

ENTRE A EXCELÊNCIA E A INDIGÊNCIA: O UNIVERSO APOFÁTICO DA CANTIGA DE AMOR

YARA FRATESCHI VIEIRA
Universidade Estadual de Campinas

Em outras ocasiões, já tratei de certas marcas discursivas que se encontram nas composições dos trovadores galego-portugueses, especialmente aqueles que freqüentaram cortes senhoriais em ou à volta de Santiago de Compostela, ou mesmo estiveram intimamente ligados à catedral, na qualidade de eclesiásticos; essas marcas remetem-nos, direta ou indiretamente, aos tratados escolásticos que, entre a segunda metade do século XII e a primeira do XIII foram de largo uso nas universidades, especialmente a de Paris, para o ensino da gramática e da lógica¹. Esses tratados, que se beneficiaram do desenvolvimento da dialética, devido em grande parte ao reaparecimento, no século XII, de obras de Aristóteles até então desconhecidas no Ocidente, incidiam especificamente sobre questões de lógica e semântica, mas correspondiam a necessidades de elucidação e interpretação provenientes dos campos vizinhos e interligados da filosofia e da teologia.

Pretendo agora trazer novamente à baila, examinando-os da perspectiva da sua inserção nas questões teológicas da época, dois aspectos que já foram suficientemente observados na tipologia da cantiga de amor galego-portuguesa: de um lado, a condição de absoluta indigência na qual se representa o amante, e do outro, a excelência absoluta atribuída pelo trovador à amada². Se nos reportarmos aos campos sêmicos que caracterizam a cantiga de amor, como os estabeleceu Tavani, poderemos dizer que a indigência, como predicado identificador do amante, manifesta-se no campo da «coita do poeta», enquanto a excelência, como predicado da amada, engloba os campos do «elogio da dama» e do «amor do poeta»; no campo da «reserva da dama», por sua vez, a excelência da dama é assumida como um

¹ Souto Cabo, José António e Vieira, Yara Frateschi. "Airas Fernandes, dito «Carpancho», trovador compostelano." In: *Estudos Portugueses e Africanos*, 40, 2002, pp. 7-61; Vieira, Yara F., "Falácias do amor: o lirismo galego-português e a nova lógica." Comunicação apresentada no IX Congresso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, A Coruña, 18 a 22 set. 2001 (no prelo); Vieira, Yara F., "A cor do potro prometido: lógica, teologia e ética na lírica galego-portuguesa." In: Morais, Ana Paiva, Araújo, Teresa e Paixão, Rosário Santana (coord.), *Da Decifração em Textos Medievais*. Actas do IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispánica de Literatura Medieval. Lisboa, Ed. Colibri, 2003, pp. 331-347; Vieira, Yara F., "Lírica galego-portuguesa e cultura clerical." Comunicação apresentada no X Congresso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alicante, 16 a 20 set. 2003 (no prelo).

² Luján Atienza já colocou a questão em termos semelhantes: «Esta escisión puramente interior aparece marcada por la dicotomía que se establece entre dos campos poéticos dentro de las composiciones. Se trata de los campos que yo llamaría del EU y el VOS, ya que la mayoría de los poemas se dirigen desde el EU (autor) a una dama a la que se apela con la forma de respeto VOS. Son, en otras palabras, los campos del poeta y la amada, siempre distantes e irreconciliables. Los separa en primer lugar una diferencia de grado, ya que la amada aparece como el supremo bien en una esfera superior a lo netamente humano y el poeta se presenta como un ser inferior y casi anulado en su sufrimiento». (Luján Atienza, Ángel Luís, "Estrutura y semántica en la lírica trovadoresca. Desde los provenzales a Ausías March." In: *O Cantar dos Trovadores*. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 425-437).

fator que lhe permite tomar determinadas atitudes das quais decorrerá conseqüentemente a situação de indignância do poeta. Tavani já apontou como os «campos sémicos da ‘reserva’ e da ‘coita de amor’ são dominados, mais do que pela *mesura*, pelo seu contrário, a *desmesura*»³.

Em primeiro lugar, tenho de explicar o alcance dos termos que escolhi para caracterizar os universos do amante e da amada em oposição de contrariedade. No caso do amante, o termo «indignância» é usado para cobrir, de maneira geral, os aspectos destitutivos e privativos da sua situação amorosa: sem amor, sem a visão da amada, sem poder falar com ela ou dela, sem receber nenhum sinal de reciprocidade do seu sentimento; às vezes mesmo sem poder falar com outras pessoas, sem dormir, ensandecido, sem poder continuar a viver⁴. No caso da amada, o termo «excelência» engloba a sua formosura sem par, as suas excelsas qualidades ou virtudes (bem falar, siso, crédito, medida, doçura, graça, gentileza, belo riso⁵) e o seu poder sobre o amante (poder admiti-lo à sua presença ou bani-lo, enviá-lo para longe, desprezá-lo, castigá-lo etc.⁶). Nesse sentido, abrangente por um lado e delimitado por outro, é que esses dois termos são usados aqui como representando uma contrariedade⁷.

Os termos contrários, portanto, que balizam a situação das personagens líricas em cena — a indignância do amante e a excelência da amada —, podem ocupar pontos progressivos ao longo de uma linha que ligaria os dois pólos da contrariedade, desde uma posição relativa, definida quanto a um determinado parâmetro (por exemplo, o percurso vital do poeta, o círculo de indivíduos que constituem a corte, o conjunto de todos os homens, etc.), até o ponto extremo da contrariedade; assim, é possível encontrar desde a indignância relativa *versus* a excelência relativa, até a indignância absoluta *versus* a excelência

³ Tavani, Giuseppe, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*. Tradução de Isabel Tomé e Emídio Ferreira. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988, p. 123.

⁴ Cfr. Luján Atienza, op. cit., p. 429: «Otra de las diferencias que separa ambos campos poéticos es el hecho de que mientras la amada aparece siempre caracterizada por su ‘ben falar’, el poeta vive envuelto en un silencio y una mudez de los que le es imposible escapar. Igualmente, si la amada aparece continuamente descrita como de ‘bon sen’, el poeta cae continuamente en la pérdida del sentido y en la locura de amor, en el ‘ensandecer’.»

⁵ Tavani, G., op. cit., pp. 114-5.

⁶ Tavani observa como a atitude da dama está conotada de maneira negativa, sempre em relação ao poeta, «radicada como está, quase exclusivamente, na vertente da *desmesura*. Da surpresa, desagradável, pelas atenções de que é alvo (*estranhar*), ao menosprezo pela sorte de quem a ama (*desamparar, non valer, falir, enganar*), do uso sem escrúpulos do seu poder (*ter en poder, fazer entrar en prison, mandar*) à desforra malévola em prejuízo de quem lhe sofre o efeito (*desprazer, tolher prazer, dar penas, dar coita, fazer gran mal, aver sabor en mal fazer, leixar morrer, matar*) até à ira vingadora (*desden, ira, sanha e assanhar-se, vingar-se*), na *cantiga de amor* está representada toda uma gama de reacções marcadas pela desautorização, por parte da senhora, dos princípios e das regras do amor cortês: a *senhor* não só não concede recompensas ao amante pela sua fidelidade, como actua em relação a ele com uma espécie de despotismo repressivo, negando-lhe qualquer direito de a amar e de exteriorizar o seu sentimento, ou mesmo de lhe dirigir a palavra, de a olhar nem que seja de longe, e até de coexistir com ela na mesma dimensão espacial.» (Tavani, G., op. cit., p. 124)

⁷ Naturalmente, indignância e excelência não são termos contrários propriamente ditos, como o seriam por exemplo, indignância e opulência, por um lado, e excelência e inferioridade, por outro. No entanto, é à excelência da dama que se deve a situação do poeta, que não é só uma situação de inferioridade, mas também uma situação de destituição, de indignância.

absoluta, contemplando-se ainda, naturalmente, as outras combinações possíveis (indigência absoluta *versus* excelência relativa; indigência relativa *versus* excelência absoluta).

Interessa-me, nesta ocasião, examinar alguns casos em que essa contrariedade aparece de forma paradigmática, partindo da observação de que as primeiras cantigas de amor registradas nos Cancioneiros, supostamente, portanto, tanto quanto podemos saber, as primeiras em ordem cronológica, já constituem desta maneira os universos do amante e da amada, situando-os nalgum ponto da coordenada que separa os termos contrários indigência e excelência. A primeira, na ordem do registro cancioneril, em que essa configuração ocorre é a cantiga de Airas Moniz d'Asme, B 6, editada por C. Michaëlis como CA 316:

- Pois me non val d'eu muit' amar
a mia senhor, nen a servir,
nen quan apost'eu sei negar
o amor, que lh'ei, [e] a 'ncobrir
5 a ela que me faz perder,
que mi-o non pode[n] entender,
ja eu chus no-na negarei;
vel saberan de quen tort'ei:
- Da que á melhor semelhar
10 de quanta[s] no mund' ome vir,
e mais [*mansa sabe falar*]
das que ome falar oïr;
non vo-la ei chus a dizer ...
quen-quer x'a pode entender;
15 ja chus seu nome non direi;
c(a) feito [*ja*] mi-a nomeei!
- E quen ben quiser trastornar
per tod(o) o mundo, e ferir,
mui festinho xi-a pod' achar;
20 ca, por vus ome non mentir,
non á ela tal parecer
con que s'assi poss(a) asconder.
Per como a eu dessinei,
achá-la-an, cousa que sei!
- Os que me soían coitar
foi-lhes mia senhor descobrir.
Ja mi-ora leixaran folgar,
ca lh'is non podia guarir,
ca ben lhe-la fiz conhocer,
30 porque me non quis ben fazer!
E tenho que ben me vinguei,
pois l(a) en concelh(o) averiguei!

A situação do amante, apresentada em termos de indigência, ocupa a maior parte da primeira estrofe (vv. 1-6); quatro versos da segunda (vv. 9-12) são dedicados à descrição da amada; e os demais a popalar a eficácia identificadora da descrição que o poeta dela

faz. A indigência do amante constrói-se principalmente pela negação: não lhe vale amar, servir, negar o amor nem encobrir o nome da amada. O próprio exercício do amor, aliás, representa-se por ações negativas: negar o amor e não revelar o nome da amada; a ação da mulher, em resposta ao amor, é por sua vez também negativa nos seus efeitos sobre o amante: «a ela que me faz perder» (v. 5), «saberan de quen tort'ei» (v. 8).

Os versos dedicados à descrição da dama são quatro, como já se disse, e neles o poeta designa a amada como a que tem melhor aspecto de todas aquelas que se podem ver no mundo e a mais mansa que se pode ouvir falar (segundo a restituição de C. Michaëlis⁸). Os vv. 21-22, da terceira estrofe, retomam a idéia dos vv. 9-10: «non á ela tal parecer/ con que s'assi poss(a) asconder». A descrição identificadora da dama, portanto, contém dois predicados: ela é formosa e mansa (ou qualquer outra qualidade semelhante). No entanto, essas qualidades estão superlativizadas, uma vez que é a mais formosa que se pode ver no mundo e a mais mansa que se ouve falar. E o poeta aparentemente conta ter identificado a dama de forma clara para todos os demais — tanto que se dispensa de dizer o seu nome, supostamente desnecessário depois da sua descrição. Essa, contudo, é constituída por aquele tipo de termo que se chama, na literatura lógica coeva, *concretum accidentis*⁹, isto é, um nome como *album*, que se opõe, de um lado, ao *abstractum accidentis*, como *albedo*; por outro ao *concretum substantiae*, como *homo*, e ao *abstractum substantiae*, como em *humanitas*. O funcionamento desses tipos de termos foi examinado no contexto das discussões e comentários sobre textos aristotélicos, como as *Categorias*, influenciadas também pela definição de nome dada por Prisciano: «*proprium est nominis substantiam et qualitatem significare*»¹⁰. Essas discussões incidiam sobre as diversas classes de nome, inclusive o próprio, e chegaram a estabelecer que o indivíduo concreto pode ser designado tanto pelo nome próprio (Sócrates), como por uma expressão identificadora (p. ex., filho de Sofronisco), como por um termo concreto acidental (por exemplo, *album*). Nesta última instância, porém, o uso do pronome demonstrativo para efeito de designação inequívoca era fundamental. Outro caso, ainda, que foi examinado como podendo fazer as vezes de nome próprio, era o nome comum, naquela circunstância em que «por excelência» fosse considerado atribuição de um indivíduo. Por exemplo, «poeta» e «cidade» podiam ser entendidos, *per excellentiam*, como referindo-se respectivamente a «Virgílio» e a «Roma». Naturalmente, no caso da nossa cantiga de amor, não se encontra um termo comum como «poeta» e «cidade», embora se entendesse que o nome incluía tanto o substantivo como o adjetivo; mas o poeta da cantiga parece atribuir ao adjetivo «formosa», na sua forma superlativa, a mesma compreensão consensual que se atribuía a termos como os já citados. Já procurei mostrar em outra ocasião, aliás, como certas frases descritivas ou nomes comuns, usados nas cantigas em lugar de um nome próprio, ecoavam discussões bastante importantes

⁸ Faltam seis sílabas, no v. 11, que C. Michaëlis reconstitui como está no texto, mas que poderiam ser reconstituídas por «outras, semelhantes», como ela própria adverte.

⁹ Na terminologia dos lógicos que se têm debruçado sobre o assunto, “termo concreto acidental”. Cfr. Ebbesen, Sten, “Concrete accidental terms: late thirteenth-century debates about problems relating to such terms as ‘album’.” In: Kretzmann, Norman (ed.), *Meaning and Inference in Medieval Philosophy*. Studies in Memory of Jan Pinborg. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 108.

¹⁰ Hertz, Martin (ed.), *Prisciani Grammatici Caesariensis Institutionum Grammaticorum Libri XVIII*, Lib. II, 18. In: Keil, Heinrich (ed.), *Grammatici Latini*. Hildelsheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, p. 55.

sobre a natureza e a função do nome — comum e próprio —, relatadas nos tratados de lógica e vinculadas, em última instância, à questão filosófica e teológica dos universais¹¹. O fato de o poeta da nossa cantiga insistir na inequívoca capacidade identificadora da sua descrição é, no entanto, sinal de que está consciente da sua ineficácia, por um lado, e de que, embora declare tê-la nomeado para vingar-se do seu desamor, tem perfeita noção de que não a nomeou, conformando-se portanto com a regra cortês do sigilo do nome da dama.

A cantiga em questão já foi apontada como um possível *contrafactum* de uma cansó de Bonifácio Calvo¹²; se este for o caso, deveria datar dos anos em que se pode supor a presença do trovador genovês na corte de Afonso X (por muitos anos provavelmente a partir de 1251¹³) e não poderíamos inferir do fato de ser a primeira cantiga transmitida por B (em seguida aos lais) a sua anterioridade cronológica em relação às demais, apesar de C. Michaëlis ter chamado a atenção para o seu caráter arcaico¹⁴.

Um procedimento semelhante, contudo, pode ser observado na cantiga do cônego compostelano Osoiro Eanes, B 37 (CA 320), que, aliás, tem o mesmo esquema métrico da de Airas Moniz d'Asme, mas que deve, por causa da cronologia do autor, ser relacionada não com a cansó de Bonifácio Calvo, mas com a cantiga BdT 364,35 de Peire Vidal¹⁵:

Min pres forçadament' Amor,
e fez mi-amar quen nunc'amou;
e fez-mi tort' e desamor
quen mi-a tal senhor [ar] tornou.
5 E vejo que mal baratei
que mi-a tal senhor [ar] tornei
que non sabe que é amar,
e sab(e) a omen penas dar.

¹¹ Trato dessa questão no artigo "O nome da dama", em publicação na revista *Signum*, no. 7.

¹² Cfr. Canetieri, Paolo e Pulsoni, Carlo, "Contrafacta galego-portoghese". In: Paredes, Juan (ed.), *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Vol. I, Granada, 1995, p. 482 e Beltrán, Vicenç, "Los trovadores en las cortes de Castilla y León. I. Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d'Asme. In: *Cultura neolatina*, XLV, 1984, pp. 45-57; do mesmo, "Tipos y temas trovadorescos: Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d'Asme. In: *Revista de Literatura Medieval*, I, 1989, pp. 9-13. A coincidência entre a cantiga de Airas Moniz d'Asme e a de Bonifácio Calvo não muda os aspectos que salientamos aqui. Pelo contrário, como aliás o reconhece V. Beltrán, o tema principal da cantiga de Calvo não é a nomeação da dama: «a la zaga de un motivo consubstancial a la lírica trovadoresca, el amor como fuente del canto (vv. 15 a 28), el autor teme haberse excedido en la alabanza de la dama hasta provocar su enojo, tomando así precauciones ante la descortesía de permitir que su personalidad trasluzca al final» ("Los trovadores...", p. 50). A cantiga de Airas Moniz, porém, prioriza a questão da possibilidade de identificar a dama através da descrição, desenvolvendo-a a partir do v. 9 até o final.

¹³ Beltrán, V., "Tipos y temas...", op. cit. e "Bonifaz de Genua (Bonifaci Calvo)". In: Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho, 1993, pp. 106-7; Oliveira, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Ed. Colibri, 1994, pp. 316-7.

¹⁴ Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Cancioneiro da Ajuda*. Reimpressão da Ed. de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990; vol. II, p. 525.

¹⁵ Cfr. Canetieri, P. e Pulsoni, C., op. cit., pp. 482-3. Embora o esquema métrico e rítmico seja o mesmo, a cantiga de Airas Moniz d'Asme tem cobras unissonans, enquanto a de Osoiro Eanes tem cobras doblas.

- 10 Que forçad'og(e) e sen sabor
 eno mundo vivendo vou,
 ca nunca pudi aver sabor
 de min nem d'al, des que foi sou,
 se non d'ela. E que farei?
 Por que pregunto? Ca eu sei:
- 15 viver ei, se de min pensar,
 ou morrer, se min non amar!
- 20 Quen quer x'esto pode veer,
 e mais quen mego vid'ou[v]er,
 que non ei ja sen, nen poder
 de m'emparrar d'ũa molher,
 a mais mansa que nunca vi,
 nen mais sen sanha, pois naci.
 Veed'ora, se estou mal,
 que m'emparrar non sei de tal!
- 25 Ca são tan en seu poder
 que, s[e] end'al fazer quiser,
 no-no poderei eu fazer,
 se m'ende Deus poder non der
 (contra ela que eu servi)
- 30 qual dou a ela sobre mi.
 Que nunca eu soub'amar al,
 ergo ela que mi faz mal.

A situação de indigência em que se encontra o poeta, por causa do amor, ocupa a maior parte dos versos (vv. 1-20; 23-33) e representa-se pela negação (amar quem nunca amou e não sabe o que é amar; não saber defender-se dela); pela privação (nunca pude haver sabor de mim, nem de outra coisa; não ter sen; não ter poder); e pelo uso de termos negativos ou privativos (faz-me torto e desamor; morrer, se me não amar). A excelência da dama ocupa os vv. 20-21, numa descrição também superlativa, embora não em termos absolutos, uma vez que o parâmetro é o curso vital do poeta: «a mais mansa que nunca vi, nen mais sen sanha, *pois naci*». Por outro lado, o uso de um termo exceptivo no v. 13: «ca nunca pudi aver sabor/ de min nen d'al/ des que foi sou, / *se non d'ela*», opera uma dicotomia absoluta, colocando-se de um lado a amada, como fonte absoluta de prazer, e do outro o amante, privado, por causa dela, de todo e qualquer outro prazer. O termo exceptivo, em geral *senon*, comparece inúmeras vezes nas cantigas¹⁶. O pronome indefinido *al*, por sua vez, frequentemente acompanhando a frase exceptiva, permite a constituição de um conjunto absoluto, em geral negado: *nen al*, *nen d'al*. Interessa ao nosso propósito aqui sublinhar a forma negativa em que o poeta expressa a dicotomia. Assim, em vez de dizer algo como: Ela é sempre a fonte de todo o meu prazer, opera a conversão negativa e diz: nunca pude ter sabor de nada, senão dela. Essa fórmula, aliás, tornar-se-á freqüente nas cantigas de amor.

¹⁶ C. Michaëlis arrola 10 exemplos da forma *se non* e 8 da forma *se ... non*. Um levantamento a partir do banco de dados do Centro de Investigações Ramón Piñeiro (www.cirp.es) aponta a ocorrência de *se non* em 214 cantigas, das quais 120 são de amor.

Já na cantiga B 40 (CA 324), o mesmo Osoiro Eanes distribui, no primeiro e no segundo verso da cantiga, os dois universos antagônicos do amante e da amada: «E por que me desamades,/ ay! melhor das que eu sei?» O verbo *desamades* acentua a ação negativa da dama sobre o poeta, enquanto da sua parte, ele só pode perceber a qualidade absoluta da amada (ainda que o absoluto, no caso, esteja limitado pelo universo do entendimento do poeta). A quarta estrofe amplifica a indigência do amante, afastando-o do convívio dos demais; ao mesmo tempo, porém, o seu amor é exaltado, como aquele cujo igual nunca se viu entre os homens.

Algumas observações já se tornam possíveis neste ponto: primeiro, a indigência do amante é formulada em termos muito mais específicos que a excelência da dama; o poeta em geral demora-se mais na descrição do seu estado lamentável do que nas qualidades da amada. Dir-se-ia que estamos diante de dois grandes conjuntos negativos, ainda que a sua negatividade tenha natureza distinta. Num dos casos, o universo descrito é o da privação, de tudo aquilo que se pode arrolar como constitutivo de um mundo marcado pela ausência ou pela negação; o mundo do amante é ele mesmo, equivalente a nada; dele só se pode dizer aquilo que não é. No outro pólo, o da descrição da amada, porém, reconhecemos uma rarefação semelhante àquela a que se vê reduzida a linguagem humana ao atingir os estágios próximos da transcendência, dentro do contexto discursivo da teologia negativa. Tanto a indigência do poeta como a excelência da dama encontram um lugar discursivo na linguagem apofática que a teologia negativa considerava a única possível para falar da transcendência absoluta de Deus: o tratamento apofático é o caminho incontornável para ascender à união silenciosa com o inefável, segundo o Areopagita¹⁷.

Essa aproximação à teologia negativa, contudo, não é marca exclusiva da lírica galego-portuguesa. Pelo contrário, ela já é reconhecível no lirismo provençal desde os seus primórdios, como se depreende do estudo que Roubaud dedicou à *cansó* inaugural do primeiro trovador: o *vers de dreit nien*, com o qual dialogaram Raimbaut d'Aurenga, na *cansó Escotatz mas no say que s'es*, e Aimeric de Peguilhan e Albertet de Sisteron no *partimen Amics Albertz tenzos soven*¹⁸; a essas composições, Roubaud relaciona também, dialogicamente, a cantiga de Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta* e um episódio do Tristão de Thomas, no qual Tristão adora a imagem de Isolda na gruta: no primeiro caso, constrói-se a figura de Narciso que se remira a si mesmo nos olhos da amada; no segundo, o objeto do amor é uma forma vazia, constituindo ambos, assim, as duas faces petrificantes do amor cortês, enquanto fenômeno contraditório e difícil de apreender, conceptual e expressivamente, para os próprios trovadores¹⁹. Roubaud, que vincula todos esses textos à

¹⁷ Cfr. o Tratado dos *Nomes Divinos* do Pseudo-Dionísio Areopagita, editado e traduzido por Gandillac: «Agora que subimos do inferior ao transcendente, à medida que nos aproximamos do cume, o volume das nossas palavras se retrairá; no termo final da ascensão estaremos totalmente mudos e plenamente unidos ao Inefável.» O Pseudo-Dionísio Areopagita é a grande voz da teologia negativa a partir do século V. (Gandillac, Maurice de, *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*. Traduction, préface et notes par ... Paris: Aubier, 1943, p. 182)

¹⁸ A esse respeito, além do estudo de Roubaud, Jacques, *La fleur inverse: Essai sur l'art formel des troubadours*. Paris: Éditions Ramsay, 1986, pp. 23-53, vid. também Köhler, Erich, "No sai qui s'es - no sai que s'es." In: *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*. Gembloux: J. Duculot, 1964, vol. II, pp. 349-366; Lawner, Lynne, "Tot es nien". In: *Cultura Neolatina*, XXXI, 1971, pp. 155-170; e Pulega, Andrea, *Amore cortese e modelli teologici*: Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante. Milano: Jaca Book, 1995, pp. 63-174.

¹⁹ Roubaud, J., op. cit., p. 51.

tradição da teologia negativa, com as suas perquirições em torno do conceito de «nada», interpreta-os enquanto discursos que problematizam a questão do «amor» à luz das contradições que o conceito do *nihil* implica. A *cansó* que canta o amor, o qual por sua vez é «nada», torna-se assim também ela uma figura da contradição, como aquela que na *Disputatio Pippini cum Albino* definia o *nihil*: «*Qui est quod est et non est? Nihil. Quomodo potest esse et non esse? Nomine est et re non est*»²⁰. Outro autor, depois de apontar a importância das estruturas binárias nas *cansós* provençais, observa também que «estas parejas bimembres perifrásticas se sitúan a menudo en un contexto negativo para indicarnos el vacío de la totalidad (como máximo ejemplo, el poema 1 de Guillermo de Aquitania (...))»²¹

296

Se transportarmos essas observações às cantigas de amor galego-portuguesas, observaremos que não dispomos de textos que dialoguem tão nitidamente com a linguagem teológica, como é o caso das composições provençais mencionadas acima; no entanto, fica claro que o universo conceptual das cantigas de amor situa-se dentro das coordenadas da negatividade, nos dois aspectos polares que ela engloba, de um lado a prevalência descritiva do não, do nada, do vazio, e do outro, a dificuldade de nomear e descrever a transcendência, o excesso²². É possível inserir num contexto discursivo a bipolaridade entre, por um lado, a preponderância quase absoluta de frases negativas, prefixos de negação e de privação que marcam a indigência absoluta do poeta e a atitude de distanciamento e abandono da dama; e, por outro, a rarefação da linguagem, que se expressa concretamente na mudez que acomete o poeta, não só impedido, na economia das ações, de falar diante da dama, mas também destituído de palavras, na economia do discurso, para descrever a sua excelência. Poderíamos sempre contra-argumentar que a negatividade se exerce preferencialmente sobre os campos relativos ao poeta e que, portanto, não seria aplicável no caso a homologia com o discurso apofático, que se refere à divindade. No entanto, assim como ocorria na lírica provençal, a negatividade aqui incide sobre uma entidade abstrata, o «amor», que o poeta não consegue apreender numa forma afirmativa. Se quiséssemos captar melhor a natureza e o alcance dessa negatividade galego-portuguesa, poderíamos propor que, enquanto nas *cansós* provençais examinadas se elaboram variações sobre o *nescio qui*, *nescio quid*, *nescio ubi*²³, isto é, com a negação operando a um nível mais alto, sobre o verbo de conhecimento, na cantiga de amor galego-portuguesa a negação incide diretamente sobre o predicado da proposição, omitindo-se o dilema cognoscitivo. Assim, ela diria algo como: o (meu) amor é privação, sofrimento, ausência, silêncio, morte etc. De certa forma, simplificou-se a questão, pois no caso da *cansó* provençal mantém-se aberto o leque de definições possíveis (teoricamente infinitas) para o amor. A cantiga galego-portuguesa opera uma redução, optando pela definição negativa. De qualquer forma, porém, insere-se no universo da negatividade, explorando as suas múltiplas e complexas formas de expressão lingüística: a

²⁰ Ibid., p. 29.

²¹ Luján Atienza, op. cit., p. 426.

²² Cfr. Schuback, Marcia S. Cavalcante, *Para ler os medievais: Ensaio de hermenêutica imaginativa*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000, pp. 293-4: «A negação não consiste, porém, em contrapor ou substituir uma experiência pelo seu contrário (...) Nesse modo negativo de dizer, a linguagem opera no modo de uma escavação, uma arte de baixo relevo, dizendo mediante uma extração. (...) Nessa afirmação do não, do nada, do vazio, assume-se o prefixo de negação como prefixo de transcendência e não de privação».

²³ Roubaud, J., op. cit., pp. 23-53.

negação predicativa simples, a predicação de termos privativos, o uso de partículas excepcionais, o uso dos advérbios negativos de tempo e de lugar.

Não posso nem pretendo afirmar, naturalmente, que a cantiga de amor galego-portuguesa tenha derivado a sua negatividade diretamente das cansós provençais aqui mencionadas; o que sim, me parece possível afirmar é que o próprio conceito de amor, que o canto peninsular herda do provençal como modelo constitutivo, estava ele mesmo impregnado por condições contextuais e questões epistemológicas tais que tornavam difícil ou quase impossível a sua redução a uma inteligência clara e afirmativa, aproximando-se assim, naturalmente, do seu homólogo divino e dos discursos teológicos que se propunham então como os adequados para tratar do dilema insolúvel da transcendência. Ambas as tradições líricas, cada uma no seu contexto histórico preciso, buscaram lidar com a questão da conceituação e da apreensão dessa nova entidade, o «amor», tal como vivenciado pela sociedade cortês, projetando-o contra o pano de fundo das grelhas epistemológicas disponíveis. Entre essas, estão as diversas formas de «teologia negativa», cuja aceitação inicial da aporia da transcendência não se resolve no silêncio, mas produz os discursos chamados apofáticos, que floresceram com especial vigor entre meados do século XII e princípios do XIV²⁴.

Não é de estranhar que trovadores provençais cultos, no sentido de uma cultura laica mundana, mas em estreita convivência com a cultura eclesiástica, estivessem expostos às grandes questões teológicas do momento e às linguagens apropriadas para tratar delas; e tampouco é de admirar que os trovadores galego-portugueses da primeira metade do século XIII, muitos deles intimamente familiarizados com a cultura escolástica então em desenvolvimento, se deixassem seduzir por uma forma discursiva que, além de despertar o interesse simultâneo dos gramáticos, lógicos e teólogos coevos, podia servir-lhes perfeitamente para expressar a perplexidade decorrente da vivência de um sentimento, cujas contradições de natureza psicológica e sociológica assumiriam, no universo fechado da cantiga de amor, proporções comparáveis às do dilema da transcendência.

²⁴ Cfr. Sells, Michael A., *Mystical Languages of Unsayings*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, pp. 1-13.