normatividades do clero, os costumes dos nobres, [...] outros trovadores, prostitutas, cavaleiros." (Leite, 2017, p. 63). Nesse contexto, as cantigas de escárnio e maldizer eram frequentemente utilizadas como ferramentas de contestação, refletindo o espírito crítico e a aguda observação da realidade social por parte dos trovadores.

Por outro lado, a tenção, de acordo com Leite (2017, p. 64) se destacava pelo confronto poético entre dois trovadores, que debatiam um tema específico em seus versos, repetindo o esquema de rimas e a métrica do seu oponente. Como uma disputa de versos e inteligência, a tenção demonstrava a habilidade dos poetas em argumentar e criar imagens poéticas envolventes, sempre com a intenção de conquistar a aprovação da corte ou a admiração dos ouvintes.

Cabe destacar que os diversos tipos de cantigas, com suas temáticas variadas, têm em comum o fato de serem manifestações de um mundo ordenado pela hierarquia social e pelas convenções do amor cortês, uma das maiores influências da poesia trovadoresca. O amor cortês era idealizado e inatingível, com a mulher sendo adorada, mas tratada à distância. Essa concepção estava ligada aos valores da nobreza medieval, em que a mulher era vista como inspiração para a virtude e o cavaleirismo dos homens. Porém, dentro do contexto mais profano e satírico das cantigas de escárnio e maldizer, encontramos uma subversão dessas normas. Ao criticar os costumes da nobreza e as práticas do clero, os trovadores expunham as contradições e as falhas das figuras de autoridade, tornando visível a tensão entre o ideal do amor cortês e as realidades sociais e religiosas da época.

Portanto, ao olharmos para as cantigas de amor e de amigo dentro do contexto da poesia trovadoresca, vemos um conjunto de expressões poéticas que transcendem a simples manifestação de sentimentos. Elas estão imersas em um sistema complexo de normas sociais, religiosas e de classe, que ajudam a entender as formas de interação entre os indivíduos dentro da sociedade medieval. Ou seja, o Trovadorismo, em sua diversidade de gêneros e subgêneros, reflete as múltiplas facetas da sociedade medieval, das suas tensões entre o sagrado e o profano, da relação com o amor idealizado e da subversão das normas estabelecidas.

Quando nos debruçamos sobre a poesia lírica trovadoresca, precisamos ter em mente que, como bem coloca Mongelli, há um modelo central que pode ser resumido no paradoxo “meu bem é meu mal”, significando a forma como, para a Idade Média, o mundo se organiza através de “relações analógicas entre o sagrado e o profano” (Mongelli, 2009, p. XXVI), e essas relações não poderiam deixar de estar presentes na poesia da época.

De acordo com “*A Arte de Trovar*”[1], pequeno tratado sobre o Trovadorismo galego-português de autor desconhecido, uma forma de distinguir se uma cantiga é de amor ou de amigo seria, primeiramente, observar se a voz que assume o discurso poético é masculina (amor) ou feminina (amigo). Além disso, enquanto nas cantigas de amor o trovador canta uma dama inacessível (pois de classe social superior à sua), nas de amigo, o poeta cria um eu lírico feminino que se personifica usualmente numa camponesa, permitindo, assim, um amor mais carnal do que aquele das cantigas de amor.

As cantigas de amor ocupam um lugar central na lírica trovadoresca. No contexto histórico, elas emergiram no sul da França e foram influenciadas pelos trovadores provençais, cuja poesia refletia "nitidamente o nível das relações sociais de um dado momento feudal" (Abdala Junior, p. 17). Apesar dessa origem, as cantigas dos trovadores peninsulares teriam adquirido aspectos próprios, como o uso do paralelismo e do refrão. Sobre as cantigas de amor, Abdala Junior nos diz que

> [...] o trovador fala das emoções do ‘eu’ masculino. Diferentemente da maioria das cantigas de amigo, é aqui que o trovador assume o ideal do amor cortês. O amor não é a experiência vivida ou aguardada às margens da fonte mas é - acima de tudo - a experiência de amor sem ser correspondido, de sonhar com o objeto inacessível. E quanto mais inatingível se torna a figura feminina, mais ela é símbolo de perfeição e pureza. (Abdala Junior, 1982 p. 16)

Apesar de o trovador pôr em cena as “emoções do ‘eu’ masculino”, Mongelli ressalta que não devemos esperar encontrar no lirismo trovadoresco galego-português “um ‘eu’ individual expresso com a densidade introspectiva romântica ou com o nível de verticalidade psicológica dos simbolistas ou com a consciência moderna de que ‘fazer’ é ‘revelar’” (Mongelli, 2009, p. XXIV). Paz (1994, p. 80) está de acordo com essa ideia ao enxergar o amor cortês como uma “ficção poética”, e

[1] In TAVANI, Giuseppe. Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Lisboa: Colibri, 2002.

que, no apogeu do Trovadorismo, a maioria dos trovadores “eram poetas de profissão e seus cantos expressavam não tanto uma experiência pessoal vivida como uma doutrina ética e estética” (Paz, 1994, p. 81). Ainda assim, a autora reconhece que "aqui e ali, [...] o artista lírico do medievo chegou bem perto de exteriorizar estados de espírito, desafortunados e passageiros" (Mongelli, 2009, p. XXV). Por mais que a individualidade esteja, por vezes, dissolvida em códigos de conduta coletivos, o trovador, ainda assim, enquanto poeta, insinuaria “as suas dores 'verdadeiramente fingidas'" (Mongelli, 2009, p. XXV).

A cantiga de amor é marcada pelo sofrimento amoroso[2] do eu lírico masculino e pela relação hierárquica entre o trovador e a dama, em que “a falta de reciprocidade a coloca num plano superior ao do poeta que, por sua vez, ama com verdadeiro amor e como verdadeiro poeta, porque o amor existe no plano ideal" (Abdala Junior, 1982, p. 17). Essa posição superior da dama é essencial para a composição poética e a manutenção do ideal de amor cortês, pois permite que o trovador permaneça fiel a um código de conduta marcado pela devoção e pela sublimação do desejo. Mongelli (2009, p. 5) descreve essa relação como um "círculo vicioso", em que as negativas da dama apenas intensificam o desejo do trovador. A dama, vista simultaneamente como "bem" e "mal", centraliza as atenções, tornando-se o objeto de adoração e sofrimento do trovador.

A representação da mulher na cantiga de amor segue um arquétipo que reflete as convenções da nobreza medieval.

> [...] a mulher deve ser inacessível, e a esse ideal de amor corresponde um tipo físico. É a mulher delicada, de cabelos claros, de riso sutil, de gestos refinados e dignos. Como se vê, diferente em tudo da mulher rural que, no mínimo, era estragada pelo sol, ou embrutecida pelo trabalho rude. (Abdala Junior, 1982, p. 17)

Esse ideal de beleza e perfeição contrasta nitidamente com a mulher rural, cujas marcas físicas derivadas do trabalho e da exposição ao sol a distanciam do ideal poético da nobreza. A mulher nas cantigas de amor é, assim, uma figura distante e inatingível, cuja perfeição advém da impossibilidade de ser completamente possuída pelo trovador. Nesse contexto, a relação entre o trovador e a dama é servil

[2] A esse sofrimento amoroso presente na lírica trovadoresca dá-se o nome de *coita*.

e reflete a hierarquia social feudal, com o trovador seguindo “um código de obrigações e deveres como, por exemplo, jamais perder a discrição, pois tornar público o objeto de amor é romper as barreiras do mundo ideal.” (Abdala Junior, 1982, p. 17). O amor cortês, portanto, é sustentado pela manutenção da honra e da dignidade do trovador, que permanece fiel à dama sem jamais invadir os "domínios sensuais da mulher" (Abdala Junior, 1982, p. 17).

Isso nos faz pensar como o trovador cumpre seu papel social de maneira semelhante ao cavaleiro medieval. De acordo com Abdala Junior (1982, p. 17), tal como o cavaleiro, que defendia seu senhor feudal com "coragem, lealdade e generosidade", o trovador deveria ser obediente, casto, cortês e humilde. Praticando essas virtudes, o trovador seria capaz de “ascender socialmente” com honra e dignidade. Pensando nessas virtudes, Mongelli (2009, p. 8) alega que o amor cortês seria regido pela *mesura*, ou seja, pela “justa medida” e pelo “regramento dos próprios impulsos”, criando a imagem do poeta honrado e digno.

Em conclusão, as *cantigas de amor*, embora muitas vezes criticadas por sua fixidez formal e repetição temática (Mongelli, 2009, p. 3), oferecem um rico panorama das relações amorosas e sociais do medievo, representando uma síntese das relações sociais, culturais e poéticas da Idade Média. As convenções do amor cortês, com sua devoção incondicional a uma dama inacessível[3], refletem não apenas as estruturas de poder da sociedade feudal, mas também a idealização da mulher e do amor. A poesia trovadoresca, nesse contexto, torna-se uma forma de perpetuar as hierarquias sociais, marcadas pela evolução do sistema feudal e pela influência da Igreja, e de sublimar os desejos sensuais, transformando-os em exaltação da pureza e da dignidade.

Ao sairmos do mundo da cantiga de amor e adentrarmos o universo da cantiga de amigo, não podemos deixar de mencionar uma característica essencial à diferenciação desses dois gêneros. Nas palavras de Abdala Junior,

> As cantigas de amigo se caracterizam pelo fato de **o trovador cantar a realidade da mulher**: o “eu” feminino exterioriza suas emoções, aflições, expectativas, encontros amorosos, desencontros etc. (Abdala Junior, 1982, p. 13, grifo nosso)

[3] O amor, “[...] na lírica trovadoresca, apresenta-se como tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega: o amante-mártir e a *dame sans merci* (a mulher sem compaixão).” (Spina (1972, p. 49)”

Enquanto as cantigas de amor são focadas no sofrimento masculino, uma das formas mais importantes da lírica trovadoresca galego-portuguesa, as cantigas de amigo, distinguem-se por destacar a voz feminina - ainda que emulada por um trovador - pondo em cena a realidade da mulher camponesa. Essa representação feminina nas cantigas de amigo é profundamente envolvida por ações concretas, muitas vezes relacionadas ao cotidiano das zonas rurais, o que contribui para a autenticidade e o dinamismo dessa poesia. Vejamos o que diz Abdala Junior sobre este assunto:

> A mulher é personagem principal, que vai se encontrar com o namorado junto à fonte, que vai à romaria e lá espera encontrar o amigo, que vai lavar as roupas ou os cabelos etc. Há, portanto, uma ação da personagem, não apenas o desabafo intimista. Essa ação se desenrola com diálogos ou monólogos, em um cenário muito simples, paisagisticamente primitivo e natural. (Abdala Junior, 1982, p. 15)

As *cantigas de amigo* possuem, portanto, um vínculo direto com a vida popular[4] das comunidades rurais. O fato dessas cantigas serem inspiradas nas atividades e interações cotidianas da mulher rural, como encontrar-se com o namorado junto à fonte ou esperar por ele em uma romaria, torna, de acordo com Abdala Junior (1982, p. 15), as cantigas de amigo mais vivas e realistas quando comparadas às cantigas de amor, pois não se limitam a expressar sentimentos abstratos, mas também incluem a ação das personagens femininas, sendo ricas em diálogos e monólogos que se desenrolam em um cenário natural e primitivo. Esses cenários naturais[5], com fontes, árvores, aves, flores, mar, nascentes e riachos são símbolos recorrentes e que despertam "[...] o amor, ou a confissão do desejo" (Abdala Junior, 1982, p. 15), contribuindo para formação de uma atmosfera bucólica que reflete a proximidade das personagens com a natureza - natureza esta que, para Mongelli (2009, p. 92), é carregada de metáforas e escolhas lexicais que inserem nas cantigas uma carga de sensualidade e erotismo que se potencializa pela concretude das imagens.

Também devemos dar destaque à estrutura das cantigas de amigo. Mongelli (2009) aponta a presença de uma maior flexibilidade formal nesse gênero, enquanto Abdala Junior afirma que essas cantigas são marcadas pelo uso do paralelismo e do

[4] "[...] 'popular' não significa necessariamente 'simplicidade', 'ingenuidade' e conteúdo 'fácil'." (Mongelli, 2009 p. 92)

[5] Esse cenário contrasta com o ambiente aristocrático das *cantigas de amor*, onde prevalece a idealização cortês e a distância entre os amantes.

refrão, o que lhes confere uma musicalidade particular. Desse modo, "a unidade rítmica não é a estrofe, mas o conjunto de estrofes ou um par de dísticos" (Abdala Junior, 1982, p. 14). Esse paralelismo é um dos elementos que reforçam o caráter performático das cantigas de amigo, - como mencionado anteriormente por Zumthor (1975), ao discutir o papel do corpo e da voz na poesia medieval - sugerindo que elas não eram apenas textos, mas parte de uma apresentação que envolvia canto e dança.

Outro aspecto importante das cantigas de amigo é a maneira como elas refletem a vida amorosa e social das mulheres no contexto rural e burguês. Tanto Mongelli (2009) quanto Abdala Junior (1982) comentam a imagem da personagem feminina que discute com a mãe, com as amigas, ou pede autorização para namorar. Restrita ao ambiente da casa, com “jogos amorosos, subterfúgios de conquista e a própria perspectiva do casamento” (Abdala Junior, 1982, p.16), o namoro e o casamento estão no centro das preocupações dessa mulher que, diferente daquela presente nas cantigas de amor, parece ser de carne e osso.

Assim sendo, na visão de Abdala Junior (1982, p. 16), essa conexão com a cultura popular e rural é o que diferencia as cantigas de amigo das cantigas de amor, estas últimas emergindo de um ambiente mais aristocrático e cortês. Nas cantigas de amigo, há uma sensualidade e um realismo amoroso que se afastam da idealização característica das composições das cantigas de amor. Apesar de muitas discussões apontarem as diferenças entre esses dois gêneros líricos trovadorescos, Mongelli nos faz refletir, de forma coerente, sobre a proximidade que eles possuem. Nas palavras da autora, há um

> [...] intenso trabalho com a língua, o preciosismo de originalíssimas soluções formais, os mesmos que os autores empregaram nas cantigas de amor, a ponto de ser hoje constatação indiscutível a frágil fronteira genológica amor/amigo em porção elevada de composições, ficando a distinção quase por conta do que diz a Arte de Trovar - se elas falam na primeira cobra. Até mesmo os temas, embora conduzidos por caminhos diversos, acabam canalizados para a retórica do ‘amor infeliz’: se, no primeiro caso, o amante sofre por abstração porque rejeitado pela dama que não o quer e ele amarga a coita infindável, não menos doloso, aqui, é o sofrimento da jovem, abandonada pelo amigo por um sem-número de razões e igualmente solitária, à espera que ele volte. Padecer por ‘querer possuir’ ou por ‘ter possuído’ não muda a essência do desejo insatisfeito. (Mongelli, 2009, p. 92)

Esta longa citação nos faz perceber a complexidade e o trabalho minucioso com a língua presentes nessa poesia que, por vezes, se diferencia apenas pelo gênero daquele ou daquela que toma a voz no discurso poético. Rougemont (1888,

np), ao dizer que a “concepção de amor, expressa em cantigas de amor e amigo, é caracterizada pela impossibilidade de realização completa”, reforça a ideia de Mongelli sobre a essência do desejo insatisfeito presente em ambos os tipos de cantigas.

A tradição trovadoresca, com sua fusão entre musicalidade, amor e devoção, estabelece um pacto entre forma e sentimento que atravessa os séculos, sendo “ainda hoje vigente em muitos de seus aspectos” (Paz, 1994, p. 70). Embora marcada por códigos e convenções medievais, sua essência — a construção poética de um desejo que oscila entre a idealização e a impossibilidade — ressoa em diferentes contextos literários. É nesse diálogo atemporal que a obra de Hilda Hilst se insere: ao revisitar a lírica trovadoresca, a poeta não apenas a resgata, mas a tensiona e a transforma, conferindo-lhe novas nuances e deslocando seu eixo de enunciação. Se nos trovadores a voz amorosa era frequentemente marcada pela submissão e pelo desejo inalcançável, em Hilst essa mesma voz se apropria do discurso e se refaz no feminino, instaurando um jogo intertextual em que tradição e ruptura se entrelaçam. Analisaremos, assim, como *Trovas de muito amor para um amado senhor* dialoga com essa herança medieval, ressignificando-a em uma poética singular e contemporânea, percebendo como parte do legado deixado pela poesia medieval se faz presente no Brasil do século XXI pelas mãos de Hilda.

3. Hilda Hilst: do sagrado ao profano

No livreto digital “Três vezes Hilda: Biografia, correspondência e poesia”, disponibilizado gratuitamente pela Amazon[6], temos acesso a um perfil biográfico da autora, escrito por Ana Lima Cecílio, além de cartas escritas por Caio Fernando Abreu (tendo Hilda como destinatária). A partir desses textos, e de outros textos críticos presentes em diferentes edições da obra de Hilst, principalmente aquelas da Editora Globo, podemos ter acesso a quem foi essa autora e quais caminhos percorrem as suas obras. Nascida em Jaú, São Paulo, em 1930, filha de Bedecilda Vaz Cardoso, descendente de portugueses, e de Apolônio de Almeida Prado Hilst, rico fazendeiro, Hilda formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo em 1952. No entanto, foi na literatura que encontrou sua verdadeira vocação, dedicando-se a ela por quase cinquenta anos. Dona de uma personalidade marcante, Hilst transitava entre a arrogância e a delicadeza, características que, segundo Ana Lima Cecílio, se refletiam tanto em sua presença física quanto em seus versos:

> Arrogância, delicadeza, uma beleza impressionante, uma nuvem de fumaça de cigarro. Se pessoalmente Hilda guardava todas essas características, tão diversas e tão complementares, não é diferente para quem lê um verso seu pela primeira vez. (Cecílio, 2018, np)

Desde o início de sua trajetória, a vida e a obra de Hilda Hilst foram indissociáveis. Sua juventude em São Paulo foi intensa: frequentava círculos intelectuais, aparecia nas colunas sociais e desde cedo despertava fascínio e estranhamento. Publicou seu primeiro livro de poemas, *Presságio*, aos vinte anos, e, ao longo das décadas seguintes, consolidou uma obra vasta e multifacetada, navegando por diferentes gêneros literários. Alcir Pécora (2001, p. 11) reforça esse caráter múltiplo da autora ao afirmar que “poesia é o gênero que Hilda Hilst pratica por mais tempo, entre os vários de que, polígrafa, se ocupa: além dele, faz teatro, prosa de ficção, crônica.” Essa afirmação nos faz perceber que estamos lidando com

[6] Disponível em: https://www.amazon.com.br/Tr%C3%AAs-vezes-Hilda-Biografia-correspond%C3%AAncia-ebook/dp/B07G1SWH5W/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crid=19862W5N5ZOHB&dib=eyJ2IjoiMSJ9.n91qdkyHDliZVOEy3qtd7WUgpw_Z8HeXBrv133YmW3hiObgkY3ONeIWYPLFMnSl9caSRJfFuusAs7Lbou4wTPKNI0cJ61GopBn-56wuqiU25cMxz9musPC8ukkXheHFZbOSeSrQ1CK7gT3FQZdin-g.kuM4-XEMuvPxXj7bW9t-0aXjNnkiYDHcs052wtEqlqo&dib_tag=se&keywords=tres+vezes+hilda&qid=1742070685&sprefix=tres+vezes+hil%2Caps%2C228&sr=8-1

uma autora que explorou a literatura pelos mais variados caminhos, tendo a poesia como farol principal nesse percurso.

Hilst produziu uma literatura atravessada por questionamentos metafísicos e existenciais. Para Nelly Novaes Coelho (2004), sua obra se divide em duas grandes vertentes de interrogação: uma voltada para a condição humana e outra para as relações entre o Homem e a Divindade. Em seus poemas, essa dualidade se manifesta na fusão entre misticismo, erotismo e ironia, tornando sua escrita ao mesmo tempo hermética e luminosa. Seu percurso criativo, segundo Coelho (2004), se insere em uma linhagem de escritores visionários, para os quais literatura e vida são inseparáveis.

Apesar de sua produção prolífica, Hilst sentia-se negligenciada pelo público e pela crítica. Esse ressentimento, como aponta Cecílio (2018, np), contribuiu para a construção de uma persona literária exuberante, que muitas vezes se sobrepunha à recepção de sua obra. Mesmo assim, sua literatura foi reconhecida por prêmios importantes, como o Jabuti, recebido em 1984 pelo livro *Cantares de Perda e Predileção*.

Em 1966, Hilda tomou uma decisão radical: afastou-se da agitação paulistana e se retirou para a Casa do Sol, chácara que construiu nos arredores de Campinas. Inspirada pela leitura de *Carta a el Greco*, de Nikos Kazantzákis, a autora acreditava que a criação literária exigia um certo grau de isolamento, tornando sua residência um espaço sagrado de experimentação artística. Para Cecílio (2018, np), a Casa do Sol não era apenas um refúgio, mas um verdadeiro “templo literário”, onde Hilst viveu cercada por amigos, escritores e animais, dedicando-se integralmente à literatura.

Esse período marcou a maturidade de sua escrita e a consolidação dos temas que atravessam sua obra. Como destaca Cecílio (2018, np), *A Obscena Senhora D* (1982) cristaliza alguns dos pilares da poética hilstiana: “a busca do sagrado, o elogio do amor, a ode à literatura, o pânico metafísico, o humor refinado.” Essa busca pelo transcendente coexistia com sua inclinação ao erotismo, que assumia diferentes matizes em seus escritos. Como destaca Coelho (2004), seu erotismo vai além do meramente sensual, funcionando como um canal para a busca metafísica e para o questionamento dos limites entre corpo e espírito. Essa busca se intensifica em sua "tetralogia pornográfica", composta por *O Caderno Rosa de Lori Lamby, Contos d’Escárnio, Cartas de um Sedutor* e *Bufólicas*. A recepção desse momento de sua

obra foi controversa. Humberto Werneck[7] relata que amigos próximos, como Wesley Duke Lee e Lygia Fagundes Telles, demonstraram perplexidade diante desse desvio de Hilda para o universo da pornografia, o que muitos interpretaram como uma tentativa desesperada de alcançar o reconhecimento que lhe era negado enquanto autora séria. No entanto, como observa Moraes (2014, p. 268), essa fase da escrita de Hilst pode ser vista como uma "crítica radical à hegemonia do lixo cultural, mas também à suposta superioridade das elites culturais."

O desprezo da crítica especializada e a falta de leitores sempre foram fonte de frustração para Hilst. Caio Fernando Abreu, um de seus amigos mais próximos, reflete esse sentimento em uma carta na qual lamenta o desejo não atendido de ser amado por aquilo que escrevia. No entanto, se a poeta teve dificuldades de aceitação em vida, seu legado literário se fortaleceu nos anos seguintes à sua morte, em 2004. A reedição de sua obra, a crescente atenção da crítica, sua homenagem na Flip (Festa Literária Internacional de Paraty) em 2018 e seu status como uma das autoras mais inovadoras da literatura brasileira do século XX mostram que sua escrita, antes vista como hermética, encontrou, enfim, o público que sempre buscou.

Diante dessa trajetória singular, torna-se fundamental analisar como Hilda Hilst revisitou a tradição literária em sua produção. No caso de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, obra que será discutida a seguir, observamos um diálogo direto com a lírica trovadoresca medieval, ao mesmo tempo em que a poeta subverte convenções daquela lírica e reconfigura sua voz dentro desse universo poético.

[7] “Hilda Hilst se despede da seriedade”, texto publicado originalmente no Jornal do Brasil, em 19 de fevereiro de 1990.

3.1. As trovas hilstianas

Publicado em 1960, *Trovas de muito amor para um amado senhor* insere-se em um momento de inflexão na poesia brasileira, em que a retomada de uma dicção elevada surgia como um desafio frente à informalidade instaurada pelo Modernismo. Como observa Alcir Pécora (2013, p. 8), a interlocução que Hilda Hilst estabelece com a tradição poética não se dá de modo ingênuo ou apenas nostálgico; antes, ela está atravessada por tensões que já haviam marcado a geração de 1945, especialmente no que concerne à possibilidade de resgatar uma musicalidade elevada sem incorrer em anacronismos ou desvios estilísticos. Nesse sentido, *Trovas de muito amor para um amado senhor* apresenta um "cantar à antiga", evocando a amiga medieval, em uma simulação da poética amorosa da tradição trovadoresca (PÉCORA, 2013, p. 8). A construção imagética dos poemas não se restringe, entretanto, a um mero pastiche formal; antes, produz "visões mentais da tradição" que ressoam de modo dissonante no contexto contemporâneo. Tal descompasso gera uma tensão fundamental para a compreensão do livro, na medida em que a adesão a formas convencionais serve de contraponto à ironia que frequentemente emerge no discurso lírico.

Essa ironia se manifesta sobretudo na relação entre o eu lírico e o amado, figura que se reveste de uma dignidade quase sacra, mas que, ao mesmo tempo, se insere em um universo mundano e burguês, onde sua vida familiar se impõe como um obstáculo à plenitude amorosa. Pécora (2013, p. 8) assinala que, por trás do "desejo de amizade e serviço", há uma "vontade fatigada", atravessada pelo isolamento e pela percepção da violência do mundo. A busca por um amor absoluto, idealizado, converte-se em uma experiência ambígua, na qual o que se pretendia "delicado e brando" torna-se "amargo", resvalando, por vezes, em um tom impetuoso.

O desdobramento dessa poética conduz a um segundo momento do livro, em que emerge "um tom de religiosidade imanentista, terrena - e até, por vezes, estranhamente silvestre" (PÉCORA, 2013, p. 9). A voz poética, ao se debruçar sobre a figura do amado, ressignifica sua própria posição na relação amorosa, remetendo à tradição do amor cortês e da mística medieval, mas com um deslocamento que a aproxima de um imaginário pós-moderno. Pécora nos faz associar o comportamento do eu lírico de *Trovas de muito amor para um amado senhor* ao mito de Orfeu:

> Nesses termos, enquanto desce ao inferno, pensando servir ao amor, Orfeu não serve mais que à sua arte, admirada pelos deuses, para cuja crueldade não valem as mãos. A elevação do amado é sobretudo a ocasião para a dor que instaura o canto. (PÉCORA, 2013, p. 9)

Desse modo, a poética de *Trovas de muito amor para um amado senhor* tensiona a tradição e a modernidade, operando um jogo de encenações em que o amor, a devoção e a perda se confundem, revelando-se tanto como experiência existencial quanto como matéria-prima para a construção poética. Em seu livro, Hilda Hilst adota um estilo inspirado na tradição trovadoresca para compor sua obra, construindo uma atmosfera poética que evoca a Idade Média, seja pelo emprego de expressões arcaizantes, seja pela musicalidade marcante de seus versos.

A partir dos conceitos de "moda" e "atitude", propostos por Auerbach (2021), é possível compreender a complexa relação que Hilst estabelece com a tradição medieval. No que diz respeito à "moda", que se refere aos aspectos formais e estilísticos de uma época, datados no tempo e no espaço (Mongelli, 2009, p. XXI), o livro apresenta características que remetem à poesia trovadoresca, como a musicalidade dos versos e a evocação de imagens de devoção amorosa. No entanto, não configuram uma mera reprodução do modelo medieval, uma vez que Hilst não apenas se apropria dessas características formais, mas as reinsere em uma nova perspectiva poética. Esse movimento está mais próximo do conceito de "atitude", pois a poeta não busca reviver a "moda" trovadoresca, que pertence a um contexto histórico e cultural específico, mas sim ressignificá-la à luz das inquietações do século XX.

A "atitude", que diz respeito à profundidade da abordagem de um tema e sua permanência ao longo do tempo, revela-se essencial para entender a proposta estética e conceitual da obra. *Trovas de muito amor para um amado senhor* incorpora elementos formais do Trovadorismo, mas os reinsere no contexto da poesia do século XX, criando um híbrido entre passado e presente. Para compreendermos as aproximações e os distanciamentos entre o livro de Hilda e a tradição trovadoresca, é central nos atentarmos à forma como Hilst dialoga com os códigos do amor cortês. Se, por um lado, sua obra preserva a musicalidade, a idealização amorosa e o sofrimento característico da coita, por outro, ela tensiona essas convenções ao subverter a posição da voz lírica. Enquanto no Trovadorismo o amante masculino se colocava em posição de servidão diante da dama inalcançável, Hilst inverte esse eixo

e transfere à mulher o papel de quem deseja, sofre e canta seu amor. Essa mudança não apenas desloca a dinâmica da vassalagem amorosa, mas também redefine os papéis tradicionais da lírica medieval, ressignificando sua estrutura e inserindo novas camadas de subjetividade. Nesse processo, a poeta encarna uma atitude que atravessa o tempo, preservando a intensidade e a devoção amorosa, mas reformulando-as dentro de um contexto moderno. Além disso, a devoção amorosa transborda para uma dimensão existencial e metafísica, transformando o amor em uma experiência que ultrapassa a materialidade e se eterniza na palavra. Como aponta Mongelli (2009, p. XXI), a "atitude" "manifesta-se em diversos autores, em diversas épocas", e, em Hilst, essa postura se traduz na problematização do próprio fazer poético. A pergunta que atravessa o livro – se o amor existe para além da linguagem – sugere que, mais do que um sentimento, o amor é um movimento de criação, um gesto poético que busca a imortalidade. Para entender esses movimentos, analisaremos, a seguir, os 20 poemas que compõem essa obra na intenção de apontar como eles se aproximam ou se afastam da lírica trovadoresca medieval, mais especificamente no âmbito das cantigas líricas de amor e de amigo.

Para organizar as análises, separamos os poemas por grupos temáticos. É claro que muitos dos poemas possuem aspectos capazes de deslizar entre um grupo ou outro, mas focamos nos pontos mais evidentes na hora de montar a seguinte organização: o primeiro grupo de poemas (**II, III, IV, V, VII, IX, X, XI, XII** e **XX**) demonstra um diálogo mais forte com as cantigas de amor; já o segundo grupo (**VIII, XIII** e **XVIII**) está mais ligado às cantigas de amigo; o terceiro grupo (**VI, XIV** e **XIX**), por outro lado, possui um caráter mais religioso, espiritual; por fim, o último grupo de poemas (**I, XV, XVI** e **XVII**) visa evidenciar um movimento mais explícito de ruptura com a lírica trovadoresca medieval, rumo à modernidade. Feito esse esclarecimento, sigamos para a análise do primeiro grupo.

As cantigas de amor, na lírica trovadoresca, eram compostas por um trovador masculino que se dirigia a uma dama inalcançável, muitas vezes casada, colocando-se em uma posição de serviço e sofrimento. Hilst recupera essa estrutura, mas inverte os papéis tradicionais: aqui, é a mulher quem entoa a sua coita amorosa ao "senhor" amado. Para iniciar a discussão, vejamos o **Poema II**:

> Amo e conheço.
> Eis por que sou amante

E vos mereço.

De entendimento
Vivo e padeço.

Vossas carências
Sei-as de cor.
E o desvario
Na vossa ausência

Sei-o melhor.

Tendes comigo
Tais dependências
Mas eu convosco
Tantas ardências
Que só me resta
O amar antigo:
Não sei dizer-vos Amor, amigo

Mas é nos versos
Que mais vos sinto.
E na linguagem desta canção

Sei que não minto.

(Hilst, 2013, p. 176)

Podemos perceber, de início, que ele é estruturado em versos curtos, evocando a tradição da lírica trovadoresca. Apesar de não seguir um esquema fixo de métrica, há uma cadência rítmica fluida, lembrando as redondilhas maiores (versos de sete sílabas), típicas da poesia trovadoresca. Sua musicalidade, potencializada pela alternância entre rimas consonantes e assonantes, reforça a impressão de que o poema poderia ser cantado, o que dialoga com a tradição oral medieval. Este poema está em contato direto com as cantigas de amor ao posicionar a voz feminina no papel do amante servil, aquele que ama e sofre pelo distanciamento do amado. Seu início parte de uma declaração de amor e conhecimento: "Amo e conheço. / Eis por que sou

amante / E vos mereço."[8] (Hilst, 2013, p. 176). Aqui, a relação entre amor e saber é enfatizada, subvertendo a ideia medieval de que o amante masculino buscava a dama inatingível sem verdadeiramente conhecê-la. Aqui, o amor é legitimado pelo saber, reforçando uma concepção mais intelectualizada e consciente da paixão.

Tematicamente, o poema explora a relação entre amor e sofrimento, um dos pilares da lírica trovadoresca. A oposição entre "viver" e "padecer" remete diretamente ao amor cortês, em que o amante sofre pela distância e pela impossibilidade de concretizar seu desejo. Essa ideia se manifesta claramente no trecho: "Tendes comigo / Tais dependências / Mas eu convosco / Tantas ardências" (Hilst, 2013, p. 176). A interdependência entre amante e amado sugere que, apesar do sofrimento da separação, existe um vínculo profundo que sustenta o desejo e a necessidade de expressão poética. A relação entre amor e poesia se torna evidente na última estrofe: "Mas é nos versos / que mais vos sinto." (Hilst, 2013, p. 176). Esse verso confere ao poema um caráter metalinguístico, destacando a poesia como meio essencial para a expressão do sentimento amoroso. A ideia de que a experiência amorosa só se concretiza plenamente na palavra reforça a dimensão subjetiva do poema. Ainda assim, a voz poética reconhece a insuficiência da linguagem para expressar plenamente o amor: "Não sei dizer-vos / Amor, amigo." (Hilst, 2013, p. 176). O poema, que não é uma replicação do Trovadorismo, mas nasce de sua influência e cresce na ruptura com seus códigos, reafirma a dinâmica do amor cortês, mas com um deslocamento essencial: é a mulher quem declara seu sofrimento, apropriando-se de um lugar tradicionalmente reservado ao trovador. Enquanto as cantigas de amor galego-portuguesas normalmente apresentavam uma voz poética masculina em posição de servidão diante da dama inalcançável, o **Poema II** inverte essa dinâmica ao conceder à voz feminina o papel do amante servil. Dessa forma, a relação amorosa se equilibra, não sendo mais unilateral, mas marcada pela reciprocidade.

Diversos estudiosos do Trovadorismo, como Jacques Le Goff (2016) e Denis de Rougemont (1988), enfatizam que o amor cortês era essencialmente antimatrimonial. No contexto feudal, o casamento era um contrato político e econômico, enquanto o amor idealizado era extraconjugal. No **Poema V**, essa lógica não apenas é aceita, mas reforçada. O verso "Por serdes vós casado / (E bem por

[8] Todos os trechos de poemas mencionados doravante foram retirados do livro *Trovas de muito amor para um amado senhor*, que encontra-se entre as páginas 171 a 195 em HILST, Hilda. Exercícios. Organização de Alcir Pécora. Editora Globo. São Paulo: 3ª reimpressão, Globo, 2013.

isso mesmo) / É que sereis amado?" (Hilst, 2013, p. 180) ressoa com a ideia de que o amor cortês só existe na impossibilidade. Caso o amor se concretizasse dentro do casamento, ele perderia sua idealização e se tornaria mundano. Hilst ironiza a separação entre matrimônio e amor romântico, ao mesmo tempo em que reforça a tradição do amor cortês como essencialmente antimatrimonial. Além disso, o verso "E só por isso eu canto" (Hilst, 2013, p. 180) indica que o amor, impossível na realidade, encontra sua permanência na palavra poética. O poema, por fim, reconfigura a dinâmica tradicional da lírica medieval e insere uma perspectiva crítica sobre os ideais amorosos perpetuados por essa tradição ao deslocar o sofrimento amoroso, tradicionalmente masculino, para a voz feminina. Repleta de ironia, a voz lírica não apenas aceita a lógica do amor cortês, mas também a leva ao extremo, sugerindo que a própria instituição do casamento é um fator que intensifica o desejo, revelando as contradições e os paradoxos da lírica trovadoresca.

No **Poema VII**, que mantém a fluidez e a musicalidade típicas das trovas, mas sem um rigor métrico fixo, a ideia de que a palavra não apenas reflete, mas efetivamente cria o amor, é fundamental. A centralidade da linguagem no processo de constituição do amor está enfatizada nos versos “Fineza minha, senhor, / É o muito vos repetir / Um amor já confessado." (Hilst, 2013, p. 182), ao sugerir que a repetição da palavra amorosa é, em si mesma, um ato de devoção e manutenção do sentimento. Essa concepção se alinha à tradição trovadoresca, na qual o amante se define precisamente pelo ato de cantar sua paixão. O poema coloca em questão a origem e a natureza do amor: ele é um sentimento espontâneo ou uma construção verbal? Se, conforme o eu poético sugere, "o que não é acaba sendo" pela força da repetição, o amor poderia ser apenas um efeito discursivo, uma ilusão gerada pela insistência da palavra? Essa questão desestabiliza a concepção tradicional do amor trovadoresco e abre espaço para uma crítica da idealização amorosa.

O termo **fineza** ocupa uma posição central na estrutura do poema e na construção de seu significado. Em seu sentido mais imediato, fineza remete à delicadeza, à cortesia e a um gesto refinado – valores essenciais ao código do *fin' amors*, uma forma elevada de amor, marcada pela idealização da dama e pela devoção incondicional do amante. No entanto, no **Poema VII**, a repetição da fineza é tensionada por um tom de dúvida: após tanto sofrimento amoroso – "E tendo sido afligida / Por males próprios do amor" (Hilst, 2013, p. 182) –, insistir na devoção ainda seria uma fineza ou se tornaria apenas um fardo? Aqui, o poema dialoga diretamente

com a tradição trovadoresca ao reconhecer a coita de amor (o sofrimento característico do amor cortês), mas também a ironiza, ao sugerir que essa insistência pode ser apenas uma convenção desgastada. No poema, a relação entre amor e sofrimento é explicitada pelos versos que mencionam os "males próprios do amor", reforçando a ideia de que amar implica dor e submissão. Apesar disso, ao contrário da lírica trovadoresca tradicional, que aceita esse sofrimento como parte inerente do amor, o eu lírico do **Poema VII** parece questioná-lo, abrindo espaço para uma visão mais crítica dessa lógica.

Isto posto, percebemos, nesse poema, uma reflexão sofisticada sobre o poder da palavra na constituição do amor, estabelecendo um diálogo crítico com a tradição trovadoresca. Ao sugerir que a repetição pode criar um sentimento, o poema levanta questões sobre a autenticidade do amor e sobre os limites da idealização amorosa. Se, na lírica medieval, o amor era construído pelo canto e pela insistência, Hilst parece perguntar: essa insistência ainda é uma fineza ou tornou-se um fardo? O amor sobrevive por si só ou apenas porque é reafirmado continuamente? A repetição seria um sinal de verdade ou apenas uma formalidade vazia? Esses questionamentos indicam que o poema não apenas revisita os temas do amor cortês, mas os subverte, instaurando uma nova perspectiva sobre a relação entre linguagem e afeto.

O Trovadorismo, no gênero lírico, estabeleceu uma relação inseparável entre amor e sofrimento. O amante ideal, segundo o amor cortês, deveria sofrer, pois a dor amorosa era prova de sua devoção e fidelidade. O sofrimento, portanto, não era visto como um infortúnio, mas como um sinal da nobreza do sentimento. O **Poema XI** retoma a coita amorosa de maneira ainda mais intensa, inserindo a impossibilidade de calar o amor: "Morrer não há de. / Calar não pode." (Hilst, 2013, p. 186) O amor não pode ser silenciado, pois faz parte da existência da voz poética, como na lírica trovadoresca, em que a canção era a única maneira de preservar a paixão. Assim, a canção não apenas traduz a paixão, mas também a perpétua, funcionando como um testemunho e uma reafirmação da existência desse amor.

A afirmação do eu lírico de que "[...] se não morre / Também não sabe / Viver calado" (Hilst, 2013, p. 186) sugere que o amor transcende a morte, mas ao mesmo tempo não pode permanecer em silêncio. Esse aspecto reforça a conexão entre amor e canto na tradição trovadoresca: o sentimento amoroso só pode ser preservado e afirmado por meio da poesia e da repetição do discurso amoroso. A declaração "Tenho sofrido / Porque de amor / Tenho vivido." (Hilst, 2013, p. 186) indica que a

existência do eu poético está totalmente atrelada ao amor. Esse sentimento não é apenas um evento passageiro, mas uma condição essencial de sua própria identidade. Trata-se de uma perspectiva típica da lírica trovadoresca, em que o amor se confunde com a própria essência do amante, conferindo-lhe significado e propósito. A estrofe final, "Amor tão grande / Tão exaltado / Que se o perdesse / Nada seria / Mais cobiçado." (Hilst, 2013, p. 186), sugere que o amor não apenas dá sentido à vida da voz poética, mas também se configura como um bem de valor inestimável. Caso fosse perdido, esse amor se tornaria o objeto mais desejado, numa lógica semelhante à idealização da dama no amor cortês, em que a figura feminina é transformada em um bem inalcançável e desejado perpetuamente. O poema reforça, assim, o caráter fatalista do amor que, mesmo diante da dor, não pode deixar de existir.

De maneira semelhante, o **Poema XX** (Hilst, 2013, p. 195) também se encaixa no eixo temático das cantigas de amor. Ele conclui a obra com uma reflexão sobre a permanência do amor além da morte. O pedido do eu lírico para que o amado "guarde com humildade" suas trovas reforça essa intertextualidade com o amor cortês, uma vez que, na tradição trovadoresca, o trovador sabia que sua declaração amorosa dificilmente teria resposta. Ainda assim, ele persistia, pois o amor era um exercício de fidelidade e elevação espiritual. Esse amor idealizado e muitas vezes não correspondido encontra ressonância no poema, em que a amada, ao confiar suas trovas ao amado, busca perpetuar seu amor na palavra. O poema apresenta um verso marcante: "E se um dia eu morrer / Antes de vós / Como sói muita vez / Acontecer." (Hilst, 2013, p. 195). A morte da amante, colocada como um fato recorrente, pode ser interpretada em dois níveis: simbólico e literal. No primeiro, a morte figura como a anulação da mulher que ama em excesso. O amor, na sua intensidade e sofrimento, consome a amante, levando-a a uma espécie de apagamento identitário. Essa leitura se aproxima da tradição trovadoresca, na qual o amante vivia em constante *coita* (sofrimento amoroso), condição que, para muitos poetas, era comparável à própria morte. Já no nível literal, a morte pode ser vista como uma transcendência do amor terreno. O eu lírico sugere que seu amor não se limita à existência física, mas a ultrapassa, tornando-se imortal na memória do amado. Essa visão ressoa com o amor cortês, em que a ausência e a impossibilidade são fundamentais para a idealização amorosa. O amante, ao perder sua amada, não deixa de amá-la; ao contrário, sua memória se intensifica, transformando o amor em algo eterno.

A importância da memória na continuidade do amor é reforçada no seguinte trecho: "Lembrai-vos: O que dei / Foi um amor tão puro / Atormentado mas / Tão claro e limpo." (Hilst, 2013, p. 195). Aqui, o eu poético pede ao amado que se recorde do amor que recebeu, enfatizando que o verdadeiro amor não se encerra com a morte, mas sobrevive na memória do outro. Essa ideia se conecta ao Trovadorismo de duas formas principais. Primeiro, pelo amor como legado poético: na tradição trovadoresca, a poesia era um meio de eternizar o sentimento, garantindo que ele perdurasse além da existência física do trovador. Segundo, pelo amor como ligação além da vida: o poema sugere que a memória tem um poder quase místico, permitindo ao amado sentir o que a voz lírica sentiu. Essa continuidade subjetiva reforça a transcendência do amor, conferindo-lhe imortalidade.

Esse poema encerra o livro de forma intensa e definitiva com os versos: "E sentireis, senhor, / Tudo o que sinto." (Hilst, 2013, p. 195). Essa última afirmação sugere uma fusão entre o eu lírico e o amado: ao lembrar-se do amor que lhe foi dado, ele será capaz de vivê-lo na mesma intensidade que a amante o viveu. Esse encerramento transforma o amor em algo que ultrapassa a individualidade do sujeito, tornando-se uma experiência compartilhada e atemporal. No entanto, esse desfecho também carrega um paradoxo: se o amor deve ser vivido na troca e na reciprocidade, como pode ser plenamente sentido apenas na lembrança? Esse dilema ecoa a tradição do amor cortês, em que o amor se mantém em um estado de espera e idealização, nunca se concretizando por completo.

Ainda no eixo daqueles poemas que dialogam com as cantigas de amor, temos os poemas **III, IV, IX, X** e **XII**. Neles podemos constatar um resgate e uma reformulação da tradição da coita amorosa.. O sofrimento, longe de ser apenas um estado de dor passiva, torna-se um elemento essencial da experiência amorosa, que é vivida, cantada e refletida pelo eu poético. Esse grupo de poemas destaca essa temática ao explorar a dor do amor não correspondido, a impossibilidade de realização plena do desejo e a idealização do sentir, vejamos, nas análises, como isso ocorre.

O **Poema III** apresenta uma estrutura fluida, caracterizada por versos curtos e uma musicalidade inerente. Diferentemente das cantigas de amor medievais, que seguem uma métrica mais rígida, como a redondilha maior, este poema adota versos de tamanhos variados, rompendo com a previsibilidade rítmica. Essa escolha reforça a sensação de hesitação e incerteza, elementos que atravessam o poema. Embora

não haja um esquema fixo de rima, observa-se um padrão sonoro que promove a coesão do texto. A repetição de estruturas sintáticas e o uso de aliterações e assonâncias contribuem para a musicalidade próxima à oralidade trovadoresca. As rimas internas, como em querer/perco/perderei, estabelecem um jogo de repetições que enfatiza a temática do desejo e da perda, enquanto a repetição de fonemas semelhantes “Dizem-me coisas / Tão várias / Que desconheço / E tão raras” (Hilst, 2013, p. 177) intensifica a musicalidade e o tom de lamento.

Nesse poema, o eu lírico encontra-se diante de um dilema: ao desejar intensamente o amado, arrisca-se a perder a própria identidade. O verso "Por vos querer / Perco-me a mim / E logo / Vos perderei." (Hilst, 2013, p. 177) sintetiza esse jogo de posse e perda que ecoa a lógica do amor cortês medieval, no qual o amor exacerbado invariavelmente levava ao sofrimento. A segunda estrofe do poema reforça a ideia de deslocamento e marginalidade: "pareço de um mundo / longe de vós e de tudo" (Hilst, 2013, p. 177). Esse isolamento pode ser interpretado sob duas perspectivas: primeiro, como um reflexo do sofrimento amoroso típico da lírica trovadoresca, na qual o amante sofre pela distância da amada; segundo, como uma metáfora para a própria marginalização da mulher na tradição literária. A figura feminina que ama e escreve sobre o amor é vista como um ser estrangeiro, apartado das normas sociais que regiam tanto a produção poética quanto as relações amorosas. O poema também se distancia desse modelo ao conceder à mulher, no verso final, uma tripla identidade: mulher, vate e trovador. Tradicionalmente, a mulher na poesia trovadoresca era relegada à posição de musa inalcançável, objeto do desejo do trovador. Hilst subverte essa tradição ao fazer com que a mulher não apenas deseje, mas também fale por si mesma e crie sua própria narrativa amorosa, tornando-se poeta e profeta ao reivindicar para si o dom da palavra e da criação. Esse desfecho rompe completamente com a vassalagem amorosa medieval, pois a mulher não só deseja, mas também nomeia e molda o amor segundo sua própria experiência e voz. O jogo entre posse e perda, desejo e identidade, estrutura e fragmentação, revela um poema que, ao mesmo tempo que dialoga com o passado, o ressignifica para afirmar uma voz feminina autônoma e potente.

Com versos curtos que favorecem uma leitura rápida e musical, rimas discretas, mas bem distribuídas, o tema principal do **Poema IV** é a transitoriedade do amor e da vida. A efemeridade se faz presente em imagens como “brisa leve a princípio” (Hilst, 2013, p. 179), sugerindo que o amor é passageiro, mas que sua

brevidade não o torna menos valioso. Desde o primeiro verso, "Convém amar o amor e a rosa" (Hilst, 2013, p. 179), o poema sugere um duplo movimento interpretativo: amar o próprio ato de amar e, simultaneamente, amar a rosa como símbolo do desejo e da efemeridade. Rougemont (1988) explora o simbolismo da rosa como uma representação do amor idealizado e da busca espiritual. No contexto trovadoresco, um verso como "Convém amar o amor e a rosa" provavelmente reflete a ambiguidade entre o amor espiritual e o amor carnal. A rosa, nesse sentido, pode ser vista como a personificação do amor cortês — algo que deve ser amado e buscado, mas que nunca pode ser plenamente possuído, pois sua realização destruiria o próprio ideal de devoção.

Este último poema também dialoga com a tradição do amor cortês ao subverter a lógica da vassalagem amorosa. Em versos como "E a mim que sou / Moça e formosa / Aos vossos olhos / E poderosa / Porque vos amo / Mais do que a mim" (Hilst, 2013, p. 179), a mulher não é apenas objeto de adoração, mas protagonista do sentimento. Enquanto na lírica trovadoresca o amante se submetia à dama e encontrava grandeza na servidão, aqui a mulher se declara "poderosa" justamente pela intensidade de seu amor. Contudo, há uma ambiguidade presente: essa devoção extrema não seria também uma forma de servidão? A tensão entre afirmação e submissão percorre o poema e propõe uma reflexão sobre o papel feminino na tradição amorosa. Além disso, a ideia de efemeridade alcança seu auge na última estrofe: "Porque ai senhor / A vida é pouca: / Um bater de asa" (Hilst, 2013, p. 179). A imagem do voo, recorrente na poesia amorosa, aparece aqui como símbolo da rapidez e da inexorabilidade do tempo. O impacto final ocorre com "E depois, nada" (Hilst, 2013, p. 179), verso que rompe com a musicalidade anterior e produz um efeito de vácuo, como se a própria matéria do poema se dissolvesse. O tom fatalista presente nesta conclusão sugere não apenas uma aceitação da efemeridade, mas também uma angústia diante da inevitabilidade do fim.

Em seguida, ecoa, no **Poema IX**, uma voz baixa e contida que se reflete na repetição do som "m" em "mansa", "magoar", "marfim" e "mim", contribuindo para suavizar a leitura. Essa escolha sonora está alinhada ao tema central do poema: a palavra sutil, quando dita, pode ser mais ferina do que um grito exaltado. O poema é composto por frases curtas, separadas por pausas que imitam o próprio silêncio do eu lírico, trazendo uma das mais sutis abordagens do sofrimento amoroso: a delicadeza do silêncio como forma de dor. A voz lírica é descrita como "nobre e

mansa" (Hilst, 2013, p. 184), sugerindo uma postura de contenção e suavidade na comunicação. No entanto, há um paradoxo latente: ao mesmo tempo em que o silêncio evita ferir o outro, ele se torna uma fonte de dor para o próprio sujeito poético. Dessa forma, o poema constrói-se em torno da ideia de que a delicadeza e a contenção podem ser mais dolorosas do que uma manifestação agressiva do sofrimento, refletindo o traço do Trovadorismo, no qual o amor era muitas vezes marcado pela resignação, pelo sofrimento contido e pela impossibilidade da plena expressão.

O eu poético sugere que a ausência da palavra pode ser mais cortante do que uma voz exaltada: "Nada fere melhor / (mais que a voz agastada) / Uma voz de marfim." (Hilst, 2013, p. 184). Essa metalinguagem sobre a força da palavra amorosa ressoa com a tradição trovadoresca, na qual a linguagem era o único meio de aproximação entre amante e amada. A comparação da voz ao marfim reforça essa ideia: sendo um material precioso, mas duro e frio, o marfim evoca uma sonoridade delicada e cortante ao mesmo tempo. A força da voz é um elemento central do poema. A escolha pelo silêncio não é imposta pelo outro, mas sim uma decisão voluntária motivada pelo desejo de não causar sofrimento: "Se me fazeis sofrer / Para não vos magoar / É que me calo." (Hilst, 2013, p. 184). Nesse jogo de reciprocidade, o sofrimento de um reverbera no outro, tornando o silêncio um mecanismo de proteção e, paradoxalmente, de dor. A contenção emocional do eu lírico gera um sofrimento interno, evidenciado no verso "Fere a delicadeza / Mais que a vós, a mim." (Hilst, 2013, p. 184). Ao evitar magoar o amado, o eu poético termina por infligir dor a si mesmo. Esse paradoxo emocional intensifica a angústia expressa no poema, tornando a contenção uma forma de autossacrifício.

No Trovadorismo, o amante frequentemente se resignava à sua dor, pois não possuía o direito de exigir nada da senhora. No **Poema IX**, o silêncio também surge como um ato de devoção, mas com uma nuance diferente: não é apenas a hierarquia social que impõe essa contenção, mas o próprio amor. O silêncio se apresenta, assim, como uma escolha consciente, ainda que dolorosa. O poema, assim, insere-se na tradição trovadoresca atualizando o tema do sofrimento amoroso por meio de uma abordagem metalinguística que evidencia o poder ambíguo da palavra e do silêncio.

A interjeição "Ai" desempenha um papel central na construção do lamento amoroso na poesia medieval, funcionando como um elemento de repetição estruturalmente significativo. Esse recurso pode ser identificado como um leixa-pren,

uma técnica estilística das cantigas medievais galego-portuguesas em que um verso ou parte dele é retomado adiante, reforçando a musicalidade e a ênfase emocional. Nas cantigas de amigo, a repetição de "Ai" muitas vezes aparece como motejo, um tipo de refrão característico que acentua a queixa e a dor da voz poética. No **Poema X**, essa repetição não apenas confere musicalidade ao poema, mas também intensifica a lamentação amorosa, evocando a tradição trovadoresca. A expressão "-Ai, quem padece..." (Hilst, 2013, p. 185) cria um efeito de eco e reforça a dor da coita amorosa, um tema recorrente na literatura medieval. A exaltação do amor como fonte de sofrimento é evidente no trecho: "Ai, quem padece / De tanto amor / E em alta chama / Sua vida aquece?" (Hilst, 2013, p. 185). A imagem do amor como um fogo que consome e transforma ressoa com a simbologia trovadoresca, em que o amor, sentimento ambíguo, é simultaneamente êxtase e tormento.

Desde o início, o poema sugere esse paradoxo ao apresentar a antítese: "Amor tão puro / Amor impuro" (Hilst, 2013, p. 185). O poema oscila entre dois extremos: o amor é tanto luminoso quanto perigoso; é graça e também pena. Essa ambiguidade remete ao ideal do amor cortês, no qual amar é sinônimo de êxtase e sofrimento. A metáfora da rosa matutina sugere beleza e frescor, mas também fragilidade e efemeridade, elementos que reforçam a transitoriedade da experiência amorosa. A expressão "(Eu, peregrina)" (Hilst, 2013, p. 185) sugere uma errância amorosa. No Trovadorismo, o amor era frequentemente representado como uma jornada inacabada, na qual o amante buscava um ideal inalcançável. O amante via-se como um servo errante, condenado a desejar sem jamais possuir. O uso da palavra "peregrina" sugere esse mesmo percurso: a errância do eu poético em busca de um amor idealizado, ciente de que seu destino final jamais será alcançado.

Analisemos agora o **Poema XII**:

> Se não vos vejo
> Vos sinto por toda parte.
> Se me falta o que não vejo
> Me sobra tanto desejo,
> Que este, o dos olhos, não importa.
>
> (Antes importa saber
> Se o que mais vale é sentir
> E sentindo não vos ver.)

São coisas do amor, senhor,
Desordenadas, antigas.
E são coisas que se inventam
P’ra se cantar a cantiga.

Não são os olhos que veem
Nem o sentido que sente.
O amor é que vai além
E em tudo se faz presente.

(Hilst, 2013, p. 187)

Fechando esse grupo de poemas perpassado pelo sofrimento amoroso, o poema acima se desenvolve em um movimento espiralado de raciocínio, partindo da constatação da ausência do amado para chegar à percepção de que essa ausência é, paradoxalmente, uma forma de presença. Ele apresenta uma das formulações mais sofisticadas da experiência amorosa ao questionar se o amor se sustenta mais na ausência do que na presença. A construção poética sugere que a vivência amorosa não depende da materialidade ou da posse do ser amado, mas sim da intensidade do desejo e da permanência da recordação. Essa concepção dialoga com a tradição platônica, que entende o amor como ideia e não como posse, bem como com a tradição trovadoresca, que valorizava a inatingibilidade do objeto amado.

A voz poética do poema se distancia de uma perspectiva empírica da experiência amorosa, negando a necessidade da presença física do amado: "Se me falta o que não vejo / Me sobra tanto desejo" (Hilst, 2013, p. 187). A negação da visão como forma de presença sugere que o amor sobrevive na memória e no sentir, reforçando uma concepção transcendental da paixão. Assim, a presença do outro não se define por sua materialidade, mas pela permanência do desejo e da construção imaginativa. Esse aspecto ecoa a perspectiva neoplatônica do amor como um impulso que se sustenta na ausência, pois a posse plena anularia sua essência. No Trovadorismo, esse princípio era explorado pelo amor cortês, que se fundamentava na distância e na impossibilidade. O amante venerava uma dama inalcançável, e justamente essa inatingibilidade sustentava a intensidade da paixão. No **Poema XII**, essa lógica é ampliada: não apenas a distância, mas a negação dos sentidos físicos se torna condição do amor. A voz lírica afirma: "Não são os olhos que veem / Nem o

sentido que sente." (Hilst, 2013, p. 187), reforçando a ideia de que o amor é uma força que transcende a percepção material e se ancora no imaginário e na experiência subjetiva.

Ao longo do poema, fica evidente que o amor é também uma construção poética. O eu lírico reconhece que o amor, tal como é concebido, é uma elaboração que se expressa por meio da arte: "E são coisas que se inventam / P'ra se cantar a cantiga." (Hilst, 2013, p. 187). Essa reflexão dialoga diretamente com a tradição trovadoresca, em que o amor era não apenas um sentimento, mas também um código de conduta e uma estilização. No Trovadorismo, o amante não podia possuir sua senhora fisicamente, mas podia exaltá-la em versos, conferindo-lhe um estatuto idealizado e eterno. No **Poema XII**, essa perspectiva é ampliada: não é apenas a amada que se eterniza na poesia, mas o próprio amor, que só se mantém vivo porque é recriado pela linguagem. A epígrafe camoniana, que sugere momentos em que a canção deve calar, é ressignificada no poema. Aqui, o amor não pode silenciar, pois sua própria existência depende da continuidade da criação poética. A linguagem não apenas expressa o amor, mas é o meio pelo qual ele se perpetua. Sendo assim, os poemas analisados até aqui resgatam e reformulam a tradição da coita amorosa. O sofrimento, longe de ser apenas um estado de dor passiva, torna-se um elemento essencial da experiência amorosa, que é vivida, cantada e refletida pelo eu poético.

Os poemas que analisamos anteriormente estabelecem um diálogo coerente com as cantigas de amor, preservando sua estrutura de devoção e sofrimento, mas deslocando a voz para um eu poético feminino que não apenas deseja, mas também reflete e ressignifica seu papel dentro da tradição amorosa medieval. Vejamos agora o grupo de poemas **VIII, XIII** e **XVIII** que se aproximam (e também se afastam) das cantigas de amigo. Estas cantigas eram caracterizadas por um eu lírico feminino que expressava o desejo e a saudade do amado ausente, muitas vezes situado em um espaço natural. Perceberemos que Hilda Hilst recupera essa tradição, mas insere camadas de subjetividade e reflexão que ultrapassam a espera passiva, conferindo à voz lírica uma maior agência e profundidade emocional.

O primeiro poema desse grupo, o **Poema VIII** possui uma estrutura que alterna entre afirmações e hesitações, e seu ritmo pausado reflete a oscilação entre desejo e resignação. A palavra "fidalguia", derivada de "fidalgo", aparece no poema associada à "casa do senhor", um espaço simultaneamente físico e simbólico - nesse poema, a relação com o amado é mediada pelo espaço físico, em especial a casa, que funciona

como símbolo tanto da presença quanto da ausência do desejo. Esse elemento espacial reforça a hierarquia entre os amantes e a ideia de interdição. A fidalguia, termo que remete à aristocracia e ao status social elevado, aparece como um conceito fundamental na dinâmica da inatingibilidade amorosa. Assim como no Trovadorismo, a relação amorosa está marcada pela desigualdade: a figura amada ocupa um espaço inacessível, reforçando a condição de desejo e frustração do eu lírico.

A correlação com as cantigas de amigo é evidente, especialmente no deslocamento entre presença e ausência. Ao mencionar a casa, o eu poético expressa: "Se passo por ela, sofro, / Se não passo, noite e dia... Penso nela." (Hilst, 2013, p. 187). Essa alternância evoca a situação da mulher medieval que, nas cantigas de amigo, aguardava o amado sem poder alterar seu destino. Nesse contexto, a "casa do senhor" desempenha um papel similar ao castelo da amada no Trovadorismo. Ela simboliza não apenas a morada física, mas também um espaço de exclusão, poder e desejo. O eu lírico se encontra do lado de fora, reafirmando a impossibilidade da união amorosa e reforçando a hierarquia social e afetiva. No entanto, Hilst insere uma camada adicional de introspecção e anseio, tornando a experiência mais subjetiva e dilacerante.

Consideremos o **Poema XIII**:

Dizeis que tenho vaidades.
E que no vosso entender
Mulheres de pouca idade
Que não se queiram perder

É preciso que não tenham
Tantas e tais veleidades.

Senhor, se a mim me acrescento
Flores e renda, cetins,
Se solto o cabelo ao vento
É bem por vós, não por mim.

Tenho dois olhos contentes
E a boca fresca e rosada.
E a vaidade só consente
Vaidades, se desejada.

E além de vós
Não desejo nada.

(Hilst, 2013, p. 188)

Aqui, a voz lírica se coloca em total devoção ao amado, subordinando sua própria identidade ao desejo do outro. Essa entrega se manifesta na descrição de gestos cuidadosamente escolhidos: adornar-se com flores, renda e cetins, soltar os cabelos ao vento. Essas ações não são realizadas para si mesma, mas para ele, reforçando o ideal de entrega amorosa que remete ao Trovadorismo, no qual o amante se definia completamente em relação ao ser amado. No entanto, enquanto na lírica medieval essa submissão era frequentemente imposta por convenções sociais e estruturais, aqui ela é assumida voluntariamente pelo eu lírico, como se o próprio amor o conduzisse a essa posição. Essa exclusividade do desejo e da devoção é explicitada na última estrofe: "E além de vós / Não desejo nada." (Hilst, 2013, p. 188).

É importante ressaltarmos como esses gestos mencionados anteriormente representam uma forte conexão com as cantigas de amigo, especialmente na construção imagética que envolve a figura feminina se adornando para o amado. Nas cantigas medievais, as moças frequentemente se preparavam junto às fontes[9], adornando-se com flores e soltos cabelos, enquanto esperavam o retorno do amado. O poema de Hilst resgata essa temática ao descrever o enfeite do eu poético e sua relação com o desejo do outro: "Senhor, se a mim me acrescento / Flores e renda, cetins, / Se solto o cabelo ao vento / É bem por vós, não por mim." (Hilst, 2013, p. 188). A diferença crucial está na forma como Hilst insere uma dimensão de questionamento contemporâneo. O verso "É bem por vós, não por mim." sugere uma reflexão sobre a construção da feminilidade a partir do olhar do outro. Ao passo que, na lírica medieval, esse tipo de expressão amorosa era mediado por um trovador masculino que colocava palavras na boca da moça, aqui a voz feminina fala diretamente, sem intermediação masculina, o que tensiona a hierarquia tradicional da

[9] Sobrinho (2013, p. 65) chama a atenção para um elemento que é considerado singular nas cantigas de amigo: a fonte. Esta representaria “por metonímia, o cenário campestre no qual a amiga se prepara para o encontro com o amado ou, em uma variação do tema, o espaço privilegiado para o flerte amoroso”.

lírica trovadoresca. Além disso, o poema mistura elementos das cantigas de amor e das cantigas de amigo, criando um espaço poético híbrido em que a mulher pode falar, amar e se entregar sem as restrições que a lírica medieval lhe impunha.

Enquanto as cantigas de amor eram caracterizadas pela submissão do trovador ao amor inatingível da dama, as cantigas de amigo exploravam a materialidade sensorial e a feminilidade de forma mais direta. No **Poema XIII**, Hilst funde essas tradições ao criar uma voz lírica feminina que, ao mesmo tempo em que se entrega ao amado, também manifesta um desejo consciente e não mediado. Em suma, Hilda Hilst tensiona e mescla os elementos da lírica trovadoresca, transpondo a devoção amorosa para um contexto em que a voz feminina se torna protagonista. A combinação entre a entrega absoluta do amor cortês e a materialidade sensorial das cantigas de amigo resulta em um texto que, ao mesmo tempo que homenageia a tradição medieval, a reinventa sob uma perspectiva contemporânea.

Se pensarmos nas cantigas de amigo como um espaço poético mais carnal, o **Poema XVIII** se destaca por flertar com o gênero poético alba. Nesse gênero, os amantes se despediam ao amanhecer, o que aponta para uma noite de amor. O poema de Hilst traz uma alusão a essa dinâmica, mas com uma diferença fundamental: "Que haja luz nas manhãs / E rosa nos ocasos." (Hilst, 2013, p. 193). No gênero alba, a separação dos amantes é uma certeza, pois o amanhecer marca o fim do encontro noturno. Nesse poema, porém, a manhã não representa necessariamente uma despedida, mas sim a continuidade do ciclo amoroso dentro da esfera do desejo e da esperança. A impossibilidade de concretização do amor não o anula; pelo contrário, o perpetua na imaginação poética.

Sustentado por imagens naturais como a fonte esquecida na clareira e a roseira na varanda, remetendo ao espaço bucólico das cantigas de amigo, o poema constrói um espaço idealizado de amor. O uso predominante do modo subjuntivo ao longo do poema reforça o tom de desejo e incerteza, mantendo a experiência amorosa no campo da projeção e da idealização. O eu lírico não narra um evento ocorrido, mas um que gostaria que acontecesse, como expresso em: "Que seja nossa um dia / A casa que eu, senhor, / Imaginei / Para viver convosco / Em alegria." (Hilst, 2013, p. 193). A estrutura verbal do poema sugere um amor que ainda não se concretizou, permanecendo no território da esperança e da possibilidade. Tal construção evoca a tradição do amor cortês no Trovadorismo, no qual a experiência amorosa era mantida na esfera do desejo inatingível. Hilst atualiza essa dinâmica ao transformar a figura

feminina em sujeito ativo da esperança amorosa, subvertendo a tradição passiva das cantigas de amigo.

Outro elemento bastante caro às cantigas de amigo está presente também nesse poema: a casa. A casa mencionada no poema não representa apenas um espaço físico, mas um símbolo de estabilidade, permanência e intimidade. O eu lírico não deseja apenas estar com o amado, mas construir um lar onde esse amor possa se concretizar. Os elementos descritos reforçam esse caráter bucólico e romântico: "Que tenha uma varanda / E uma roseira / E por perto / Uma fonte esquecida / Na clareira." (Hilst, 2013, p. 193). A varanda, como espaço de transição entre interior e exterior, sugere um lugar de contemplação e partilha. A roseira, além de remeter à simbologia amorosa tradicional, também carrega a fragilidade e a efemeridade do amor. A imagem da fonte esquecida, por sua vez, resgata a iconografia das cantigas de amigo, nas quais a mulher frequentemente aguardava o amado. No entanto, a condição de "esquecida" pode indicar um amor que ainda não se realizou ou que pertence a um tempo que talvez nunca chegue. Essa casa, portanto, não existe na realidade concreta, mas no domínio da imaginação. No contexto do Trovadorismo, os cenários amorosos eram muitas vezes inacessíveis, como a torre da dama ou o castelo distante. Hilst desloca esse espaço para um âmbito privado e afetivo, transformando-o em um refúgio idealizado de amor e cumplicidade.

Nesse espaço privado e afetivo, flutua um erotismo sutil, mantido nos limites da sugestão, conforme ilustrado nos versos: "Que à noite se adivinhe / A graça de um ruído." (Hilst, 2013, p. 193) A escolha do verbo "adivinhar" indica que a união amorosa se insinua, mas nunca é explicitada. Esse recurso remete à tradição da poesia erótica velada, na qual o corpo e o desejo aparecem através de silêncios e metáforas. A própria poética do amor cortês medieval sustentava essa dinâmica, em que o desejo era sempre mantido em suspensão, e a satisfação plena do amor raramente se consumava. Essa ideia é reforçada na passagem seguinte: "Porquanto o que se vê / Tolhe a imaginação / E perturba o sentido." Aqui, o poema defende um erotismo que preserva o mistério, sugerindo que a plenitude da experiência amorosa reside na capacidade de sonhar e imaginar. A materialização do desejo poderia reduzir sua força poética, uma perspectiva que se alinha à própria natureza da idealização amorosa típica do Trovadorismo.

Por fim, o poema se encerra com uma imagem de serenidade e plenitude: "E alguns versos de amor / De uma mulher tranquila / E ao vosso lado." (Hilst, 2013, p.

193). A idealização amorosa se converte em poesia, e é essa poesia que garante a continuidade do desejo. O amor sonhado se perpetua na linguagem, tornando-se imortal dentro da construção literária. Juntos, os poemas **VIII**, **XIII** e **XVIII** recriam elementos das cantigas de amigo, mas os transformam ao introduzir subjetividade, introspecção e uma nova concepção de espera amorosa. Em Hilst, a mulher não apenas aguarda; ela pensa, deseja e questiona sua própria posição dentro da relação amorosa, ampliando os horizontes da lírica medieval através de um olhar contemporâneo.

O próximo grupo de poemas (**VI, XIV** e **XIX)** reúne textos que têm a religiosidade como tema maior. Sabemos que o Trovadorismo tinha uma relação complexa com a religiosidade. Por um lado, as cortes medievais eram profundamente cristãs, e a devoção mariana influenciava a visão idealizada da mulher amada. Por outro, o amor cortês era muitas vezes contrário aos valores cristãos, pois exaltava o desejo e frequentemente se baseava na ideia de adultério.Um dos aspectos mais marcantes de *Trovas de muito amor para um amado senhor* é a maneira como o amor se relaciona com a espiritualidade e a devoção religiosa. Em diversos momentos, o eu poético aproxima o sentimento amoroso de uma forma de fé, sugerindo que amar é uma experiência que ultrapassa os limites terrenos e se inscreve no sagrado. Os poemas **VI, XIV e XIX** evidenciam essa perspectiva ao associarem o amor à noção de sacrifício, transcendência e santificação, como veremos a seguir.

Com um esquema rítmico irregular, o **Poema VI** apresenta-se em um tom quase litúrgico, reforçando o caráter sagrado da experiência amorosa. Apesar de se afastar da estrutura fixa do Trovadorismo, há nesse poema diversos aspectos que o aproximam desse movimento. Nele, a mescla entre a celebração do amor e a súplica religiosa gera uma tensão: o amor é exaltado como divino, mas ao mesmo tempo é uma experiência que traz sofrimento - na penúltima estrofe, por exemplo, "E se não morro de amores / Morro de delicadezas." (Hilst, 2013, p. 181), o eu lírico parece afirmar que sua sensibilidade extrema o condena, seja pela dor do amor ou pela própria impossibilidade de suportar esse sentimento, o que nos faz pensar na estética do amor cortês, que tem a impossibilidade da realização amorosa como um traço definidor. A religiosidade é diretamente evocada com a menção a Deus como guardião do amor: "E que Deus Nosso Senhor / Me guarde na Sua grandeza." (Hilst, 2013, p. 181). A inserção da figura divina sugere que o amor não é apenas um desejo humano, mas algo que deve ser protegido por uma instância superior.

O poema também dialoga com a tradição das cantigas de amor ao associar a experiência amorosa ao sofrimento, mas a diferença crucial está no fato de que essa dor é vista como algo digno de piedade divina, aproximando-se de um misticismo amoroso - a voz lírica parece reivindicar para si uma espécie de santificação pelo amor. Hilst parece levar à devoção religiosa à amada a um nível mais íntimo: não é a senhora que é sagrada, mas sim o sofrimento do amante. A sugestão de que morrer de amores é, por si só, um motivo para receber a graça divina, nos remete à lógica do martírio cristão, em que o sofrimento terreno é recompensado pela grandeza celestial. Aqui, a súplica é feita diretamente a Deus, como se o amor fosse tão grande que escapasse do domínio humano.

Já o **Poema XIV**, com uma cadência pausada, quase hesitante, reforça a ideia de que o amor é uma experiência de entrega e renúncia, algo que consome o sujeito ao mesmo tempo em que o engrandece. O poema apresenta uma ambiguidade essencial: a vida do eu lírico foi “rica de amores”, mas, ao mesmo tempo, foi pobre, triste e consumida. Isso parece entrar em contradição com a tradição trovadoresca, na qual o amor, apesar de causar sofrimento, era visto como uma experiência nobre e sublime, algo que elevava o amante. No Trovadorismo, o amor cortês era colocado em um pedestal, e a dor que ele causava era transformada em virtude, conferindo dignidade ao amante. Aqui, no entanto, a voz lírica tem consciência de que essa riqueza amorosa não impediu que sua vida fosse marcada pela tristeza e pelo medo. A relação entre amor e sofrimento, central no Trovadorismo, adquire um novo sentido sob a perspectiva de Hilst: não se trata apenas da impossibilidade de alcançar o amado, mas de uma consciência moderna da efemeridade da vida e da inevitabilidade da perda.

Essa consciência mais existencial e introspectiva parece indicar um distanciamento do Trovadorismo e uma aproximação com um eu lírico moderno, que já não se ilude completamente com o ideal do amor. O amor aqui não é apenas devoção e êxtase, mas também uma experiência de desgaste e desorientação. Essa ruptura pode ser vista na afirmação "Eu bem sabia / Não ser aquela / A minha vida / Predestinada." (Hilst, 2013, p. 189), indicando que esse amor vivido intensamente não era um destino, não era algo absoluto e predeterminado. No Trovadorismo, o amor era muitas vezes descrito como um destino inevitável. No poema, essa ideia é desconstruída. Por fim, o poema caminha para uma visão da arte como consolação. O verso ″Mas ai, tornada / Leve / Quieta / Cantada…” (Hilst, 2013, p. 189) sugere que,

apesar de todo o sofrimento, o amor foi transformado em arte, tornando-se mais leve e suportável. Isso reforça a ideia de que a criação poética pode ser uma forma de redenção, ainda que tardia. Apesar disso, seu final quase melancólico "Nenhum logrei / Cantar tão bem." (Hilst, 2013, p. 189) aponta para uma consciência de que, apesar de tudo, a poesia nunca pode capturar plenamente a experiência amorosa.

Vejamos o penúltimo poema do livro, composto por seis tercetos:

> Se amor é merecimento
> Tenho servido a Deus
> Mui a contento.
>
> Se é vosso meu pensamento
> Em verdade vos dei
> Consentimento.
>
> E se mereci tal vida
> Plena de amor e serena
> Foi muito bem merecida.
>
> E em me sabendo querida
> Dos anjos e do meu Deus
> Na morte pressinto a vida.
>
> E o que se diz sofrimento
> No meu sentir é agora
> Contentamento.
>
> E se amor morre com o tempo
> Amor não é o que sinto
> Neste momento.
>
> (Hilst, 2013, p. 194)

Essa estrutura confere um ritmo ordenado e contemplativo, reforçando a harmonia e a serenidade que a voz lírica parece encontrar na sua experiência amorosa. No contexto da religiosidade, a forma tríplice também pode remeter à Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), o que reforçaria o tom devocional do poema. Além disso, a escolha por tercetos lembra o formato da *terza rima*, utilizado

por Dante em *A Divina Comédia*, uma obra que trata justamente da jornada espiritual e da transcendência da alma. Desse modo, o **Poema XIX** apresenta um tom fortemente religioso, estruturando a experiência amorosa dentro de uma lógica de merecimento, transcendência e eternidade. O primeiro verso já estabelece essa relação: "Se amor é merecimento / Tenho servido a Deus / Mui a contento." (Hilst, 2013, p. 194). Aqui, o amor é comparado a uma graça divina, algo que precisa ser merecido. O uso do verbo "servir" remete à ideia do amor cortês, no qual o amante se colocava como servo da dama. A relação entre amor e Deus também sugere uma forma de misticismo amoroso, como se o sentimento do eu lírico fosse elevado à esfera espiritual. No entanto, Hilst desloca essa subordinação para um plano superior, sugerindo que o amor é, antes de tudo, uma vocação espiritual. Além disso, a ideia de que na morte se pressente a vida ("Na morte pressinto a vida.") reforça a noção de que o amor verdadeiro não morre com o tempo, mas se perpetua como uma experiência quase mística.

Nos versos "E o que se diz sofrimento / No meu sentir é agora / Contentamento." (Hilst, 2013, p. 194), o eu poético afirma que aquilo que normalmente seria visto como sofrimento se transformou em prazer ou satisfação. O sofrimento amoroso pode ser visto, por um lado, como prova de amor - no Trovadorismo, o sofrimento era uma parte essencial do amor cortês: quanto mais o amante sofria, mais nobre era seu sentimento. No poema, essa lógica parece ser mantida, mas não mais como dor passiva — o eu lírico se contenta com seu sofrimento, pois ele se converte em algo maior, talvez em uma espécie de iluminação espiritual. Por outro lado, pode haver uma substituição desse amor terreno pelo amor divino - a entrega amorosa se confunde com uma entrega a Deus, como se a própria experiência amorosa fosse uma forma de religiosidade. A última estrofe "E se amor morre com o tempo / Amor não é o que sinto / Neste momento." (Hilst, 2013, p. 194) contribui para traçar uma ideia grandiosa: se o amor tradicional é algo passageiro, então o sentimento da voz lírica não é um amor comum — ele é algo superior, eterno, indestrutível. Seu sentimento transcende o tempo e a mortalidade, reforçando a noção de amor eterno. Se o amor humano é passageiro, mas o que o eu lírico sente não morre, então esse amor se aproxima de um ideal religioso. Dessa forma, nos poemas **VI**, **XIV** e **XIX**, a devoção amorosa se confunde com a devoção religiosa, e a entrega ao amado se torna, em última instância, uma forma de comunhão com o divino. Se nas cantigas de amor o amante se colocava como servo da dama, em Hilst, a voz

feminina se coloca como devota de um amor que se expande para além da materialidade, alcançando a eternidade na memória e na poesia.

Para começar a análise do último eixo temático, o daqueles poemas que parecem indicar uma ruptura mais forte com os moldes do Trovadorismo (**I, XV, XVI** e **XVII**), temos o poema que abre o livro. **O Poema I** apresenta uma forma condensada e fragmentada, distanciando-se das construções mais narrativas e discursivas típicas da poesia trovadoresca. Seu formato compacto reforça a economia verbal, lembrando a concisão das cantigas medievais, mas ao mesmo tempo afastando-se da rigidez estrutural da lírica trovadoresca tradicional. A métrica, ao não seguir um padrão fixo, sugere um movimento livre e fluido, contribuindo para a sensação de leveza evocada pelo eu lírico. A musicalidade do poema é uma de suas características mais marcantes. A estrutura sonora, com as palavras "Nave", "Ave" e "Moinho" (Hilst, 2013, p. 175), funciona como um tríptico sonoro, criando um efeito de continuidade e movimento. A rima "Nave / Ave" estabelece uma conexão fônica significativa, reforçando a fluidez e a unidade do poema. Além disso, a aliteração presente nesses termos amplia a musicalidade. A disposição fragmentada dos versos também contribui para a suspensão da leitura, dando a impressão de que o poema flutua, tal como a própria leveza mencionada no seu conteúdo. Esse efeito estético remete às experimentações modernistas, nas quais o sentido se constrói mais pela musicalidade do que pela lógica sintática convencional. Essa escolha formal cria um contraste com a clareza discursiva da tradição medieval, deslocando a atenção para a subjetividade e para a sugestão em detrimento da explanação direta.

A temática do **Poema I** sugere uma entrega absoluta ao amado, resgatando a ideia da vassalagem amorosa, tão comum na lírica trovadoresca. A expressão "E tudo mais serei" (Hilst, 2013, p. 175) evidencia essa submissão, demonstrando que a voz poética está disposta a transformar-se para acompanhar o percurso do outro. Essa renúncia de identidade em favor do amado dialoga com o amor cortês medieval, no qual o amante se colocava em posição de serviço à dama. No entanto, ao contrário do Trovadorismo, em que as cantigas de amor mantinham uma estrutura discursiva mais convencional e narrativa, aqui a entrega amorosa é expressa de forma minimalista e simbólica. O poema sugere que a fluidez da forma reflete a própria maleabilidade do eu lírico diante do sentimento amoroso. As imagens evocadas também remetem a referências medievais. "Nave" pode aludir tanto à estrutura de uma igreja, estabelecendo uma conexão com o universo religioso medieval, quanto a

um barco, sugerindo um deslocamento simbólico. "Ave" pode ser lida como referência à saudação mariana ("Ave Maria") ou como um pássaro, remetendo à liberdade e ao movimento. "Moinho", por sua vez, traz uma forte carga imagética medieval, associando-se ao trabalho e ao ciclo constante de transformação, sugerindo uma metáfora para a constância e a inevitabilidade do amor. Além disso, este poema dialoga com a epígrafe camoniana presente no livro: “Canção, não digas mais; e se teus versos / À pena vêm pequenos, / Não queiram de ti mais, que dirás menos.” (Hilst, 190, p. 173). Camões sugere que há momentos em que a canção deve calar, privilegiando a contenção em detrimento da expansividade discursiva. Nesse poema, percebe-se um diálogo com essa perspectiva, pois o texto opta por um mínimo verbal para expressar um máximo de entrega emocional.

Seguindo adiante, o **Poema XV** é bastante importante:

> Deu-me o amor este dom:
> O de dizer em poesia.
> Poeta e amante é o que sou
> E só quem ama é que sabe
> Dizer além da verdade
> E dar vida à fantasia.
>
> E não dá vida o amor?
> E não empresta beleza
> Àquele que se quer bem?
> Que não vos cause surpresa
> O perceber neste amor
> Fidelidade e nobreza.
>
> E se eu soubesse que à morte
> Meu muito amar conduzia,
> Maior nobreza de amante
> Afirmar-vos inda assim
> Que ele tal e qual seria
> Como tem sido até agora:
>
> Amor do começo ao fim.
>
> (Hilst, 2013, p. 190)

Nele, a relação entre poesia e amor é explorada de maneira inovadora, subvertendo a lógica tradicional da lírica amorosa. Desde os versos iniciais, a voz lírica afirma: "Deu-me o amor este dom: / O de dizer em poesia." (Hilst, 2013, p. 190) Essa declaração sugere que o amor não é apenas um sentimento ou uma experiência vivida, mas sim um elemento propulsor da criação poética. No entanto, há um detalhe crucial que altera a dinâmica tradicional: "Poeta e amante é o que sou" (Hilst, 2013,

p. 190). A ordem dos termos é significativa. Ao posicionar “poeta” antes de “amante”, o eu lírico indica que sua identidade enquanto criador precede sua identidade enquanto ser apaixonado. Diferente da tradição trovadoresca, na qual a experiência amorosa levava à composição poética, aqui o amor surge como uma condição necessária para que a poesia aconteça. O ato de amar não é um fim em si mesmo, mas um meio de dar forma à subjetividade do poeta.

Enquanto os trovadores cantavam suas damas como figuras inalcançáveis, Hilst desloca o foco para a experiência interna do sujeito, o que aponta para o caráter moderno da sua poesia. O amor não é apenas um objeto da poesia, mas sua própria substância e condição de possibilidade. Essa ideia se intensifica em versos posteriores: "E só quem ama é que sabe / Dizer além da verdade / E dar vida à fantasia." (Hilst, 2013, p. 190). Aqui, a poesia ultrapassa a realidade concreta, estabelecendo um espaço no qual a verdade e a fantasia se entrelaçam. A arte, alimentada pelo amor, se torna uma via de transcendência, um meio de acessar algo que a experiência ordinária não alcançaria. Apesar do livro de Hilst fazer um contato direto com o Trovadorismo, tal concepção dialoga com a lírica renascentista e romântica, que viam no amor um caminho para a elevação espiritual e estética.

A terceira estrofe do poema introduz uma dimensão trágica ao amor: "E se eu soubesse que à morte / Meu muito amar conduzia," (Hilst, 2013, p. 190). A voz lírica encara o amor como uma força tão absoluta que nem a certeza da morte seria motivo para evitá-lo. A aceitação da finitude não altera a essência do sentimento: "Maior nobreza de amante / Afirmar-vos inda assim / Que ele tal e qual seria / Como tem sido até agora:" (Hilst, 2013, p. 190). E o fechamento do poema reforça a perenidade desse amor: "Amor do começo ao fim." (Hilst, 2013, p. 190). Aqui, Hilda evoca a tradição do amor trágico, comum tanto na literatura medieval quanto na poesia romântica. No entanto, há uma diferença essencial: enquanto no Trovadorismo o sofrimento advinha da impossibilidade da consumação amorosa, aqui o amor se afirma independentemente das consequências. O eu poético não lamenta sua condição, mas a assume, com nobreza, como uma escolha irrevogável. Essa perspectiva pode ser lida sob duas óticas complementares. De um lado, há um idealismo absoluto, no qual o amor transcende as limitações do corpo e do tempo. De outro, há uma consciência trágica de que o amor carrega consigo sua própria destruição, pois amar é se entregar ao inevitável. No poema, o amor é uma jornada plenamente assumida, mesmo que leve à morte.

Já no **Poema XVI**, o amor é um barco que segue sempre adiante, um peixe preso no fundo, uma corda que nunca se desfaz. Estruturando-se a partir de uma multiplicidade de imagens visuais e aquáticas, o poema desafia a linearidade do discurso trovadoresco através de uma dinâmica fluida e instável. Elementos como "barco, mar alto, peixe no fundo, corda prendida" (Hilst, 2013, p. 191) estruturam um jogo de oposições entre superfície e profundidade, presença e ausência, movimento e fixação. Desde o primeiro verso, estabelece-se um movimento em direção ao horizonte: "Meus olhos seguem o barco / E o arco / Dos horizontes." (Hilst, 2013, p. 191). O barco, símbolo clássico de travessia e jornada, alia-se ao arco dos horizontes, figura que evoca um limite inalcançável, um ponto de transição entre o conhecido e o desconhecido. A relação entre esses elementos reforça a ideia de busca e desejo, sugerindo que o eu lírico não está estagnado, mas sim em movimento contínuo, perseguindo algo sempre além de seu alcance. Na sequência, há um jogo de imagens contrastantes: "E os mares / E a flor e a fonte / Caminho / E caminha o monte." (Hilst, 2013, p. 191). A sobreposição de elementos aquáticos (mares, fonte) e terrestres (monte, caminho) instaura um embate entre fluidez e solidez, movimento e permanência. A flor e a fonte, ao remeterem à fertilidade e à delicadeza, contrastam com a imagem do monte, que evoca estabilidade e altura. No entanto, o verso "caminha o monte" desafia a lógica da imobilidade geográfica, subvertendo a relação entre fixidez e deslocamento.

A segunda parte do poema desloca o foco do olhar: "Meus olhos seguem o barco / Mar alto / No fundo o peixe." (Hilst, 2013, p. 191). Aqui, emerge uma tensão entre a superfície e a profundidade: o barco navega no mar alto, enquanto o peixe permanece oculto no fundo. O peixe pode ser compreendido como metáfora de algo latente, um desejo secreto, uma verdade submersa. Essa dualidade ecoa um dos eixos centrais da lírica trovadoresca: a tensão entre a presença e a ausência do ser amado. No contexto desse poema, porém, a dinâmica amorosa tradicional se desloca para um registro mais abstrato e simbólico, sugerindo não apenas a ausência do objeto amoroso, mas a própria fragmentação da subjetividade. Esse deslocamento se intensifica na aparição do "senhor excelente": "E a vós / Senhor excelente: / Corda prendida ao feixe." (Hilst, 2013, p. 191). O termo "senhor excelente" evoca a figura de um destinatário amoroso, mas sem a clareza e fixidez da lírica trovadoresca. A imagem da "corda prendida ao feixe" sugere contenção e ligação, evocando a metáfora da pesca. Nesse sentido, a corda pode simbolizar um vínculo subterrâneo

entre o eu poético e esse outro enigmático, ligando a superfície (o barco) às profundezas (o peixe).

Esse poema se alinha e, ao mesmo tempo, se distancia da tradição trovadoresca. No Trovadorismo, o amor era concebido como um percurso de devoção e sofrimento, uma jornada marcada pela idealização e pela intangibilidade da figura amada. O barco e o horizonte, no poema, evocam essa busca amorosa, mas aqui ela é menos linear, mais fluida e incerta. Da mesma forma, a ausência de um sujeito amoroso claramente identificado desloca a lírica para um campo de abstração. No Trovadorismo, a amada era uma figura concreta, ainda que idealizada. No poema, o "senhor excelente" é um destinatário vago, cuja relação com o eu lírico é mediada por metáforas ambíguas. A metáfora da pesca também ressoa com a tradição trovadoresca. Se no amor cortês o sujeito se via prisioneiro de sua paixão, no **Poema XVI** o cativeiro amoroso se configura como algo latente, como um desejo submerso que nunca se revela completamente. A corda que prende o peixe pode ser lida como um laço invisível entre a voz lírica e seu objeto de desejo, mas também como um símbolo de contenção: o desejo não se consuma, ele permanece atado ao fundo, impossibilitado de vir à tona. Desse modo, esse poema constrói um espaço simbólico em que a tensão entre movimento e fixação, presença e ausência, superfície e profundidade estrutura a dinâmica do desejo. Ainda que dialogue com a tradição trovadoresca, o poema se afasta de sua estrutura fixa, desestabilizando o próprio conceito de amor como uma jornada com destino definido.

Por fim, o **Poema XVII** rompe com as convenções ao inserir uma ironia sutil na construção da figura feminina:

Moças donzelas
Querem cantar amor
Sem mais aquelas.

Canto eu por elas.

Se forem belas
Ficam melhor à tarde
Ai, nas janelas.

Fico eu por elas.

E se as cancelas
Das casas onde vivem
Ai, cuidam delas.

Saio eu por elas.

E em sendo belas
Pretendam conseguir
Grinaldas e perlas

Velo eu por elas.

Mas ai daquela
Que em vós deitar o olhar...
Solteira e bela

Ai, pobre dela.

(Hilst, 2013, p. 192)

O poema se inicia com um tom quase ingênuo, expressando a alegria e o desejo das moças pelo amor: "Moças donzelas / Querem cantar amor / Sem mais aquelas." (Hilst, 2013, p. 192). Contudo, essa liberdade aparente logo é mediada pelo eu lírico, que assume o papel de guardião e protetor: "Canto eu por elas." (Hilst, 2013, p. 192). Tal construção ecoa a tradição trovadoresca das cantigas de amigo, nas quais o trovador dava voz a uma mulher fictícia, restringindo sua expressão a um esquema controlado. As expressões reiteradas - "Canto eu por elas", "Fico eu por elas", "Saio eu por elas", "Velo eu por elas" e "Ai, pobre dela" (Hilst, 2013, p. 192) - conferem um ritmo marcado e reforçam a estrutura do poema. No contexto do Trovadorismo, os refrões eram um recurso recorrente, especialmente nas cantigas de amigo, sendo comumente utilizados por meio do paralelismo e do leixa-pren (técnica em que um verso é retomado posteriormente com variações sutis). No **Poema XVII**, essa repetição assume uma dinâmica cumulativa, intensificando progressivamente a carga semântica da narrativa lírica. Os refrões sugerem a presença de um eu poético que se posiciona como mediador das emoções e desejos femininos. Esse aspecto estabelece um diálogo direto com as cantigas de amigo, nas quais a voz feminina, embora predominante, era frequentemente modulada por um trovador masculino.

No poema em questão, a figura da voz lírica parece ser um intermediário entre as moças e a experiência amorosa. No entanto, há também um caráter de vigilância implícito nessa proteção, sugerindo um controle sobre a liberdade dessas jovens. O poema, contudo, rompe com a tradição trovadoresca na última estrofe. O desejo amoroso, inicialmente tratado com ingenuidade e proteção, se converte em um perigo quando a donzela direciona seu olhar ao "senhor": "Mas ai daquela / Que em vós deitar o olhar… / Solteira e bela / Ai, pobre dela." (Hilst, 2013, p. 192). O refrão final, "Ai, pobre dela", difere dos anteriores por não reiterar a proteção, mas sim sugerir

uma advertência. Assim, a estrutura repetitiva que sustentava o poema é abruptamente quebrada, encerrando a composição com um tom de condenação. Essa mudança sutil, mas significativa, sugere uma crítica velada à repressão do desejo feminino na sociedade, distanciando-se da reverência tradicional encontrada na poesia trovadoresca. O que antes era permissão e proteção converte-se em punição. O poema, portanto, denuncia implicitamente a rigidez dos códigos sociais que cerceiam o desejo feminino.

Desse modo, o **Poema XVII** estabelece um diálogo complexo com a lírica trovadoresca, especialmente com as cantigas de amigo. O tema central do poema é o desejo feminino, mas, ao contrário das cantigas medievais, aqui ele é filtrado por um mediador masculino que reforça a tradição de tutela sobre as mulheres. Outro elemento compartilhado com o Trovadorismo é a restrição do desejo feminino dentro de códigos preestabelecidos. No contexto das cantigas de amigo, o desejo da mulher era permitido apenas dentro dos moldes do amor cortês, com a figura feminina idealizada e inatingível. O poema inicialmente trata o desejo das moças com leveza, mas, ao final, demonstra que ele se torna um problema quando escapa do controle imposto. A quebra do último refrão é um dos aspectos mais inovadores da composição. Enquanto as cantigas de amigo seguiam padrões estritos de repetição e musicalidade, o poema rompe com essa previsibilidade ao encerrar sua estrutura de maneira abrupta e fatalista. Esse efeito introduz um tom mais moderno e crítico, revelando um distanciamento consciente da tradição trovadoresca.

Essas análises nos fazem perceber que o livro *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de Hilda Hilst, estabelece um diálogo profundo com a tradição trovadoresca medieval, ao mesmo tempo em que subverte suas convenções, dando voz a um eu lírico feminino que reconfigura o amor cortês e suas implicações sociais e literárias. Em 20 poemas, Hilst ressignifica os elementos formais e temáticos do Trovadorismo, fundindo aspectos das cantigas de amor e das cantigas de amigo, enquanto insere novas perspectivas sobre a dor amorosa, a transcendência e a relação entre poesia e desejo.

4. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, analisamos como *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de Hilda Hilst, dialoga com a tradição trovadoresca, ressignificando suas convenções formais e temáticas. Observamos que a poeta se apropria da estrutura medieval das cantigas de amor e de amigo, mas a subverte ao deslocar o foco do objeto amado para o sujeito que ama. Se, no Trovadorismo, o poeta existia para cantar sua dama, em Hilst ele existe para transformar o amor em criação. O amor, mais do que um sentimento idealizado, torna-se um exercício poético e metalinguístico.

A análise dos vinte poemas da obra nos permitiu identificar diferentes nuances desse diálogo com a tradição medieval, evidenciando tanto aproximações quanto afastamentos da lírica trovadoresca. Ficou claro que Hilst não apenas homenageia essa tradição, mas a reinventa, incorporando um olhar contemporâneo sobre as dinâmicas amorosas e a subjetividade feminina. A inversão da perspectiva do eu lírico, a experimentação formal e a ironia no tratamento do amor demonstram como a poeta se apropria da "moda" medieval para instaurar uma "atitude" literária crítica e inovadora.

Se pensarmos nas cantigas trovadorescas medievais como textos inseridos em um determinado tempo e espaço, desempenhando funções específicas em seu contexto histórico, torna-se evidente a sua distinção das trovas hilstianas que, embora inspiradas nos moldes daquela época, emergem em um contexto literário e social distinto, o que lhes confere uma função diversa. Enquanto as cantigas medievais estavam inseridas em uma tradição oral e coletiva, as trovas de Hilst são produções literárias modernas, destinadas à leitura individual e contemplativa, enraizadas nas particularidades de seu próprio tempo e espaço.

Além disso, a pesquisa demonstrou que o amor, em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, não se limita à esfera terrena, mas se projeta para um espaço de devoção e transcendência, reafirmando a palavra poética como única garantia de permanência do sentimento. A questão central que emerge é se o amor existe apenas na linguagem ou se pode subsistir além dela. Essa indagação, deixada em aberto

pelo livro, reafirma a complexidade do lirismo de Hilst e sua capacidade de ressignificar a tradição sem abandonar seu diálogo com o passado.

Diante disso, este estudo reforça a importância de investigar a presença do Trovadorismo na literatura contemporânea, abrindo caminho para novas pesquisas. Outras obras de Hilst poderiam ser analisadas sob essa perspectiva, bem como a influência do Trovadorismo em poetas brasileiros modernos. Além disso, seria interessante aprofundar o estudo sobre a musicalidade da poesia de Hilst, considerando sua relação com a oralidade e a performance, elementos fundamentais da poesia trovadoresca medieval.

Desse modo, podemos afirmar que *Trovas de muito amor para um amado senhor* não apenas reinterpreta a tradição trovadoresca, mas a reinscreve sob uma nova perspectiva, na qual os elementos formais da "moda" medieval são ressignificados por uma "atitude" que questiona os limites entre amor, linguagem e transcendência.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa.* São Paulo: Ática, 1982.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.* 2. ed. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

BLOCH, Marc. *A sociedade feudal. Tradução de Emanuel Lourenço Godinho.* Lisboa: Edições 70, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época* in REVISTA ECOS. Variantes linguísticas e literaturas regionais. Coordenação de Agnaldo Rodrigues. Cáceres-MT: Unemat Editora, 2004.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios.* Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval.* Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente.* 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

HILST, Hilda. *Exercícios.* Organização de Alcir Pécora. Editora Globo. São Paulo: 3ª reimpressão, Globo, 2013.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão.* Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001;

HILST, Hilda. *Pornô chic.* Ilustrações de Millôr Fernandes, Jaguar, Laura Teixeira, Veridiana Scarpelli. Fortuna crítica de Jorge Coli, Humberto Werneck, Alcir Pécora, João Adolfo Hansen, Caio Fernando Abreu, Eliane Robert Moraes. 1. ed. São Paulo: Globo, 2014.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval.* Tradução de Monica Stahel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEITE, Jonathan Lucas Moreira. *Um canto de amor e saudade: o neoTrovadorismo na poesia de Vinícius de Moraes.* 2017. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, João Pessoa, 2017.

LEWIS, C. S. *The allegory of love: a study in medieval tradition.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

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

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo.* Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente.* Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca* (Estudo. Antologia crítica. Glossário.). 2.ª Edição, refundida e aumentada. Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro, 1972.

SOBRINHO, Arnaldo. *Um amor que se anuncia Polas ribas da cantiga: Modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em Trovas de muito amor para um amado senhor, de Hilda Hilst* (Versão corrigida). São Paulo, 2013.

TAVANI, Giuseppe. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa.* Lisboa: Colibri, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale.* Paris: Éditions du Seuil, 1972.