

O DESEJO TORNADO POEMA *

Ce n'est pas la question du moi que pose le lyrisme, mais celle du désir.

MARTINE BRODA (1997: 9)

I

O imaginário trovadoresco galego-português concede um lugar de destaque ao universo feminino. Nos últimos anos, alguns investigadores¹ têm vindo desenvolver argumentos no sentido de um gradual critério de identificação genológica desta lírica profana baseado na forma diversa como cada um dos géneros modalizaria textualmente a presença desse universo. Este artigo pretende indagar a operacionalidade de semelhante exercício, isto é, verificar até que ponto as modalidades de comparência do universo feminino podem, e como, determinar a identidade e a definição do género poético.

Antes de mais, deveremos prestar alguma atenção a termos como «imaginário trovadoresco», «universo feminino», «modalidades de comparência» e, finalmente, «identidade e definição do género poético».

Começemos pelo último. A lírica profana galego-portuguesa chegou até nós através de uma relativamente pobre e complexa (porque escassa e amputada) tradição manuscrita², cujos testemunhos parecem apontar, desde logo, para uma divisão em três géneros maiores: *cantares de amor*, *cantares de amigo* e *cantares de escárnio*

* Texto desenvolvido no âmbito da avaliação contínua da disciplina de Literatura Portuguesa III, ministrada pela Dr.^a LUDUMILA ARAGÃO, no ano lectivo 2001/2002 (FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, Licenciatura de Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Franceses, via científica).

¹ Sobretudo OLIVEIRA (2001) e MIRANDA (1985; 1994), mas igualmente TAVANI (1986; 1990), OSÓRIO (1998), DIOGO (1995; 1997; 1998), LEMOS (1979) e GONÇALVES & RAMOS (1985: 32).

² Sobre a tradição manuscrita da lírica profana galego-portuguesa consultar MICHAELIS (1990); D'HEUR (1974); GONÇALVES (1976); FERRARI (1979); GONÇALVES & RAMOS (1985: 32); TAVANI (1986 e 1990); LANCIANI & TAVANI (1993: 627); OLIVEIRA (1994) e DIOGO (1998: XIX).

e maldizer. Como refere JORGE OSÓRIO (1998: 7-8), não é apenas o tratado poético que antecede o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B) que pressupõe esta divisão orgânica, mas igualmente o *Cancioneiro da Ajuda* (A) que indica, ao excluir com elevado rigor composições ditas de *amigo* e de *escárnio e maldizer* (MICHAËLIS, 1990), a preocupação de, pelo menos já em finais do séc. XIII, se organizar nestes três sectores distintos a colectânea geral da produção galego-portuguesa. Se adicionarmos a estes dados a pertinência hermenêutica que o conceito de *género literário* tem para a Idade Média (DIOGO, 1997) e o facto de a esmagadora maioria dos estudos consagrados à tipologia textual da produção trovadoresca galego-portuguesa reafirmarem a *funcionalidade* desta divisão, tal permite-nos, desde já, aceitar a divisão ternária em géneros desta lírica como um dado consensualmente adquirido, nem que seja na perspectiva dinâmica da versão alargada de KLEIBER (1988: 47) que aplicou a noção wittgensteiniana de «semelhança de família» ao modelo de *protótipo* de HANDWERKER (1989: 72). TAVANI (1986) é o próprio a afirmá-lo quando elege a esterilidade da tradição manuscrita e a homogeneidade formal extrema (salvaguardando os géneros menores e/ou contaminados) como duas das principais características da poesia lírica galego-portuguesa.

Quando se fala em «imaginário trovadoresco», parece-nos evidente que a única fonte segura a que podemos recorrer são as cerca de 1680 composições que chegaram até nós provenientes de século e meio de produção trovadoresca galego-portuguesa³. Quanto à noção de «universo feminino», a questão é um pouco mais complexa, pois implica a detecção de uma ou mais *fontes* a partir das quais se pode identificar a forma diversa como o «imaginário trovadoresco galego-português» *modalizou* esse(s) universo(s) feminino(s) para cada um dos seus géneros. As teses quanto a essas fontes são diversas e podem ser divididas em três grandes grupos: as **textuais**, as **orais** e as **históricas**⁴. No primeiro grupo, incluímos as concepções de SAMUEL STERN (1964: 13) que considera as *karjas* como o hipotexto⁵ por excelência dos cantares de amigo (*tese arábica*)⁶; as de RODRIGUES LAPA (1977) que elege a poesia latino-eclesiástica como fonte da poesia profana galego-portuguesa (*tese litúrgica*);

³ Sobre a problemática do termo *a quo* e *a quem* do *corpus* da lírica galego-portuguesa, consultar MICHAËLIS (1990), LAPA (1977), GONÇALVES & RAMOS (1985), TAVANI (1986) e sobretudo OLIVEIRA (1994 e 2001: 15 e 65) e a síntese de DIOGO (1998: XIX-XXIII).

⁴ Haverá ainda uma tese *mista* (entre a textual e a oral). Referimo-nos à proposta «conciliadora» de FERRARI (1984) que propõe a existência de duas linhas de difusão e influência: uma culta (textual) e outra de massas (oral). Ver DIOGO (1998: XXVI) para a refutação desta teoria.

⁵ Utilizamos aqui a terminologia de GÉRARD GENETTE (1982) por ser manifestamente mais rigorosa e completa do que a que é utilizada pelos medievalistas. Em vez de *intertextualidade* (por exemplo, LANCIANI & TAVANI, 1993: 326), utilizaremos o termo *hipertextualidade* e seus derivados.

⁶ Ver igualmente ALATORRE, 1979: 59-79 e DEYERMOND, 1981: 25-64.

e ainda a *tese provençal* (sobretudo TAVANI, 1986 e 1990) que enfatiza a influência da produção em *langue d'oc* dos trovadores provençais na lírica trovadoresca em galego-português. As teses orais (ou da *oratura*) tiveram uma penetração pouco significativa nos estudos da nossa lírica trovadoresca, não obstante os ecos que podemos encontrar em autores como RODRIGUES LAPA (1977), ANNA FERRARI (1984) ou ainda AIDA FERNANDA DIAS (1998: 99) das teses (para)folclóricas de PAUL ZUMTHOR (1972 e 1987)⁷. Finalmente, no grupo das teses históricas, inscrevemos sobretudo a assimilação das reflexões de GEORGES DUBY (1971 e 1988) e de JOSÉ MATTOSO (1981, 1985a e 1985b) nas teses de cariz positivista de ANTÓNIO RESENDE DE OLIVEIRA (1994 e 2001) ou de JOSÉ CARLOS MIRANDA (1994 e 1998), autores que privilegiam como orientação no estudo do texto literário medieval a contextualização histórica e o recurso a concepções sociológicas e/ou antropológicas.

Perante a proliferação destas teorias, as teses do primeiro grupo (as textuais) são, sem dúvida, as que se nos afiguram como mais verosímeis, até porque a noção de *espaço literário medieval* visto como uma rede espessa de camadas textuais que, na sua combinação, acabam por delimitar «lugares» de encontro entre obras muitas vezes heterogéneas, entre autores também distantes entre si e escritas de proveniência diversa (LANCIANI & TAVANI, 1993: 326), parece-nos viabilizar, do ponto de vista epistemológico, a via de comunicação através da qual o imaginário trovadoresco galego-português poderia modalizar, de forma distinta para cada um dos seus géneros, o universo feminino proveniente destas fontes externas⁸. Actualmente, e sobretudo depois do minucioso trabalho de investigação de ANTÓNIO RESENDE DE OLIVEIRA (1994), as teses orais ou folclóricas enfrentam dificuldades acrescidas, na medida em que ficou demonstrado que toda a produção lírica galego-portuguesa se enquadra num ambiente de corte senhorial (numa primeira fase) e régia (numa segunda), cujos temas remetem para a *praxis* vital de uma classe localizada (grosso modo, a aristocracia) e cujo meio de divulgação já não seria exclusivamente *oral*, mas também *escrito*. Dentro das teses textuais, a teoria *litúrgica* de RODRIGUES LAPA parece ter sido igualmente posta de lado, sobretudo devido à natureza profana da lírica em questão (de cujo *corpus* se exclui as *Cantigas de*

⁷ Em bom rigor, já no início do séc. XX, CAROLINA MICHAELIS avançava com uma teoria oral para defender a tradição autóctone da cantiga de amigo, vendo-a como uma forma ibérica da *canção de mulher*, anterior à influência provençal (MICHAELIS, 1990).

⁸ Para melhor apreendermos a dimensão dinâmica da *transtextualidade* medieval, convirá igualmente termos em conta a noção épocal do conceito de «autor» - ver sobretudo o artigo «Trovador e Poeta do séc. XIII ao séc. XV. Algumas considerações» (OSÓRIO, 1998: 57), e a entrada «AUTOR» em LANCIANI & TAVANI, 1993: 74. De resto, este dinamismo hipertextual já vinha consagrado na própria *Arte de Trovar* (cap. IX) de B no género menor da *Cantiga de seguir* (D'HEUR, 1975: 321-398).

Santa Maria de D. Afonso X (ver TAVANI, 1986: 31)⁹, e da ausência de pontos de contacto textuais convincentes (isto já para não falarmos das cantigas de escárnio e maldizer que dificilmente admitiriam como fonte directa uma origem cujo *tom* se encontra nos seus absolutos antípodas). Sobre-nos, portanto, a tese *arábica* e a *provençal*. A resolução desta questão passará, em parte, pela determinação do género primordial da lírica galego-portuguesa (a cantiga de amor ou a cantiga de amigo), na medida em que é sobretudo com o primeiro género que se podem detectar relações hipertextuais com a *cansó* provençal e com o segundo (devido à enunciação feminina e à estrutura estrófica) que se estabeleceram as analogias com as *karjas*. Como é óbvio, tal não passa por apurarmos qual é o texto mais antigo da lírica galego-portuguesa que chegou até nós¹⁰, visto que nada nos garante, muito pelo contrário¹¹, que não se tenham perdido textos anteriores, tendo em conta as características da sua tardia tradição manuscrita. O argumento que tem sido mais utilizado para a defesa da anterioridade da cantiga de amigo face aos outros géneros é a proliferação de «arcaísmos». Existem, nas cantigas de amigo, todo um conjunto de palavras características onde se mantêm os /n/, /l/ e /d/ em posição intervocálica quando, *supostamente*, o estado evolutivo da língua não o justificaria (DIOGO, 1998, xv). Contudo, parece-nos haver algo de falacioso em considerar estas composições em conjunto com textos como a *Notícia do Torto* ou o *Testamento de Afonso II*, na medida em que (i) o galego-português presente na lírica trovadoresca é uma «língua» literária, estilizada, que oferece naturalmente uma maior inércia à evolução diacrónica do que uma «língua» administrativa; (ii) não é de excluir a possibilidade de esta codificação ter sido modalizada de forma distinta para cada um dos géneros; e (iii), do ponto de vista meramente linguístico, os fenómenos evolutivos em falta foram, por um lado, exclusivos do galego-português (línguas vizinhas como o leonês ou o castelhano não procederam à síncope destas consoantes intervocálicas) o que exponencializa eventuais processos de contaminação; e, por outro lado, todos eles estariam, muito provavelmente, ainda em curso no séc. XII (TEYSSIER, 1997: 15-16).

⁹ Não ignoramos, contudo, o facto da poesia profana e religiosa galego-portuguesa possuírem algumas homologias, mormente a nível lexical e estrófico (PICCHIO, 1980: 335-336).

¹⁰ Até porque este texto seria, ironicamente, a sátira política *Ora faz ost' o senhor de Navarra* de João Soares de Paiva, provavelmente produzida em 1196 (ver Nota 2). Contudo, não deixa de ser particularmente significativo, para a tese que iremos defender de seguida, o facto da cantiga de amigo datável como mais antiga (da autoria de Bernardo de Bonaval) remontar apenas à década de trinta do séc. XIII (OLIVEIRA, 1994).

¹¹ Os estudos biográficos de ANTÓNIO OLIVEIRA RESENDE (1994) demonstram que autores como D. Garcia Mendes de Eixo, D. Pero Rodrigues de Palmeira e D. Rodrigo Dias de Cameiros já teriam condições para produzirem textos ainda no século XII (RESENDE, 2001: 66). Contudo, nenhum destes hipotéticos ou potenciais textos provenientes do século XII chegou até nós...

Por conseguinte, afigura-se-nos como o critério mais fiável para a determinação do género primitivo a contabilização estatística do tipo de composições que chegou até nós das duas primeiras gerações de trovadores (segundo a divisão de RESENDE, até meados do séc. XIII). E aí, a amplitude dos valores não deixa margem para dúvidas: 154 cantigas de amor, 23 cantigas de amigo e 14 cantigas de escárnio e maldizer (RESENDE, 2001: 23 e 24). Nesta óptica, o cantar de amor terá sido, com grande probabilidade, o género mais antigo da lírica galego-portuguesa, o que em grande parte legitima a influência *provençal* no seu *corpus* literário¹². Finalmente, no que diz respeito às teses *históricas*, a sua pertinência acaba por nos ser imposta sobretudo por razões de natureza empírica: são de tal forma produtivas, do ponto de vista hermenêutico, as análises textuais que JOSÉ CARLOS MIRANDA (1985, 1994 e 1998) e que o próprio RESENDE DE OLIVEIRA (2001) fazem aos textos líricos galego-portugueses a partir das suas teses historicistas (em particular do papel sociológico da *mulher* no contexto nobiliárquico ibérico) que dificilmente as poderíamos designar como sendo meras «coincidências»...¹³

Após estas considerações preliminares, cremos ser agora possível apontar as duas vias que poderão ser usadas para demonstrar como as modalidades de comparência do universo feminino na lírica galego-portuguesa permitem determinar a identidade e a definição do género poético: o universo feminino em abstracto é, por excelência, o da *fin'amors* provençal (TAVANI, 1986 e 1990), cuja diferente modalização nas cantigas de amor, nas cantigas de amigo e nas cantigas de escárnio e maldizer podem ser justificadas a partir do estatuto da figura feminina no contexto histórico, sociológico e cultural em que foi produzida a lírica galego-portuguesa (RESENDE, 1994 e 2001; MIRANDA, 1985, 1994 e 1998). Por outras palavras: se considerarmos, do ponto de vista textual, que existem três arquétipos de «mulher»,

¹² Para além de factos históricos comprovados como as alianças matrimoniais de príncipes peninsulares com princesas provençais e a presença de ordens militares de origem francesa nos primeiros tempos da nacionalidade, RESENDE (1994 e 2001) aponta igualmente dados verosímeis sobre a presença, quer de trovadores provençais nas cortes senhoriais do noroeste da península ibérica, quer da estadia de trovadores galego-portugueses nos círculos provençais.

¹³ Não obstante a eficácia empírica das propostas positivistas de ANTÓNIO OLIVEIRA DE RESENDE, há uma manifesta ausência de reflexão *epistemológica* em toda as teses historicistas deste autor. Como AMÉRICO A. LINDEZA DIAGO o refere (1998: xxvi), não há absolutamente nada que possa provar a *racionalidade literária* da poesia lírica galego-portuguesa, subjacente a uma equação do tipo LITERATURA = HISTÓRIA. No fundo, o que está em causa é a via através da qual o contexto histórico (extra-textual) pode entrar tão fácil e positivamente em diálogo com a série literária. De resto, a problemática da interacção entre *Literatura* e *História* ou da *historicidade* da «literatura» tem sido, nos últimos dois séculos, uma das questões cuja teorização pelos Estudos Literários tem sublimado uma complexidade em nada consentânea com a linearidade das concepções positivistas de OLIVEIRA DE RESENDE (para uma súmula recente ver GUSMÃO, 2001: 181-220). Novamente, as teorias textuais de influência são aqui, do ponto de vista epistemológico, muito mais seguras...

um para cada género da lírica galego-portuguesa, é fundamental introduzirmos na sua análise mais dois: o da *midons* provençal e um arquétipo feminino *extra-textual*, isto é, o que terá «realmente» existido no contexto histórico, social e cultural da produção trovadoresca galego-portuguesa.

II

Começemos, como não podia deixar de ser, pela *cantiga de amor*. TAVANI (1986) observa um programa relativamente estrito neste género erótico-idealista, definível por quatro campos sémicos: dois secundários (panegirico da *senhor* e o declarado amor do trovador) e dois principais (a distância da *senhor* e a *coita* do trovador). Numa retórica amplificativa, a *senhor* é seleccionada como única entre todas as outras e é louvada por qualidades estéticas muito genéricas e abstractas e, no fundo, indiferenciadas (*fremosa mia senhor, senhor de bom parecer, de bom semelhar*, etc.) e por qualidades éticas que são valores de civilidade (*bom sem, mesura, bom falar, bom rir*, etc.), consubstancializando-se aqui o primeiro contraste com a figura feminina da *cansó* provençal que era descrita em moldes muito mais singulares, «reais» e eróticos (DIOGO, 1998: xxx). O segundo contraste que se pode apontar, e que nos interessa aqui particularmente, reside na diferença da *tonalidade afectiva* entre uma e outra poesia (LEMON, 1979: 21). Na *cansó* de amor provençal, o sentimento dominante é o da *joy*, do júbilo de amor, uma espécie de êxtase da alma e dos sentidos que transporta o poeta ao cantar da sua amada, mesmo quando tudo é adverso à sua realização. A Primavera, a alvorada, o canto das aves enamoradas não são, na poesia provençal, meros motivos ornamentais, mas antes figuras, expressões concretas desse estado de deslumbramento e arrebatamento que lhe dá o tom dominante:

J'ai le cœur si plein de joie que tout pour moi change de nature fleur blanche
vermeille et jaune me paraît le froid tant j'ai au cœur joie et douceur que le gel me
semble fleur la neige verdure.

Bernard de Ventadour (BRODA, 1997: 49)

Toute la joie du monde est nôtre dame si nous nous aimons.

Guilherme IX (BRODA, 1997: 50)

Na *cantiga de amor*, esta luminosidade radiosa atenua-se (LANCIANI & TAVANI, 1993: 136). A *senhor*, caracteristicamente, não faz o bem e impõe entre si e o servidor uma grande distância afectiva e mesmo física¹⁴. O trovador não ousa dizer o amor,

¹⁴ O amor que se declara é visto como *serviço* e entra pelos *olhos* e atinge o trovador por *ouvir dizer*, o que denota bem o distanciamento físico entre o trovador e a *senhor*.

responde a essa reserva com *mesura* e com *coita* que se textualiza em perdas (de *sem*, de *sono*, etc.). Essa *coita* é durativa e não intermitente, tem consequências projectivas e retroactivas metaforizadas com a *morte*:

- | | |
|---|---|
| <p>I Como morreu quem nunca bem
Ouve da rem quem mais amou
E que[m] viu quanto reccou
D'ela, e foi morto por em:
Ai, mia senhor, assim moir'eu.</p> | <p>II Como' ome que ensandeceu,
Senhor, com gram pesar que viu
E nom foi ledo nem dormiu
Depois, mia senhor, e morreu:
Ai, mia senhor, assim moir'eu.</p> |
| <p>II Como morreu quem foi amar
Quem nunca lhe quis bem fazer,
E que lhe fez Deus veer
E de que foi morto com pesar:
Ai, mia senhor, assim moir'eu.</p> | <p>IV Como morreu quem amou tal
Dona que lhe nunca fez bem,
E quem lhe viu levar a quem
A nom valia, nem a val:
Ai, mia senhor, assim moir'eu.</p> |

Paí Soares de Taveirós (A 35, B 150)

Este tópico (*a morte de amor*) não deixaria, de resto, de ser superiormente parodiado com fina ironia por um dos autores mais singulares da lírica galego-portuguesa:

- | | |
|---|---|
| <p>I Pero tal coita ei d'amor
que maior nom pod'om'aver,
nom moiro nem ei ém sabor
nem morrerei, a meu poder,
porque sempr'atend'aver bem
da dona que quero gram bem.</p> | <p>III Mai-sém é per-desesperar
ome de mui gram bem aver
de sa senhor, que lhi Deus dar
pod', e nono quer'eu fazer
porque sempr'atend'aver bem
da dona que quero gram bem</p> |
| <p>II E os que mui coitados som
d'amor desejam a morrer,
mais eu, assi Deus mi pardom,
queria gram sazom viver,
porque sempr'atend'aver bem
da dona que quero gram bem.</p> | <p>IV E quem deseja mort'aver
por coita d'amor nom faz sém
neno tenh'eu por de bom sém.</p> |

Joam Aires de Santiago (B 949, V 537)

Do confronto entre a série jurídica «literal» e da série jurídica «metafórica» ressalta, como refere AMÉRICO A. LINDEZA DIAGO (1998: xxxii), uma diferença fun-

damental. Em princípio, direitos e deveres de senhor e vassalo definem-se em termos de reciprocidade; ora esta reciprocidade não consta das relações entre *senhor* e trovador: como já o referimos, a *senhor* não faz bem, deixa o trovador desamparado, sem auxílio nem conselho. Reside aqui a dimensão pragmática, ou mais marcadamente pedagógica, da *fin'amors*. O bem que se nega ensina contenção, moderação pulsional, *mesura*. O trovador é o «jovem» (DUBY, 1971: 835) que empreende educar-se sentimentalmente até **substituir** a mulher por um texto¹⁵. Genericamente, essa mulher é aquela que a sua posição sócio-parental lhe pôs fora de alcance, e tudo o que ela representa ou simboliza é um poder perdido¹⁶. Genericamente ainda, essa mulher é aquele texto que é um ganho correspondente em capital simbólico. Este capital distingue culturalmente toda a classe, é uma forma de solidariedade política, e torna natural o poder e o outro capital da classe – e não apenas para as outras classes, mas para os «jovens» daquela (BELTRÁN, 1995).

Na cantiga de amigo, a protagonista é em geral a *dona virgo* ou a *menina em cabelo* e não mais a figura distante e abstracta da *senhor*. Essa protagonização abrange o mais das vezes a enunciação¹⁷, embora não raro o discurso das cantigas seja da responsabilidade de amigas e da mãe e haja narrativas a cargo de um narrador masculino e homodiegético, ou mesmo um narrador heterodiegético e, em rigor, assexuado. TAVANI (1986) especifica para o género um programa semântico mais diversificado do que o anterior: dois campos sémicos secundários (natureza e panegírico) e três campos sémicos principais (amor impedido, amor não impedido, interdição por um terceiro). Desde logo, é evidente a estruturação *narrativa* com os campos secundários em posição prologal. A natureza mais pertinentemente presente é simbolicamente modulada – e em grande parte libidinalmente modulada (FERREIRA, 1999); o panegírico pode ser feito em causa própria ou ser o do amigo; e, no que toca ao campo sémico do amor, nota-se a relação disjuntiva que a estrutura. Segundo RIP COHEN (1996), a cantiga de amigo tem um léxico peculiar ainda mais diferenciado e completo (*amigo, amiga, velida, louçana, lez, bem talhada*, etc.) e que integra preferencialmente formas discursivas obtidas por translação de um discurso jurídico mais «informal» e de ordem mais privada: promessas, compromissos, penhores e

¹⁵ HENRY REY-FLAUD (1984) fala inclusivamente de «*névrose courtoise*», no caso particular das estratégias de substituição do desejo masculino pelo feminino da lírica provençal.

¹⁶ Sobre o sistema familiar *linhagístico-agnático* e a *hipergamia masculina* (LÉVI-STRAUSS, 1967) da nobreza senhorial no contexto da produção da poesia trovadoresca galego-portuguesa, consultar sobretudo os artigos «Cavaleiros Andantes: A Ficção e a Realidade» e «Problemas sobre a estrutura da família na Idade Média» (MATTOSO, 1981: 353-369; 1985a: 241-257), ou ainda o artigo «A mulher e as origens da cultura trovadoresca no Ocidente peninsular» (OLIVEIRA, 2001: 23-34).

¹⁷ Era esta, de resto, a forma como a *Arte de Trovar* de B diferenciava os dois géneros líricos.

fala. O contraste da figura feminina da cantiga de amor com a da cantiga de amigo dificilmente poderia ser mais evidente: para além da posse da fala, da enunciação do discurso poético, ela é uma autêntica *dramatis persona*¹⁸ que narra, vive e dialoga com outras «personagens»; ela é agora uma figura muito mais densa, complexa e apelativa, uma *consciência de si*, capaz de elaboradíssimas reflexões como a que trespassa uma excepcional composição de Joam Aires de Santiago, onde a voz feminina glosa, *avant la lettre*, um *topos* camoniano, exaltando a firmeza do seu amor em contraste com a mutabilidade de um mundo em que tudo muda inexoravelmente:

- | | |
|--|---|
| <p>I Totalas cousas eu vejo partir
 de mud'em como soíam seer,
 e vej'as gentes partir de fazer
 bem que soíam, tal tempo vos vem!
 mais nom se pod'o coração partir
 mudar
 do meu amigo de mi querer bem.</p> | <p>III Totalas cousas eu vejo mudar,
 mudam-s'os tempos e muda-s'o al,
 muda-s'a gente em fazer bem ou mal,
 mudam-s'os ventos e tod'outra rem,
 mais nom se pod'o coração
 mudar
 do meu amigo de mi querer bem.</p> |
| <p>II Pero que ome part'o coração
 das cousas que ama, per bõa fe,
 e parte-s'ome da terra ond'ê,
 e parte-s'ome d'u gran [de] prol tem,
 nom se pode parti-lo coração
 do meu amigo de mi querer bem.</p> | |

Joam Aires de Santiago (B 963, V 550)

Outras vezes, ela surpreende-nos surgindo ora como a obstinação fatal num amor que tudo condena, ora como a alegria e a garridice quase infantil, e não raro como o despeito, o retraimento estudado, o ardil *feminino* (LEMONS, 1979: 28):

- III Diz muito bem de mín en seu trobar
 con gran dereit', e al vos eu direi:
 teen ben quantos mi lh'oem loar
 que eu muito que lhi agradecer ei:

¹⁸ JOSÉ CARLOS MIRANDA (1985: 115) não hesita em classificar o modelo enunciativo da cantiga de amigo como «lírico-dramático».

eu quant' el diz non lhi gradese' eu ren,

ca mi sei eu mi paresco ben.

IV Ca, se eu non parecesse mui bem,

de quanto el diz non diria ren.

João Aires de Santiago (CV 614, B 959)

Pelo modelo comunicacional envolvido (grosso modo, na cantiga de amor *fala* ELE, e na cantiga de amigo *fala* ELA), pela manutenção temática amorosa e pelo contraste entre as modalidades em que é feita a comparência do universo feminino, cantigas de amor e de amigo colocam-se num plano de acentuada *complementaridade* (DIOGO, 1998: xxxii). No conjunto dos géneros, a cantiga de amigo compensa o homem trovador, por isso que *elas* são representadas a dizer-se apaixonadas por *eles*; e é óbvio que o género permite designar por *amiga* o mesmo objecto que na cantiga de amor seria designado por *senhor*, sem atender à obrigação de uma referência exacta ao «estado civil»: o amor desigual é assim trazido para um plano de *amizade*. Aquilo que a realidade do seu tempo negava ao trovador e a vassalagem amorosa dos cantares de amor consagrava (a impossibilidade de aceder à mulher desejada), é na cantiga de amigo textualmente, ficcionalmente ou, se quisermos, utopicamente ultrapassado como «*se todas as barreiras que a sociedade senhorial colocava à sua acção se esfumassem pelo simples dedilhar da Cítola.*» (MIRANDA & OLIVEIRA, 2001: 109)¹⁹.

Impõe-se, neste momento, uma constatação. A mesma realidade – realidade crucial deste sistema comunicativo – é designável por diferentes nomes consoante os géneros textuais: *senhor* na cantiga de amor, *amiga* na cantiga de amigo e *mulher* na cantiga de escárnio e maldizer (DIOGO, 1998: xxxiii). Ou ainda, numa perspectiva *diacrónica*, a cantiga de amor substitui a *senhor* por um texto, a cantiga de amigo substitui a *senhor* pela *amiga* e a cantiga de escárnio e maldizer substitui a *senhor* pela *mulher* (DIOGO, 1995: 442). Do ponto de vista teleológico, o sistema lírico galego-português *parece* gravitar em torno da forma como cada género modaliza a comparência do universo feminino na sua filigrana textual. «Parece», mas há uma pequena ressalva a fazer.

¹⁹ É necessário ter em conta as observações destes dois autores no artigo «A segunda geração de trovadores galego-portugueses» (OLIVEIRA, 2001: 97-110), segundo as quais o cariz de «*autêntica revolta à ordem social*» das cantigas de amigo apenas se terá verificado nos autores da 2ª geração (MIRANDA, 1985 e 1994). O posterior cancionero de amigo de Paio Soares de Taveirós, ao substituir o termo chave «*amiga*» por «*dona*» e ao fazer esta de novo subir ao cume da arrogância com respeito ao servidor, terá constituído uma clara reacção ao potencial subversivo do género na sua forma inicial e uma tentativa (que, pelos vistos, se revelaria frutífera) de o tornar um autêntico «*apêndice do cantar de amor*».

Se passámos por cima da cantiga de escárnio e maldizer para chegar às conclusões do parágrafo precedente, é porque este género ultrapassa em larga medida o modelo comunicativo *ele* vs. *ela* que conforma a cantiga de amor e de amigo, isto é, as composições satíricas são *inclusivas* deste modelo e não *exclusivas*. Basta atentarmos a uma tipologia temática destas composições (a entrega dos castelos, a cruzada da Balteira, o escândalo das amas e tecedeiras, as impertinências do jogral Lourenço e a traição dos cavaleiros de Granada)²⁰, para verificarmos que o seu âmbito extravasa o universo feminino e que, até do ponto de vista formal, a sua especificidade passará mais pela ausência do exórdio e do preâmbulo e pela presença do campo sémico do *obsceno* (TAVANI, 1986: 110), pelo investimento em informações contextuais e consequente superior eficácia comunicativa e referencial (OSÓRIO, 1998: 23; MIRANDA & OLIVEIRA, 2001: 100), ou ainda pelo uso, no caso específico da cantiga de escárnio, do equívoco, já enaltecido na *Arte de Trovar* de B (d'HEUR, 1975; mas sobretudo DIOGO, 1995). No entanto, nada do que acabamos de referir fere o enunciado de que as modalidades de comparência do universo feminino determinam a identidade e a definição do género poético, desde que se inclua como uma das duas modalidades de comparência desse universo na cantiga de escárnio e maldizer a modalidade da «não comparência»²¹.

E qual é então a segunda modalidade? Como não poderia deixar de ser: a *paródia*. De facto, a convocação modalizada de um universo feminino numa composição satírica implica *quase sempre*²² o que alguns autores denominam por *escárnios de amor* (FERREIRA, 1998: 23). Como o indica a designação, trata-se de

²⁰ LAPA, 1977: 406.

²¹ A tese poderá parecer um pouco «arrojada», mas em todo o caso funciona. Senão vejamos: se, em todo o *corpus* da poesia profana galego-portuguesa, houver um texto em que *não é detectável* a comparência modalizada de um universo feminino, é porque este texto pertence ao género de escárnio e maldizer. Repare-se que não estamos a afirmar que o género satírico implica a não comparência modalizada de um universo feminino (o que seria, como veremos, incorrecto), mas que a ausência deste universo numa composição implica a sua inclusão neste género (veja-se, por exemplo, a famosa composição *Ora faz ost' o senhor de Navarra* de João Soares de Paiva). Sob um outro prisma: não há nenhuma cantiga de amor ou de amigo que *não inclua* uma modalização particular (e genológica) do universo feminino.

²² *Quase sempre...* Este é um dos casos em que vem ao de cima a pertinência da divisão da produção galego-portuguesa em gerações de autores. Com efeito, ANTÓNIO RESENDE DE OLIVEIRA e JOSÉ CARLOS MIRANDA apontam as 11 composições satíricas pertencentes à segunda geração de trovadores, como casos em que (e pese embora o facto de se violar algumas regras da *fin' amors* como o *segredo*) a modalização do universo feminino é essencialmente *conservadora* do estatuto que a *senhor* possuía na cantiga de amor. Basta para isso atentarmos às temáticas destas composições: a crítica à *recusa* da dama em casar com pretendentes de *linhagem nobre*; crítica à *ligação* da dama a indivíduos de *condição vilã*; e, finalmente, crítica às famílias que *permitem* o rapto das suas damas por membros da nobreza de *categoria inferior* (OLIVEIRA, 2001: 100-101).

composições onde se procede a uma inversão dos códigos de amor cortês herdados da *fin'amors* provençal, parodiando ironicamente a cantiga de amor e ridicularizando os principais tópicos ou campos sémiicos deste género da lírica trovadoresca: a superioridade da *senhor*; o respeito que por ela sente o trovador; o elogio da sua beleza, do seu *prez* ou da sua dignidade moral, com particular destaque para as suas qualidades intelectuais (*bem falar*), e o comprazimento do amor como meio de ascese (aqui, a paródia exerce-se mais directamente sobre a *cansó* provençal). Desta forma, a cantiga de escárnio e maldizer surge-nos aqui como um *contra-texto* (OSÓRIO, 1998: 7) ou *contra-género* (DIOGO, 1997: 33) da cantiga de amor, o que é bem visível em cantigas como *Ora começa o meu mal* de Rui Fernandes de Santiago (A 309; V 486), *Pero me vós, donzela, mal queredes* de Pero Garcia Buralês (B 1373; V 981) e, sobretudo, no cúmulo paradigmático que representa a famosa cantiga de João Garcia de Guilhade:

- | | |
|--|---|
| <p>I Ai dona fea, foste-vos queixar
 que nunca vos louv' en [o] meu cantar;
 mais ora quero fazer um cantar
 en que vos loarei toda via;
 e vedes como vos quero loar:
 dona fea, velha e sandia!</p> | <p>III Dona fea, nunca vos eu loei
 en meu trobar, pero muito trobei;
 mais ora já un bom cantar farei,
 en que vos loarei toda via;
 e direi-vos com vos loarei:
 dona fea, velha e sandia!</p> |
| <p>II Dona fea, se Deus me perdon,
 pois avedes [a] tan gran coraçon
 que vos eu loc, en esta rason
 vos quero já loar toda via;
 e vedes qual será a loaçon:
 dona fea, velha e sandia!</p> | |

João Garcia de Guilhade (CV 1097, B 1486)

III

Partindo do modelo-arquétipo de universo feminino da *fin'amors* provençal e do estatuto sociológico que a mulher possuía no contexto histórico-cultural nobiliárquico em que foi produzida a lírica trovadoresca galego-portuguesa, é perfeitamente possível estabelecer e justificar uma relação entre o tipo de modalização em que este universo feminino comparece textualmente nas composições e a sua respectiva «filiação» genológica. No caso das cantigas de amor e

de amigo, elas participam *exclusivamente* das conformações modais e genológicas desse sistema comunicativo, enquanto que, nas cantigas de escárnio e maldizer, elas participam apenas de forma *inclusiva*. Sempre no mesmo plano, é manifesta a relação de *complementaridade* entre as cantigas de amor e de amigo, e a relação de *suplementaridade* ou de *negação* entre as cantigas de amor e algumas cantigas de escárnio e maldizer²³. Finalmente, do ponto de vista teleológico, todas elas participam, à sua maneira, em mecanismos que vão desde a *socialização* à *sociabilidade* desse mesmo universo feminino, aos quais se subordinam modalidades/gêneros situáveis no amplo espectro que vai da «idealização erótica» ao «realismo», respectivamente (BÜRGER, 1984).

Se, como dizia MAURICE BLANCHOT (1990), o desejo é a distância tornada sensível, quase nos atreveríamos a dizer que, na lírica galego-portuguesa, a cantiga de amor é o *desejo tornado poema* que, numa gradação crescente, vai sendo «profanado» pela cantiga de amigo até se desvanecer por completo ante a iminência da *posse* textualizada na cantiga de escárnio e maldizer.²⁴

João Pedro da Costa

²³ É por isso que, por vezes, se torna difícil determinar com rigor o género poético a que pertencem determinadas cantigas: ver, por exemplo, a primeira composição de Joam Aires de Santiago transcrita neste artigo (B 949, V 537): cantiga *de amor* ou cantiga *de escárnio*...?

²⁴ Não se pode deixar de referir a argutíssima observação de JORGE ALVES OSÓRIO (1998: 5-38) que nota um crescendo de *realismo* da cantiga de amor para a cantiga de amigo e desta para a cantiga de escárnio e maldizer, o que pode ser traduzido no sentido de uma aproximação à *posse* da mulher: na cantiga de amiga, «ela» é possuída pelo *enamoramento* e, na cantiga de escárnio e maldizer, «ela» é possuída pela *vergonha*...

BIBLIOGRAFIA

ALATORRE, Margit Frenk

1979 «La lírica petrovadoresca», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Vol. II, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag;

BELTRÁN, Vicenç

1995 *A Cantiga de Amor*, Vigo, Xerais;

BLANCHOT, Maurice

1990 *Le livre à venir*, Paris, Folio;

BRODA, Martine

1997 *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti.

BÜRGER, Peter

1984 *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press;

COHEN, Rip

1996 «Dança Jurídica. I. A Poética da Sanhuda nas Cantigas d' Amigo. II. Cantigas d' Amigo de Johan Garcia de Guilhade: Vingança de uma Sanhuda Virtuosa», in *Colóquio/Letras*, 142;

DEYERMOND, A. D.

1981 *Historia de la literatura española*, Vol. I (*La Edad Media*), Barcelona, Ariel;

D'HEUR, Jean-Marie

1974 «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galliciens-portugais», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII;

1975 «L'Art de trouver du chansonnier Colucci-Brancuti. Édition et analyse», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX;

DIAS, Aida Fernanda (org.)

1998 *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. I (*Idade Média*), Lisboa, Editorial Caminho;

DIAGO, António A. Lindeza

1995 «Escarnh' e Mal Dizer em Contexto», in *Diacrítica*, 10;

1997 «Lírica galego-portuguesa. Genologia e generalização», in *O Género do Texto Medieval*, Lisboa, Cosmos;

1998 *Lírica Galego-Portuguesa (Antologia)*, Braga, Angelus Novus;

DUBY, Georges

1971 «Au XIIe siècle: les jeunes dans la société aristocratique», in *Annales ESC*, Paris;

1988 *A Mulher, o Cavaleiro e o Padre*, Lisboa, Edições Dom Quixote;

FERRARI, Anna

1979 «Formazione e Struttura del Cancionere Portoghese della Biblioteca Nazionale Lisbona», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV;

O DESEJO TORNADO POEMA

- 1984 «Linguaggi Lirici in Contatto: Trobadores e Trobadores», in *Boletim de Filologia*, Tomo XXIX, Vol. II;
- FERREIRA, Maria do Rosário**
1999 *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, Granito Editores & Livrários;
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha**
1998 *Poesia e prosa medievais*, Lisboa, Editora Ulisseia;
- GENETTE, Gérard**
1982 *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil;
- GONÇALVES, Elsa**
1976 «La Tavolla Collociana Autori Portughesi», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, X;
- GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Ana Maria**
1985 *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação;
- GUSMÃO, Manuel**
2001 «Da literatura enquanto construção histórica», in *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Edições Dom Quixote;
- HANDWERKER, B.**
1989 «Savoir Lexical, Savoir Expert: Problèmes de Représentation», in DRLAV, *Revue de Linguistique*, n.º 40;
- KLEBER, G.**
1988 «Prototype, Stéréotype: Un Air de Famille?», in DRLAV, *Revue de Linguistique*, n.º 38;
- LANCIANI, Giulia & TAVANI, Giuseppe (org.)**
1993 *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho;
- LAPA, M. Rodrigues Lapa**
1977 *Lições de Literatura Portuguesa – Época Medieval*, Coimbra;
- LEMONS, Esther de**
1979 *A Literatura Medieval. A poesia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian;
- LÉVI-STRAUSS, Claude**
1967 *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Éditions du Seuil;
- MATTOSO, José**
1981 «Cavaleiros Andantes: A Ficção e a Realidade», in *A Nobreza Medieval Portuguesa. A Família e o Poder*, Lisboa, Guimarães Editores;
- 1985a *Portugal Medieval, novas interpretações*, Lisboa, IN-CM;
- 1985b «A cultura medieval portuguesa» in *O essencial sobre a formação da nacionalidade*, Lisboa, IN-CM;

MICHAELIS, Carolina

1990 *Cancioneiro da Ajuda*, Vol. I, Lisboa, IN-CM, (1^a. ed.: 1904);

MIRANDA, José Carlos

1985 «O discurso poético de Bernal de Bonaval», in *Línguas e Literaturas*, II série, Vol. I, Porto;

1994 *Calheiros, Sandim e Bonaval: Uma Rapsódia de Amigo*, Porto, ed. do autor;

1998 «A dimensão literária da cultura da nobreza em Portugal no século XIII», in *Línguas e Literaturas*, II série, Vol. XV, Porto;

OLIVEIRA, António Resende de

1994 *Depois do Espectáculo Trovadoresco*, Lisboa, Edições Colibri;

2001 *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias;

OSÓRIO, Jorge Alves

1998 *Da Citola ao Prelo*, Porto, Granito Editores & Livrários;

PICCHIO, Luciana Stegagno

1980 «Sulla lirica galego-portoghese: un bilancio», in *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offerte à Jules Horrent*, Liège;

REY-FLAUD, Henri

1984 *La névrose courtoise*, Paris, Navarin éditeur.

STERN, S. M.

1964 *Les chansons mozarabes. Les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les muwashshahs arabes et hébreux*, Oxford, Bruno Cassirer;

TAVANI, Giuseppe

1986 *Ensaíos Portugueses*, Lisboa, IN-CM;

1990 *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação;

TEYSSIER, Paul

1997 *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa;

ZUMTHOR, Paul

1972 *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil;

1997 *La lettre et la voix*, Paris, Éditions du Seuil.