

SBD-FFLCH-USP



166185

BOLETIM N.º 300  
CADEIRA DE LITERATURA PORTUGUÊSA N.º 16  
SÃO PAULO  
BRASIL  
1966



DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300010899

SEGISMUNDO SPINA  
DO FORMALISMO ESTÉTICO  
TROVADORESCO

808.814  
5737d  
e.5

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Luís Antônio da Gama e Silva

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Rui Ribeiro Franco

Secretário-Substituto: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

Secção Gráfica imprimiu — 1966

A minha cara ISABEL, o máximo  
que pude realizar na minha  
vida universitária.



## PREFÁCIO

O presente trabalho, apresentado em 1956 como tese para Docência-livre na Cadeira de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, está na linha de nossos estudos anteriores da poesia medieval portuguesa, desde a tese de doutoramento — **Fenômenos Formais da Poesia Primitiva** — à nossa recente **Apresentação da Lírica Trovadoresca** (Rio, Liv. Acadêmica, 1956). No primeiro procuramos analisar os expedientes formais elementares de um substrato primitivo da lírica de Entre-Douro-e-Minho — representado por alguns cantares paralelísticos que refletem o espírito virgem do solo; no segundo, sob forma panorâmica, dentro de um conceito geracional do grande movimento lírico europeu, apresentar uma visão preferentemente estética do trovadorismo românico e alemão. O trato contínuo com o mundo poético occitânico permitiu-nos surpreender certas constantes estilísticas, comuns a todo o movimento lírico na Europa dos séculos XII, XIII e XIV, a atestar assim a existência de um formalismo literário comum, portanto de uma unidade espiritual na geração trovadoresca, a despeito dos caracteres nacionais de cada floração poética e das suas assincronias. Semelhante intuito presidiu à monumental **Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter** (Berna, 1948), onde Ernest Robert Curtius procurou demonstrar a indestrutível organicidade da cultura européia. Mas, estudando de forma longitudinal os ingredientes culturais que constituem o patrimônio latino-medieval, Curtius deixou uma lacuna em um dos capítulos mais decisivos de sua obra: a **tópica**. Na investigação do material tópico, destas matrizes de forma e conteúdo que circularam pela literatura européia desde a Antiguidade clássica, o eminente romanista deixou em branco um setor ri-

quíssimo de materiais para a comprovação de sua tese: a poesia lírica occitânica, particularmente a galego-portuguêsa. Nem uma só vez invocou o testemunho precioso dos cancioneiros medievais luso-galegos; Portugal ficou esquecido no mapa de suas investigações (1). Sabemos que certas manifestações da literatura medieval (o trovadorismo, o teatro, as canções de gesta etc.) não constituíram objeto dos estudos de Curtius, consoante êle mesmo declara no prefácio à 2a. edição de sua obra, respondendo aos críticos que apontaram tais lacunas. E' evidente que o título do seu trabalho também explique a não inclusão dessa matéria literária. Não se trata de exigir que o Mestre incluísse como capítulos de sua obra tais setores da literatura românica, senão tão somente que dêles se servisse como testemunho de sua tese — tal como se serviu de um Chrétien de Troyes, do **Roman de la Rose**, de Chaucer, Ludovico Ariosto e tantos outros nomes.

Na elaboração da presente tese animou-nos o propósito de demonstrar que o patrimônio expressivo da poesia trovadoresca de Entre-Douro-e-Minho não se reduz à miséria de duas ou três imagens poéticas como tradicionalmente se pensa: que ver naquelas repetições de forma e conteúdo uma tautologia monótona é não compreender o fenômeno trovadoresco; que, à luz da investigação da tópica, essa poesia se distancia frequentemente da árabo-andaluza — pela forma e pelo espírito; que a poesia clássica dos séculos XVI e XVII apresenta, no conjunto de suas fórmulas expressivas, sobrevivências do formalismo trovadoresco; que se torna imprescindível uma reclassificação das formas poéticas galego-portuguêsas; que abrimos caminho para o estudo, não só de outros tópicos, mas para um estudo completo do formalismo literário dessa geração. Por outro lado viemos fortalecer os laços de parentesco entre a

---

(1) Servimo-nos da edição alemã, quando da primeira redação dêste trabalho. Posteriormente, na revisão do mesmo, preferimos utilizar a edição espanhola, de preferência às edições inglesa e brasileira, visto que a tradução de Margit Frenk Alatorre e Antonio Alatorre (Fondo de Cultura Economica) apresenta a dupla vantagem de haver aproveitado as novas contribuições da 2a. edição alemã (1954) e ter sido lida e revista quase inteiramente pelo próprio Curtius.

poesia galego-portuguêsa e o mundo poético da Provença, bem como colocar em crise os preconceitos ainda vigentes contra a beleza dessa poesia.

Foram êstes os objetivos perseguidos no presente trabalho. Todavia, na sua redação primitiva, naquela com que se apresentou às provas universitárias, deixou imenso a desejar, consoante as judiciosas objeções da Banca Examinadora do Concurso, composta de mestres de elevada categoria científica. Conquanto a contribuição dos ilustres juizes se ativesse quase exclusivamente aos problemas de método, ao aparato bibliográfico e ao sentido proustiano de trabalhos desta natureza (comprometido, como parece, pela análise pura ou pela atitude estetizante do investigador da coisa literária...), a revisão da matéria foi visceral e substancial, a confirmar, mais uma vez, as palavras do grande romanista: "... en las ciencias del espiritu nada se puede probar indiscutiblemente" (2).

**São Paulo, 1961**

---

(2) Ramón Menéndez Pidal — Poesía árabe y poesia europea. In: PIDAL, R. M. — *España y su Historia*. Madrid, 1957, v. I, p. 556.



“... la tesis presupone cierto grado de dogmatismo, de rigorismo y de pensamiento, incompatible con ese sentimiento constante de supeditación y relatividad de todos nuestros conceptos e ideas, que es la característica del pensador moderno”.

(J. Huizinga — **El concepto de la historia y otros ensayos**. Trad. espanhola de Wenceslao Roces, México, F.C.E. /1946/ p. 10).



## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

### a) Cronologia das florações trovadorescas:

Quando, em junho de 1209, aquela divisão de cruzados, concentrada em Lião, desistiu da peregrinação à Terra Santa para travar contra os albigenses a sangrenta luta que culminou, 20 anos depois, com o aniquilamento da heresia e no estabelecimento da unidade política da França, o sol do Languedócio se deitou deixando após si o crepúsculo que veio ensombrecer a vida feliz dos castelos e as expansões trovadorescas do amor cortês. A futura inquisição ainda conseguiu manter, à meia-luz, a lírica meridional, substituindo aquêle voluptuoso paganismo da poesia do século XII pelo lirismo contemplativo da Virgem — que por sua vez nos meados do século XIII entra em vertiginosa crise. A cruzada contra os sectários da doutrina marca o declínio de um movimento e o despontar de outro. Em oposição ao pensamento oficial da história militam, com suas razões — e algumas ponderáveis — provençalistas que se dedicaram ao estudo das relações entre a heresia cátara e o trovadorismo. Diego Zorzi, ainda recentemente, chegou à conclusão de que **non v'è nessun testo che possa indurre a vedere una crisi trovadorica nella guerra albigese, con conseguente conversione religiosa; e mais adiante: E' assolutamente impossibile fondare su testi provenzali qualsiasi rapporto diretto tra il trovadorismo e l'eresia catara** (1). Zorzi, bem como Pierre Belperron, representa a posição da Igreja em face da famosa inquisição. Que, a par da inquisição albigense, se verificou uma grande reforma no gôsto literário, não há dúvida. Desconhecê-la é desmerecer os testemunhos flagran-

---

(1) *Valori religiosi nella lett. provenzale — la spiritualità trinitaria*, p. 247.

tes dos trovadores que mediarão entre os dois grandes momentos literários, tais como Guilhem de Montanhagol, Giraut Riquier, Peire Cardenal e outros. Estes trovadores falam expressamente na perseguição das autoridades religiosas àqueles que sacrificavam à arte pecaminosa do amor cortês (*neis rector / dizon que peccatz es / e tot hom n'es repres / per els mot malamem* (2). A poesia de Riquier não deixa dúvida sobre a fulminação do clero aos “cantos de vaidade” dos trovadores provençais. E Montanhagol, que a certa altura de sua carreira literária resolveu abraçar a nova ordem poética (e até se tornou um dos mais fervorosos apologistas do novo culto) traz para a poesia provençal os conceitos cristãos da **castidade** e da **recompensa**. Esta, para o trovador reformista, só se conquistava depois da morte, no outro mundo. Uma das condições para que a canção de amor pudesse sobreviver, era adaptá-la às exigências do poder religioso (3); e os trovadores deviam, pois, cantar o amor virtuoso e casto segundo as normas da moral cristã — diz expressamente Montanhagol: **Quar d'amor mou castitaz**. E a idéia de que o amor perde a sua dignidade, a sua razão de ser, se fôr vítima de alguma falta, é constante na poesia de Montanhagol. Para ele o verdadeiro amante deve procurar o interesse de sua dama, cem vezes mais que o seu próprio:

Quar fis amans deu valer per un cen  
Mais de sidons que.l sieu enantimen.

(Canção X, ed. J. Coulet, p. 141).

A renúncia absoluta é um fato evidente em todos os trovadores que sucederam à derrocada de 1209. Chamando a atenção sobre certa afinidade doutrinária entre a poesia de Sordelo e a de Montanhagol, considera Cesare de Lollis que esta nova concepção do amor, resultado de um refinamento, de uma de-

---

(2) Joseph Anglade, *Le troubadour Giraut Riquier*, ap. Robert Briffault, *Les troubadours et le sentiment romanesque*, p. 133.

(3) Jules Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, p. 52.

puração do “amor tradicional” da idade clássica, se transformou mais tarde no amor místico dos líricos italianos (4).

O certo é que o declínio da lírica provençal e sua consequente derivação para a poesia marial coincide com a cruzada religiosa de Inocência III. O adeus ao doce paganismo do período apolíneo da lírica trovadoresca foi desferido pelo último rebento dessa escola: Giraut Riquier. Com que desconsôlo o trovador de Narbonne lamenta o declínio da arte poética no seu tempo, que para êle descambara numa bufonaria leviana de gritos indecentes; o **belh saber de trobar**, o verdadeiro mister de poeta, perdia então o prestígio dos seus contemporâneos (**Menhs cort**); o trovador de seu tempo já não podia, como outrora, alcançar os louros da glória com o exercício da poesia; ao mundo, finalmente, pouco faltava para submergir nas sombras da impostura (5). Por sua vez Peire Cardenal, dos grandes trovadores que ainda sucederam à reviravolta de 1209, e cujas canções são um testemunho flagrante da paisagem moral desoladora que se desenhava nas consciências da nova geração, expressa constantemente na sua poesia essa infiltração do espírito religioso na arte trovadoresca: declara que vai compor um estribote segundo os cânones do nôvo estilo, conforme pois, não só às regras da arte, como também ao espírito da religião:

Un estribot farai, que er mot maistratz,

De motz novels e d'al e de divinitatz (6);

e, para confirmar o propósito de articular a sua poesia aos princípios da religião e às regras da retórica, depois de pro-

---

(4) Sordello di Gotto, p. 80.

(5) Qu'er mon es grazitz lunhs mestiers  
menhs en cort que de belh saber  
de trobar; qu'auzir e vezer  
hi vol hom mals captenhs leugiers  
e critz mesclatz ab desonor;  
quar tot, quan sol donar lauzor,  
es al pus del tot oblhidat,  
que.l mons es quays totz en barat.

(F. Piccolo, Primavera e fiore della lirica provenzale, p. 332).

(6) René Lavaud, Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal, p. 207.

fessar a sua crença no mistério da Santíssima Trindade, o trovador ainda declara:

Mon estribot fenisc, que es tot compassatz,  
C'ai trag de gramatica e de divinitatz.

Na altura ou pouco antes da derrocada de 1209, o lirismo galego-português prefaciava uma tradição literária escrita, culta, de tipo mecenático, graças aos influxos daquela floração occitânica, cujas relações com a Península estão hoje mais ou menos estabelecidas. Com o Minnesang e a nova geração lírica de Entre-Douro-e-Minho estabelecia-se a continuidade daquele espírito que durante um século animou os castelos da feudalidade.

Na Alemanha, porém, não se verificou o que na Galiza se deu com aquela poesia feminina de fundo elementar, folclórico — que adquiriu foros de poesia culta —, embora devesse ter existido, anterior ao Minnesang, uma canção da mulher, do tipo das nossas cantigas d'amigo, a crer-se no testemunho de uma capitular de Carlos Magno (23 de março de 789), onde surge a palavra "uinileodos" (*uinileodos scribere uel mittere*), que pode traduzir a nossa expressão "cantiga d'amigo" (7). Quem lê Neidhart, por exemplo, percebe que havia uma poesia amorosa de caráter feminino, que procurava emergir da penumbra em que vivia — ao lado da poesia culta, de influência provençal.

Com pequena diferença cronológica, a poesia occitânica brota na Alemanha por volta de 1155, com as *trütliet*, louvor poético dirigido a uma dama; ao passo que na nossa o primeiro documento poético é datável de 1198, pouco menos de meio

---

(7) É possível também a outra explicação etimológica: o elemento *wini* (*wine* = amigo) prender-se-ia a *winja* = amante. Os *winileodos* seriam, portanto canções de saudação do amor (André Moret, *Études germaniques*, 5: 22, jan-mar. 1947). As interpretações, entretanto, não são unânimes, e Jostes chega ao ponto de afastar a idéia de canto da palavra *winileodos* que ele traduz por "vassalos encarregados de proteger" (*wini* = proteção; *leidi* = pessoas, vassalos). Um estudo mais desenvolvido sobre a questão encontra-se ainda em Moret na sua obra *Les débuts du lyrisme en Allemagne*, p. 16-17.

século mais tarde (8). O Minnesang envereda ainda pelos meados do século XV, indo perder-se no tecnicismo poético dos Mestres-Cantores, emergindo daí a poesia mística e a corrente do *Volkslied*. Um século antes, ou melhor, já no reinado do grande Mecenas da poesia galego-portuguêsa, D. Dinis (1279-1325), fenece a arte trovadoresca, para só ressurgir, com outros meios expressivos e novos temas, na poesia do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, já na segunda metade do século XV. O jogral Joham, de León, desenhou as perspectivas desanimadoras que se seguiram à morte do Rei Lavrador, no ânimo de sua geração: num panegírico à memória do protetor das letras, do povo e da nobreza, o jogral leonês solicita a compaixão dos que ficaram, devedores daquele coração generoso; a perda irreparável não podia mais proporcionar “prazer” aos “namorados que trobam d’amor”; e aos cavaleiros e cidadãos “que d’este rey aviam dinheiros”, matar-se deviam com sas (próprias) mãos, porque perderon a tam boo senhor”:

Os trobadores que poys ficaron  
eno seu regno et no de Leon,  
no de Castela, no d’Aragon,  
nunca poys de sa morte trobaron.

(C V 708, C C B /1050/).

Restava-lhe, todavia, uma esperança: o neto de D. Dinis, o jovem Afonso XI, rei de Castela, que nesta época passava em Valadolide a sua menoridade:

Mays tanto me quero confortar  
em seu neto, que o vay semelhar  
em fazer feitos de muy sabeo rey (9).

(8) Sobre o possível engano na data da cantiga de guarvaia de Paio Soares de Taveirós, presumida por d. Carolina Michaelis, vejá-se Elza Paxeco, *A Cantiga de Garvaia*, I. Revista de Portugal, 13: 258, e Alvaro Júlio da Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa*, v. I, p. 138 e 195. Em seu recente trabalho *Galicismos arcaicos* (sep. da Revista de Portugal), d. Elza Paxeco, ciosa da continuidade do lirismo trovadoresco durante esse período que vem de Afonso IV a Afonso V, inventaria provas para sustentar a “falsa paralisação da poesia” nessa época. Esqueceu-se a ilustre romanista do caráter institucional, mecenático, da poesia portuguesa durante a Idade Média.

(9) Cons. R. Pidal, *Poesia juglaresca*, p. 190. Carolina Michaelis situa esta cantiga em 1325, ano em que morreu D. Dinis. Parece, entretanto, posterior

Era ainda uma esperança que lhes ficava, depois do período hostil que decorreu para as letras no reinado de Afonso IV. Os ideais da nação são outros agora: ao colapso do mecenatismo dionisiano segue-se o grande incremento comercial marítimo no reinado de D. Fernando e a profunda mudança no sentido da vida, social e moral, com a dinastia de Avis — de que é exemplo a floração moralista joanina. A educação moral e física do cavaleiro, a substituição da altanaria pela montaria, o gosto dos desportos e a preparação conseqüente do espírito guerreiro, vêm diminuir o interesse da poesia e paralisar as vocações literárias (10). À maneira do que sucedeu com a poesia emotiva, a poesia lírica, sobretudo com a melodia de ritmo lídio, banidas por Platão de sua **República** ideal porque a educação dos homens livres não condizia com essa literatura sensual e corruptora das virtudes masculinas, o desprestígio da poesia já se inicia com Afonso IV e se afirma depois com D. João I, que, no seu **Livro da Montaria**, já exprime o novo espírito de seu tempo em relação às letras, particularmente à poesia. E' conhecida aquela passagem em que o rei cinegeta compara as melodias de Guillaume de Machault, poeta músico francês do século XIV, com o latido da canzoada no encalço da prêsa: (*... ca podemos dizer muy ben que Guilherme de Machado non fez tam fermosa concordança de melodia, nem que tam ben pareça, como a fazem os cães quando ben corren* (11)). Os ideais eram, na verdade, completamente outros: a formação do príncipe perfeito e a educação do cavaleiro através dos exercícios físicos (montaria e arte de cavalgar, o jô-

---

a sua elaboração, pois o jogral afirma que, após a morte de D. Dinis (1325), emudeceram os trovadores, não só do reino, como também de Castela, de Aragão e de Leão. Ora, o autor necessitava de certo tempo para medir a extensão da perda que a morte do rei Lavrador iria causar à poesia da época.

- (10) "É Afonso IV, o Bravo, que inicia ostensivamente entre nós o predomínio do corpo sobre o espírito" (Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa* — época medieval, p. 312).
- (11) Cap. III, p. 19, da edição da Academia das Ciências de Lisboa. O amor à caça, que levou o Mestre de Avis a ver no vozerio dos cães "fermosa melodia" é semelhante àquele do poeta arábigoandaluz Abenfarsan de Guadix, que em versos guerreiros exalta o nítido dos cavalos como sendo a música em que se sente bem: "... No me dels otras canciones que el relíncho de los caballos, pues es mi música..." (*Libro de las banderas de los campeones*, ap. Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, p. 51).

go da péla, os bafordos, a braçaria, as justas e os torneios) e o recreio do espírito cansado: o xadrez, o tanger e o dançar, enfim, tudo que estivesse dentro da fórmula “mens sana in corpore sano”. É toda a literatura moralista do **Leal Conselheiro**, da **Virtuosa Benfeitoria**, do **Livro da Montaria** e da **Arte de Cavalgar**. E a poesia deixa de ser agora o que fôra nos reinados anteriores: um dos grandes ideais de cultura. Essa nova educação do homem português, que suprimia o conhecimento da arte de trovar, faz-nos lembrar a afirmação categórica de Carolina Michaelis: “Sôbre o ideal do cavalleiro peninsular nos séculos XII a XIV há noções preciosas dispersas de Afonso X, de D. Juan Manuel, nos poemas epicos, nos foraes, nas Leis (p. ex. **Partida** II, 5, 18; II, 21-21). Mas em parte alguma se exige que elle soubesse trovar” (12). Se o conhecimento da arte de trovar não vinha previsto na legislação cavaleiresca e na matéria épica como fazendo parte da formação do cavaleiro, o aprendizado não deixava de ser um dos ideais, não só do cavaleiro em particular, mas da classe nobre em geral. O exercício das letras, sobretudo a educação poética, era elemento integrante da formação do cavaleiro de outros países; devia sê-lo também dos cavaleiros da Península, embora os documentos sejam omissos a êsse respeito.

Êstes dois séculos e meio de atividade poética trovadoresca — podemos dizer — constituíram verdadeira geração literária, não obstante as assincronias nas diferentes florações e o fato de não se ter desenvolvido, em Portugal e Galiza, o regime político feudal nos moldes por que se instituiu na França. Espanha, por sua vez, teve participação nesse movimento literário, pois Afonso X, para expressão de seus sentimentos pessoais, veio buscar a língua de Entre-Douro-e-Minho, que na Península era o verbo expressivo da poesia lírica. Exemplo típico dêsse movimento geracional da alta Idade Média é o caso do trovador genovês Bonifácio Calvo, que, como Raimbaut de Vaqueiras e o catalão Cerveri de Girona, escreveu um poema em várias línguas (inclusive uma estrofe em galego-português),

---

(12) CA, v. II, p. 632, n.º 1.

deixando ainda, no **Cancioneiro da Ajuda**, dois cantares d'amor que revelam um excelente aprendizado da língua luso-galega. Italiano de origem, tendo trocado por excelência na língua meridional da França, estêve durante muito tempo no convívio da côrte de Afonso X e compôs com grande maestria em galego-português (13).

André Moret, num inteligente excursão evolutiva da **Minne** no lirismo dos **Minnesanger**, estabelece, como determinante do aniquilamento do trovadorismo alemão, uma causa de ordem espiritual, partindo, paradoxalmente, da poesia do maior dos trovadores do Minnesang: a **Minne**, o amor-elevação, platônico, já se impregnava de elementos sensuais na poesia de Walther von Vogelweide, e dentro em pouco descambava para a **niedere minne**, completando um ciclo evolutivo inverso ao da **Liebe**; esta partira da acepção pejorativa de alegria, de emoções terrenas e da posse rápida do objeto amado, para rivalizar logo depois com a **Minne**, acabando por suplantá-la. Tanto é que a **Minne**, já no fim do século XV, se torna um termo inconveniente (14).

#### b) Gênese da lírica trovadoresca:

O problema das origens, como se sabe, ainda está no campo das discussões. Depois de certa crise na especulação genética, volta à superfície novamente a explicação árabe do nascimento dessa poesia lírica, tese que já vem descrevendo uma longa parábola desde o século XVI com Giammaria Barbieri (15), e agora formatalecida pelos estudiosos das **carjas** moçárabicas. Pois os trabalhos de Émile Dermenghen não conduziram Edmond Jaloux a afirmar que **aujourd'hui les esprits plus distingués ont établi une chaîne dont on ne saurait nier la solidarité entre le sud de la France et les poètes arabes?** (16).

(13) V. István Frank, Les troubadours et le Portugal. In: *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, p. 199-226.

(14) Qu'est-ce que la Minne? Contribution à l'étude de la terminologie et de la mentalité courtoises. *Études germaniques*, 1: 8, jan-mar. 1949; e ainda *Anthologie du Minnesang*, p. 28-29.

(15) Dell'origine della poesia rimata, 1570.

(16) Introduction à l'histoire de la littérature française, v. I, p. 51-52.

Robert Briffault, também, não poupa esforços no sentido de revalorizar a profunda influência do mundo islâmico do sul da Europa sobre a poesia provençal, com um fervor de espírito que subtrai à sua obra a serenidade necessária (17). Isto sem falar nos esforços sobre-humanos de arabistas contemporâneos como Henri Pérès e Charles Sallefranque (18). André Moret, embora eclético com relação aos problemas genéticos da lírica trovadoresca, não hesita em afirmar que a teoria árabe é, ao lado da tese médio-latinista, a mais forte atualmente (19). Depois dos estudos de Asín Palacios sobre Aben Házim de Córdoba, da tradução divulgada do grande trovador Aben Cuzmán e de Aben Házim feita por Nykl, depois dos estudos de García Gomez sobre os poetas arábigo-andaluzes e finalmente depois do livro de Henri Pérès a respeito da poesia andaluza em árabe clássico (20), não hesitou Menéndez Pidal (1937) em filiar a essa poesia andaluza dos séculos IX e X os caracteres fundamentais da canção provençal: o amor cortês, a superioridade da mulher, a obediência e o serviço amoroso, o amor sem recompensa, o sofrimento agradável; e — embora não afirme tratar-se de transposição, mas de semelhanças — o próprio exórdio primaveril das canções de Guilherme da Aquitânia (iniciador do prelúdio floral na poesia provençal), também se encontra freqüentemente nos zéjeis de Aben Cuzmán (21).

Mais recentemente, a partir de 1948, o descobrimento das carjas moçárabes vem dando, por outro lado, alento à velha tese romântica da explicação folclórica das origens da lírica trovadoresca. Muito embora não estivesse ao seu alcance esse material poético recolhido das muaxahas de poetas árabes e judeus da Andaluzia desde fins do século XI até fins do século XIII, Theodor Frings põe em evidência a incapacidade da ciên-

(17) *Les troubadours et le sentiment romanesque*. Paris, 1945.

(18) *L'Islam et l'Occident, Cahiers du Sud*, respectivamente p. 107-130, 92-106.

(19) *Anthologie du Minnesang*, p. 20.

(20) *La poésie andalouse en arabe classique au XIe. siècle*. Paris, 1953 (1a. ed., de 1937).

(21) *Poesía árabe y poesía europea*. In: Pidal, M., *España y su Historia*, v. I, p. 517-561. Um balanço judicioso de todas as explicações genéticas do lirismo trovadoresco, sobretudo das afirmações do arabista A. R. Nykl, encontra-se na obra de Pierre Belperron, *La "Jolie d'amour"*, p. 52-102.

cia da literatura comparada para explicar satisfatoriamente certos exemplares poéticos dessa geração trovadoresca, tais como o poema de Marcabru *A la fontana del vergier* e o delicioso poema de Walther von Vogelweide *Unter der linden*, produtos incontestáveis da inspiração popular, reelaborações eruditas das primitivas *Frauenlieder*. E, para Frings, são os cantares d'amigo galego-portuguêses que melhor conservam os vestígios da *Frauenlied* popular (22). O grande achado de Samuel Stern, que revolucionou os meios romanísticos, deu ensejo a Leo Spitzer a que visse a tese de Frings fortemente confirmada pelas conclusões que se vão tirando do estudo dessa primitiva lírica moçárabe. "As *carjas*, pois, corroboram a descrição que faz Frings do estrato popular subjacente à poesia trovadoresca" (23).

Rodrigues Lapa, numa atitude de renúncia a estas lutas sem ponto de chegada definitivo, chega à conclusão de que "está hoje frutificando a tendência para considerar o lirismo trovadoresco como uma obra de síntese, composta de elementos de variada espécie e proveniência. Nenhuma das teorias em presença o explica inteiramente; e cada uma delas de per si contribui para esclarecer algumas das suas particularidades" (24).

### c) **Trovadorismo e Platonismo:**

Em Portugal, podemos dizer, o filão platônico da poesia amorosa surge na poesia do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, na polémica poética travada entre o Conde do Vimioso e Aires Teles. O primeiro aparece a pregar, em vários *vilancetes*, a abstenção do desejo terreno, numa expressa oposição à tese sensualista do segundo — para quem o amor só é

---

(22) Sobre o opúsculo de Theodor Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Berlin, 1949, veja-se a obra recente de Leo Spitzer, *Linguística e história literária*, Madrid, 1955, p. 65-102.

(23) Obra cit., p. 100.

(24) O problema das origens líricas. *Anhembi*, 20 (59): 262, out. 1955.

completo com a posse material do objeto amado (25). O platonismo na poesia do **Cancioneiro Geral** não se explica, é evidente, por um conhecimento direto da filosofia platônica, mas porque a chama dessa teoria ainda se conservava acesa graças à tradição religiosa, ou ainda porque lançava até Portugal seus raios de luz o movimento neoplatônico da Renascença. Por volta de 1502 já os **Dialoghi d'amore** começavam a ser conhecidos na Península, por sua vez em Portugal, onde deverá ter nascido Judas Abarbanel no início da segunda metade do século XV. Esta atmosfera neoplatônica do Renascimento exprimiu-a nestes termos Marcelino Menéndez Pelayo: **La estética platónica fué la filosofía popular en España y en Italia, durante todo el siglo XVI** (26). Camões mesmo, já na segunda metade do século, platoniza situações sentimentais e joga até com a terminologia platônica, partindo das sugestões que a erudição neoplatônica de Ficino e seus discípulos punham em moda neste século tão pobre de filosofia; por outro lado, é de considerar a influência de um poeta de sentido platonizante como Ausías March — que Camões devia conhecer. Recuando para a pré-Renascença, o platonismo da lírica de Petrarca explica-se pela concepção cavaleiresca da mulher através do culto marial, não pelo conhecimento da filosofia de Platão — que em Petrarca parece reduzir-se apenas à leitura do **Timeu**, obra que nada tem a ver com a questão (27).

Émile Dermenghen chegou a insistir nas relações entre o **Banquete** e o espírito occitânico, cuja filiação se teria verificado através das traduções feitas por sírios cristãos nos séculos VIII e IX. A leitura dessas versões da obra de Platão inspirou, segundo o ilustre arabista, grande parte dos temas

---

(25) Meu amor, tanto vos amo  
que meu desejo não ousa  
desejar nenhuma cousa (Canc. Geral, v. II, 257);  
ou ainda:  
Amor não pode querer  
outra coisa, senão ser  
e em si mesmo estar (Ibidem, v. II, 274).

(26) Historia de las ideas estéticas en España, v. IV, p. 82.

(27) Veja-se Jean Festugière, La philosophie de l'amour de Marsile Ficin, p. 19.

que circulam no lirismo árabe dos séculos IX e X (28). Para Dmitri Scheludko a teoria do amor platônico chegou aos trovadores provençais por escaladas, de um lado através de Santo Agostinho, Dionísio o Pseudo-Areopagita, os filósofos árabes; de outro lado, por Guilherme de S. Thierry, Bernardo Clairvaux e, finalmente, pelos escolásticos e místicos (29).

A influência de Platão, todavia, na formação da doutrina do amor cortês da poesia occitânica é muito discutível (30). Ao lado da idealização do amor surgem, de surpresa, (e muitas vezes na mesma canção do poeta) elementos que contradizem a doutrina do **Banquete**. Alfred Jeanroy, falando das canções de Guilhem de Peiteus diz expressamente: **Non seulement l'amour ne se donne pas comme platonique, mais l'expression du désir sensuel revêt des formes très crues, parfois presque brutales** (31). Muito antes de Jeanroy, já Tulio Roncone desmentia a espiritualidade da poesia provençal; para êle, salvo algumas exceções, **nei poeti provenzali troviamo una continua progressione di desiderio che in maniera più o meno gentile tende sempre al possedimento del corpo** (32). Brinckman entreviu com admirável intuição o caráter antinômico dessa poe-

- (28) Les grands thèmes de la poésie amoureuse chez les arabes précurseurs des poètes d'oc. In: *Le génie d'oc et l'homme méditerranéen*, p. 27. Robert Briffaut, obra cit., p. 25, esposa as mesmas idéias: Or ils ne connaissent Platon que d'après une source: les traductions d'ouvrages arabes par les Juifs espagnols. Pour approfondir les idées de la lyrique des troubadours, ils se virent dans la nécessité de recourir à l'Espagne mauresque. E assim se explica, por ex., que na erótica francamente sensualista da poesia arabigoandaluz, se escrevam versos como êstes, do poeta Ibn Házim, de Córdoba (séc. X-XI), a expressão mais perfeita do amor 'udri:

Pertenece al mundo de los ángeles o al de los hombres?

.....  
Veo una forma humana, pero, si aguzo el entendimiento, encuentro que es un cuerpo procedente de las altas esferas. etc.

(Apud Emilio García Gómez, *Poemas arabigoandaluces*, p. 116).

- (29) Ap. Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, p. 34.  
(30) "Partidário da tese litúrgica, Guido Errante tem feito, por sua vez, concessões: em *Thought*, 20: 308, considera que a chamada escola de Chartres entrou logo em contacto com o pensamento islâmico, e que, por êste inter-mediário, não diretamente, os meios aquitânicos puderam conhecer o neo-platonismo árabe e tirar dêle proveito no momento de elaborar suas concepções sobre o amor, sem contudo se afastar das tradições puramente ocidentais" (Pierre Le Gentil, *Le virelai et le villancico*..., p. 234, n.º 2).  
(31) Ap. Briffault, obra cit., p. 89.  
(32) Ap. Antoine Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge*, p. 53-54, n.º 3.

sia, em cuja composição entraram duas fontes heterogêneas: “o pensamento e o sentimento cristãos na forma que lhe deu a tradição poética de Angers, e a tendência mundanal e erótica, representada nos vagantes”, isto é, na poesia libertina dos goliardos. “A ambas correntes correspondem duas concepções: amor, princípio de elevação moral; amor, impulso dos sentidos”. Os dois estratos são evidentes, sem que chegassem, todavia, a realizar uma união íntima, uma unidade estética e moral (33). Só mesmo depois de Giraut de Riquier, “o último dos trovadores”, é que podemos falar numa poesia de sentido platônico, inspirada, a partir da tragédia de 1209, no culto de Maria (34). Briffault é expressamente intransigente em denunciar o espírito antiplatônico dessa poesia. Referindo-se à data da cruzada contra os albigenses (1209), afirma: **Rien n'apparaît, avant cette date, dans la poésie des troubadours qui puisse fonder l'impression d'une idéalisation platonique de la passion** (35). E Gustave Cohen, com certa moderação, tratando da cortesia e do amor cortês nos trovadores do Sul, pondera: **Que la sensualité soit toujours sous-jacente, qui songerait à le nier? Mais elle ne triomphe que rarement et alors de par, la volonté de l'amante, à l'exclusion de toute contrainte** (36).

E' preferível, todavia, interpretarmos o platonismo, não como continuidade consciente da doutrina do filósofo grego, mas como uma atitude de espírito que o poeta assume em face da realidade, atitude essa que, expressa numa espontânea tendência para a intelectualização do sentimento, tem seus pontos de contacto com a teoria platônica do amor. Mesmo porque o platonismo moderno — como afirma René Bray — **en réalité, c'est un mélange de notions philosophiques assez imprécises, dont quelques-unes sont bien empruntées à la doctrine profes-**

(33) Ap. R. Lapa, *Lições...*, p. 68.

(34) Ver a excelente análise do cancionero de Riquier feita por Paulo Savj-Lopez, *Trovatori e Poeti*, p. 55-75. Referindo-se à amada do trovador narbo-nense pelo senhal, diz Savj-Lopez: *Bel Deport ... non esiste come persona viva; invisible creatura sparente in un lontano cielo inaccessible, ella esiste soltanto negli effetti che la sua beltà produce sull'amatore* (p. 63).

(35) *Les troubadours et le sentiment romanesque*, p. 88.

(36) *Tableau de la littérature française médiévale: Idées et Sensibilités*, p. 36.

sée à l'Académie au IV siècle par l'auteur du **BANQUET**, mais dont autres, très postérieures, proviennent de l'école d'**Alexandrie**, illustrée par **Platon** et **Porphyre**, tout cela passablement dégradé et vulgarisé dans une curieuse combinaison de rationalisme et mysticisme (37).

Depois de proceder a um balanço judicioso das teorias relativas à gênese da poesia d'oc, principalmente dos resultados a que chegou o filólogo americano Nykl na sua obra fundamental sôbre a poesia hispano-árabe (38) e das conclusões de Émile Dermenghen, Pierre Belperron dá-nos uma sedutora interpretação do amor cortês na lírica provençal, diametralmente oposta à concepção do amor entre os filósofos árabes e o amor que pulsa na poesia dos poetas andaluzes. Nestes o platonismo amoroso se opera no sentido do aperfeiçoamento do amor pela continência (pois para o filósofo árabe Ibn Dâwoud o amor é um mal e um pecado), ao passo que os trovadores primitivos não têm a idéia de amor casto; o amor é condição obrigatória de aperfeiçoamento do próprio trovador, desde que se submeta às leis da cortesia e nada tenha de platônico, pois do contrário seria um amor sem efeito. E é neste sentido que residiria, então, a verdadeira essência do amor cortês. **L'amour courtois consiste non à vaincre le désir et l'appétit sexuel par la chasteté, mais à dominer, à rester maître de l'amour sensuel en le forçant à passer par les chicanes que constituent la soumission de l'amant à sa dame et son obéissance servile. Em suma: l'homme s'élève chez Ibn Dâwoud s'il vainc l'amour par la chasteté et, chez les troubadours, s'il aime et sait aimer courtoisement** (39).

A impressão causada em Belperron pela leitura atenta do tratado amatório de Ibn Hâzm (**O Colar da Pomba**) é a mesma que tem todo aquê que esteja impregnado da atmosfera erótica provençal ao ler a obra do filósofo árabe: nada de comum. Quem quer que leia o código amoroso do poeta árabe, cujo apa-

(37) *La préciosité et les précieux*, p. 47.

(38) *Hispano-arabic poetry and its relations with the old provençal troubadours*, Baltimore, 1946.

(39) *La "Jolie d'amour"*, p. 86-87.

recimento deu a impressão de que o problema da origem do amor cortês estaria resolvido, sente que os pontos de contacto entre a doutrina amatória de Házm e a concepção erótica dos trovadores provençais se explicam facilmente pelos caracteres universais que o amor apresenta, em todos os povos e em tôdas as épocas, sobretudo na poesia dos poetas líricos. As imagens poéticas com que Házm ilustra o seu compêndio amatório, bem como o anedotário elucidativo da matéria amorosa, os matizes mais sutis de que se reveste a vida passional, as atitudes, o comportamento psicológico e moral do amante, estão muito longe de explicar o amor como concebiam os trovadores ocidentais. O espírito, sobretudo o espírito que anima a obra de Ibn Házm, não tem o mínimo ponto de contacto com aquêlê que pulsa na poesia cortês dos provençais. Os arabistas, na volúpia desenfreada de estabelecerem o denominador comum entre as duas florações poéticas, insistem nas semelhanças puramente exteriores da máquina amorosa, e esquecem-se de que o espírito das duas civilizações poéticas difere visceralmente. E' por isso que um arabista cauteloso — como é o caso de Emilio García Gómez — não se aventura a conclusões genéticas sôbre a lírica cortês ocidental, partindo da obra de Ibn Házm. Basta lembrar a sua atitude de absoluta reserva com relação às conclusões a que Américo Castro chegou na sua comparação entre *O Colar da Pomba* e *El Libro de buen amor* de Arcipreste de Hita: *ambas obras me siguen pareciendo bastante distintas, así como el carácter y la vida de sus autores*. E, após um confronto entre as duas obras, não esconde a sua opinião: *El precioso libro de Ibn Házm debió de circular muy poco; es libro aristocrático y muy difícil, y se halla separado del "Buen Amor" por verdaderos abismos de diferencias espirituales* (40). No delicioso prefácio de Ortega y Gasset à erudita edição feita por García Gómez do livro de Ibn Házm, o saudoso pensador espanhol não deixa de estranhar a natureza do amor teorizado pelo poeta andaluz: *Ahora bien, como García Gómez hace constar, en este libro el amor es indiferente a las dife-*

---

(40) *El Collar de la Paloma*, respect. p. 52 e 55.

rencias sexuales, y esto basta para que debamos representar-nos el amor árabe como una realidad de sobra dispar a la que venimos ejerciendo los occidentales (41). Não é aqui lugar conveniente para um exame minucioso da obra de Ibn Házim, mesmo porque quase nada se poderia acrescentar aos judiciosos argumentos de Pierre Belperron sôbre a questão (42).

**d) Poesia fingida — poesia do coração:**

A poseia lírica trovadoresca, e no caso peninsular os cantares d'amor, é uma poesia intelectual e é também uma poesia realista. O intelectualismo das canções d'amor galego-portuguêsas, que repousa na análise da paixão amorosa e no artificialismo da expressão estilizada ou dos jogos de palavras, não exclui um coeficiente de sensibilidade, de sinceridade, mas uma sinceridade geralmente aristocrática, que se confina ao ambiente palaciano e desconhece portanto as misérias do povo, a expressão grosseira do amor nas formas inferiores, o sofrimento alheio e até certo ponto a realidade social circundante. Por isso neste particular o lirismo ibérico supera o provençal, pois a poesia occitânica confunde o mais alado idealismo com os aspectos mais crus do realismo. No lirismo galego-português não se manifesta explicitamente essa contaminação das formas inferiores da vida amorosa, pois os seus trovadores reservaram para as cantigas de escárnio e mal-dizer o desabafado da obscenidade; quando a flama da sensualidade aparece, sentimo-la velada, expressa de uma maneira eufêmica e elegante. Marcabru, por exemplo, é modêlo flagrante do primeiro caso; na poesia galego-portuguêsa, quem lê as cantigas de Garcia de Guilhade, jamais poderá suspeitar que existe um outro Guilhade da sátira, em que o trovador desce vertiginosamente para o terreno vulgar da existência humana.

Como na poesia provençal, algumas cantigas d'amor existem nos cancioneiros galaico-portuguêses que se afastam da

(41) E. G. Gomez, obra cit., p. XXII-XXIII.

(42) Ver a sua obra *La "Jolie d'amour"*, em que examina minuciosamente as pretensões filológicas dos partidários da tese arábica. Ver nosso estudo "*O Colar da Pomba*", in *Da Idade Média e outras idades*, p. 49-52.

dialética interna característica dêsse tipo de poesia, porque são verdadeiras expressões de alma apaixonada. Esta estrofe final de uma cantiga de Martin Soares é um exemplo típico de emoção sincera, onde a angústia da coita atingiu os últimos requintes de um verdadeiro sofrimento:

E, pois que Deus non quer que me valhades  
nen me queirades mia coita crear,  
que farei eu, por Deus que mh'o digades,  
que farei eu, se logo non morrer?  
que farei eu, se mais a viver ei?  
que farei eu, que conselho non sei?  
que farei eu, que vos desamparades? (CA 46) (43)

Num desespero contínuo e num arrebatamento de todos os sentidos, o poeta vai sublimando paulatinamente a perturbação profunda de seu estado de espírito. Os trovadores, os grandes trovadores naturalmente, tinham conhecimento dos valores internos de sua arte. Bernart de Ventadorn pontificava sobre a excelência da poesia, promulgando a sinceridade da emoção como base da criação poética:

Chantars no pot gaire valer,  
si d'ins dal cor no mou lo chans;  
ni chans no pot dal cor mover,  
si no i es fin'amors coraus.  
Per so es mos chantars cabaus  
qu'en joi d'amor ai et enten  
la boch'e.ls olhs e.l cor e.l sen (44).

- 
- (43) O próprio Camilo parece ter feito um parêntese na sua mordacidade para louvar essa jóia do poeta enamorado (*Coisas leves e pesadas*, p. 15-16). Todavia, não atinamos com a atribuição de autoria que dá Camilo a estes versos. Releva, também lembrar que Diez, citado por Henri Lang, já havia aproximado esta belíssima canção de Martin Soares da de Uc de S. Circ (Rayn., *Choix*, tiii, 330):

Que farai ieu, domna, que sai ni lai  
Non puese trobar ses vos ren que bo m sia?  
Que farai ieu, qu'a mi semblon esmai  
Tug autre joy, si de vos no'ls avia?  
Que farai ieu etc., etc.

(Cf. *Modern Language Notes*, 10 (4): 107-108, apr. 1895).

- (44) Ap. M. de Riquer, *La lírica de los trovadores*, p. 255.

Como se deprende da estrofe, o amor é para o poeta lemusino um delírio de todos os sentidos, uma sinestesia completa em que participam simultâneamente os olhos, a bôca, o juízo e o coração. O amor é, pois, a satisfação do mundo sensível e do mundo inteligível; o amor deve descrever uma parábola que vai da *áístesis* à *nóesis*, um gôzo pleno de tôdas as suas formas: amor é *joi*, o *jauzir* dos sentidos, mas é também a contemplação do objeto amado, o exercício da razão, uma emoção espiritual umedecida de cordialidade. Só a sinceridade emotiva pode explicar que o poeta prefira ao prelúdio tradicional da paisagem primaveril esta belíssima “ouverture”, prognóstico do *stil nuovo* e a mais acabada apologia do amor total, do “*amour comble*”. Bernart de Ventadorn vai mais longe: confunde o amor total, o amor como êle concebe, com a própria essência da poesia.

Tais manifestações de individualidade literária não são comuns no trovadorismo em geral; existem na realidade, mas como flôres esparsas e geralmente nos grandes trovadores. No mais, é uma arte que se circunscreve a um formalismo consagrado.

**e) Guilhem de Peitieu: homem bifronte:**

Se a poesia que floresceu no sul da França e deitou raízes pelos países vizinhos não foi um retrato, ao pé da letra, da vida social de seu tempo, foi-o da mentalidade dúplice e contraditória do homem medieval, e representativa de uma aristocracia que criou à sua volta um sistema de vida elegante, artificial e cheia de atitudes, que procurou pautar o seu comportamento pelo formalismo do trato feudal cavalheiresco que se foi formando e cuja ética o nosso espírito cristão e burguês dificilmente poderia compreender. Essa poesia não daria, com rigor, lugar à formação de uma consciência literária, porque os seus temas, seus motivos, as situações poéticas e o próprio vocabulário constituíram todo um formalismo, que no sul da França atingiu os últimos requintes. A criação poética circunscreveu-se a um ritual de formas consagradas, que era por sua

vez uma réplica ao “serviço cavalheiresco”. Explicável pelo prestígio político e social de que gozava a mulher casada na França meridional — em relação às do Norte (cujo descrédito se reflete nas conções de gesta) — e pela atmosfera de elegância e preciosismo que essa aristocracia semi-feudal criou nos castelos depois da eliminação das hostes invasoras (sarracenos, magiares, eslavos, dinamarqueses), a mulher ascendeu vertiginosamente à posição de senhora dominadora, enquanto o homem desceu para as formas da obediência servil e da genuflexão amorosa. Esta nova situação social e moral, em que a mulher exercia o papel dominador de suserana, criou as condições de sujeição dos sentimentos do homem. E daqui as conseqüências, típicas do homem que está prêso a essas formas de dominação, embora “prêso por vontade” (como diria Camões): a submissão a uma disciplina estabelecida, a imobilidade de seu pensamento, a invariabilidade de seus sentimentos, a atitude de impassibilidade diante do inacessível — que se consegue mediante submissão e sofrimento; a ausência das forças individualistas e finalmente a ascesse como meio de atingir o bem eterno. André Moret não encontra relação entre essa arte trovadoresca e a realidade social; para o insigne medievalista o que existe é um **abîme entre la vie réelle du temps et ces affirmations de la vénération plus pure et du service le plus humble. Inconcevable est le contraste entre la situation sociale de la femme et le culte verbal quasi mystique qui lui est voué. Nulle part on ne constate pareil divorce entre la théorie et la pratique, entre l’art et la vie** (45). De fato, a lírica trovadoresca provençal estava, na sua essência ética, em divórcio com a grande parte da realidade social do seu tempo. O amor cortês, a galantaria palaciana, mantinha-se distante do amor como sentiam as classes inferiores. Tem razão, portanto, Eileen Power, ao afirmar que a Igreja e a aristocracia estavam constantemente em luta renhida, e ambas “ensinaram as doutrinas mais contraditórias, razão pela qual a mulher se encontrava oscilando perpétuamente entre o fôssco e o pedestal” (46).

(45) *Les débuts du lyrisme en Allemagne*, p. 23.

(46) V. Situação da mulher. In: *El legado de la Edad Media*, p. 513-514.

Um trovador como Marcabru, de baixa extração, impregnado de leituras às vêzes fastidiosas dos livros sagrados (o **Eclesiastes**, os **Provérbios**, o **Livro de Jó** e outros textos), consagrou grande parte de sua poesia a combater o relaxamento de costumes da época, desde o amor cortês pregado pelos idealistas da escola de Ebles, aos trovadores que estimulavam em suas poesias a prática do adultério, aos maridos que permitiam a cortesia das próprias mulheres, aos próprios esposos que se convertiam em amantes das mulheres alheias (47). Marcabru denuncia uma consciência de que o amor cortês é um amor adulterino. E' evidente que o trovador já iniciava, desde os primórdios do século XII (1129-1150) a reação, o preconceito contra esse **modus vivendi** sentimental, que para os cristãos das classes inferiores era um absurdo, mas para aquela aristocracia uma condição perfeitamente natural. Nesta coesistiam, sem contradição, os dois mundos morais que o nosso espírito costuma distinguir: a afeição entre os esposos (**maritalis affectus** — como dizia André Chapelain, teórico da arte amatória) e o amor verdadeiro, entre os amantes (**coamantium vera dilectio**). Para o mesmo André Moret constituíam dois mundos diferentes e irrelacionáveis. Daí concluir-se que só por contrassenso se queira reduzir a lírica trovadoresca a uma poesia do adultério. A oposição entre as duas modalidades conjugais é, pois, uma discordância que existe apenas no nosso espírito, pois a sociedade cortês não tinha consciência dessa contradição (48). Tal não impedia, portanto, que monges, casados, pais de famílias cantassem o amor **coamantium**, cujo caráter pecaminoso é fruto de um preconceito criado pela ética trazida pelo Cristianismo. No sentido moral, portanto, os homens da côrte viviam mais integralmente a vida. Quando Pio Rajna qualificou o primeiro trovador **occitânico de bifronte**, o caráter de Guilherme IX não diminuía com o pejorativo, pois os dois aspectos fundamentais da sua vida constituíam um exemplo eloquente da personalidade do homem medieval, que oscilava en-

---

(47) Ap. Riquer, obra cit., p. 34-35.

(48) Obra cit., p. 158.

tre a realidade mais grosseira e um ideal de pureza (49). A afirmação de Gustave Cohen (50) de que a grande Idade Média francesa não chegou a separar, a distinguir o amor da carne, o amor do espírito, o amor humano e o amor divino, aplica-se principalmente às classes elevadas e aos satélites da vida palaciana. Em Portugal, situação semelhante. E' flagrante a oposição de costumes entre os homens da côrte e os meios populares (cuja educação familiar possuía uma forte ascendência visigótica). Podemos falar numa pureza de costumes nas camadas burguesas e rústicas, explicável pela influência da legislação germânica — que em Portugal deixou marcas indeléveis. Os *Livros de Linhagens* constituem um documento minucioso da *corrupção* das classes nobres da Idade Média portuguesa. Rodrigues Lapa focalizou êsse quadro moral dos primeiros tempos da sociedade portuguesa, colocando em evidência o antagonismo entre o povo — conservador das virtudes antigas — e a classe aristocrática, onde reinava a mais desca-belada soltura de costumes, acrescentando que na Alemanha contemporânea a mesma situação moral se verificava (51).

A respeito é particularmente informativa aquela passagem de *Aucassin et Nicolette* (séc. XIII), em que o Visconde, tutor da pequenina sarracena, procura afastar do espírito de Aucassin a idéia de possuir a sua pupila. Argumentando que semelhante união apenas acarretaria desonra ao jovem apaixonado, sujeito ainda a ter a alma destinada ao inferno, responde o intransigente enamorado que o paraíso não lhe interessava, pois era para o inferno que “iam os belos clérigos e os garbosos cavaleiros mortos em torneios e em ricas guerras; os bons vassalos e homens nobres; as belas damas da côrte (que possuem dois ou três amigos além do marido); os tocadores de harpa, os jograis e os reis do mundo” (52). Enfim: o sistema planetário palaciano, aquêlê cuja vida galante parecia aos olhos dos “profanos” a encarnação do pecado. Aucassin assumia evidentemente a atitude de quem, pertencente à classe burguesa, observava o estilo de vi-

(49) V. Pierre Belperron, obra cit., p. 38.

(50) *La poésie en France au Moyen Age*, p. 37-38.

(51) *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, p. 257-265.

(52) *Aucassin et Nicolette*, ed. Mario Roques, VI, 24-39.

da cortesã de um ponto de vista cristão. Acresce lembrar ainda que a ação desta deliciosa fábula poética decorre nas plagas da Provença.

E', portanto, essa duplicidade de caráter do homem medieval, que vai da concepção mais grosseira da vida ao mais alado idealismo, que explica as contradições aparentes, impermeáveis muitas vêzes à nossa interpretação: **D'un côté il y a les ascètes chrétiens et les parfaits cathares, de l'autre, ceux dont les débordements ont permis de représenter le Moyen Age comme une époque de barbarie et de débauche** (53). Daí explicar-se que a posteridade viesse a formular as interpretações mais antagónicas a respeito da Idade Média (54).

Se a poesia de Guilhem de Peitieu não atinge a esfera do amor platónico, não se pode negar que ainda assim é ela representativa desse tipo de personalidade, que sobe das formas inferiores da poesia chocarreira e pornográfica (da primeira fase) para aquela cuja elegância mundana e certo refinamento da expressão literária vão ser os germes da poesia cortês. Os trovadores de aquém-Pirineus constituem também exemplos impressionantes dessa mentalidade alternativa do homem medieval. Quem, depois de uma leitura das cantigas d'amor ou d'amigo de um Garcia de Guilhade (como de quase todos os trovadores), não ficaria perplexo diante daquela produção escatológica que saiu da mesma pena e fervilha no **Cancioneiro da Vaticana**? De modo geral, é esse o homem, o verdadeiro homem da Idade Média, aquêle que teve expressão histórica: pouco diferem, na sua estrutura moral, um Guilherme X, um Garcia de Guilhade e um François Villon.

#### f) A Tópica:

A investigação de topos literários, cujo método se deve a Robert Curtius, constitui um dos mais importantes e curiosos capítulos da ciência da expressão literária. Na literatura por-

(53) P. Belperron, *La "Joie d'amour"*, p. 38.

(54) Johannes Buhler é categórico: *El problema cardinal de la Edad Media, el divorcio interior de una época que, de una parte, renegaba del mundo y de otra lo ambicionaba ardorosamente, era y es un problema insoluble* (*Vida y cultura en la Edad Media*, p. 49).

tuguêsa, se exceptuarmos os estudos de Maria Rosa Lida sobre o “veado ferido ao pé da fonte”, o de Harri Meier sobre “os olhos verdes”. e os artigos esparsos (de interesse filológico, não literário) a respeito da expressão “senhor branca e vermêlha”, podemos dizer que pouco mais ou quase nada se tem feito (55). Quem pretenda estudar a matéria tópica da primitiva lírica peninsular, não pode perder de vista o aspecto geracional do movimento trovadoresco, românico e alemão. Ainda quando fatores morais e sociais não fôsem idênticos, havia um denominador comum sobre que repousavam estas florações poéticas: o ideal que as animava, um estilo de vida social mais ou menos semelhante, mas sobretudo um conjunto de temas e fórmulas expressivas. A migração destas fórmulas poéticas, da poesia occitânica para as suas sucursais românicas e alemã, só foi possível porque havia entre estas vegetações líricas um conjunto de afinidades espirituais. O lirismo galego-português possui valores próprios, mas a dívida para com a poesia occitânica é ponderável.

A investigação de topos literários, que está ligada a problemas de influências e de origens, muitas vezes corre o perigo de aproximar o que é mera semelhança, determinada por circunstâncias idênticas — fato muito comum na gênese dos processos literários. Sabemos perfeitamente que há um fundo comum de sentimentos e de idéias na poesia de todos os povos e de todos os tempos, uma gênese comum de temas, processos técnicos e situações emotivas elementares na poesia de todos os povos (56). Por conseguinte tivemos o cuidado de afastar aquilo que pudesse ser apenas um fenômeno de poligenesia literária ou mera coincidência de processos (57). Não perdemos

(55) Maria Rosa Lida investigou, na poesia espanhola do Século de Ouro, não só o tópico do “veado ferido”, como também a influência do rouxinol das *Geórgicas* nessa poesia. V. *Transmisión y recreación de temas greco-latinos en la poesía española*. *Revista de Filología Hispánica*, 1:1939; 4: 1942; 8: 1942 etc. O exame do tópico dos “olhos verdes”, feito por Harri Meier, encontra-se no seu excelente livro *Ensaio de filologia românica*, p. 191-202. Convém lembrar também o erudito estudo acerca do motivo “Chorava e estava cantando” de S. Pellegrini (*Studi su trova...*, p. 134-140).

(56) V., do Autor, *Fenômenos formais da poesia primitiva*. São Paulo, 1951.

(57) Vem muito a propósito a opinião de Francis James sobre os epítetos, os lugares comuns na poesia universal: *Je crois que c'est une erreur formidable, née du manque d'imagination, que fait attribuer telle épithète à Homère,*

de vista o fato de que as condições culturais criam e configuram em parte os caracteres literários. Nestas florações poéticas, as diferenças que existem no temário, nos processos de composição e até na concepção do amor, não destroem entretanto a existência de uma unidade espiritual. Muito embora não possamos falar num regime feudal em Portugal — e na Provença o mesmo regime diferisse em muitos aspectos do feudalismo do Norte —, não é de estranhar que existisse nesses países, sobretudo na classe palaciana, um estilo de vida social mais ou menos semelhante. A própria aclimação de formas e temas literários do trovadorismo occitânico nestes países é testemunho de que havia nêles condições de vida compatíveis com esse tipo de literatura. E' evidente que os códigos provençais da arte amatoria não podem ser aplicados in-totum na interpretação do amor na lírica luso-galega, porque certos aspectos morais da vida amorosa da Provença no século XII não se encontram na galego-portuguesa do século XIII e início do século XIV. Para além-Pirineus, o amor dirigia-se, sem exceção, à mulher casada — que desfrutava um prestígio social e jurídico desconhecido da solteira; ao passo que em terras de Entre-Douro-e-Minho a prece amorosa dos trovadores se dirigia indiferentemente à mulher casada ou à solteira. O caráter fundamental da vida amorosa entre os provençais consistia numa incompatibilidade entre o amor e o casamento. A mulher consagrava ao marido o seu amor físico, mas a um amante o amor adoração (58). Aqui os papéis invertiam-se: era o homem que se encontrava com o direito de repartir a sua vida sentimental: o amor elevação, à solteira; e um misto de amor natural, amor dos sentidos, com amor espiritual — e às vezes com predominância de uma destas formas —, votado às mulheres casadas. A esposa, cujo consórcio no mais das vezes solucionava inte-

---

Théocrate ou Virgile. Les poètes sont des parents et d'identiques jeux de physionomie, des intonations, si je peux dire, leur sont communs; ils ne diffèrent que par la personnalité de leur génie, qui établit des différences par l'ensemble et par cette vertu cachée qui nous échappe et qui fait que ni le bleu de Hugo, ni le bleu de Lamartine, ni le bleu de Baudelaire ne se ressemblant (Ap. F. Belperron, La "Joie d'amour", p. 73-74).

(58) J. Lafitte-Houssat, Troubadours et Cours d'Amours, p. 107.

rêsses políticos, não ocupa o cenário sentimental dessa poesia galante. Golpe mortal contra os defensores da intangível pureza dos cantares galego-portuguêses desferiu Antônio José Saraiva, que, depois de analisar a expressão “fazer o ben” (solicitação assídua dos “servidores” à dama de seus cantares), chegou à conclusão: “os protagonistas dos amores cantados nos Cancioneiros são muito freqüentemente grandes fidalgos, reis e filhos de reis e respectivas concubinas, quando não são os próprios jograis e soldadeiras. Uns e outros constituíam um mundo em certa medida emancipado da legalidade dos costumes. O pomposo nome de “senhor” é aplicado a concubinas, a mulheres de vida livre e até a meretrizes”. Daí afirmar que “toda a ficção do “serviço” da “senhor” recobre pois, sob uma terminologia provençal, os amôres clandestinos, à margem do casamento, entre fidalgos e fidalgas ou plebéias ou entre jograis e soldadeiras” (59). Diga-se de passagem, a expressão “fazer o bèn” (que se encontra também na poesia estrangeira, em Châtelain de Coucy, por exemplo) nem sempre é eufêmica, a encobrir um sentido escatológico. Por isso achamos perigoso generalizar essa interpretação a todos os cantares em que a referida expressão apareça (60). Enfim: já não podemos aceitar a afirmação da ilustre romanista D. Carolina Michaelis, de que nos cantares d’amor a mulher amada é “sempre dama da cõrte e sempre solteira” (61). Elementos e não poucos possuímos para dizer o contrário e concluir que a categoria social e o estado civil da mulher nos cantares d’amor não eram sempre êsses. Solteira, casada, dama da cõrte, mulheres plebéias, concubinas, esta era a galeria de figuras femininas que povoava o mundo sentimental dos trovadores. As denominações com

(59) História da cultura em Portugal, v. I, p. 292.

(60) O valor eufêmico não era conhecido de tôdas as mulheres. Bernal de Bonaval faz a uma dizer num de seus cantares d’amigo:

Diz meu amigo que lhi faça ben,  
mais non mi diz o ben que quer de min (CV 744).

(E a mulher não consegue compreender como para o amigo a simples visão da mulher amada não constitui o ben que êle pretende). Em outro cantar, é Joan d’Aboln (CA 157) a solicitar veementemente a intervenção da Providência divina no sentido de que lhe faça conseguir o ben de sua amada (V. Apêndice II, p. 174).

(61) Lições de filologia portuguesa, p. 388.

que aparecem são várias: **senhor, donzela, mulher, dona, môça, mocelinha** (estas três últimas eram sinônimas, como se depreende de um cantar d'amor de Joan Garcia de Guilhade (CCB 351). A mulher podia ser até parente do trovador, como é o caso de Fernan Fernandez Cogominho, que confessa dirigir seus cantares à sobrinha (CCB 307) (62). O que não podemos negar é que uma atmosfera de galantaria, de amôres clandestinos, de aventuras à margem da legalidade, havia na vida palaciana dos primeiros tempos dêste recanto da Península. E foi por isso que muitos tópicos da poesia de além-Pirineus se aclimataram a gôsto na poesia galego-portuguêsa.

g) **Tópica vernácula: o beijo, a “femme deshabillée”, a espera bretã e o “coup de poing sur le nez”:**

Alguns preceitos codificados nas artes amatórias, todavia, não se aplicam ao caso português; daí não encontrarmos na poesia lírica luso-galega certos motivos poéticos que são frequentes na poesia occitânica. O **beijo**, que é o refrigério das almas incandescentes,

Qu'ab tot lo nei m'agr'ops us bais al chaut  
Cor refrezir (63),

e vem prescrito nos códigos de amor provençais (como terapêutica de urgência para os males agudos do coração) constitui motivo expressivo daquela poesia, bem como as suas situações complementares: o abraço, o desfruto do amor sob o pinheiro, debaixo de uma cortina adornada, à sombra de um bosque (64). São quadros que a lírica ibérica trovadoresca desconhece. Vejam-se êstes exemplares, cujo caráter adulterino precisa ser compreendido em termos, pois a noção de infidelidade conjugal, naquele tempo e dentro daquela sociedade, é ra-

(62) Estes aspectos da vida social, sobretudo da vida palaciana dos primeiros tempos da nacionalidade, estão a reclamar estudo à parte.

(63) Arnaut Daniel, ap. A. Berry, *Florilège des troubadours*, p. 196.

(64) O abraço e o beijo aparecem também na poesia amorosa dos poetas andaluzes, naquelas poesias que têm com as albas provençais uma similitude que merece estudo (V. Emilio García Gomez, *Poemas arábigoandaluces*, p. 135).

dicalmente diferente da nossa (65). Bernart Marti, falando das infidelidades recíprocas entre maridos e mulheres, declara:

c'asatz fauc meils mon talant,  
Quan l'ai despoillada  
Sotz cortin'obra (66)

ou o mesmo poeta, nesta canção contra os maldizentes, dizendo preferir a fuga com sua dama:

Lai (no bosque) de fueill'auren cobertor (67).

Mas acrescente-se: “o verdadeiro amante não deseja outros beijos senão aquêles de sua amada”, preceitua André Chape-lain entre os 31 artigos de suas “Regras do Amor”.

Outro motivo poético de grande poder expressivo, que a poesia galego-portuguêsa não veio a conhecer, é o que denomináramos do “homme deshabillé” ou da “femme deshabillée”, muito comum nos trovadores provençais. Por exemplo, em Bernart Marti:

Quan sui nutz e son repaire  
e sos costatz tenc e mazan (68);

ou então em Guilhem de Peitieus:

Quant aguem begut e menjat,  
eu mi despoillei a lor grat (69);

---

(65) Lafitte-Houssat chega a dizer: *Bien mieux, une femme vertueuse non seulement pouvait mais devait presque avoir un mari et un amant* (Obra cit., p. 109). E mais adiante: *Evidemment nous avons peine à comprendre aujourd'hui que la vertu d'une femme consiste dans le droit de ne pas aimer son mari et dans le devoir d'aimer un autre homme*. Falando sobre as origens da cortesia, no ensaio “A cavalaria e o seu lugar na história”, Hearnshaw adverte para esse gigantesco sistema de bigamia criado pelas condições especiais da vida feudal: “Essa concepção de moral, tão profundamente diferente da que, graças aos puritanos, domina hoje, é de difícil compreensão e ainda de mais difícil julgamento” (In: *A cavalaria medieval*, p. 28).

(66) Ernest Hoepffner, *Les poésies de Bernart Marti*, p. 10. Em Guilhem Ademar se encontra o mesmo motivo: *Ab un doutz bals dinz cambra e sotz fuoill* (Ap. Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, p. 98).

(67) Ap. E. Hoepffner, obra cit., p. 32.

(68) *Ibid.*, p. 31. Em Guilhem Ademar, ainda, se repetem todos esses quadros de erotismo (*Ibid.*, p. 134).

(69) Ap. Riquer, *La lírica de los trovadores*, p. 18.

ou ainda na poesia de Raimbaut d'Aurenga, onde o motivo atinge as últimas conseqüências morais:

Be n'aurai, domna, grand honor,  
si ja de vos m'es jutgada  
honransa que sotz cobertor  
vos tenga nud'embrassada (70).

O desejo ardente de o trovador “introduzir-se onde se desnuda” a amante é outro motivo freqüente nessa poesia: Peire Rogier, profundamente inspirado na arte amatória ovidiana, alimenta a esperança:

s'una vetz ab nueg escura  
mi mezes lai, o.s despuelha (71).

Em Marcabru, o estorninho mensageiro recebe a ordem de voar depressa para junto da mulher amada, para dizer-lhe que o trovador morrerá se não souber de que maneira dorme a sua amada: nua ou vestida. La Comtessa de Dia também lançou mão do motivo, invertendo porém a situação:

Ben volria mon cavallier  
tener un ser en mos bratz nut (72).

Peire Vidal resume a felicidade do serviço amoroso no momento crítico em que a amada se desnuda para vestir-se:

E s'en grat servir vos pogues  
Entre.l despolhar e.l vestir... (73).

Le Châtelain de Coucy aprendeu com os provençais o tópico da “femme deshabillée”:

Ke cele ou j'ai mon cuer et mon penser  
Tiegne une fois entre mes bras nuete,  
Ains ke voise outremer (74).

---

(70) *Ibidem*, p. 141.

(71) *Ibidem*, p. 223. Inspira-se no lirismo latino, visto que Peire Rogier, nesta canção, manifesta um total desprezo pela honra, comportando-se com extrema humildade e conformidade, perante a infidelidade de sua dama. Tal atitude é fruto da prática de vários aforismos eróticos ensinados por Ovidio, que fala em licet dissimulare, em negar aos que vêm maldizer etc.

(72) *Ibidem*, p. 170.

(73) Ap. Joseph Anglade, *Les poésies de Peire Vidal*, p. 136.

(74) Ap. Robert Bossuat, *La poésie lyrique au moyen âge*, p. 46.

Num poeta como Bernart de Ventadorn, onde a presença de elementos eróticos, sensuais, não é nota constante, surge da mesma forma o motivo da mulher desnuda; mas aqui o motivo poético não representa mais do que uma luta entre o amor dos sentidos e o amor contemplação: o poeta deseja penetrar no recinto onde ela se despe, apenas para entregar-se às ordens dela, ao pé do leito, descalçando-a, reverente e de joelhos, se é que a mulher amada lhe consente estender-se a seus pés, humildemente. Esse amor contemplação diante da mulher desnuda reaparece no mesmo trovador, que apenas anseia penetrar o lugar onde ela repousa, para, quando muito, desfrutar o prazer da contemplação das belezas de seu corpo: **qu'eu remir son bel cors gen** (75). O motivo adquire certa graça na poesia de Bertran de Born, em que o poeta faz prognóstico das delícias de sua dama nua, através da contemplação de seu corpo vestido:

... nuou cors prezan,  
de que par a la veguda  
la fassa bo tener nuda (76).

O tema do homem que se introduz no leito da mulher amada ou da mulher hospitaleira — e vice-versa — é freqüentíssimo, porém, não só nos romances franceses, mas na própria novela do Graal, novela de tonalidade barrôca, em que ao mais alado idealismo se associam cenas de intenso realismo. Aparece no poema do **Escoufle**, no **fabliau** de **Garin**, em **Li Romans de la Charrette** de Chrétien de Troyes (77).

Como êstes, outros clichês não conseguiram atingir as plagas peninsulares; a espera paciente e humilde, pedra angular e nota permanente do ofício amatório trovadoresco, se entre os provençais chegou a estereotipar-se na belíssima comparação “esperar como os bretões” (esperam o Rei Artur), não teve o seu correspondente nas outras regiões poéticas da România:

---

(75) Ap. Riquer, obra cit., p. 267.

(76) Id., *Ibid.*, p. 440

(77) Jacques Castelnau, *La vie au Moyen-Age d'après les contemporaines*, p. 72-73.

Esperar e muzar  
Me fai coma Breto,

diz Peire Vidal (78).

Outro costume típico do tempo, característico como tantos outros da sociedade feudal do norte e sul da França, um hábito que não chegou a constituir um tópicos poético todavia, era o de esmurrar a dama no nariz quando esta se tornasse renitente às solicitações do amante. É o que chega a aconselhar o trovador Raimbaut d'Aurenga às mulheres que se recusam às aventuras dos cortejadores. Dirigindo-se aos seus discípulos da arte da conquista amorosa, assim conclui:

e, si vos fan respos pejors,  
datz lor del ponh per mieg las natz (79).

As condições culturais não só contribuem para individualizar a sua vida literária, mas até para criar certas fórmulas de expressão, que, com o correr do tempo, se cristalizam na tradição literária, se tornam lugares comuns, embora percam, como acontece com certos refrões, o seu conteúdo, o seu valor semântico, por conseguinte, a atualidade do seu efeito expressivo. Todos os movimentos literários criam as suas categorias estilísticas, valores estéticos elementares, temas e motivos, que, através da experiência da própria geração, sobretudo no domínio da poesia, vão buscando uma estabilidade expressional, uma vitrificação verbal. “El mundo es vario, infinito; el arte lo

- (78) Ap. J. Anglade, obra cit., p. 64. Aliás o grande trovador tolosiano abusa do tópicos, pulverizando-o em variantes de rara expressividade: numa de suas belas canções adverte a mulher de que a sua longa espera já perdeu a razão de ser, pois que “os Bretões encontraram o Rei Artur”:

Que pos Artus an cobrai en Bretonha,  
Non es razos que mais jois mi sofranha  
(Ap. Anglade, obra cit., p. 73).

Ver ainda o mesmo tratamento na poesia XXVIII, vs. 48-49, da mesma edição. Outras vezes reforça a comparação, dizendo que não só esperou como bretões, mas trabalhou como a aranha, pacientemente:

Fag ai l'obra de l'aranha  
E la musa del Breto (Ibid., p. 12).

- (79) Ap. Riquer, obra cit., p. 144. Le coup de poing sur le nez semble être la sanction habituelle: il devient un lieu commun (J. Castelnau, obra cit., p. 72).

estiliza, lo reduce a unas cuantas líneas intensificadas y fundamentales”, diz Dámaso Alonso (80).

**h) Formalismo e consciência literária:**

E’ justamente a observância de princípios, determinados por um estilo de vida cavaleiresco e particularmente pelo ritual amatório, que vai padronizar os temas dêsse movimento poético, resultando na formação de clichês de pensamento, de fórmulas expressivas, de lugares comuns aos quais os poetas deviam recorrer inevitavelmente. A noção de plágio não era, pois, bem definida; a monotonia temática se torna, até, uma virtude. Está certo que a consciência de plágio sempre existe. O trovador, não obstante adstrito a êsse escolasticismo verbal, temático e topológico, podia dar azo à sua liberdade criadora; e as novidades literárias, se constituíam aberrações na esfera dessa arte, por outro lado gozavam de certo prestígio como propriedade literária. Caso típico do que estamos dizendo é o que se verificou com o trovador Garcia de Guilhade, cujas poesias deveriam ter desfrutado no tempo grande estima: o seu jogral Lourenço fôra vítima de uma sátira do trovador Joan Soares Coelho, que dizia atribuíveis a Guilhade as tenções que circulavam com o nome de Lourenço, pois “non riman e son desiguaes”. Ora, os trovadores conheciam, pelo que vemos, os recursos e as peculiaridades estilísticas de cada um; de Garcia de Guilhade sabiam que eram características de sua poesia o desprezo da rima e o uso dos versos sem medida.

O exercício dêsse formalismo poético não impedia, contudo, que surgissem aqui e ali situações líricas frutos de individualidade artística, flôres esparsas da experiência pessoal do poeta — que tinha algumas vezes consciência de sua arte e de seus recursos pessoais; o trovador sentia, às vezes, o impulso de superar, de desobedecer aos preceitos mais tarde consagrados nas artes amatórias. Para Hernâni Cidade, o “individualismo

---

(80) *Ensayos sobre poesia española*, p. 37-38.

medieval era ainda quase exclusivamente o da força física, o do poder material, sobretudo nos países de menor cultura” (81).

Significativa é aquela poesia de Gui d’Ussel, em que o trovador pretende dirigir à sua dama uma canção d’amor, mas evitando dizer que o amor o faz chorar ou suspirar — porque todos já o disseram. O poeta não resiste à sedução de usar palavras novas na sua melodia, mas percebe que a linguagem é pobre e nela tudo já foi realizado pelos outros trovadores; então, num consôlo contrafeito de quem sente a inevitável impotência da expressão nova de seus estados sentimentais, resolve conferir à sua melodia a aparência de que disse com linguagem nova o que é velho na poesia:

Ben feira chanzoz plus soven  
mas enoja.m tot jorn a dire  
q’eu plang per amor e sospire,  
gar o sabon tuit dir comunalmen;  
per q’eu volgra mot nous ab son plazen,  
mas re no trob q’autra vez dit no sia.  
De cal gisa.us pregarai doncs, amia?  
Aqo meteis dirai d’autre semblan,  
q’aisi farai senblar novel mon chan (82).

Os trovadores tinham, algumas vezes, consciência literária: sentiam o formalismo, a inevitabilidade dos temas, dos conceitos, dos motivos de sua arte, e muitas vezes despontava nêles o orgulho da individualidade artística. Um orgulho rudimentar, mas que existia latente nos grandes trovadores. Um Raimbaut d’Aurenga, o primeiro trovador nascido na Provença e o primeiro representante do **trobar clus**, cultor da poesia refinada, da poesia inacessível ao vulgo, orgulhava-se das excelências de sua poesia; para êle, “desde que Adão comeu a maçã”, jamais apareceu um trovador que valesse um ceitil, comparado com a sua arte. Peire d’Alvernha, então, levou ao exagêro êsse impulso da originalidade, declarando que pretende compor um poema que não se iguale aos poemas alheios,

(81) O conceito de poesia como expressão de cultura, p. 35.

(82) Ap. Jean Audlau, *Les poésies des quatre troubadours d’Ussel*, p. 27.

porque naquilo que é comum à poesia de todos não existe arte:

q'anc chans no fon valens ni bos  
qe ressembles autrui chansos (83).

(Não há dúvida de que o valor estético da poesia reside, mais do que na capacidade de expressão, nas diferenças e na profundidade da experiência pessoal do artista: juízo de valor que constitui admirável antecipação da crítica literária moderna).

A pena de morte ao gôsto dos trovadores provençais de preludiar a canção com painéis da primavera, é lançada por D. Dinis, que proclama a superioridade da poesia de sua terra, pois, se os poetas do Languedócio manejam bem a sua língua para a expressão de seus sentimentos, em compensação a *coyta* amorosa daqueles trovadores não possui a profunda e sincera intensidade que possui a sua:

Proençaes soen mui ben trobar  
e dizem eles que é con amor,  
mays os que trobam no tempo da frol  
e non en outro sey eu ben que non  
am tam gran coyta no seu coraçom  
qual m'eu por mha senhor veio levar (C V 127) (84).

Dinis, que conhecia os trovadores occitânicos, percebe que o recurso da primavera como exórdio da canção d'amor provençal não passa de um artifício, de uma decoração tradicional que

---

(83) Ap. Alberto del Monte, Peire d'Alvernha — *Liriche*, p. 43. Numa de suas canções, Peire d'Alvernha faz desfilar sob o seu pincel crítico doze trovadores de seu tempo, cuja arte impiedosamente escarnece; o décimo terceiro da galeria é ele mesmo, ridicularizando a própria voz e o hermetismo de sua poesia, mas, sob o pretexto de modéstia, não perde a oportunidade de dizer que é o mestre de todos os poetas: *pero maîtres es de toz*.

(84) Gâce Brulé, já antes de D. Dinis, havia condenado os “*faus amoureux d'esté*”, que “*ne chantent fors en pascour*” e “*lors se plaignent sans dolour*” (V. Alfred Jeanroy, *Les origines...* p. 318). O Prof. Costa Pimpão também se prevalece destas objeções de Jeanroy, mas por descuido, naturalmente, coloca na Provença o trovador francês. O mesmo Prof. aduz outro exemplo curioso, que se liga à mesma idéia, do troveiro Eustache de Rheims, extraído da obra de H. Lang, *Das Liederbuch des Koenigs Denis von Portugal* (V. Hist. da Lit. Portuguesa, p. 146).

no mais das vêzes não possui uma articulação emotiva, nem com as estrofes do poema, nem com o estado lírico do poeta (85).

Os trovadores galego-portuguêses, como os de Provença, manifestam algumas vêzes pruridos de consciência literária, isto é, dos meios de realização de sua arte e das diferenças pessoais do seu mundo subjetivo. Mais adiante veremos as suas reflexões sôbre os recursos de que dispunham para a elaboração poética, numa consciência perfeita dos motivos, dos chavões, do material comum enfim de que dispõe o trovador para expressão de seus estados poéticos.

#### i) A Tópica e sua terminologia:

Julgamos necessário esclarecer o conceito de algumas denominações dêsse terreno da técnica literária. W. Kayser endossa a definição de que os **topos** são “clichês fixos ou esquemas do pensar e da expressão” (86). Quando Robert Curtius analisa, por exemplo, na sua obra fundamental (87), o tópico da “palavra consoladora”, ou o do “mundo às avessas”, ou ainda o da “afetação de modéstia”, o que se verifica é apenas a presença do chamado **lugar-comum**, não pròpriamente o estudo de uma fórmula fixa de expressão. A repetição de uma idéia, de uma imagem poética, de uma atitude literária, de uma forma de concepção da realidade — mesmo sem definida estrutura verbal —, chama Curtius indistintamente **topos**, tanto se refira à **tópica normativa** (que vem expressa ou codificada na **Retórica**), como à **tópica histórica** (que êle cria, partindo do princípio da permanência de um mundo psíquico comum, da cir-

---

(85) O Prof. Rodrigues Lapa invoca êstes versos de Marcabru como exemplo do desdém que o trovador votava ao elemento primaveril, convencionalismo vazio de significação: *Lo vers comens quan vei del fau/ ses foilla lo cim e.l branquill etc.* (Das origens da poesia lírica..., p. 67). Seria difícil explicar como em muitas outras canções Marcabru teria recorrido ao expediente. Lembrem-se, de passagem, a pastorela *A la fontana del vergier* e a canção de inverno *Lanquan fuelhon li boscatge*.

(86) Análise e interpretação da obra literária, v. I, p. 101. Kayser acrescenta: “O filósofo Dilthey, a quem tantos incentivos deve a ciência da literatura, via na investigação dos motivos o método mais prometedor, mais lucrativo, da história comparada das literaturas” (Ibid., p. 98).

(87) *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 123 e 55.

culação de “figuras arcaicas do inconsciente coletivo”). Para Curtius — como já apontamos — a **Tópica** constitui um dos capítulos do seu benemérito intuito de defender a unidade da evolução da cultura europeia. E é por isso que o seu método consiste em surpreender na Antiguidade clássica êsses esquemas literários e verificar a sucessiva circulação dos mesmos através das literaturas românicas até ao século barroco (88).

Em que pese à autoridade dos que se propuseram conceituar a terminologia dêsse campo da expressão literária, é conveniente estabelecer alguns conceitos, antes do nosso estudo. Na **Retórica** o **topos** é, indistintamente, o fundamento de um raciocínio, e os **topos** os principais pontos da demonstração, os lugares de onde se podem extrair argumentos para uma demonstração (*sedes argumentorum*). Aos **lugares-comuns**, que para o próprio Aristóteles se aplicam indiferentemente às questões de Direito, de Física, de Política e às de outros conhecimentos de espécie diferente (89), se dá o nome de **tópoi koinoi** (*τόποι κοινοί*), e a denominação se opõe a **eide** (*εἶδη*), “lugares específicos”.

O **topos** (que também se diz **tópico**) será, portanto, uma designação genérica, que compreenderá, não apenas os esquemas de pensamento, de sentimento, de atitude, de argumentação, como ainda os próprios esquemas na sua forma estereotipada. A êste último aspecto do **topos** preferimos atribuir a designação de **estereótipo** (ou **clichê** — denominação mais conhecida). Portanto, o **estereótipo** será o **topos** na sua forma tanto quanto possível fixa, isto é, no seu estado de matriz. O estereótipo surge, pois, do **topos** cristalizado, do **topos** que se definiu na sua forma de expressão. Todavia, o estereótipo não é propriamente um clichê imutável: possui certa plasticidade, cujas variações, diminutas, não destroem a integridade da fór-

---

(88) As contradições, em que várias deslizou o Mestre, foram inteligentemente apontadas e discutidas por Maria Rosa Lida, num eruditíssimo opúsculo crítico da obra do saudoso romanista: *Perduración de la literatura antigua en Occidente* (A propósito by Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*), reprinted from *Romance Philology*, 5 (2 e 3): 99-131, nov. 1951-feb. 1952.

(89) *Retórica*, lib. 1, cap. II, 21.

mula estilística. O estereótipo não é, repetimos, uma fórmula absolutamente irredutível: é um esquema de expressão, quase sempre fixo, que possui tradição literária e relativa plasticidade verbal. No afã de confirmar a sua tese da organicidade na evolução cultural da Europa, Curtius procura exumar do mundo clássico as raízes da tópica ocidental, analisando em seguida a circulação dos esquemas através das literaturas medievais, até ao século XVII, passando pelo Renascimento. E' em virtude desse intuito de estabelecer a unidade na evolução do pensamento europeu, que o ilustre romanista algumas vezes não deixou a matéria versada com absoluta clareza — como procuraremos demonstrar no nosso estudo sobre o tópico do “mundo às avessas”. Por isso mesmo a advertência do provençalista espanhol Martin de Riquer, a respeito da circulação de tópicos e mesmo da concepção amorosa na sociedade feudal e na Antiguidade clássica, merece respeito como ponto de partida para trabalhos que visem esse terreno da estilística: **El amor como servicio, como manifestación de vasallaje feudal, es un fenómeno absolutamente medieval, inexplicable en la antigüedad clásica y que da un sello característico a la poesía de los trovadores. Al leer las composiciones de éstos, conviene tener bien en cuenta que muchas cosas que pueden parecer tópicos o lugares, mil veces repetidos en poesía, no son tal, sino la manifestación de un espíritu y de un concepto de la vida determinados y fijos, y que hasta entonces no aparecieron ni pudieron aparecer** (90). Acontece, algumas vezes, que o estereótipo gira em torno de uma palavra de sentido dominante, que constitui o núcleo de sua formação. No **lugar-comum** o que verificamos é apenas um conteúdo constante, que também circula, mas não possui uma solução verbal, uma fórmula literária mais ou menos definida. O que caracteriza o lugar-comum é apenas o assunto, o conteúdo; o que caracteriza o estereótipo é, não só o conteúdo, mas ainda a sua estrutura lingüística.

Não devemos, entretanto, confundir o **topos** com o **motivo**. Este pode ser, também, como o próprio Kayser preceitua, “uma

---

(90) *La lírica de los trovadores*, Introd., p. 29.

situação, uma figura, um esquema, típicos, que se repetem” (91); e por essa razão o **motivo** pertence à **Tópica**. Todavia, os motivos são imbuídos “de uma força motriz” (como a própria palavra está etimologicamente dizendo) e diferem do tópico em que este não atua sobre a ação da obra. Por exemplo, o motivo do amor entre descendentes de duas famílias inimigas (que está no *Romeu e Julieta*, no *Amor de Perdição* etc.) não é tópico, porquanto a ação dessas obras se desenrola como que comprometida pelo **motivo**. O tema decorre, pois, como paráfrase ou desenvolvimento do motivo. Na poesia trovadoresca, a partida do cavaleiro para a cruzada, para o serviço de el-rei, para o cumprimento de seus deveres militares, pode aparecer como pretexto para a composição da poesia. É o **motivo**. Na prática estas distinções às vezes perdem o seu caráter, e o que era motivo pode tornar-se tópico ou vice-versa, como ainda o motivo deixar de sê-lo para se tornar o próprio tema da composição.

#### j) **Palavras finais:**

Uma preparação histórica atinente às relações entre o mundo occitânico e o mundo ibérico foge inteiramente aos propósitos do presente estudo, pois trata-se de matéria já realizada, embora nesse campo muito ainda se tenha por fazer (92). Os trabalhos que vêm, desde Frederico Diez, tentando estabelecer uma filiação entre a poesia do sul da França e a lírica ibérica trovadoresca, são todavia estudos laterais da questão, mais voltados para a temática da poesia dos dois povos do que propriamente para os tópicos — matéria que surge esparsa através desses estudos. Os trovadores galego-portuguêses tinham cons-

(91) *Obra cit.*, p. 80-100.

(92) Uma síntese bem feita pode encontrar-se em István Frank: *Les troubadours et le Portugal*. In: *Mélanges d'études portugaises*, p. 200-211. Excelente também o capítulo “Influências francesas”, de Lições de Lit. Portuguesa do Prof. R. Lapa, p. 84-91. Indispensável é o cap. VIII do CA, de C. Michaëlis, bem como fundamental ainda é a obra de M. Pidal, *Poesia juglaresca*, agora na sua 6a. ed., rigorosamente revista. Anterior a estes trabalhos, está a primorosa monografia de Henri Lang, *The relations of the earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères*, *Modern Language Notes*, 10 (4): 104-116, apr. 1895.

ciência do esplendor de uma floração poética no sul da França; sabiam existir no Languedócio uma poesia lírica digna de admiração e imitação; se de um lado D. Dinis afirmava tratar-se de uma poesia fingida a poesia dos cantos primaveris, por outro êle mesmo declarava que ia compor uma canção d'amor ao gôsto de Provença:

Quer'eu en maneyra de proençal  
fazer agora hun cantar d'amor (CV 123 (93)).

Bem, num trovador como Dinis a aproximação com os trovadores occitânicos é perfeitamente justificável. Necessário seria verificar até onde a comunhão espiritual entre os dois movimentos literários atingiu, porque até trovadores cuja alma estava ligada intimamente às emoções de sua terra, sentiram a ressonância da arte provençal. E' o caso de um trovador como Nuno Fernandez Torneol: se buscava na musa popular os seus temas e sua habilidade poética, por outro lado demonstra conhecer a poesia estrangeira — fato êsse, ao que nos consta, não observado até agora na sua produção poética. E' flagrante, por exemplo, a coincidência de processo formal que se verifica entre uma composição sua e outra de Guilhem de Peitieux. As estrofes da cantiga do poeta popular iniciam-se sempre por uma interrogação que tem valor afirmativo:

Que prol vus á vos, mia senhor,  
de me tan muito mal fazer,  
pois eu non sei al ben querer  
no mundo, nem ei d'al sabor?  
dizede-me: que prol vus á?  
.....  
Que prol vus á de eu estar  
sempre por vos en grand'afan? (CA 74).

O mesmo processo de composição, com a mesma interrogação, encontra-se numa peça poética do mais antigo trovador meridional:

---

(93) Henri Lang é otimista: At the court of Alphonse IX of Leon (1188-1230) we find Elias Cairel, Guilherme Ademar, Giraut de Bornelh, Peire Vidal and Uc de S-Circ. These poets must have exercised a considerable influence on the development of the Gallego-Portuguese court-poetry... (Ibidem, p. 105).

Qual pro y aurretz, dompna conja,  
si vostr'amors mi deslonja?

.....

Qual pro y aurretz, s'ieu m'enclostre  
e no.m retenetz per vostre? (94).

A poesia do trovador da Aquitânia deverá ter exercido grande influência no seu tempo; a melodia de um de seus cantares — onde alguns admitem o influxo do zéjel mourisco — circulou até o século XIV, época em que ainda aparecem fragmentos líricos ensoados com essa melodia. Guilhem de Peitieu estêve na Espanha como cruzado, em luta contra os almorávides, e a hipótese de que tivesse visitado na Galiza o túmulo de Santiago merece muita simpatia.

O presente trabalho pretende examinar apenas as situações tópicas mais importantes que emigraram para o primitivo lirismo ibérico. Permita-se-nos designá-los sob forma latina e classificá-los em tópicos relativos:

a) à sintomatologia amorosa:

- *metus praecludit vocem;*
- *somnus et sensus aversi* e suas derivações;
- *oculorum lacrimas effundere;*
- *mortem amore sine mutuo*, ou — *consumi amore;*

b) à execração:

- *alliense die natus sum;*
- *florebat olim...*

c) ao panegírico e à declaração:

- *oculi mei, lumen meum;*
- *illam magis velle oculis suis;*
- *amor cui par nemo est;*
- *domina longe ante alias pulchritudine;*
- *imperium abnuere propter dominam;*

d) ao retrato da mulher:

- *domina candore mixtus rubor.*

---

(94) Ap. M. de Riquer, *La lírica de los trovadores*, p. 25.

Não constituem superfetação os dois capítulos finais: a interpretação da natureza na poesia galego-portuguesa precisava ser feita, para se ver que neste setor houve apenas farrapos de fórmulas estilísticas; e o estudo sôbre a consciência dos topos tornou-se inevitável num trabalho que se propõe investigar o formalismo de um movimento literário. Sem êste epílogo, ter-se-ia a impressão de que o movimento trovadoresco, vítima de uma preceptiva poética, desconheceu individualidades literárias.

## TOPOS

Hernâni Cidade reduz ao mínimo o coeficiente de fórmulas expressivas da poesia medieval portuguesa, chegando a dizer que, “além de lume dêstes olhos meus, formosa como rubi entre as pedras, quase nada mais se topa que revele finura de sentimento de arte” (1). E’ verdade que a poesia trovadoresca lugo-galega desconhece os recursos da comparação e a riqueza de imagens que circulam na poesia provençal ou na poesia lírica arábigo-andaluz; mas também não é verdade que a galaico-portuguesa se reduza àquela miséria ornamental de que fala um dos mais simpáticos conhecedores da literatura portuguesa.

Já vimos que, não obstante grandes afinidades espirituais entre as diferentes vegetações líricas trovadorescas, a poesia do sul da França possui certos caracteres que não encontraram ressonância ou ambiente propício na ibérica dos primeiros tempos, tais como o tópico da “femme deshabillée” e o do “coup de poing sur le nez”. Outras situações poéticas, ocasionadas pela vida amorosa e previstas nos códices do amor, também deixaram, pelas mesmas razões, de circular para a esfera lírica peninsular. Certas circunstâncias expressivas ainda, criadas pelo encontro do homem com a natureza, a poesia d’aquém-Pirineus desconhece. Bernart Marti, por exemplo, descreve a natureza como agente propício à exaltação amorosa, pois em qualquer tempo o amor é sempre amor: *qu’en totz terminis val amor* (2). As variações da nossa vida passional não dependem

---

(1) O conceito de poesia..., p. 44-45.

(2) Todavia, para a aventura amorosa, recomenda Ovídio consultar o tempo (*adspicienda... tempora*), pois

*Tempora qui solis operosa colentibus arva,*

*Fallitur, et nautis adspicienda putat*

(*Ars Amandi*, l. I, vs. 397-398);

e, mais categoricamente, afirma que nem todos os dias são propícios à conquista das mulheres:

*Nec teneras semper tutum captare puellas:*

da favorabilidade ou não das estações, porque **genars non val meims gaire/ qu'abril e mais qu'es vertz e blan** (3). Bernart de Ventadorn também desposa a opinião do trovador homônimo, declarando que nunca reparou nas estações e nos meses, na flor que esplende ou se oculta, no arbusto que reverdece ao pé da fonte, senão que em qualquer momento o amor lhe proporciona um gôzo indescritível:

mas en cal c'oras m'avengues,  
d'amor us rics esjauzimens (4).

E', como se vê, um preceito que se tornou lugar-comum, pois o desprezo à natureza também arrancou versos belíssimos à lira de Raimbaut d'Aurenga; o primeiro trovador provençal confessa que o gérmen da sua inspiração não é outra coisa senão exclusivamente o objeto amado; o alvoroço emotivo que estimula e vibra as cordas de sua arte não são nem os pássaros e as flôres, nem o orvalho e a neve, nem o calor e o frio, e muito menos os prados verdejantes: **No chant per auzel ní per flor... mas per midonz, en cui m'enten**. O próprio Afonso, conde de Barcelona e rei de Aragão, navegou nas mesmas águas: os pássaros se alegram pelos vergéis e pelos prados, nas fôlhas e nas flôres; mas para o trovador apenas Deus e o amor residem na base de sua inspiração poética:

mas al meu chan neus ni glatz  
no.m notz, ni m'ajuda estatz  
ni res for Deus et amors (5).

Vamos mais longe ainda: certas perturbações profundas, ocasionadas pela deflagração passional, apresentam alguns carac-

---

Saepe dato melius tempore fiet idem (Ibid., vs. 401-2).

Os estudos relativos a uma aproximação entre a doutrina do amor cortês na poesia occitânica e o preceituário amoroso ovidiano, exigem muita cautela, pois frequentemente medeiam diferenças profundas entre uma e outra concepções amorosas.

(3) Ap. Martín de Riquer, *La lírica de trovadores*, p. 119.

(4) Ibidem, p. 269. Foi talvez com o pensamento voltado para estas flôres do individualismo da lírica dos trovadores, que Etienne Gilson veio a concluir: *Les troubadours firent une grande découverte, peut-être la plus importante de toutes leurs contributions à l'art poétique, lorsqu'ils s'aperçurent que les oiseaux ne chantaient qu'au printemps, mais qu'on peut être amoureux toute l'année* (*L'école des Muses*, p. 239).

(5) Ap. Riquer, obra cit., p. 312.

teres sintomáticos ignorados pelos trovadores galego-portuguêses:

Tan ai al cor d'amor,  
de joi e de doussor  
per que.l gels me sembra flor  
e la neus verdura (6).

Transfigura-se a neve em verdura e o gêlo em flor, tal a força dominadora que o amor e suas manifestações acessórias exercem sobre o coração do trovador de Ventadorn. Essa antítese, em que a incandescência amorosa é refratária aos rigores do próprio inverno, ainda vem expressa no poeta-ourives Arnaut Daniel:

l'amors qu'inz el cor mi plou  
mi ten chaut on plus inverna (7).

Raramente encontramos coisa parecida entre os trovadores de Entre-Douro-e-Minho. Nesta estrofe final de João Airas, que prenuncia o poeta clássico dos sonetos (**Mudam-se os tempos, muda-se a fortuna...**), põe-se o poeta a refletir sobre o divórcio entre o amor e a natureza, propriamente um motivo que pertence à literatura universal:

Todalas cousas eu vejo mudar:  
mudan-s'os tempos e muda-s'o al,  
muda-s'a gente en fazer ben ou mal,  
mudan-s'os ventos e tod'outra ren,  
mais non se pod'o coraçon mudar  
do meu amigo de mi querer ben (CV 550).

Mais próximo do motivo provençal estaria o trovador de Santiago nesta pastorela, onde a paixão cuidosa suprime ao cavaleiro a sensação das coisas ambientes, prestes a declarar-se à pastora que desce pelo souto do Crescente:

---

(6) *Ibidem*, p. 258.

(7) Ap. F. Piccolo, *Primavera e flore...*, p. 171.

E as aves que voavan,  
quando saia l'alvor,  
todas d'amores cantavan  
pelos ramos d'arredor,  
mais non sei tal qu'i'stevesse  
senon todo en amor. (CV 554) (8).

São, como se percebe, meras aproximações, que não nos autorizam a afirmar que se trata aqui de um conhecimento daquele motivo tão em moda nos trovadores provençais.

Não estamos aparelhados para estabelecer as condições em que se foram formando, adaptando e evoluindo os tópicos no lirismo galego-português, dada a escassez do material biográfico dos trovadores (reconstituído precariamente, através dos **No-biliários** e das próprias composições poéticas), e sobretudo pela ausência de uma cronologia tanto quanto possível segura dos próprios trovadores. Poderemos, quando muito, afirmar que as fórmulas tópicas essenciais já se encontram esboçadas num dos mais antigos trovadores (se não o mais): Paio Soares de Taveirós:

- a) A profissão de fé cavaleiresca: o “serviço” e o “amor” (CA 37);
- b) a submissão humilde do cortejador (*ibid.*, 31);
- c) o amor sem esperança (*Ibid.*, loc. cit.);
- d) a presença dos difamadores (*Ibid.*, 36);
- e) a presença dos olhos, responsáveis pela deflagração e conseqüências da paixão amorosa (*Ibid.*, 34);
- f) a Morte, o ensandecer d'amor (em várias cantigas);
- g) a alegria perdida, a insônia e a troca de um império pela mulher amada;
- h) e o retrato tradicional: “mia senhor branca e vermelha” (*Ibid.*, 38) (9).

A poesia de Guilherme IX, que já revela um aprendizado da arte poética ou a existência de uma escola anterior à sua

(8) *Senõ todo eu amor*, CV ed. E. Monaci.

(9) Releva notar que uma de suas canções (CA 33) fôra escrita fora de Portugal, provavelmente na França.

produção, traz também, como no cortejador da **Ribeirinha**, os caracteres fundamentais do amor cortês, os primeiros preceitos da erótica palaciana e cavaleiresca, em que a Mulher, ao contrário do que sucedia na sua primitiva poesia dionisiaca, adquire uma personalidade abstrata. E é êle, ainda, que dá início ao primeiro tópico objeto de nosso estudo: o dos sintomas de inibição psicológica do amante em presença da mulher amada.

Vejamos, pois, a contribuição trovadoresca provençal, os motivos e os topos que dessa poesia lírica emigraram e vieram introduzir-se na esfera da expressão poética do trovadorismo de Entre-Douro-e-Minho. Começemos pelos tópicos relacionados com a sintomatologia passional, nos seus caracteres externos (palidez, tremedeira, perda da palavra etc.) e nos seus caracteres psicológicos (êxtase, perda da razão, estados alucinatórios, loucura, mazoquismo etc.) (10).

## A) SINTOMATOLOGIA AMOROSA

### 1) — *Metus praecludit vocem.*

A perturbação emotiva de quem se sente face a face com a mulher amada é propriamente um fenómeno comum da erótica literária, conquanto possamos apelar para a poesia de Ovídio, que prevê esta situação do amante em face de sua dama. O motivo tem origem, não só nos trovadores da Provença, como nos troveiros e nos romances cortesões da França setentrional. A situação conflituosa assume variadíssimos aspectos, criando assim os tópicos mais extravagantes. E' tudo decorência do amor, que gera no amante estados e emoções contraditórios, inibição da palavra, obliteração da razão, esquecimento da mensagem amorosa; outras vèzes a formosura da mulher se torna a causa do insucesso; não raro, depois de todo o sacrifício do aprendizado amoroso, o trovador consegue chegar à

---

(10) "Muitas das imagens empregadas para esclarecer a rápida iniciação e o poder inexplicável do amor passaram, ao que parece, de um país para outro" (Waldemar Vedel, *Ideales de la Edad Media*, v. II, p. 78).

presença de sua dama, contempla o esplendor de sua beleza e cai num estado de embevecimento, de alucinação até. O preceito estava devidamente codificado: são as regras 15a., 16a e 20a. do **Tractatus Amoris** de André Capelano:

- **Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere;**
- **In repentina coamantis visione cor contremescit amantis;**
- **Amorosus semper est timorosus** (11).

A poesia trovadoresca alemã também explorou largamente o expediente literário com essas múltiplas modalidades. A perturbação, entre os **Minnesänger**, assume frequentemente as formas extremas da alucinação, do êxtase e da hipnose. Bizet, no seu estudo sobre o “trovador do amor sagrado” (Henrique Suso, que transferiu para a esfera da poesia mística o receituário da poesia profana), estabelece o grau psicológico desse estado emotivo que vive o trovador perante o objeto amado: **Les Minnesaenger s'expriment toutefois en termes plus mesurés: chez eux le choc affectif se résout en distraction rêveuse; la pensée s'absorbe dans la contemplation de la femme aimée, oubliant le monde réel pour se perdre dans une semi-inconscience:**

ich was sô verre an si verdâht  
daz ich mich underwilent niht versan,  
und swer mich gruozte das ichs niht vernam.  
(Friedrich von Haussen) (12).

O motivo é freqüente em Bernart de Ventadorn, que sente atar-se-lhe a língua quando se encontra em presença da mulher:

per que.lh lenga m'entrelia  
can eu denan leis me prezen (13).

---

(11) “Todo amante deve empalidecer em presença da amada”;  
“A vista repentina da mulher amada, o coração amante deve estremecer”;  
“O amoroso é sempre tímido”.

(12) J.-A. Bizet, Suso et le Minnesang, p. 90 e nota 1.

(13) Ap. Riquer, *Obra cit.*, p. 254.

E, numa comparação plena de volátil naturalidade, o mesmo poeta exprime o estado embaraçoso do amante mártir: treme, como tremem as fôlhas com o vento:

Can eu la vei, be m'es parven  
als olhs, al vis, a la color,  
car aissi tremble de paor  
com fa la folha contra.l ven (14).

Arnaut Daniel, cuja poesia apresenta vários pontos de contacto com a do trovador de Ventadorn, sente muitas vêzes o desejo vulcânico de falar à mulher; mas, quando se vê à sua frente, advém-lhe uma mudez completa, tal o mundo de idéias e sentimentos que tem a revelar-lhe:

Qu'ades ses lieis dic a lieis cochos motz,  
Pois quan la vei non sai, — tant l'ai —, que dire (15).

Os frêmitos e a inquietação amorosa que sente o poeta Cercamon — verdadeira enciclopédia das situações psicológicas do amante —, não são propriamente em presença da mulher, mas quando dorme ou cuida:

Totz trassalh e bran e fremis  
Per s'amor, durmen o velhan (16).

Garcia de Guilhade estêve poucos instantes com sua dama, dêsses que são os mais ilusórios da felicidade amorosa, mas, no pouco que lhe falou, teme o poeta não ter levado à mulher a mensagem de seu sonho:

Esso mui pouco que og'eu falei  
con mia senhor, gradeci-o a Deus;  
.....  
Mais do que dixে gran pavor per ei;

---

(14) Também Peire d'Alvernha: tals que denant li.m trassallis (Alberto del Monte, Peire d'Alvernha, LIRICHE, c. VII, vs. 25).

(15) Ap. A. Berry, *Florilège des troubadours*, p. 192. Entre os troveiros franceses, ainda no séc. XIII, o tópico tem sua utilidade na poesia amorosa de um Thibaut de Champagne (V. R. Bossuat, *La poésie lyrique au moyen âge*, p. 59).

(16) A. Jeanroy, *Les poésies de Cercamon*, c. I, vs. 25-26.

ca me tremia'ssi o coraçon  
que non sei se lh'o dixei, se non (CA 239) (17).

Uma variante da perturbação do poeta em presença da mulher amada é a cantiga de Pero Garcia Buralês, onde o motivo ocupa as duas estrofes de que se constitui o poema: o trovador imagina mil vêzes num só dia o momento de transmitir à amada o protesto de sua paixão; todavia, no instante supremo, um desvario apodera-se dêle, perturbado com a formosura da mulher: esquece-se de tudo e acaba por dizer coisa completamente alheia à idéia primitiva:

Ca poi'la vejo, coido semp'r'enton  
no seu fremoso parecer, e non  
me nembra nada; ca todo me fal  
quando lhe coid'a a dizer, e dig'al! (CA 99) (18).

Essa nuança do motivo na cantiga de Pero Garcia aproxima-se daquela perturbação que sente o namorado em presença de sua dama, na poesia dialogada de Giraut de Bornelh:

— Razonar no.m sabrai ja be.  
— Dias, per que?  
— Per leis garar.  
— No.m sabras donc ab leis parlar?  
Est aissi del tot esperdutz?

---

(17) Este último verso sugere algumas considerações relativas à comunhão literária na poesia românica, que se verifica até nos processos repetitivos: figuras como *no sai on vauc ni on me venc* ("não sei aonde vou nem de onde venho") de Arnaut Marueilh; que *no sai que.m dic ni que.m faz* ("que não sei o que diga e o que faça") de Rambertino de Buvaletti, trovador italiano; que *non sai que dic ni que faz*, de Folquet de Romans; de quantas *forô ne sô ne seran*, de Pai Gomez Charinho; *mi fez e faz mal/ e fará*, do mesmo trovador; *non sey que faça*, nem *ei de fazer*, de Bonifácio de Génova, e *con al amat et am et amarai* ("quanto amei, amo e amarei"), de Lanfranco Cigala, atestam indiscutivelmente, mais do que um fenómeno de poligenesia literária, uma fraternidade retórica que vem confirmar a unidade poética da România.

(18) Cercamon também não acerta na expressão de seu desejo quando se encontra com ela:

quan suy ab lleys si m'esbahis  
qu'ieu no.ill sai dire mon talan

(A. Jeanroy, *Les poésies de Cercamon*, I, vs. 15-6).

A propósito da poesia de Pero Garcia Buralês, cujo tópico da turvação do amante perante a mulher Menendez Pidal julgou original na Península, veja-se Eugénio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p. 66-67).

— Oc, can li sui denan vengutz...

— T'espertz?

— Oc, eu, que no sui de re certz. (19).

E' a mesma tragédia por que passa Arnaut Maruelh, que na sua mais longa e mais bela composição amorosa confessa esquecer-se de tudo que pensou, quando se vê diante da beleza da mulher amada:

can remir la vostra beutat,  
tot m'oblida cant m'ai pensat (20).

Rigaut de Barbezieux explora o tópico, alarga-o numa comparação verdadeiramente original, dizendo que a beleza de sua dama o impede de transmitir-lhe a prece amorosa; o deslumbramento é tamanho, que outra cousa não pode fazer senão **sonhar** (tal fôra o estado em que se achou Percival quando viu a lança e o Santo Graal: ficou tão embevecido, que lhe faltaram forças para perguntar — **para que servem?**):

Atressi com Persavaus,  
el temps que vivia,  
que s'esbai d'esgardar  
tant qu'anc no saup demandar  
de que servia  
la lansa ni.l grazaus;  
et eu soi atretaus,  
Mielhs de Domna, quan vei vostre cors gen,  
qu'eissamen  
m'oblit quan vos remir;  
e.us cug prejar e no fauc, mas consir (21).

A situação de quem se encontra inteiramente perturbado diante de sua dama parece a mesma em que se encontraria o cavaleiro que, diante do inimigo, esquecesse os princípios da arte do combate. Ele aprendera a lutar, como aprendera a amar, pois as duas atividades — como ensinara Ovídio — constituíam uma arte. Ora, se o amor cavalheiresco prevê uma preceptiva, um

---

(19) Riquer, obra cit., p. 331.

(20) Ibidem, p. 471.

(21) Ap. F. Piccolo, *Primavera e fiore...*, p. 272.

código de princípios convencionais, não se explica que o amante, face a face com a dama, seja vítima de uma inibição física e psíquica a ponto de não poder realizar a mensagem de seu coração. Mas é que o trovador traz presente no espírito a consciência da incompatibilidade entre os preceitos da galantaria e o seu autêntico estado de alma. A observância estrita da **mesura**, a prudência, a moderação, e por outro lado a situação de submisso e humilde, muito embora constituam qualidades da educação feudal e cortês, entram em conflito com a mensagem sentimental, que acima de tudo deve ser espontânea, sincera e livre de convencionalismo. Este conflito é uma verdade psicológica, que o trovador procura expressar na sua poesia, conquanto nem sempre a realidade poética corresponda a uma realidade pessoal (22).

A poesia castelhana do século XV — assevera Lapesa — ainda insiste no tópico do mutismo perante a dama, com repetição freqüente das fórmulas tradicionais: conturbação, imobilidade da língua, tremor (23). Reaparece em Gil Vicente, na tragicomédia de **D. Duardos**, quando o príncipe da Inglaterra, disfarçado em hortelão, é abordado por Flérída e sua companheira, que, sem o reconhecerem, se põem a conversar com êle. Tímido, embaraçado e mudo diante do objeto de sua paixão, D. Duardos rompe o seu silêncio com esta confissão:

Señoras, quando el corazón  
del esfuerzo tiene mengua  
ya se piensa  
que de fuerza y con razón  
será turbada la lengua  
y suspena (24).

Bem, quando chegamos à poesia do século XVI, o tópico já se liquefaz, perde o seu significado ético original, e em Camões ouvimos a declaração de que **Então falo melhor quando emu-**

---

(22) Dante descreve admiravelmente esse estado da timide amatória provocado pela presença da mulher amada, com todos os pormenores que só a prosa explicativa dos seus sonetos poderia permitir (Cf. *Vita Nuova*, XIV).

(23) *La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 20-21 e 43.

(24) *Obras*, ed. Marques Braga, vol. III, p. 251.

**deço.** No verso já predomina a experiência de Ausias March, dos poetas castelhanos do século XV e de Petrarca, cuja teoria metafísica do amor recorre às antíteses e aos paradoxos. Ligado à mesma tradição está o tema do **silêncio intimista** em Garcilaso (25).

Não foram somente as personalidades literárias de primeira grandeza que se projetaram fora do slimites de sua terra: muitas vêzes a transmissão dos motivos, dos tópicos poéticos se deve aos pequenos trovadores, aos jograis ambulantes, que peregrinavam de côrte em côrte, de país em país, deixando marcas indeléveis de sua pequena originalidade ou de suas predileções. Um motivo esporádico na lírica minhoto-duriense, o da **declaração cantada**, que suponho existente apenas na poesia de Martim Moxa, pode jogar um pouco de luz sôbre a posição literária dêsse trovador. Quase nada se sabe de Martim Moxa, além das deduções cronológicas de Carolina Michaelis (que coloca a sua atividade poética entre os reinados afonsino e dionisiano) e as aproximações que Henri Lang e Sílvio Pellegrini fizeram entre alguns de seus versos e a poesia de Peire Cardenal. José Joaquim Nunes, entretanto, é de opinião que nos lugares citados por aquêles romanistas tenha havido um casual encontro de pensamentos nos dois poetas (26). Somos de parecer que o trovador conheceu, não só a grande poesia dos trovadores provençais, como também a dos trovadores de segunda categoria. A presença do motivo poético da declaração amorosa em forma de canto não pode ser explicada por mera coincidência literária. Com êsse motivo o trovador revela consciência de que a timidez amorosa pode ser remediada pela música; então procura, cantando, evitar a inibição. Não deixa de ser uma forma pusilânime de declaração, mas preferível por alguns trovadores, pois só assim conseguem remediar os obstáculos emotivos ocasionados pela presença da mulher e transmitir in-

---

(25) R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, p. 43-44. Lapesa quer dizer, com êste silêncio intimista, uma atitude sentimental que Garcilaso herdou possivelmente de Ausias March e dos poetas castelhanos do séc. XV, que consistia em preferir manter-se calado no amor porque isto constituía uma fineza muito grande e eloquente.

(26) *Cantigas d'amor*, Introd., p. XXXVII.

tegralmente a confissão passional. Afora a poesia de Arnaut Marueilh, o motivo encontra-se sobretudo nos trovadores de segunda ordem, tais como Pistoleta e Bertran d'Alamanon, que não ousam transmitir a sua declaração, senão cantando. Diz Pistoleta: **non l'aus descobrir mon talan/ Mas... en chantan**. Marueilh não tem coragem de dizer em segredo o seu amor (**dir a rescos**): fá-lo cantando (**pregar vos aí... en mas chansos**). O último, incapaz também de revelar o seu infortúnio passional, **dirai chantan ma malananza**.

Vejam-se os dois belíssimos exemplares de Martim Moxa, que se teria tornado o concessionário exclusivo dêste expediente em terras galego-portuguêsas:

Que entenda, poys meu cantar oyr,  
o que non posso, nem lh'ousou a dizer (CV 475);

Que grave coita que me é dizer  
as graves coitas que sofr'en cantar:  
vejaio mha morte que mh á de matar  
en vós e **nom vos ous'em rrem dizer,**  
**pero ei dizerlo, cantando** e eu ssom... (CV 483) (27).

O motivo da declaração musical foi também imitado pelos poetas anglo-normandos (**En chantant, ma vérité/ Faz saver a sa franchise** — diz um dêles), e até pelo poeta lírico Gower, contemporâneo de Chaucer. No seu francês anglicizado, marcado por aquêlê ritmo jâmbico da poesia de sua terra, faz Gower uma confidência semelhante:

Mais quant jeo doi parler en ascune hure,  
Le coer me falt de si très grant paour  
Qu'il hoste et tolt la vois et la parlure... (28).

Outros amantes, mais desembaraçados e expeditos na transmissão de sua coita, dirigem-se abertamente a sua **senhor**, co-

(27) Numa composição de Airas Corpancho (CA 65), o tópico da timidez ou impossibilidade de se declarar deixou de sê-lo para se tornar o próprio tema da cantiga, na qual o trovador vive um conflito: deseja falar à mulher, mas atormenta-o a certeza do insucesso. Joan Nunes Camanês não ousa dirigir-se à mulher, com receio de que ela se assanhe (enfureça) (CA 113); outros exemplos, em Airas Vaez (CV 56); em D. Dinis, onde o tópico também se converte em tema da composição (CV 536).

(28) Ap. Jean Audiau, *Les troubadours et l'Angleterre*, p. 111.

mo se pode ver de uma cantiga de Airas Nunes. Como era de esperar, a mulher torna-se **sanhuda** e o desdenha porque o vassallo ultrapassou os limites do recato amoroso, tocando certamente no ponto vulnerável: a declaração de sua coita:

Faley noutro dia con mha senhor  
e dixe-lho muy grand'amor que lh'ey  
e quantas coytas por ela levey  
e quant'afam soffro por seu amor;  
foi sanhuda e nunca tanto vi... (CV 467).

O clérigo compostelano conhecia muito bem a arte pirenaica, cujo motivo primaveril glosou numa delicadíssima cantiga que Joaquim Nunes batizou de **Hino à Primavera** (29); todavia sacrificou também aos temas da poesia popular, e aí teria aprendido a desobedecer aos cânones da poética importada — que em terras galego-portuguêsas precisou adaptar-se à sensibilidade e ao tonus cultural. Da cantiga de Airas Nunes se depreende perfeitamente que o trovador estêve em presença de sua dama e conversou com ela. O platonismo amoroso decorre justamente da inatingibilidade do objeto amado, colocado como está, fora do plano dionisiaco da vida (como estêve a Virgem na poesia provençal do século XIII) (30). Bem, no lirismo occitânico, como já vimos, êsse platonismo é discutível, envolvido como está por influxos do catarismo e por condições específicas da vida feudal. No sentido de que êsse amor era mais um processo intelectual do que uma evasão sentimental, poderemos então falar num platonismo na poesia lírica trovadoresca; contudo, o poeta pressupõe a existência do objeto amado; êle não só atinge o plano em que está colocada a **senhor**, como fala com ela, ex-

---

(29) A cantiga refere-se propriamente à estação estival, pois no primeiro e no último versos surgem as palavras verão e estyo. José Joaquim Nunes, quando lhe deu esta denominação, estaria pensando mais no conteúdo do que nos caracteres externos da cantiga (V. Cantigas d'amigo, I, p. 221).

(30) Outras ainda são as determinantes do sofrimento amoroso no poeta clássico: a luta psíquica entre a Razão (que procura analisar a paixão amorosa) e a Sensibilidade (que possui razões que a própria Razão não compreende); por isso mesmo Camões considerava o Amor contraditório:

Mas como causar pode o seu favor  
Nos mortais corações conformidade,  
Sendo a si tão contrário o mesmo Amor?

põe-lhe as suas coitas, despede-se dela (e não diz para onde vai), ou, como se deduz destas cantigas de Pedro Amigo de Sevilha, propõe ser o seu vassalo:

Esta dona, que mi faz muyto mal,  
por que me non quis, nen quer que seja seu  
home... (31).

Mays esta dona nunca quis que seu fosse...

....

que non averya coita d'amor,  
se esta dona fosse mha senhor (CV 686).

E, se a mulher não corresponde ao amor do trovador, a razão é muito simples, e no-la dá o próprio João Baveca numa de suas cantigas:

Os que non amam, nen sabem d'amor  
fazem perder aos que amor am,  
vedes porque: quand'ant'as donas vam,  
juram que morrem por elas d'amor  
e elas sabem poys que non é ssy,  
e por esto perç'eu e os que ben  
lealmente amam, segundo meu sen (CV 699).

As declarações fingidas dos que não sabem a verdadeira missão do amor colocam a mulher no dilema de saber qual confissão é sincera; e do dilema não hesita em descambar para uma declarada indiferença. Referindo-se ao amigo falso e desleal, põe D. Dinis nos lábios da mulher esta fiinda:

E de colherdes razon seria  
da falsidade que semeastes (CV 198).

A poesia trovadoresca amorosa é inquinada de fingida pelos tratadistas; não são poucos, todavia, os trovadores que têm consciência da insinceridade dessa poesia, protestando compor a sua à base de absoluta lealdade sentimental. Mas, quem diria que nestes protestos não estaria apenas uma atitude de quem

---

(31) J. J. Nunes, *Cantigas d'amor*, CCXXXIV. O segundo verso: "por que me non quis...", CV ed. E. Monaci. Home, aqui, não no sentido de posse da mulher amada, mas no de vassalo, "home-lige". Esta acepção se confirma com os versos da cantiga seguinte.

pretende romper a rotina do processo erótico? Na própria vida amorosa grande é o coeficiente de hipocrisia sentimental dos figurantes: Garrett, melhor do que ninguém, fixou estas hesitações, êste jôgo secreto da insinceridade, quando compôs o retrato do amante Carlos nas suas deliciosas **Viagens na minha terra**.

## 2 — *Somnus et sensus aversi* e suas derivações.

As duas regras do ritual amatório, que estão expressas no **Tractatus amoris** de André Capelano (**Lib II**, cap. VIII): **Todo amante deve empalidecer em presença da amada e não dorme nem come aquêlo a quem a paixão amorosa domina**, são preceitos tradicionais, que vieram da arte amatória ovidiana. Destas duas situações, apenas a segunda é freqüente na poesia provençal e dominante no lirismo galego-português. Em Giraut de Bornelh:

e perda.l dormir e.l depast (32);

em Cercamon:

que.l manjar en pert e.l durmir (33).

Em Cercamon ainda aparece: “que tot **perda.l sen e.l saber**”; em Guilhem de Peitieu, uma variante do tópico: “per que mos cors **non dorm ni ri**”. Entre os troveiros, Châtelain de Coucy: “ne mi laist **dormir ne reposer**”. **Perder o rir e o dormir** encontra-se em D. Afonso Sanches, filho de el-Rei D. Dinis. A quadra popular ainda conserva essas reminiscências que viajam desde a mais alta antiguidade:

Quem tem amôres **não dorme**,  
Quem não os tem **adormece**,  
Quem os tem ao longe **chora**,  
Quem os tem ao pé **padece**.

---

(32) Riquer, obra cit., p. 353.

(33) *Ibidem*, p. 48.

A perda do apetite, porém, não circula na poesia lírica de Entre-Douro-e-Minho (34), prova evidente da depuração de elementos materialistas a que o cantar d'amor procedeu; em compensação muitos outros sintomas acompanham a insônia do poeta, formando variadíssimos clichês: **perder o sono e o sentido** são duas situações que surgem freqüentemente associadas:

Ca me fazedes já **perder o sen**  
**e o dormir**, senhor, e praz-vus en (CA 98);

per que **perdi o dormir e o sen** (CA 83).

Com a insônia se associam também outros estados emotivos, constituindo tópicos vernáculos: **não folgar e não dormir**, nas cantigas de D. Dinis:

non vi prazer, senhor, **nen dormi, nen folguei** (CV 176);  
Amigo, pois vos non vi,  
**nunca folguei nen dormi** (CV 202);  
**nunca fui leda, nen dormi** (Pero da Ponte, CV 419);  
**e non foi ledo nen dormio** (Paio S. de Taveirós, CA 35);  
**que non fui ledo, nen dormi** (Pero Garcia Buralês, CA 94);  
**e eu nunca fui leda, nen dormi** (João Airas, CV 609). (35).

Os olhos, que constituem o primordial veículo da vida amorosa, também invadiram o clichê da insônia do poeta, formando torneios idiomáticos:

- (34) Os trovadores deviam, entretanto, conhecer o tópico da perda do apetite, pois vemos, numa tenção de Pero Garcia Buralês, alusão a êle:

— Senhor, eu quer'ora de vós saber  
poyz que vos vejo tam coyad'andar,  
con amor que non vos leixa, nen vos ar  
leixa dormir nen comer... (CV 991).

- (35) E **perdud'eí o dormir, e o sen** (Fernan Garcia Esgaravunha); **Per que o dormir e o sen/perdi** (D. Dinis); **cuydar me tolh'o dormir e o sen** (Martin Moxa); ... **ca sen/ perc'e dormir** (Johan Baveca); outras variantes do clichê: **ca nunca mays pudi dormir** (Johan Airas); **e non dormio e a noit'e o dia peor ei!** (Airas Paes. O tópico invadiu até a esfera das cantigas paralelísticas, como é o caso dêste verso do jogral galego); **que já nunca dorme nen de noite nen de dia** (Johan Baveca); **non vi prazer e o sen/perdi** (D. Dinis); **ouv'en tal coyta no meu coração / que nunca dormi** (Johan Vazques de Talaveira); **Eu nunca dormio nada,/ cuidand'en meu amigo** (Johan Lopez d'Ulhoa); **non dormho ren** (El-rei D. Afonso de Castela e Leon); **non posso dormir** (Pero d'Armea); **do dormir que perdi** (Bernal de Bonaval); **nunca dormi, com'ante dormia** (Pero d'Armea); **perdi o sen/e os meus olhos prazer e dormir** (Pero Mendez da Fonseca); **e d'andar trist'e perder o dormir** (Martin Perez Alvim); **que me non queiras meu sono tolher** (Fernando Esguio).

que nunca **dormen** estes **olhos** meus (el-Rei D. Afonso de Castela e Leão, CV 143);

os meus **olhos** non poderam **dormir** (Pero da Ponte, CV 422);

E os meus **olhos** sen vós que pro mi-am?  
poys non **dorm'e**u con eles. (Vasco Praga de Sandim, CV 238).

Outro estado sintomático do amante é o prazer que os olhos lhe proporcionam com a visão da amada, formando o tópico **verem os olhos prazer**, a nosso ver um alargamento da expressão **ver prazer**, tão freqüente na lírica trovadoresca:

... **prazer**  
nunca **veram** estes **olhos** meus (El-Rei de Castela e Leão, CV 114);

E já eu nunca **veerey**  
**prazer** con estes **olhos** meus (Idem, CCB 361);

... **nunca** estes meus  
**olhos** **vejan** niun **prazer** (F. Garcia Esgaravunha, CA 115).

### 3) - *Oculorum lacrimas effundere.*

Outro sintoma exterior da enfermidade erótica é o pranto, que, com pequenas flutuações, forma um dos tópicos mais lindos da poesia lírica de Entre-Douro-e-Minho: **chorar dos olhos**, **chorar os olhos**, ou **chorar com os olhos**:

**Chorarán** estes **olhos** meus,  
poys vos ides sen meu grado (João Servando, CV 750)  
(36):

**Chorey** tan muyto **destes** **olhos** meus (João Lopes d'Ulhoa, CCB 297);

Log'enton a dona, **chorando** dos **olhos**  
muito, lle rogaba que per y tornasse (Afonso X, ap. A.  
(Solalinde, Antol. de Afonso X, p. 29).

---

(36) Em Martin de Caldas: Chorou muito dos seus olhos enton; e estes olhos chorando (Martin de Pedrozelos); Quando s'el foi, chorou muito dos seus olhos (Galisteu Fernandez).

O tópicó é antiquíssimo na lírica luso-galega, pois já apparece num fragmento de poesia genuinamente popular, que serviu de refrão numa pastorela do clérigo Airas Nunes:

So lo rramo verde frolido,  
votas fazem a meu amigo,  
**choran olhos d'amor** (CV 454).

Envereda pelos séculos seguintes, e na poesia do **Cancio-neiro Galego-Castelhano** vamos encontrá-lo em Afonso Alvares de Villasandino:

**Choran** con grande soedade  
estes meus olhos cativos (Lang, CGC, XXVIII, p. 51).

E' freqüente também na poesia épica. Logo no primeiro canto do *Cid*, quando o desterrado se despede de Bivar, o verso reproduz o tópicó:

De los sos **ojos** tan fuertemente **llorando** (v. 13).

Wechssler via no dom das lágrimas uma virtude em contradição com o ideal primitivo do cavaleiro (37). Não seria de estranhar semelhante comportamento no homem da baixa Idade Média, cujo tonus de vida explica perfeitamente esta psicologia contraditória. Releva lembrar que o cavaleiro, desde os primeiros tempos da instituição, assimilava na fase aprendiz o princípio da humildade como virtude edificante e incapaz de abalar a sua dignidade pessoal. As lágrimas constituíam uma das notas características da sensibilidade medieval: Huisinga, que pôs em relêvo a facilidade com que os homens da época prorrompiam em pranto, dizia que o choro era belo e edificante, acrescentando que o mesmo sucedia com os sentimentalistas do século XVIII (38). Por isso explica-se que até os heróis dos poemas épicos pranteiem: *Cid* chorou quando partiu de Bivar para o exílio; e chorou, quando às portas de Valença o herói de Castela aguarda a chegada da espôsa Ximena e suas filhas. O comovedor encontro foi batizado pelo pranto dos quatro:

(37) Cf. J. Bizet, *Suso et le Minnesang*, p. 91.

(38) *El otoño de la Edad Media*, p. 18-19.

A la madre e a las fijas / bien las abraçaba,  
del gozo que avien / de los sos ojos llorando  
(Cantar 2, vs. 1599-1600).

Em *La Chanson de Roland* o tópicó é freqüente. O penúltimo verso — que precede o mistério da autoria do poema — diz:

**Ploret des oels**, sa barbe blanche tîret (vs. 4001).

No impressionante episódio de Bramimonda, que assiste do alto da torre em Saragoça à derrota da armada de Baligant — o emir de Babilônia —, vemos Marsílio, rei dos sarracenos, depois de ouvir os gritos lancinantes da espôsa, esconder o rosto e **chorar de seus olhos**:

Quant l'ot Marsilies, vers sa pareit se tornet,  
**Ploret des oels**, tote sa chiêre embronchet,  
Mortz est de doel (vs. 3644-3646).

Em versos anteriores, aliás, Carlos Magno incitava os francos à vingança:

... seignor vengiez voz doels,  
si esclargiez voz talenz et voz coers!  
Car hui matin vos vi **plorer des oelz**.

A fórmula **chorar dos olhos** já vinha cristalizada desde a primitiva epopeia carolíngia. Comum na *Chanson de Roland*, circula no Cid, nos *Milagres de Nossa Senhora de Berceo*, nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X o Sábio, e, fora dos domínios da poesia heróica, vem florescer, nos séculos XIII e XIV, na lírica trovadoresca (39).

---

(39) Examinando o Cantar del mio Cid, diz Erich von Richthofen: "Este tópico se encontra também na antiga literatura italiana. No Cid comparem-se ainda decir de las bocas, son(r)risarse de la boca, los ojos de la cara, fórmulas demonstrativas que não se encontram no Rolando". (Estudios épicos medievales, p. 275, nota 1). No poema de Berceo o tópico é constante: Plorando de los oios a mul grande misión (El Prior y el Sacristán); Plorando de sus oios quando podien plorar (La Iglesia profanada); Plorando de los oios, dizendo oraciones (El milagre de Teófilo) etc. Na lírica provençal o tópico aparece em Marcabru: Des huelhs ploret josta la fon (Riquer, obra cit., c. 2, vs. 15); em Bernart de Ventadorn: De l'aiga que dels olhs plor (Ibid., c. 14, vs. 49); Del cor sospir e dels olhs plor (Ibid., c. 18, vs. 19).

Fidal aponta como imitação do francês a manifestação de dor por meio de lágrimas, que ocorre no Cid: "... las expresiones consagradas del

E' com os trovadores que os olhos e o coração se tornam os verdadeiros cúmplices do amor. Se o coração é a sede e a fonte dos sentimentos amorosos, são os olhos o caminho por onde transita o gérmen fecundador dos tormentos e dos prazeres de Cupido (40). Daí a íntima relação entre os olhos e o coração, tema freqüente, não só na poesia francesa medieval, como ainda na poesia peninsular ibérica desde os primeiros trovadores aos dos cancioneiros de Baena e de Resende. Michaut Taillevant chegou a escrever um *Debat du Coeur et de l'Oeil* (41). Mas, é com Petrarca que vamos assistir à importância hiperbólica dos olhos. Nas cantigas d'amor a atitude

---

llanto en nuestro Cantar son iguales a las de la epopeya francesa, que es especialmente lacrimosa En el Roland y chansons más antiguas, plorer des oïlz es la fórmula corriente del dolor, que va haciéndose escasa en las chansons posteriores; llorar de los ojos es dominante en el Cantar, y como forma rara reaparece en algunos romances de gusto francés" (Poema de Mio Cid, p. 37, cuja nota reproduz outras passagens em que o tópico aparece).

- (40) E Rodrigues Lobo confirma, numa de suas comovidas passagens do *Pastor Peregrino* (Livro I, Jornada 2a.):

Nasce nos olhos, logo  
no coração se cria;  
vive de água e de fogo,  
mas dela nem se farta, nem se esfria;  
só das entranhas pasce,

E por esta razão mata onde nasce.

Até parece que o clássico do século XVII lera a tenção sobre a natureza do amor entre Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e Giacomo da Lentino, em que este último afirma:

e gli ogli prima generan l'Amore  
e lo core li dá nutrimento.

(Hist. e Antologia delle Origine della Lett. Ital.,  
De Sanctis-Lazzeri, p. 66).

Esta íntima relação entre o veículo da paixão e sua sede, entre os olhos que contemplam e o coração que em consequência sofre, vem expressa com muita evidência numa cantiga de Fernan Padrom:

E nunca meus olhos verá  
com que folgue meu coração,  
mentr'esteverem como estam  
alongados d'ela e non  
forem hu a vejam, bem sey  
... (CV 564).

- (41) Sobre essas personagens secundárias, v. a dissertação de Pierre Le Gentil em sua tese monumental *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, v. I, p. 171-184. Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, v. II, p. 119 e ss.; Joseph Anglade, *Les Troubadours*, p. 83 e ss; ainda Benvenuto Cellini, *Vita e arte nei sonetti di Shakespeare*, p. 190 e ss, num estudo exaustivo e erudito que faz dos motivos da lirica de Shakespeare.

do amante é a de êxtase, de contemplação; daí a importância que exercem os olhos nessa poesia, muito mais do que na poesia provençal, onde o desejo da posse da mulher amada perturba frequentemente o papel platônico dos olhos. E os nossos trovadores já tinham consciência do valor dos olhos como espelhos da alma e como documentos da psicologia erótica. Em Garcia de Guilhade a donzela reduz o amigo à solicitação do perdão, e com a agravante de que ela já lhe não vota o amor que outrora alimentava; num esforço de quem parece ter sublimado o seu êrro, o namorado procura então erguer os olhos — numa simulação de sentimentos que a môça reconhece:

e el quis oj'os seus olhos merger,  
e dixi-lh'eu: "olhos de traedor" (CV 360).

Também na poesia de Bernart de Ventadorn:

Li seu belh **olh traidor** (42).

Numa cantiga d'amigo de Juião Bolseiro, a mulher, indignada com a falsidade do amigo que entrara de amôres com outra, volta-se contra os olhos desavergonhados do falso amante:

Que olhos son que **vergonha** non an!  
dized'amigo d'outra ca meu non (CV 776).

Mais do que o trovador dos **olhos verdes**, é D. Afonso Sanches quem ultrapassa um pouco a rudimentaríssima psicologia do semblante, numa estrofe única que por si só é um poema completo: enquanto exige a mulher satisfações da demora de seu namorado, a companheira falará noutras donzelas; e, através do rosto e dos olhos do amigo, haverá de perceber a sua infidelidade:

Quand'amiga, meu amigo veer,  
enquanto lh'eu preguntar hu tardou,  
falade vós nas donzelas enton  
eno sembrant', amiga, que fezer,

veeremos ben se ten no coração  
a donzela por que sempre trobou (CV 367) (43).

Na primitiva lírica peninsular várias são as causas da coita passional: os olhos que viram, a timidez na declaração, o dia em que a viu; Deus mesmo aparece não raro como responsável pela infelicidade amorosa do poeta. Esta estrofe de Vasco Gil é uma verdadeira síntese dêsses cúmplices da coita:

... que eu, mal dia nado,  
por meu mal vi e d'estes olhos meus!  
E pois vus vi, nunca depois quis Deus  
que perdess'eu gran coita nen coitado! (CA 151).

Noutra cantiga o trovador maldiz os olhos que foram fitados na sua dama; a partir dêsse instante não mais sentiu prazer na vida, porque a felicidade só existia no momento em que estivesse congeminando aquela deflagração amorosa trazida pelos olhos:

Estes olhos meus ei mui gran razon  
de querer mal, enquant'eu ja viver',  
porque vus foron, mia senhor, veer,  
ca depois nunca, si Deus mi perdon!  
pud'eu en outra ren aver sabor  
ergu'en coidar en vos, ay mia senhor! (CA 149).

\*  
\*      \*

Vejamos, agora, as formações relativas aos efeitos psicológicos da perturbação passional. No mais das vêzes, tais formações não conseguem, como no caso da sintomatologia externa do amante, cristalizar-se em fórmulas fixas de expressão: mantêm-se naquele estado inorgânico em que o tópico não

---

(43) A propósito dêste cantar refere Eugenio Asensio que êste diagnóstico corria pelos livros de medicina do tempo (*Poética y Realidad...*, p. 71-72). Entre outros expedientes clínicos para verificação do morbo passional, falam os mesmos tratados médicos na pulsação cardíaca do paciente perante o objeto de sua paixão. A origem e a fortuna do tema, largamente explorado até à Renascença, foram também estudados pelo mesmo Autor, no seu artigo "Sôbre el Rey Seleuco de Camões", In: *Boletim de Filologia Portuguesa*, 11, (1950), p. 307-313.

chega a estereotipar-se; são tópicos pelo conteúdo, não como esquemas de expressão. D. Afonso Sanches, filho estremado do Rei Lavrador, insatisfeito com a ineficácia expressiva do tópico **perder o sen e o dormir**, alarga-o com enfáticas interposições, porque o seu estado psicológico é complexo e ultrapassa a expressão tradicional:

perdi por em e perdi o riir,  
perdi o ssen e perdi o dormir (CV 21).

Em Rui Queimado, cujos tópicos foram motivos de cantigas escarnecedoras, verifica-se uma gradativa e automática sucessão dos dois sintomas:

Ca lhe quero tan gran ben que **perdi**  
**já o dormir**; e, de pran, **perderei**  
**o sen** mui cedo... (CA 161) (44).

Faz o mesmo D. Estevon Perez Froyan, que, na contemplação da mulher, chega a perder, além do juízo, o sentimento religioso:

Por vos, senhora, ca non por outra ren,  
Ca por vos **perco Deus e siss e ssen**  
Cando vos veio dos olhos catar (CBN 867).

Também não chegou a constituir tópico o **desmaio**, que surge expressamente na poesia lírica dos trovadores primitivos, tal como nesta de Pedro Amigo, em que a mulher, para confirmar às companheiras a fidelidade integral do amado, revelou a artimanha da experiência:

..... por que lhi diss'eu:  
"Non me veredes já mais des aqui",  
**desmaio** logo ben ali por en,  
e ouve logu'i a morrer por mi.

Na segunda estrofe glosa o trovador sevilhano os pormenores da perturbação do namorado, que esteve em transe, desacor-

---

(44) O ensandecer de amor sobreviveu à lírica trovadoresca: encontramos-lo na segunda metade do séc. XIV, no namorado Macías (Cf. *Revista de História*, 3 (7): 230-232, jul-set. 1951, nossa resenha à *Anthologie du Minnesang* e *Le Lyrisme médiéval allemand*, de André Moret).

dato, e quando recobrou os sentidos tinha apenas uma vaga lembrança de que alguma mulher falara ao pé de si:

e fui alá e achei-o jazer  
sen fala já e ouv'en gram pesar  
e falei-lh' ouve-mi a conhocer  
e diss' "ouvi ùa dona falar" (CV 822).

Desastrosas são as consequências da **sandice**, que leva o poeta a confundir os contrários ou a esquecer-se de sua própria existência:

**perdi o sen** e non poss'estremar  
o ben do mal, nen prazer do pesar (Afonso X, CV 101);  
**que non dorme, nen à sen** consigo  
**nen sabe de si parte**, nen mandado (Jogral Lourenço,  
CV 870).

Todavia trata-se de uma perturbação mental criada pela imaginação do trovador, que tem consciência do fingimento da expressão poética, e alguns até procuram alternações da sandice com a reflexão, para justificar a consciência própria de que a loucura se apodera dêle. Garcia de Guilhade procura ressaltar que existem momentos de lucidez do espírito, dentro da própria perturbação dos sentidos:

Pero non devi'a perder  
ome, que ja o sen non á,  
de con sandece ren dizer;  
e con sandece digu'eu ja:  
Os olhos verdes que eu vi  
me fazen ora andar assi (CA 229).

Pero Garcia Burgalês, porém, desconhece esta alternativa da razão e da loucura, pois chega a solicitar de Deus a alienação, informado de que o amante, ensandecido, ignora tudo que se relaciona com a vida sentimental:

de grado querria seer  
sandeu, por quant'ouço dizer  
que o sandeu non sabe ren  
d'amor, nen que x'é mal nen ben,  
nen sabe sa morte temer (CA 92).

Mas, o que é curioso: num verdadeiro mazoquismo, o trovador sente prazer na loucura, que é tanto mais desejável quanto mais perturbadora; nesta fiinda de Afonso Mendes de Besteiros encontramos essa forma histórica da paixão amorosa:

ca o sandeu quanto mais for  
d'amor sandeu tant'é melhor (45).

Esporádico no nosso, é-o também no lirismo provençal, onde surge num acanção de Cercamon, que se delicia nos transportes da loucura: esta fá-lo abstrair-se e gozar uma vã expectativa:

Bel m'es quant ilh m'enfolhetis  
e.m fai badar e.n vau muzan (46).

Os tópicos da loucura encontraram ambiente favorável na lírica minhoto-duriense. Há qualquer coisa de mórbido — como disse Istvan Frank — na poesia de alguns de nossos trovadores, que justifica essa aclimação. Os trovadores posteriores ao reinado dionisiano, mais precisamente os galego-castelhanos, incumbiram-se também de conservar viva a chama desses recursos literários. A temática da “loucura erótica” manteve-se viva até ao século XVII, como se pode ver da bucólica de Rodrigues Lobo (47). Grande fôra a divulgação pela poesia românica trovadoresca, e fora das fronteiras vamos encontrar êsses tópicos nos poetas líricos ingleses e anglo-normandos anteriores a Chaucer: as faces que empalidecem (*For thi myn wonges waxeth won*, no *Alysoun*, poema lírico dessa época); o receio de que a dolorosa angústia passional degenera em loucura (*That Y wenw to walke wod*, ou — *With longyng y am lad/ On molde y waxe mad* (48). Os troveiros fartaram-se do

---

(45) Edição E. Monaci: ... merece melhor.

(46) Ap. Alfred Jeanroy, *Les poésies de Cercamon*, c. I, vs. 37-38. Eugênio Asénsio, todavia, afirma pereptoriamente que el ufanarse de ensandecer constituye una escasamente envidiable originalidad del lirismo occidental, no conocida en Provenza ni en Francia (*Poética y Realidad*..., p. 113). Talvez não fôsse prática difundida entre os trovadores provençais, que demonstram aqui e ali conhecer êsse sintoma da vida passional.

(47) V. Maria de Lourdes B. Pontes, *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*, p. 324, nota 3.

(48) Ap. Jean Audiau, *Les troubadours et l'Angleterre*, p. 48-50.

formulário em suas canções, desde o sintoma da palidez e o tremor convulsivo dos membros à perda total da consciência. Uma ou outra nota retórica exótica vem quebrar a monotonia dêsse capítulo da erótica feudal, como naquela composição em que o amante, em presença da dama, se sente como o campeão: paralisado de emoção no instante de entrar em luta:

Ke tant la dout et desir quant g'i sui  
Ke ne li os descobrir ma raison;  
Si va de moi come dou champion,  
Ki de lonc tens aprent à escremir,  
Et quant ce vient ou champ à cous ferir,  
Si ne sait riens d'escut ne de baston (49).

4) — **Mortem amore sine mutuo (consumi amore).**

No seu **Cancioneiro** Juan del Encina, sem o propósito aliás, resume numa copla do retórico “Alfabeto do Amor” as características essenciais das cantigas d’amor:

Es la a por el amor,  
Por la b vuestra beldad,  
Por la c la crueldad  
Y la d de mi dolor...

A nota fundamental da existência: **el Amor**; a formosura transcendente e incomparável da amada: **la beldad**; o alfa e o omega de todos os sentimentos: **la dame sans merci, la crueldad**; e finalmente as conseqüências trágicas do amor incorrespondido: **el dolor**. Entre os dois dísticos medeia tôda a vassalagem amorosa do amante mártir.

Uma das conseqüências mais desastrosas dessa paixão sem correspondência (sem **favor** — na terminologia camoniana), era a idéia da morte, o morrer como solução única da angústia passional. O motivo parece provir da Antigüidade: conheciam-no os trovadores provençais, o lirismo siciliano dos pri-

---

(49) Ap. Hyacinthe Binet, *Le style de la lyrique courtoise en France aux XIIIe. et XIIIe. siècles*, p. 11. Em nota o Autor refere não haver encontrado, em tôdas as canções examinadas, uma só passagem onde se fizesse menção a “palpitações do coração” (p. 103).

meiros tempos; circulou com grande frequência no galego-português, e não parou aí: vamos encontrar a idéia da negação completa da vida ainda na poesia do século XV, nos cancioneiros de Baena e de Garcia de Resende (50). A morte como solução de um drama amoroso, de um amor que não encontra a suprema satisfação, invadiu a literatura posterior, passando pela novela sentimental da Renascença — com Diego de San Pedro em *Cárcel del Amor* —, até chegar à sua mais elevada expressão no romance werteriano, já às portas do Romantismo. Nas suas derradeiras palavras a Carlota, Werter ainda teve dois minutos sublimes de reflexão sonhadora: “Morrer! O que é morrer? Nós sonhamos quando falamos na morte”. Os trovadores não fazem mais do que sonhar quando divagam com o tema da supressão da vida. Cervantes já havia consagrado, numa fórmula sua, essa característica da psicologia lusitana: “Os portugueses morrem de amor”.

Anterior a Ovídio — onde surge de certa forma o motivo —, podemos encontrá-lo no elegíaco de Colofão: Mimnermo. Num protesto violento contra a inexorabilidade dos ciclos da existência humana, o poeta se rebela contra a odiosa velhice, responsável pela destruição da beleza e sobretudo pela privação do amor (51). Com muito maior encanto — porque a concepção amorosa do poeta grego descamba para as formas inferiores da concupiscência —, Bernart de Ventadorn afirma que começamos a morrer quando já não sentimos no coração o doce enlêvo do Amor:

---

(50) Jole Ruggieri estudou, no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, a persistência de dois motivos da poesia trovadoresca: a coita d'amor e o morrer d'amor. Expressões étnicas da saudade peninsular, no Canc. Geral este sentimento si s'voige e si dilata, si esaurisce e si frange, in esclamazioni lamentose e querules interrogazioni (Il Canzoniere di Resende, p. 138 e ss.). O exemplário que nos oferece a ilustre romanista mostra que, se o conteúdo dos dois tópicos — que são um só na essência — permanece na poesia cortês do século XV, a sua estrutura expressional já se desfez.

(51) *τεθναίνῃν, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,  
κρυπταδίῃ φιλότῃς καὶ μέλιχα δῶρα καὶ εὐνή.*

(Os elegíacos gregos, Vittorio de Falco e A. de Faria Coimbra, p. 233-234 e 238-239).

Ben es mortz qui d'amor no sen  
al cor cal que dousa sabor (52).

O trovador do amor longínquo, Jaufré Rudel, que contempla de longe o castelo e a torre onde moram a sua dama e o senhor feudal, também apela para a supressão da vida, se dela não derivar um pretexto de alegria e de esperança:

Alres noy a mais del murir (53).

Cercamon não vê outro remédio senão a morte, pois que os adulares lançavam o veneno da separação:

Ja mai res no.m pot conortar,  
Abanz mi laissarai morir (54).

Em Ovídio a morte surge como solução de dois estados passionais incompatíveis: o Amor e o Ódio:

Luctantur pectusque leve in contraria tendunt  
Hac amor hac odium (55).

Contudo, a morte que o poeta prefere exige uma compensação na vida ultra-terrena:

Tunc amo; tunc odi frustra; quad amare necesse est  
Tunc ego, **sed tecum**, mortuus esse velim (56).

O tema da morte não chega a constituir estereótipos; mas fôra tão freqüente no lirismo trovadoresco peninsular, que o seu abuso na poesia de Rui Queimado se tornou pretexto de cantigas de mal-dizer — como veremos adiante, quando tratarmos da consciência dos motivos e dos tópicos (57).

---

(52) Ap. Riquer, obra cit., p. 297.

(53) Alfred Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, c. III, vs. 23.

(54) Idem, *Les poésies de Cercamon*, c. II, vs. 8-9.

(55) Amores, III, XI.

(56) Ibid., III, XIV. A passagem ovidiana recorda outra do trovador Peire de Valeria, onde o motivo poderia ser denominado, com justa razão, "o canto do cisne": o poeta, antes de morrer, deseja contemplar finalmente sua dama:

Vezer volgra N'Ezelgarda,  
quar hai de morir talen...

(Ap. Riquer, obra cit., p. 127).

(57) ... l'invocation de la mort est plus émouvante dans l'épopée, où Charlemagne et Guillaume d'Orange se livrent à un naturel désespoir devant la dépouille

Pero d'Armea, depois da expressão profunda da sua coita, que lhe pôs a perder o dormir e o privou completamente da alegria, declara:

e mha morte melhor mi seria  
ca vyver mays... (CV 675).

O jogral Lourenço não poderia desejar outra coisa senão a morte, depois que fizeram sua senhor casar-se com outro e contra a vontade dela:

por en, senhor, assy Deus me perdon,  
mays mi valera já de me matar (CV 693).

O motivo não é exclusivo das cantigas d'amor: nas d'amigo também surge aqui e ali, tal nesta de Joan Lopes d'Ulhoa, em que a mulher prefere a morte à hipótese de que o amigo esteja cativo de outro coração:

Eu nunca dormio nada, cuidand'en meu amigo;  
el que tam muito tarda,  
se outro amor á sigo,  
erga lo meu, **querria**  
**morrer** oj'este dia (CV 301).

Depois de longa reflexão, chegou também às mesmas conclusões Pero da Ponte:

outro conselh', amigo, non sei i  
**se non morrer**, e pois non averei  
a gran coita que ora por vós ei (CV 422).

Não sabemos em que altura se encontra no lirismo galego-português o tema do morrer e viver ao mesmo tempo, que teria partido de Petrarca, mas circula — segundo declara Pier-

---

de Roland et celle de Vivien (Maurice Wilmette, *Origines du roman en France*, p. 172-173). Falando da paixão de Tristão e Isolda, conclui Edmond Jaloux: En réalité, ils ont découvert que l'amour véritable n'a pas d'issue dans la vie, moins encore dans le bonheur et qu'elle ne trouve plénitude satisfaction que dans le absolu, — dans la mort. Cette pensée, qui est essentiellement médiévale, comme on le voit par l'hérésie des cathares sous Philippe-Auguste, circule d'une manière sensible et presque inavouée dans toute la poésie des XIe., XIIe. et XIIIe. siècles (Introduction à l'histoire de la littérature française, v. I, p. 86-87).

re Le Gentil — na poesia galega, na lírica provençal e na lírica francesa (58). Curioso, mas esporádico, é o motivo do pacto de morte entre o amigo e a mulher numa cantiga do trovador João Baveca:

..... ca posto x'é já  
de morrer eu por el e el por mi (CV 831) (59).

Na primitiva lírica siciliana o motivo também surge, como se pode ver desta cantiga, onde a atormentada amante do canto de **Odo delle Colonne** desafoga uma angústia amorosa que tem muito daquelas notas profundas da coita feminina nos cantares d'amigo:

Tolto m'ha gioco e risa,  
Ed hammi messa in pene,  
se non m'acorre morte:  
Aspetola (a morte) che vene,  
Traggami d'esta sorte (60).

Numa canção de Enzo Re o motivo reaparece:

- 
- (58) La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge, v. I, p. 139. O que encontramos foi propriamente o tema do morrer ou do viver, conforme as circunstâncias: durante muito tempo conseguiu o trovador João Soares Somesso ocultar a sua coita amorosa,

Mais agora já por morrer,  
se vus pesa, ou por viver,  
se vus prouguer', vo-lo direi. (CA 14).

Veja-se aquêle tópico em outros trovadores:

E se m'esto contra vos non valer  
non me valrá loguyi se morte non! (Pero Garcia Buralgês);

que me non leixe mays eno mundo viver (Nuno Fernandez Turneol); Ca mais val morte ca viver assi / com'og'eu vivo (P. G. Buralgês). Como os trovadores que sentem prazer na sandice, delicia-se este com o término da vida: e com mia morte já me prazeria; a satisfação da morte constitui um estado de alma constante na poesia de Pero Garcia Buralgês: E de mia mort'ei eu mui gran sabor.

- (59) István Frank, embora supusesse, informado pelas noções tradicionais, que o amor cortês celebrado em Portugal tinha como particularidade que seu objeto não era uma mulher casada, compreendeu bem certos aspectos psicológicos da lírica de Entre-Douro-e-Minho: Cette poésie d'amour est d'ailleurs caractérisée ici par un certain sentiment de pudeur et par une émotivité presque morbide qui se complait dans le chagrin d'amour, qui fait facilement verser des larmes et tourne souvent la pensée vers la mort (Les troubadours et le Portugal, p. 215).
- (60) Ap. De Sanctis-Lazzeri, Hist. e ant. delle origine..., p. 12-13.

Core, chè non ti smembri?  
Esci di pene, e dal corpo ti parte:  
Ch'assai val meglio un'ora  
Morir, che ognor penare (61).

Na forma e no conteúdo, veja-se a poesia de Pedro de Valcarcel, trovador do **Cancioneiro Galego-Castelhano**: . .

que a mi mais me val  
morrer ajuntado  
que verer penado  
alen Tejo (Lang, CGP, XV, p. 29).

Edmond Jaloux, naturalmente seduzido pela tese arábica da gênese do amor cortês — através das conclusões a que chegou Émile Dermenghen —, afirma com desenvoltura que, entre os poetas odzritas dos séculos IX e X, o amor era uma forma de misticismo cuja intensidade chegava ao sacrifício absoluto da vida e cujo poder de emoção ia ao ponto de arrancar da lira dos poetas árabes acentos como estes: *la seule vue de l'être aimé va jusqu'à faire d'émotion l'amant, tant il lui est impossible de surmonter l'éclat de sa beauté* (62). Dermenghen argumenta que os Banou Odzra constituíam uma tribo da Arábia dentre cujas características sentimentais se destacava a **morte por amor**, pois as mulheres eram belas e os rapazes, castos. Morriam mártires, querendo insinuar com isto que tal disposição sentimental teria se infiltrado na esfera da lírica provençal. Portanto, o tema do **amor e da morte**, que constitui a essência da poesia medieval de Tristão, tivera seu berço “nas margens do Tigre, ao tempo do califado abássida” (63). Investigando as origens religiosas do mito de Tristão, sempre no sentido da explicação cátera desses aspectos culturais da vida feudal dos séculos XII e XIII, Denis de Rougemont invoca o testemunho de Otto Rahn, para quem os cátaros, após a recepção do **Consolamentum**, e durante o **entdura** (jejum de 40 dias), se suicida-

---

(61) Ibidem, p. 14.

(62) Introduction à l'histoire de la littérature française, I, p. 56-57.

(63) Les grandes thèmes de la poésie amoureuse chez les arabes precursors des poètes d'oc. In: Le génie d'Oc et l'homme méditerranéen, p. 29-30.

vam; a doutrina, entretanto, permitia que se pusesse termo à vida, não pelo cansaço de viver, pelo temor ou pelo sofrimento, mas num estado de perfeito desprendimento da materia... (64). Por aqui não chegaríamos a uma explicação da gênese do tema, não só porque o princípio da reincarnação da heresia albigense se opunha à idéia de suicídio, como porque o amor, na poesia lírica, constitui uma forma de sofrimento, de angústia consumptiva, de morte lenta. Outros tratadistas ainda estudaram as origens do tema. René Nelli, em sua monografia **De l'amour provençal** — cuja dialética e interpretação metafísica do assunto foi inteiramente impenetrável ao nosso entendimento —, adverte, antes de passar ao estudo das fontes profundas da heresia da morte pela dama, que já no século X galeses houve que fundaram uma espécie de franco-maçonomia amorosa que procurava a **morte por amor**: permaneciam, durante uma noite inteira, em pleno inverno, quase nus, diante da habitação de suas damas e lá “se deixavam morrer de frio” (65). Mais para uma interpretação romântica, levou Carolina Michaelis o estudo do motivo lírico do “morrer d'amor” (e da funesta consequência do entêrro das vítimas em terreno **não-sagrado**): a ilustre romanista julga de procedência popular (66). Referindo-se aos cantares d'amor galego-portuguêses, e tentando — muito vagamente — uma comparação com os de Provença, Aubrey Bell afirma que, se existe um único sinal de ação nesses cantares de Entre-Douro-e-Minho, é o da **morte por amor** (67).

Não obstante a razoabilidade de algumas tentativas de explicação, inclinâmo-nos a crer que o tema ou o motivo do sacrifício supremo da existência é patrimônio comum, idéia ele-

---

(64) *L'Amour et l'Occident*, p. 76.

(65) *In: Le génie d'Oc...*, p. 57.

(66) *Romances velhos em Portugal*, p. 8 e nota 5. Convém lembrar aqui uma passagem da Autora em seu CA (v. II, p. 472, n. 5), onde afirma, segundo o cálculo do Marquês de Valmar, que no Cancioneiro de D. Dinis a fórmula **morrer** (ou **matar**) d'amor ocorre 169 vezes.

(67) *A literatura portuguesa*, p. 49. “A saudade e o morrer de amor (outra face do mesmo prisma de terna afetividade e da mesma resignação apaixonada) são realmente as sensações que vibram nas melhores obras da literatura portuguesa, naquelas que lhe dão nome e renome” (C. Michaelis, *A saudade portuguesa*, p. 40).

mentar da poesia. Está claro que em cada literatura o motivo se apresenta com aspectos diferentes, impregnado dos valores psicológicos e morais peculiares ao grupo cultural e explicáveis pelas condições de espírito do poeta. O motivo não é desconhecido da poesia de outros povos. Populações primitivas, que estão completamente afastadas da esfera da civilização românica — para não dizer da civilização em geral —, apresentam exemplos da morte por amor. Veja-se, por exemplo, esta pequenina canção amorosa, da tribo dos Haussá, do Sudão africano:

O fanciulla, ascolta, t'implora!  
Se ti guardo negli occhi,  
È come se fossi folle,  
Chè la mia pelle s'irrigidisce sul corpo,  
E il mio pensiero si fissa tutto in te —  
E tu, amata, non mi vuoi amare!  
Tuo padre rifiuta la mia domanda;  
Io mi reco alla casa del re,  
Voglio andare lontano, voglio andare in guerra,  
Voglio andare alla morte per te! (68).

Atente-se para a série de motivos que, com exceção do da recusa paterna, se encontram na poesia lírica trovadoresca: o estado de insensatez e frieza causadas pela contemplação da amada; o amor incorrespondido e a busca da morte como solução do drama pessoal.

A explicação árabe das origens do tema, apresentada por Émile Dermenghen e sobretudo por Henri Pérès, não satisfaz. O tema existe realmente na poesia dos poetas árabo-andaluzes, mas o tratamento poético é visceralmente diferente. Veja-se como o tema do **morrer por amor**, na lírica árabo-andaluz, se reveste de imagens, idéias e sentimentos completamente estranhos à lírica românica:

**Por Deus, — diz Ibn Zaidun sonhando com Wallada —,  
se os amantes jurassem que foram mortos pela dor do**

---

(68) Preferimos conservar o texto italiano, que já é uma tradução do alemão feita por R. Prietze (*Haussa-Sprichwörter und Lieder*), que por sua vez é tradução do original africano (Cf. *Poesia dei popoli primitivi*, de Eckart v. Sydow, p. 114).

**amor, no dia da separação, não estariam fazendo um falso juramento!**

**Os homens, quando se separam depois de haverem sido reunidos, morrem; mas quando os que amam regressam, ressuscitam (69).**

Ora, nada mais distante do mesmo tema na poesia dos trovadores do Ocidente: verifica-se facilmente a diferença de circunstâncias morais, psicológicas e literárias com que o tema se apresenta nas duas civilizações poéticas. Não é apenas a existência comum de um elemento, argumento decisivo para se provar que uma recebeu da outra; por outras palavras, que a poesia occitânica recebesse da árabe o referido tema. Se a poesia oriental conheceu numerosos mártires do amor (**Antar e Alba, Majnoun e Leilah**, por exemplo), a dos trovadores ocidentais não menos, desde **Tristão e Isolda** até **Romeu e Julieta**. O culto da mulher, o tratamento quase platônico do sentimento amoroso, o amor considerado como uma prisão, a sensação de infelicidade mesmo diante da mulher, a presença do **gardador (raqib)**, dos **lausengiers (wâchi)**, devemos considerar como frutos gerados por circunstâncias históricas e sociais comuns às duas civilizações. Refutando a explicação árabe destes paralelismos de forma e conteúdo, Denis de Rougemont não encontra vias pelas quais a mística árabe e sua retórica cortês teriam podido chegar aos poetas do Sul. **Et rien n'empêche — diz êle — alors de supposer que les mêmes causes — les mêmes courants religieux — produisirent les mêmes effets ici et là, sans transmission directe (70).**

## B) A EXECRAÇÃO

### 1) *Alliense die natus sum.*

O caráter execratório da poesia trovadoresca é parmanente, porque o poeta não tem escrúpulos em voltar-se contra os fa-

(69) Ap. Henri Pérès, *La poésie arabe d'Andalousie*. In: *L'Islam et l'Occident*, Cahiers du Sud, p. 116.

(70) *Obra cit.*, p. 106-107.

tôres negativos do exercício amoroso. Ultrapassando os limites terrenos, não raro a imprecação do trovador se volta contra Deus. A Ele comumente se reverencia agradecido o poeta que viu realizada alguma de suas esperanças; outras vêzes o sacrilégio é inevitável, não só culpando-O pelos embaraços de suas aventuras, como pela relutância implacável da mulher amada. Tal atitude herética é mais uma tradição literária do que propriamente uma rebeldia em matéria de crença. Em algumas cantigas de el-Rei D. Dinis encontramos manifestação dessa atitude. O amor malbaratado, o desespero do amor como resultado de uma punição divina, fazia parte do formalismo estético da poesia trovadoresca portuguesa. Sabe-se, contudo, que no século XIII se abalou um pouco a consciência religiosa do país, em virtude das lutas entre a Igreja e a heterodoxia filosófica que medrou na segunda metade desse século. O próprio rei Afonso X, num livro de verdadeira edificação religiosa como é o das **Cantigas de Santa Maria**, não teve escrúpulos de mencionar certos crimes nefandos praticados pela Igreja nessa época de intensa agitação de idéias novas (71). O trovador galego Pero da Ponte, que nas cantigas d'amigo desenrola todo um romance de amor onde a donzela sofre o esquecimento do segrel que partiu como escudeiro nas hostes talvez de Fernando III contra a Andaluzia, nos cantares d'amor, ao contrário, revela-se uma vítima da ingratidão amorosa. Se algumas vêzes confessa

ca meu ben é d'eu por ela morrer  
antes que semp'en tal coyta viver (CV 569),

em muitas outras o poeta se revolta, não contra Deus, mas con-

---

(71) Para essa manifestação de heresia e sacrilégio, veja-se ainda a cantiga d'amor Non quer'a Deus por mha morte rogar, do conde D. Pedro de Portugal (CV 211); curiosa é ainda a cantiga d'amor de D. Estevan Perez de Froyam, onde culpa a senhor pela perda do juízo e do sentimento religioso: Ca por vós perço Deus e sis'e sen (CV 511). Mas, acima de todas, a cantiga 510, CV. Sobre a crise moral do clero, no séc. XIII, ver especialmente as cantigas d'escárnio e mal-dizer, uma de Aires Perez Vuitiron, CV 1089: Don Estevam diz que desamor...; outra de Aires Nunes, CV 455: Porque no mundo mengou a verdade... Ocuparam-se do aspecto literário da heterodoxia religiosa dessa época Joaquim de Carvalho, *História de Portugal*, dir. de Damião Peres, IV, p. 491-492, e Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, p. 99-105.

tra a própria mulher, e para ela roga do Eterno a dura maldição do desamparo e da irrealização de seus desejos:

Mays rog'a deus que desempar'  
a quem m'assy desemparou,  
ou que podess'eu estorvar  
a quem me sempre destorvou (CV 567);

nunca vos deus mostr'o que vós queredes  
poys vós queredes mha morte por en,  
rogu'eu a deus que nunca vós vejades,  
senhor fremosa, o que desejades (CV 571).

No mais das vêzes o poeta contenta-se com execrar a si mesmo, amaldiçoando o dia em que nasceu e a hora em que seus olhos viram a mulher. Daí a formação de tópicos:

en grave dia fuy nado Afonso X);  
en grave dia naçi! (Idem);  
mal dia eu nasçi, se o souber (Joan Vasques de Talaveira);  
E tan mal dia eu nasçi (Vasco Praga de Sandim);  
tan mal dia vus vi (Idem);  
mais en grave dia naci (Nuno Fernandes Torneol);  
E grave dia con amor foi nado (Martim Soares).

Os olhos são, pois, o veículo da culpa: por isso mesmo Rui Queimado se volta contra êles:

Estes olhos meus ei mui gran razon  
de querer mal, enquant'eu ja viver (CA 149) (72).

Em Paio Soares de Taveirós, onde quase todos os tópicos já circulam, parece encontrar-se o germe dessa auto-execração, quando o trovador da **Ribeirinha** exclama na sua tão discutida **cantiga de garvaia**:

- (72) O trovador Frederico de Hausen, o criador da poesia "galante", também maldiz dos olhos que o fizeram contemplar uma mulher em sonho: foram êles os responsáveis por essa desilusão quando acordou, e a execração é tal que o poeta chega ao ponto de preferir que não os possuisse mais:
- daz taten mir diu ougen min:  
der wolte ich ane sin.

(A. Moret, Anthol. du Minnesang, p. 105).

Numa cantiga d'amigo de D. João Mendez de Britteiros surge também o tema da desilusão de quem sai do sonho para a realidade, pois em sonho a donzela via que chegava o amado (CV 452, CCB 866).

mao dia me levantei,  
que vus enton non vi fea! (CA 38).

O motivo constituiu-se, adquiriu foros no formalismo poético vernáculo, fez a sua peregrinação por todo o lirismo galego-português, até chegar à sua apoteose com o segrel Pero d'Armea numa cantiga d'amor que não é mais que uma paráfrase do tópico, como se fôra uma jóia engastada de riquíssimas interpolações expressivas, cuja transcrição quase integral é inevitável:

En grave dia me fez Deus nacer  
[en] aquel dia e [n] que eu naci;  
e [n] grave dia me fezo veer  
a mha senhor, hu a primeyro vi;  
e [n] grave dia vi os olhos seus;  
e [n] grave dia me fez enton Deus  
veer quan ben pareç'e parecer.

E [n] grave dia me fez entender,  
Deus quan muyto ben eu d'el'entendi;  
e [n] grave dia me fez conhocer,  
aquel dia [en] que a conhoci:  
e [n] grave dia mh-a fez enton, meus  
amigos, grave dia mh-a fez Deus  
tam gram ben, como lh'eu quero, querer.

E [n] grave dia por mi lhi faley,  
aquel dia [e] n que lh'eu fuy falar;  
e [n] grave dia por mi a catey  
dos meus olhos, quando a fuy catar,  
e grave dia foy por mi enton,  
quando a vi, grave dia, cá nunca  
eu dona tan fremosa veerey.

En grave dia por mi comecey  
con mha senhor, quand'eu fuy começar  
con ela; grave dia desejey  
quam muyto ben m'ela fez desejar;  
grave dia foy-mi, de'la sazón  
que a eu vi, grave dia; poys non  
morri por ela, nunca morrerey (CV 681) (73).

---

(73) Estes tópicos tiveram, certamente, na origem, um valor diferente, isto é, procederam da antiquíssima superstição dos dias bons e dias aziaços, crença que, se hoje está em decadência, nesse tempo ainda guardava um

Entretanto, no século XIV, muda-se a fortuna do tópico, que, com Petrarca, é substituído por outro de significação diametralmente oposta: o trovador de Arezzo bendiz o momento em que viu pela primeira vez a doce Laura e dela se enamorou perdidamente:

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno  
E la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto  
E 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto  
Da' duo begli occhi che legato m'hanno (II Canzoniere,  
Parte I, LXI).

Mas, depois da experiência já sofrida, depois de haver consumido uma existência inteira nas aras do amor platônico, o poeta dependura do salgueiro a lira primitiva — aquela que celebrara o contínuo conflito entre a Razão e a experiência pessoal, entre o poeta que é matéria contingente, perecível, e a Idéia que é perene e inatingível —, para desferir as notas que jaziam nos profundos de sua sensibilidade:

O dia em que eu nasci moura e pereça,  
Não o queira jamais o tempo dar;  
Não torne mais ao mundo e, se tornar,  
Eclipse nesse passo o sol padeça (Camões).

E' já, no século XVI, forma sublimada de uma execração que os trovadores desconhecera: a maldição dos dias que perderam

---

relativo valor fatídico. Entretanto, da idéia supersticiosa de dias agourentos se passa perfeitamente para a idéia de dias amaldiçoados, e desta para o significado execratório que o tópico já nessa época traz incontestavelmente implícito (V. Leite de Vasconcelos, *Opúsculos*, I, p. 373-374). Contemporâneo de Pero d'Armea (reinado de Fernando III), Pero da Ponte também fizera uma paráfrase do mesmo tópico, cujo sétimo verso deixa entrever a consciência que tinha o trovador do conteúdo da fórmula poética: trata-se da cantiga d'amor 566 do CV, de que transcrevemos a primeira cobra:

Tam muyto vos am'en, senhor,  
que nunca tant'amou senhor  
home que fosse nado;  
pero des que fui nado  
non pud'aver de vós, senhor,  
porque dissess' — ay mha senhor,  
em bom pont'eu fui nado;  
mays quem de vós fosse senhor  
bom dia fora nado.

na esperança de realizar a sua felicidade amorosa. Veremos, logo mais, que na poesia luso-galega esta desilusão algumas vêzes se traduz em vingança, e o trovador rompe com as normas da *mesura* — declarando o nome da mulher amada ou pintando-lhe um retrato minucioso e comprometedor. Na lírica provençal os servidores desesperados raramente chegaram ao suicídio; mais comumente deixaram o mundo e ingressaram nas ordens religiosas. Ainda na primeira metade do século XVI o poeta catalão Juan Boscán, pretendendo abandonar o seu serviço feudal à dama que se havia aborrecido com a vassalagem, não sente coragem para tanto e acaba, como os provençais, permanecendo na situação de vassalo:

Aborreciós el manso vasallaje  
Y quisistes usar de tirania,  
Vuestro reyno estragando con ultraje,  
    dañaste malamente la fe mia,  
Y asi os quise quebrar el homenaje,  
Y si agora pudiese, lo haria (74);

sobrevivência ainda de uma das qualidades primordiais da **discrção cortês**: a paciência sem limites, a paciência de quem espera até ao fim da vida, paciência que muitos trovadores compararam àquela dos bretões — que aguardavam desde séculos a ressurreição do rei Artur (75). Sim, porque entre os trovadores provençais, a **mercê** da dama tinha idubitavelmente o seu dia; o verdadeiro Amor — diz Jaufré Rudel — jamais traíu os seus fiéis (**Qu'anc fin' Amors home non traís**).

2. Florebat olim... (Ver Apêndice I, p. 161).

## C) O PANEGÍRICO E A DECLARAÇÃO

### 1. *Oculi mei, lumen meum.*

O panegírico da mulher amada é, talvez, o aspecto mais rico de motivos e clichês da poesia trovadoresca luso-galega. O

(74) Ap. R. Lapessa, *La trayectoria poetica de Garcilaso*, p. 35.

(75) V. Joseph Anglade, *Les troubadours*, p. 80.

elogio obedece a uma gradação, partindo da sua forma mais simples — que são as expressões de tratamento —, até à forma superlativa — a do panegírico impossível. E' com os trovadores occitânicos que se inicia a tradição do encômio da mulher amada, a “mais fôrmosa que Deus fêz”, “a que tem melhor parecer dentre tôdas que no mundo há”, a “que fala melhor” etc., elogio que entra pela poesia posterior, passando por Petrarca e mais tarde pelo lirismo camoniano (76). Cercamon chega a jurar que nunca existiu mulher tão formosa como aquela por quem trova: **e puese jurar qu'anc ta bella no fos** (77). Jaufré Rudel também não conheceu, nem perto nem longe, mulher que fôsse mais gentil e melhor do que aquela que vive a distância de seus olhos, que para a infelicíssima crítica de fontes fôra a Condessa de Trípoli:

Que gensor ni melhor no.n sai  
Ves nulha part, ni pres ni lonh (78).

As duas formas fundamentais do tópicio nas expressões de tratamento são: **meu lume e meu ber, lume dêstes olhos meus**, que admitem muitas variantes, visto que é dos tópicos mais correntes nessa poesia, de cujo emprêgo excessivo tinham consciência os trovadores como teremos ensejo de examinar. Em Martin Perez Alvim, que abusa do tópicio:

lume dos olhos meus (CV 648);  
meu lum'e meu ben (Ibid.)  
lume dos olhos meus (CV 647)  
... ay lume d'estes olhos meus (Pai Gomez Charinho,  
CV 396);  
... e meu lum'e meu ben (Idem, CV 398).

O tópicio já devia ter perdido o seu valor expressivo, a crescer pelo redôbro de que lança mão Pero d'Armea:

---

(76) Em Petrarca, por exemplo:

Tra quantunque leggladre donne e belle  
Giunga costel ch'al mondo non ha pare.  
(II Canz., CCXVIII).

(77) Alfred Jeanroy, Les poésies de Cercamon, c. V, vs. 40.

(78) Idem, Les chansons de Jaufré Rudel, c. V, vs. 31-32. Es la melher que del mon sei (B. de Ventadorn); domna, la genser criatura/ que anc formes el mon natura /, melhor que no pose dir ni sai... (Arnaut de Marueilh).

Senhor e lume d'estes meus  
olhos, ay lume d'estes meus  
olhos (CV 671);

e por estas variantes, respectivamente de Pedr'Eanes Marinho  
e Pero da Ponte:

... meu lum' e meu amor (CV 523);  
Ca, poys non vyr meu lum'e meu espelho (CV 568);

e ainda pelo fato de se empregar também a expressão fora do  
seu significado: pois não vemos Estevam Fernandez d'Elvas co-  
locar nos lábios da donzela — em diálogo com a mãe — o refe-  
rido tópico? (E com a nota curiosa de que o mesmo surge inver-  
tido, possivelmente por determinação da rima):

Por que madre, meu ben e meu lume? (CV 683) (79).

O tópico deve, pois, remontar aos tempos proto-literários da  
Península. Ainda recentemente o Prof. Rodrigues Lapa invo-  
cou uma passagem do rei Afonso VI, de Leão, que ocorre numa  
crônica castelhana do século XIII, proferida pelo rei aos  
seus barões, ao saber da morte do filho na batalha de Uclés  
(ano 1108):

“ai, meu filho, alegria do meu coração e **lume dos meus  
olhos**, solaz da minha velhez” (80).

## 2. *Illam magis velle oculis suis.*

Mais afetiva, e bem mais expressiva na declaração amoro-  
sa, é a fórmula **querer mais do que aos próprios olhos**, que de-  
ve ter, evidentemente, procedência clássica; e a variante, de  
teor menos expressivo, **amar mais do que a si mesmo**, usada  
também pelos trovadores provençais (... **quar am leis mais que**

---

(79) Tão corrente e já desprovido de valor literário, que nos próprios lais pro-  
logais do CCB surge na sua estrutura mais comum (V. o lai atribuído a  
Don Tristan, o Namorado, est. III, vs. 2).

(80) O problema das origens líricas. In: Anhembi, 20 (59): 248-249.

me — Peire Vidal) (81). D. João d'Avoim chega a associar as duas fórmulas:

Ca lhi direi ca mui melhor ca mi  
lhi quer'eu já, nen ca meu coraçom,  
nen ca meus olhos... (CV 270).

Em Vasco Gil:

Irmãa, o meu amigo,  
que mi quer melhor ca os seus  
olhos e que morre por mi... (CV 266).

Também D. Estevam Perez Froiam, que associa a outro tópico:

... lume destes meus  
olhos, que sempre mais que min amey (CV 511).

Catulo exprimiu-se do mesmo modo quando clamou às Vênus e Cupidos chorarem a morte do pardal de Lésbia: **Quem plus illa oculis suis amabat**. A poesia italiana também conhece a fórmula, que tem — como se vê — raízes na poesia antiga. No bucólico siracusano, Moschus, o clichê aparece, mas com a diferença de que se ama tanto quanto aos próprios olhos:

τὸν μὲν ἐγὼ τίεσκον ἴσον φάεσιν ἐμοῖσιν (4,9).

Mesmo com a atenuante da comparação o tópico circula também na poesia provençal. Guilhem Ademar declara, depois de mencionar um rosário de virtudes morais da mulher amada, que a ama tanto quanto a seus olhos:

E car es tant de bon aire  
Franc'et humils et honesta,  
L'am cum los huoills de ma testa (82).

---

(81) J. Anglade, Les poésies de Peire Vidal, c. XX, vs. 15. O trovador tolosiano caracteriza-se, aliás, pela ousadia com que frequentemente violenta as fórmulas poéticas. Na deliciosa canção "Se eu deixasse de cantar", Peire Vidal tentou complementar o clichê, perdendo talvez com isso a peculiar beleza da imagem:

... ma domna cui tenc car  
Plus que mos olhs ni mas dens.  
(Ibidem, p. 70).

(82) Kurt Almqvist, Poésies du troubadour Guilhem Adémar, c. VI (202, 2).

O tópicos amar mais /do que a si mesmo, tem, mais do que outro, frequência na poesia galego-portuguêsa:

que amo mais ca mi (Vasco Praga de Sandim, CV 237);  
o que eu amo mais ca mi (Airas Nunes, CV 630);  
Ay Deus, que mha fezestes mais ca min amar (Bernal de  
Bonaval, CV 657);  
amey sa prol muyto mays ca de mi (Airas de Santiago,  
CV 541);  
... que vos sey querer  
melhor ca mi... (D. Dinis, CV 115);

e ainda no século XV, em Pedro de Santa Fé:

A Deus, mia boa senhor  
que eu amo mais que a min! (83).

### 3. Amor cui par nemo est.

Na sua forma superlativa o protesto amoroso cria o tópicos do amor superior ao de Tristão e Isolda. Sem chegar ao este-reótipo — talvez porque os trovadores sentissem a intensidade de sua força expressiva — a imagem brota nas terras de Provença, para depois peregrinar pela lírica de Entre-Douro-e-Minho. As duas redações do romance de Tristão e Isolda já circulavam em França quando apenas estreava a lírica luso-galega nos fins do século XII e primórdios do século seguinte. Antes mesmo que Thomas e Béroul levassem para a esfera literária a aventura dos dois amantes, símbolos do amor integral, já nos lábios do povo essa aventura circulava em forma de lenda, procedente da longínqua Tule, deliciando a imaginação de uma época que fixava nas formas extremas da vida a tônica de sua espiritualidade.

Bernart de Ventadorn não sabe como evitar o pesadelo que se apodera dêle: percorre mil vezes o espaço de seu quarto, e, quando tenta conciliar o sono, as convulsões lhe sobre-vêm. O enamorado da Viscondessa de Ventadorn não podia

---

(83) Lang, Canc. Gal.-Castelhano, LXII, p. 111).

crer que outro mártir do amor se avantajasse à intensidade de seu sofrimento; nem mesmo o desgraçado Tristão, que tanta dor sofreu por Isolda, a mulher dos cabelos ruivos:

plus trac pena d'amor  
de Tristan, l'amador,  
que.n sofri manhta dolor  
per Izeut la blonda (84).

Reaparece em Arnaut de Maruelh, que declara ter sido o seu muito maior do que o filtro amoroso de Tristão e Isolda:

ni.l bel'Iseus ab lo pel bloi  
non agro la meitt de joi  
ni d'alegrier ab lor amis,  
com eu ab vos, so m'es avis (85).

No famoso jogral vagabundo, Raimbaut de Vaqueiras, o tópico aparece com personagens diferentes: o seu amor, que ninguém até então tornou tão alto (**tan aut**) nem a mulher tão perfeita (**ni tan pros domna**), supera o de Píramo por Tisbe:

..... el'am al sieu cosselh  
mais que Tysbe non amet Píramus (86).

Aquém-Pirineus a fórmula surge uma vez na poesia de D. Dinis, que declara ser a sua coita mais profunda que a de Brancaflor e de Tristão:

Qual mayor poss'e o mui namorado  
Tristan sey ben que non amou Iseu  
quant'eu vos amo... (CV 115);

e outra vez na de D. Afonso de Castela e Leão, que se **alonga** da mulher amada e nesse exílio sofre como não sofreram Páris e Tristão:

... ca já Paris  
d'amor non foy tam coitado  
[e] nen Tristam (CCB 468, E. Molt. 360).

---

(84) Riquer, *La lirica de los trovadores*, c. VII, vs. 45-48.

(85) Idem, *Ibid.*, c. IV, vs. 161-164.

(86) Berry, *Florilège des troubadours*, c. 2, vs. 11-12.

Na lírica dos séculos posteriores só conseguimos encontrar em Arcipreste de Hita, na **Cántiga de los clérigos de Talavera**:

Ca nunca fué tan leal nin Blanca Flor a Frores  
Nin es agora Tristán a todos sus amores (87).

#### 4. **Domina longe ante alias pulchritudine.**

O elogio hiperbólico da mulher amada assume dois aspectos fundamentais: é a melhor, a mais perfeita dona que já apareceu no mundo; por ela o trovador desprezaria tôdas as riquezas, todos os títulos e todos os poderes do mundo. Os dois aspectos são, como já vimos para o primeiro, de ascendência provençal (que por sua vez, possivelmente, nascera da poesia de Ovídio) (88). E foram ambos largamente explorados pela lírica românica cortês. Dada a extensão da fórmula estilística, sobretudo a sua plasticidade semântica — assumindo feições variadíssimas —, o tópico não atingiu o esquema estereotípico. Na poesia occitânica já vimos alguns exemplos do primeiro caso, e muitos outros poderiam ser invocados; na poesia galego-portuguêsa o tópico é de certo modo um dos aspectos fundamentais do retrato feminino:

mais fremosa das donas que eu vi! (CA 103);  
porque vos ssodes a melhor  
dona de que nunc [a] oysse  
homem falar (Afonso X, CCB 468, E. Molt. 360).

João d'Alvoim completa o quadro dos encantos pessoais superlativos da mulher amada:

a melhor dona de quantas el fez,  
e mais fremosa e de melhor prez,  
e a que mais fremoso falar (CA 157).

---

(87) **Libro de buen amor**, vs. 1704-1704. Carolina Michaelis, CA, II, p. 514, traz redação diferente para o 2.º verso: Ni es agora Tristán con todos sus amores.

(88) **Quantum, cum fulges radils argenta puris,**  
**Concedunt flammis sidera cuncta tuis,**  
**Tanta formosis formosior amnibus illa est.**

(*Heroides*, XVIII, vs. 71-73).

Os poetas são unânimes em atribuir a Deus a beleza inigualável de sua criatura:

Deus fez en vós feytura  
qual non fez en molher nada (D. Dinis, CV 153).

Percebendo a vulgaridade do tópico, nestas passagens D. Dinis ensaia ultrapassar o louvor da dama incomparável:

... ca tal a fez Nostro Senhor:  
de quantas outras no mundo son  
non lhi fez par a la minha fé, non  
e, poy-la fez das melhores melhor... (CV 119);  
  
e des y non lhi fez pouco de ben,  
quando non quis que lh'outra foss'igual (CV 123);

mas o vôo do mestre dos trovadores é superado pela arte do fecundo trovador da côrte de Afonso III: Pero Garcia Burgalês, para quem o ideal feminino consiste em declarar que nem Deus conseguirá criar uma segunda cópia:

[...  
pero Deus meta seu poder  
por outra tan bôa fazer  
come vos, mon-na fará ja] (CA 94) (89).

- 
- (89) Só mesmo Camões poderia ter dado expressão perfeita às tentativas de D. Dinis, porque neste tempo a plasticidade verbal era maior, e a experiência de Petrarca já havia invadido as terras portuguesas:

De quantas graças tinha a natureza;  
ou melhor:  
Criou a natureza damas belas,  
Que foram de altos plectros celebradas,  
Delas tomou as partes mais prezadas  
E a vós, Senhora, fêz do melhor delas.

Guilhem de Peitieu também exemplifica o encômio hiperbólico num torneio expressivo:

qu'anc no cug qu'en nasques semble  
en semblan del gran linh N'Adam.  
(Ap. Riquer, obra cit., c. VI, vs. 33-34).

Guilhem de Cabestanh lança mão do mesmo motivo, com o mesmo torneio estilístico:

Anc pus n'Adam culbie del fust  
Lo frug don tug em en tabust  
Tam bella no.n aspiet Crist.

(Ap. A. Langfors, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, c. III, vs. 15-17).

Ainda vemos, em certos **senhais**, a condensação do elogio hiperbólico da mulher. Trovadores havia que, não contentes com as designações ordinárias ou sem efeito impressivo, criavam pseudônimos poéticos como **Miels de Domna**, **Miels-de-Ben**, **Plus-que-Reine** e outros.

##### 5. **Imperium abnuere propter dominam.**

O segundo aspecto, representado pela satisfação suprema do trovador, que não permuta a graça de sua dona por qualquer título ou poder ou riqueza dêste mundo, é motivo freqüente na poesia provençal, aparecendo esporadicamente no lirismo galego-português desde os primeiros tempos, na poesia de Paio Soares de Taveirós. Na poesia de Provença a fórmula assume todos os matizes expressivos, jogando com tôda uma escala de valores — desde o título de Papa à posse de tôda a Espanha ou todo o reino de França. Arnaut Daniel recusaria todo o império romano e o título de papa, se para possuí-los tivesse que permanecer distante daquela cujo amor lhe incendeia e tortura o coração:

No vuoill de Roma l'emperi  
ni c'om m'en fass'apostoli,  
qu'en lieis non aia revert  
per cui m'art lo cors e.m rima (90);

antes, na mesma poesia, o grande trovador do **trobar clus** já havia desprezado todos os bens de Luserna em favor da felicidade que lhe dá a provar a cabeleira ruiva, o corpo resplendente de vida, de graça e novidade, da Dama por quem rima os versos:

E quan remir sa crin saura  
E.l cors gai, grailet e nou  
Mais l'am que qui.m des Luserna (91).

---

(90) Ap. F. Piccolo, *Primavera e fiôre...*, c. XLV, vs. 29-32.

(91) Ap. Berry, obra cit., c. I, vs. 19-21. Muito se tem discutido sobre esta Luserna. Parece tratar-se de uma cidade da Espanha; outros procuraram ligar o nome à cidade piemontesa de Lucerna de São João.

Bernart Marti, quando contempla a dona eleita, não sente a menor inveja de ser conde ou rei:

Quan la vei,  
Fe que.us dei,  
Ges no tenc envei'al rei  
Ni a comte tan ni quant (92).

Os encantos pessoais da dama tornam o coração do trovador Raimbaut d'Aurenga mais contente do que se fôra imperador:

Sol del pretz ai mon cor gauzen  
plus que s'era emperaire (93);

Peire d'Alvernha prefere sua dona a ser rei de escoceses e galeses:

per qu'ieu n'am mais so qu'en ai qu'en ai q'esser reis  
assatz non-re d'Escotz ni de Galics (94).

Pisa, símbolo da riqueza no tempo, é desprezada por Bernart de Ventadorn:

car en loc de sa ricor  
no valh aver Piza (95).

Raimon Jordan e Peire d'Alvernha desdenham a posse de toda a França, como Ventadorn de toda a Espanha e Bertran de Born a posse da riquíssima província da Pérsia — Korazan (96). Guilhem Ademar faz uma comparação grosseira mas plena de naturalidade: prefere ser da mulher cozinheiro (pois que assim teria ensejo de admirá-la) a possuir — longe dela — a riqueza de um emir, ou mesmo todo o poderoso Marrocos:

---

(92) Ernest Hoepfner, *Les poésies de Bernart Marti*, c. III, vs. 39-41.

(93) Riquer, obra cit., c. I, vs. 23-24.

(94) Alberto del Monte, *Peire d'Alvernha: Liriche*, c. VII, vs. 20-21. Raimbaut de Vaqueiras (Ap. Berry, obra cit., c. II, vs. 38-39) abandonaria o governo da França e da Inglaterra para obedecer às ordens de sua Dama:

Que s'era reys d'Engleterre'o de Fransa,  
Lonhera m'en per far totz sos comans.

(95) Riquer, obra cit., c. VII, vs. 23-24.

(96) car neguns hom, s'avia tota Fransa (R. Jordan); plus, que se.m des (desse) Fransa lo reis Loics (P. d'Alvernha); ... si sabia c'a un tenen/ en fos tot'Espanha mia (B. de Ventadorn); Mais aic de joi que q1.m des Corrozana (Bertran de Born); E mais dezir vostr'amansa / Que Lombardia ni Fransa (Peire Vidal). Lembra-nos mais tarde Mollère, no seu *Misanthrope*, quando

Per q'ieu volria esser cocs  
De sa cozina lieis gardan  
Anz que l'aver d'un amiran  
Ses sa vist' — e fos mieus Marrocos! (97).

Num troveiro belga o amante prefere o semblante da mulher a todo o ouro da Síria:

Muez amaise vostre cleir vis  
Ke tout l'or de Surie (98).

Em Paio Soares de Taveirós, pai de quase todos os tópicos do formalismo poético galego-português:

non me cuidaria cambiar  
por rei nen por emperador (CA 3).

Na Espanha encontrâmo-lo na canção inaugural de sua lírica profana. Na **Razón feita d'amor**, poema compósito — muito mais do que pensam os estudiosos desta composição —, a mulher profere um verdadeiro cantar d'amigo, elogiando qualidades do seu cortejador, um escolar que merecia ser muito amado, pois residira longos anos em Lombardia “por aprender cortesia”. E, cantando em altas vozes:

---

Alceste se vê constrangido a apreclar um soneto de seu rival Oronte, dizendo que preferia àquelas baboseiras do apaixonado de Celimena a velha canção gaulesa:

Si le roi m'avait donné  
Paris, sa grand'ville,  
Et qu'il me fallut quitter  
L'amour de ma mie!  
Je dirais au roi Henri:  
Reprenez votre Paris;  
J'aime mieux ma mie, ô gui!  
J'aime mieux ma mie.

(Ato I, cena II, 393-400).

(97) Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour G. Adémar*, p. 104.

(98) Outros exemplos na lírica cortês franco-belga, citados por Binet:

Dont plus l'aime en cest mont  
Que estre rois de la greignor hautesce.

Mieux aim de li l'acointance,  
Le dous nom, que le roiaume de France.

(Le style de la lyrique..., p. 61).

Mas amaria contigo estar  
Que toda Espanha mandar (99).

Testemunho de que o trovador devia sobrepor ao individualismo de sua arte o quadro imutável e muitas vezes inexpressivo das fórmulas poéticas consagradas, é o fato de el-Rei D. Dinis, em cuja poesia não tem razão de ser a presença do tópico da permuta, também lançar mão dêle nesta canção d'amor:

que por rey nen Iffante  
des ali adeante  
non me cambharia (CV 136 (100)).

Além de D. Dinis e do trovador de Taveirós, raros outros exploraram o tópico, como João Soares Coelho, que teve tratado literário na corte de Afonso X o Sábio e com os provençais — especialmente com Sordelo de Goito. Num seu cantar d'amor, depois de esboçar um apreciável retrato físico-moral da criatura amada, depositou os protestos de sua modéstia:

..... e se m'ela fazer  
quisesse ben, non querria seer  
rey, nen seu filho, nen emperador... (CA 171).

O tópico, todavia, não encontrou ambiente propício para proliferação; inaugurado pelo cantor da **Ribeirinha**, consagrado pelo maior dos trovadores, perdeu terreno para as outras fórmulas estilísticas. Entretanto, quando os poetas românticos resolveram regressar ao mundo encantado da Idade Média, o tópico foi desenterrado (101). Se os trovadores portugueses não

(99) Ap. M. M. Pelayo, *Antologia de poetas liricos castellanos*, I, p. 146.

(100) Caso curioso ocorre com uma das três composições atribuíveis ao rei Henrique de Hohenstaufen (1167-1197), filho de Frederico Barbarroxa, em que o suposto autor se propõe trocar a coroa pela mulher amada. Nesta caso, o tópico deixaria de ser realmente uma figura de retórica, para ser uma confissão pessoal. D. Dinis supõe-se um simples trovador, ao passo que o imperador da Itália se considerava como tal:

swenne ich gescheide von dan,  
sost mir al min gewalt und min richtuom dá hin.

(Ap. E. T. Rosenthal, *Jornal de Filologia*, I (2): 152, out.-dez. 1953).

(101) Em Garrett, no seu poema romântico *D. Branca*, o rei de Silves Ben-Afan, quando raptou a infanta e está no aposento para possuí-la, é instado por por ela a converter-se à religião cristã (pedido que para ela seria uma

tiveram grande simpatia por êstes tópicos, o mesmo não se deu com os da Itália, onde foram largamente aproveitados. Sirvam de testemunho alguns exemplos, colhidos ao acaso: numa composição de Giacomino Pugliese (cód. Vat. 3793), **morte, perché m'hai fatta si gran guerra**, o poeta faz uma apóstrofe à Morte, que lhe suprimiu o tesouro do seu coração: a mulher amada. E aí surge o tópico, que se apresenta impregnado de valor expressivo:

Se fosse mio 'l reame d'Ungaria  
con Greza e con Lamagna in fino in Franza,  
lo gran tesoro de Santa Sofia (refere-se à famosa igreja)  
non poria ristorar si gran perdanza (vs. 41-44);

do mesmo trovador:

e non credo che Tristano  
Isotta tanto amasse (cód. Vat. 3793, ap. G. Lazzeri,  
p. 91);

neste **descordo** de Re Giovanni:

a la dolze donna mia,  
quella c'amo piú 'n cielato  
che Tristano non facia  
Isotta, com'è contato (*Ibid.*, p. 64);

ainda no mesmo poemeto:

Meglio mi tegno per pagato  
di madonna,

---

forma de atenuar o pecado iminente). E o que é digno de nota: além de perder um império, perdia a sua religião. O conquistador destronado, desatendendo ainda aos apelos de sua fada, a formosa Alina, exclama:

Oh! neste coração reine eu sòmente,  
E o trono dos Califas não invejo,  
Nem o cetro de Omar. Naquele peito  
Impere eu só, e o império do universo  
Disputem entre si os reis da terra.

(Canto IV, est. 12, vs. 9-13).

Evidentemente o poema de Garrett estava impregnado daquela grandeza gótica dos lances cavallheirescos, tão característicos das aventuras sentimentais da Idade Média. Aucassin também não desprezou o paraíso pelo amor que tinha a Nicolette? (Cf. Mario Roques, *Aucassin et Nicolette*, VI, p. 6).

che s'io avessi lo contato  
di Bologna,  
e la Marca e lo ducato  
di Guascogna (*Ibid.*, p.65).

Raimbaut de Vaqueiras, que freqüentou as côrtes italianas, contemporâneo do primeiro trovador da Itália Rambertino Buvailelli, teria transmitido para a primeira geração trovadoresca muitos dêsses expedientes literários, contaminada como estava sua produção poética pelo convencionalismo da escola provençal. Para entregar-se ao jugo da mulher, desprezaria o reinado da Inglaterra ou de França:

Que s'era reys d'Engleterr'o de Fransa  
Lonhera m'en per far totz sos comans;

e nesta mesma composição ainda — como já vimos — afirma um amor superior ao que teve Píramo por Tisbe:

..... e l'am al sieu cosselh  
mais que Tisbe non amet Piramus.

Veja-se, também, de passagem, Pier della Vigna numa de suas canções amorosas:

e direi como v'amai lungiamente,  
piú ca Piramo Tisbia dolzemente (Ap. Lazzeri, p. 65).

Antes de entrarmos para a esfera do retrato feminino, vejamos ao acaso alguns motivos, tópicos e expressões vocabulares que vegetam aqui e ali através da flora riquíssima do terreno estilístico dessa poesia. O **maná**, símbolo do amor satisfeito entre os trovadores provençais (em Marcabru: **qu'autre n'espera la mayna**; em Jaufré Rudel, que define o valor simbólico dêsse manjar: **ben es selh pagutz de mana**,/ **qui ren de s'amor guazanha**!) não emigrou da poesia onde nasceu, pois o nosso não o conhece (102). Na poesia provençal, onde o segredo da consecução amorosa reside na paciência **que totz tems**

---

(102) Sobre o maná, consultar V. Crescini, *Atti del Reale Istituto Veneto*, LXXX, 2, 1925-1926, p. 823-833, ap. Riquer, *La lírica de los trovadores*, p. 44.

**bos sofrer vens'** (Giraut de Bornelh), o verbo característico para a expressão do tormento amoroso resignado é simplesmente **sufrir**. Na poesia galego-portuguêsa, onde a paciência como segredo da realização das esperanças também constitui um dos princípios básicos do formalismo erótico, o verbo é **endurar**, tanto para as cantigas d'amor como para as d'amigo, bem como na poesia lírica francesa (**endurer**):

Por quanta coita por ela levei  
e quant'afan sofri e **endurei** (CA 393);  
mays que grã coyta d'**endurar**  
me será... (D. Dinis, CV 179) (103).

A felicidade suprema dos trovadores galego-portuguêses estava em conseguir tudo que é possível, dentro das contingências a que se viam circunscritos, quando enamorados da mulher solteira: **vê-la e conversar** com ela. Na pior das hipóteses, morar onde pudesse **vê-la**:

que el me leixe viver en logar  
u a **veja e lhe possa falar** (Nuno F. Torneol, CA 75);  
e vós vivedes coitad'e con gran deseyo  
de me **veer e mi falar** (D. Dinis, CV 196);  
e por esto morade, amigo, u mi possades  
**falar e me vejades** (CV 181).

Mas o tópico vai-se diluindo gradativamente:

por eu morar u podesse **veer**  
a mia senhor... (Aíras Compañcho, CA 64);  
rogar-l'ia que me leixasse  
u ela vivesse **morar** (João Soares Somesso, CA 23);

---

(103) Qui bien vuet d'amore joir  
Si doit souffrir  
Et endurer.

(Ap. J. Castelnau, *La vie au moyen-âge...*, p. 164)

ou em Robert de Reims:

Dame, si dolz martire  
Doi je bien endurer.

(Ap. I. Siciliano, *François Villon...*, p. 322).

Ca non ei d'outra ren sabor  
ergu'en viver u ela for' (Idem, CA 29);  
ou de morar hu lhi dissesse rem (Vasco Rodrigues de  
Calvelo, CV 583).

#### D) DESCRIPTIO PUELLAE

Como se viu, a mulher é a melhor criatura dentre tôdas as que Deus criou. Segundo o cânon da **descriptio puellae** da *Ida-de Média* (reproduzido num pequeno poema do século XIII intitulado *La Clef d'Amour* e na *Ars Versificatoria* de Mathieu de Vendôme), a figura feminina devia possuir certos atributos fundamentais, de corpo — **descriptio superficialis** ou **hominis exterioris**, — e de espírito — **descriptio intrinseca** ou **hominis interioris**. Os influxos estéticos na pintura física e moral da mulher amada procedem da poesia de Ovídio, dos quadros das Madonas bizantinas e da própria poesia latina medieval (104); Hennig Brinckmann já encontrara os germes do perfil físico e moral na poesia clerical amorosa do século XI, no círculo de Angers (105); todavia o quadro se completa com o gôsto particular dos trovadores e com as fugas constantes do seu velado individualismo artístico. Há, tanto na lírica occitânica como na galaico-portuguêsa, ao lado de um retrato com côres carregadas, um retrato moral vago e um retrato físico sem significação. Com uma diferença: os trovadores galego-portuguêses transferiram para a poesia satírica êsse retrato de tintas carregadas. Como na poesia provençal o amor oscila entre o erotismo mais desbragado e a exaltação sentimental mais pura, entre as formas inferiores do amor concupiscente e a esfera ideal da erótica platônica, o retrato da mulher acompanha estas alternativas; e, ordinariamente, os caracteres anatômicos entram na composição da beleza feminina como sugestão de encantos espirituais.<sup>1</sup> Com a transformação operada depois da reviravolta de 1209 contra os cátaros de Albi, depois que os in-

(104) V. Waldemar Vedel, *Ideales de la Edad Media*, II, p. 66-67.

(105) R. Lapa, *Lições...*, p. 67.

quisidores de Inocêncio III passaram a dirigir a musa dos trovadores provençais no sentido de uma purificação daqueles aspectos do amor concupiscente, o retrato da mulher foi buscar as suas tintas a outra fonte: a Virgem Maria. Para os novos poetas o modelo inspirador das virtudes femininas era aquela que a nova ordem oferecia. A mulher adquire, a partir de então, uma conceituação diferente dentro da sociedade; e a sua elevação moral no início do século XIII é, pois, uma dívida para com o protótipo cristão e uma réplica vibrante contra os próprios Padres da Igreja — São João Crisóstomo, São Jerônimo, São João de Dâmaso e outros, para quem a mulher era a “peste soberana”, a “sentinela avançada do inferno”, a “larva do demônio” e outras formas diabólicas.

Na poesia galego-portuguêsa o retrato tem, como matéria prima, as qualidades morais que definem um comportamento da mulher em sociedade; a figura física é acessória e muitas vezes precária. O retrato masculino (que seria de esperar no caso das cantigas d’amigo) não se justifica, por serem elas compostas pelos próprios trovadores. Quando muito a mulher podia esperar do enamorado um testemunho do recato e da vassalagem a que se obrigava pelo formalismo da vida feudal; daí a razão do comportamento do trovador nesta cantiga d’amigo de D. Dinis:

Falou-m’oj’o meu amigo  
mui ben e muyt’omildoso (CV 205).

A dama ideal, a verdadeira suserana do trovador-lige, devia, antes de tudo, ter sido educada segundo os ditames da Cortesia; e esta formação devia ser revelada em todos os seus gestos e seus atos. E’ o que confirma, por exemplo, esta **canzó** de Arnaut Daniel:

Beutat, joven, bos faits e bels demors.  
Gen l’enseignet Cortesia e la duois (106);

---

(106) Berry, *Florilège des troubadours*, p. 192, vs. 18-19.

ou esta tensão de Raimbaut de Vaqueiras:

Quar es en totz faitz cortesa (107).

A concepção de uma beleza natural, inata, duma beleza que se distingue daquela cujos encantos são frutos de artifícios, não é conhecida do strovadores galego-portuguêses; foi-o entre os provençais. Peire Vidal exalta a frescura da coloração da amada e a sua cabeleira loura, isentas do pincel:

Color fresc'a ab cabelh saur  
E anc no nobret de pincel (108);

e Marcabru faz questão de frizar a beleza inata da mulher:

Sa beutatz fon ab lieis nada  
ses fum de creis ni d'erbada (109).

Trata-se de uma beleza que desconhece o auxílio das ervas aromáticas, tal como o ideal feminino na poesia de Cercamon, cuja dona "non es vernisada" (desconhece enfeites). Henri Rugge, quase contemporâneo de Marcabru (pois nascia o **minnesanger** quando morria ainda tão jovem o trovador de Gasconha), nem à beleza aspira: a esta, numa superação de colorido verdadeiramente platônico, prefere sem discussão a beleza da alma, pois, que importa a tinta imperfeita daquela cujo alto bem são as virtudes da alma?

Was obe ein varwe wandel hat,  
der doch muot vil hohe stat? (110).

E o poeta suábio não tem escrúpulos em classificar de **bárbara** a pessoa que faça da beleza feminina um julgamento diferente:

er ist ein engevüege man,  
der des an wibe niht erkennen kan (111).

---

(107) Ibid., p. 284, vs. 7.

(108) J. Anglade, *Les poésies de Peire Vidal*, c. XLV, vs. 37-38.

(109) Riquer, obra cit., p. 65, vs. 56-57.

(110) A. Moret, *Anthologie du Minnesang*, p. 107-108).

(111) Ibid., p. 108.

Se o retrato moral, entre os trovadores galego-portuguêses, não ultrapassou as côres fundamentais, o mesmo não se deu com a descrição física, cujo quadro foi-se alargando do busto para o corpo inteiro, da mulher em saia para o deslumbramento da nudez integral: da **Ribeirinha** para a **Tentação de Xenócrates**. Não assim na literatura francesa da Idade Média, onde os romances cortesês conheceram a mulher desnuda e cujos encantos físicos também foram prescritos nas artes versificatórias. A sensualidade dos tratadistas não tinha escrúpulos em descer até à **Domus Veneris**. A êste propósito — diz Edmond Faral — a retórica empresta o véu de suas figuras para os pontos licenciosos (112). Todavia, esta zona da **descriptio puellae**, se foi atingida muitas vêzes pelos romancistas do tempo, não podia sê-lo pelos trovadores provençais, que rarríssimas vêzes ultrapassaram a simples visão da “*dame deshabillée*” e o cortêjo das possibilidades. Um retrato como o que fêz de sua dama Bertran de Born é peregrino. O romance, mais do que a poesia lírica, admitia êsses excessos da pintura física, dado o seu caráter idealista, em que a heroína é figura imaginária, ao contrário do que acontece com as canções líricas, cujo objetivo era a mulher casada e de existência real no mais das vêzes. Sôbre isso voltaremos páginas adiante (113).

As tintas de que se serviam os trovadores galego-portuguêses para a pintura física da mulher eram poucas e menos expressivas que as tintas do retrato moral. Aquelas se reduziã a isto ou pouco mais: um **corpo bem talhado, delgado, bem medurado**, e, como impressão do conjunto, da harmonia das linhas, um **parecer fremoso** (114). Os traços específicos são esporádicos: **olhos verdes** (em Garcia de Guilhade, CV 344 e numa cantiga de escárnio e maldizer do mesmo Cancioneiro, 1062); **cabelos ruivos e peito branco** (no trovador Vidal). As

---

(112) *Les arts poétiques...*, p. 80.

(113) O retrato de mulher mais completo que conhecemos, na poesia galego-portuguêsa, é o que fêz Pero Viviães numa cantiga de mal-dizer, de uma importância capital para a história da caricatura em Portugal (CV 1152).

(114) É de supor a origem francesa da expressão *ben talhada*. Eugenio Asensio aponta alguns exemplos de *bien taillé* em composições poéticas daquela procedência (*V. Poética y realidad...*, p. 119, nota 121).

garçetas, uma conformação especial dos cabelos, não pertenciam ao ideal da beleza feminina, pois só aparecem nas cantigas de feição folclórica. Alfred Jeanroy interpretou mal o tema dos **olhos verdes** na poesia galego-portuguêsa, afirmando tratar-se de uma tradução errada do **vajr** (vário), do francês arcaico (115). Carolina Michaelis incumbiu-se de desmentir as afirmações do grande medievalista, que infelizmente conheceu o lirismo galego-português através de uma bibliografia superada (116). Os **olhos verdes** pertencem propriamente à esfera da poesia popular, e no século XVI é Camões ainda quem vai lançar mão dêles para a composição de uma de suas mais encantadas redondilhas: o vilancete “Menina dos olhos verdes” (117).

O retrato moral supera consideravelmente o físico, que se dilui numa descrição imprecisa, vaga, inexpressiva. Para os trovadores de Entre-Douro-e-Minho, segundo um critério ascendente dos valores espirituais da dama, ela devia: **rír fremoso, rír melhor que a sdemais, ter um catar fremoso, falar ben, ben aculhir, ser mesurada, comprida de ben, falar con bon sen, ser mansa, ter cordura, ser de boa razon, de prez e fermosura, de coraçon loução e gran bondade**. Dos predicados pessoais mais evidentes, mais procurados, estava o seu comportamento na conversação: devia falar bem, com desenvoltura, com meiguice (**falar manso**) e sobretudo com ponderação (**falar de bon sen**) (118).

Veja-se, por exemplo, a pintura que faz o jogral Juião de Bolseiro, de uma “*donna et senhor de grande valia*”:

Fazei, senhora, que quantus vos virem  
conheçam de pram a gram fremosura  
que deus a vós deu, sse non mentirem  
que falem de siso, grande cordura  
bondade, a graça, juizo et mesura

(115) *Les origines de la poésie lyrique...*, p. 329, nota 1.

(116) In: *Revista de Língua Portuguesa*, Rio, 19-36, mar. 1920: “Olhos verdes... olhos de alegria”.

(117) Sobre os olhos verdes, ver José Maria Adrião, *Retalhos de um adagiário*. In: *Revista Lusitana*, 23: 109-114.

(118) A respeito das recomendações dos moralistas medievais de *avinen parlar en domnas ensinadas*, consultar as páginas eruditas de Ramiro Ortiz, *Varia Romanica*, p. 172-191.

que em vós assy ha muy compridamente  
sobre quantas ora vivem de presente,  
esto é certo sem fazer mais jura (CV 668).

Dentre todos, superando mesmo as qualidades notórias de um João d'Alvoim na profusão das tintas, está também o exímio retratista João Coelho:

tanto a vi fremoso parecer,  
e falar mans', e fremos'e tan ben,  
e tan de bon prez, e tan de bon sen  
que nunca d'ela mal cuidei prender... (CV 161).

As pinceladas lembram imediatamente o retrato de outro pintor de além-Pirineus: Giraut de Bornelh:

dolz'e bona, umils, de gran paratge,  
en fachs gentils, ab solatz avinen,  
agradiva vas me a tota gen (119).

Vê-se, pois, que o perfil espiritual é tudo que se pode esperar num retrato da mulher suserana. A êle ainda se acrescentavam os predicados de significação um pouco vaga: **prez, loor, beldade, mesura**, que são qualidades importadas do convencionalismo cavalheiresco da poesia occitânica. Nesta o retrato físico é mais rico, mais arrojado, mais sensual do que na lírica luso-galega. Além das qualidades de ordem genérica, surgem as mãos, os dentes (em duas poesias de Bertran de Born), a côr dos dentes (numa canção de Maruelh), o sorriso e o olhar amorosos e as pinceladas audaciosas do retrato feminino de Bertran de Born: “fresca e fina, alegre e môça; cabelos ruivos, corpo branco, braços ternos, duros os seios e um dorso de lebre”. O trovador Vidal, o qual num arrôjo de expressão diz que sua senhora **semelha rrosa que ven/ quando sal d'antr'as relvas**, afirma ser inigualável o seu sofrimento amoroso desde que viu o **peito branco de huã dona d'Elvas**. E' tinta esporádica, e na poesia francesa vamos encontrar na descrição da **Dame Oiseuse** do poema de Guillaume de Lorris, a qual tem na paleta do poeta

---

(119) Riquier, obra cit., p. 327, vs. 16-18.

uma garganta de neve, um peito alvo *comme est la neige sur branche* (120).

Arnaut de Marueilh também conhece a tinta, exímio retratista como foi:

... e gola e peitрина  
blanca con neus...

onde a comparação com a neve se torna clássica (121). Para os lábios, elemento de certa freqüência na poesia do Minnesang, precisamos esperar pelo lirismo clássico do século XVI, nos sonetos camonianos. Retrato também arrojado é o que pinta Arcipreste de Hita no seu *Libro de Buen Amor* (estrofes 432-435). Para o poeta goliardesco do século XIV, que tinha a volúpia dos retratos (e do seu mesmo fez um poema) eram estas as qualidades de que devia dispor o tipo de mulher a ser amada:

altura normal: *que non sea mucho luenga, otrosi nin enana*; cabeça pequena; cabelos louros e naturais: *non sean de alheña* (planta cujas folhas moídas se usam para tintura dos cabelos); sobrancelhas separadas, longas e altas; olhos brilhantes, cílios longos; orelhas pequenas e delgadas; nariz afilado; gengivas vermelhas; dentes miúdos, iguais e alvos, um pouco separados (compare-se, no *Roman de Thèbes*, com “*Les dez menuz, baus e egaus*”); lábios vermelhos e finos; quadris anchos. O único recorte moral refere-se ao trato, à cortesia feminina, aconselhando que si pudieres, no queiras amar *mujer villana*.

O retrato de Arcipreste de Hita parece atender mais às recomendações estéticas da erotologia árabe do que propriamente às das artes poéticas francesas (122).

---

(120) Ap. J. Castelnaud, obra cit., p. 173.

(121) Riquer, obra cit., 474. Veja-se também Henri de Morungen, cuja dama possui uma garganta branca (A. Moret, *Le lyrisme médiéval allemand*, p. 40).

(122) Dámaso Alonso, a esse respeito, e tendo em vista a interpretação que faz Félix Lecoy em sua obra sobre o poema, esclareceu até que ponto as notas retratísticas de Arcipreste de Hita e os seus processos de composição se devem a uma tradição árabe, no seu belo e sugestivo artigo “*La bella de Juan Ruiz, toda problemas*”, inserto em seu recente livro *De los siglos oscuros al de oro*, p. 86-99. Todavia, a esse respeito, consultar nosso artigo “*Descriptio puellae*”, in *Da Idade Média e outras idades*, p. 113-117.

A descrição do protótipo feminino, nos seus valores plásticos, repete-se, no século XVI, com Agnolo Firenzuola, o grande esteta de *Della bellezza delle donne*. Firenzuola fixa, do tipo físico, os mínimos pormenores, cuja exposição se encontra em síntese na obra clássica de Burckhardt (123). Neste curiosíssimo livro ainda se encontra a preferência pelos cabelos louros, “biondi”, um amarelo suave, tirante a castanho, com que, por razões de colorido, também estavam de acôrdo os pintores); por outro lado, detém-se o autor no estudo da beleza psíquica como signo da beleza física, tal como se verifica no retrato plástico da mulher nos sonetos camonianos, em que as qualidades físicas da mulher são prefigurações de atributos espirituais. A obra do esteta renascentista, que constitui um panegírico inspirado na experiência pessoal, é a mais completa exposição dogmática da morfologia artística feminina, o ponto terminal, por assim dizer, das stentativas teóricas da beleza física da mulher esboçadas pela Idade Média trovadoresca (124).

— *Domina candore mixtus rubor.*

Na poesia lírica de Entre-Douro-e-Minho as qualidades da mulher não chegam a formar tópicos; apenas as expressões vagas de *bon prez*, de *bon parecer* (125), *falar manso* e outras que, por falta de vitalidade semântica e pela precária dimensão verbal, não atingem a estrutura característica do tópico. Entretanto, uma expressão afetiva, peregrina na lírica minhoto-duriense, freqüente na poesia provençal, merece ser tratada nesta altura de nosso trabalho, por vários motivos: aparece pela primeira vez na *cantiga de garvaia* e trata-se de um torneio expressivo diversamente interpretado pelos hermeneutas da misteriosa poesia de Paio Soares de Taveirós. Carolina Michaelis

(123) La cultura del Renacimiento en Italia, p. 301-304.

(124) Ver edição de Severino Ferrari, Agnolo Firenzuola-PROSE SCELTE, p. 113-158.

(125) Numa pastorela burlesca espanhola, de 1421 (cuja redação primitiva deve ser bem anterior), surge a expressão *dona de bell parrer*, tão comum da poesia lírica minhoto-duriense:

Gentil dona, gentil dona, dona de bel parrer,  
los pes tingo en la verdura esperando este plaser.

(Ap. M. Pidal, *Romancero Hispánico*, I, p. 341).

traduziu a expressão **branca e vermêlha**, que ocorre na referida cantiga, por “weisse und rosige” (CA, I, p. 82). E’ em favor desta lição que vimos trazer algumas achegas, invertendo um pouco mais de tinta sôbre a tão controvertida interpretação de um tópicó que parece ocorrer apenas uma vez na poesia dos Cancioneiros mas que devera ter tido certa vitalidade na poesia tradicional a crer pelas duas passagens vicentinas do **Auto da Feira** e da **Farsa da Lusitânia**:

**Blanca** estais **colorada**,  
Virgem sagrada!

Donde vindes, filha,  
**branca e colorida**?

As duas hipóteses que D. Elza Paxeco apresenta, relativamente ao tópicó, sem contudo excluir a interpretação de Carolina Michaelis, são simpáticas mas não chegam a invalidar o significado tradicional da fórmula poética. Dz a Autora que “... os epítetos se tomam às vêzes do tom das roupas. E quanto a vestes brancas e vermêlhas também não faltam”. Ou: “Podemos admitir a hipótese do colorido artificial das faces da dona: alvaiade vermelhão, “du blanc et du rouge”. Isso mereceria as censuras (**retraia**) do trovador” (126).

A cantiga, que se presume feita em homenagem a D. Maria Pais Ribeiro — suposta parenta do trovador — traz logo na primeira estrofe o verso: “mia senhor **branca e vermelha**”. Não há nenhuma inexactidão em afirmar que a sua senhor era **branca e vermêlha** simultâneamente. A Ribeirinha (ou a **Feiticeira** — como lhe chamou o Papa Inocêncio III) devia ser clara e de cabelos ruivos: é essa a outra conclusão a que chegamos certos críticos da literatura intimista. A favorita de D. Sancho I devia ser alva e de faces rosadas, não alva e de cabelos ruivos; a ir mais longe, rejeitaríamos a hipótese de que a cantiga se relacione com ela, em que pese às conclusões de Carolina Michaelis, Teófilo Braga, do Conde de Sabugosa e tantos outros que foram na esteira da insigne romanista. As presun-

ções históricas de Michaelis no seu **Cancioneiro da Ajuda** relativamente ao parentesco do trovador com a dama são desconstruídas e revelam que não estamos em condições de interpretar o conteúdo biográfico da cantiga. O que nos interessa, porém, é a expressão **branca e vermêlha**, um tópico de importância antiga e peregrino na poesia galego-portuguêsa. Na cantiga de escárnio de Pero d'Armea (CV 1134) surge o tópico **branqu'e bermelho**, não com o significado original de "alva e de faces rosadas" (atributos naturais), mas com a acepção de "pintada" — com póis brancos e carmim (atributos artificiais), mudança semântica explicável certamente por se tratar de poesia satírica, onde a consciência do tópico é evidente e a alteração de sentido intencional. A fórmula **branco e vermêlho** deve ter-se criado por sugestão da fórmula literária **branca e vermêlha**, e conservado sua vivacidade até à época de Gil Vicente — que também a emprega, na farsa **Quem tem farelos**, referindo-se ao hábito de Isabel "yr a meude ao espelho/ e poer do branco e vermelho" (127).

Na verdade eram duas tintas obrigatórias do retrato feminino entre os trovadores provençais: ser branca e de cabelos ruivos. Guilhem de Peitieu já havia iniciado a tradição, preterindo a tôdas as mulheres por aquela que "é mais branca que o marfim" (**Que plus ez blanca qu'evori**). Num dos mais completos retratos femininos, o de Bertran de Born, o tópico se desdobra com interpolações ao modo das seqüências litúrgicas, para dizer que sua dama tem os cabelos ruivos como a côr do rubi, e o corpo branco como a flor do espinho:

pel saur, ab color de robina  
blancha pel cors com flors d'espina (128).

Noutro retratista — Arnaut Marueilh — que maneja todos os cânones da **descriptio puellae**, a dona traz uma formosa cabeleira ruiva, e brancos os demais recantos de sua formosura:

---

(127) V. Celso Cunha, Sôbre um passo da "Cantiga de Garvaya". In: *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, 3a. série, 1: 100-11.

(128) Riquer, obra cit., p. 434, vs. 14-15.

e.l vostre fron plus blanc que lis  
... la fassa... blanca  
... gola e peitrina blanca (129).

Os cabelos ruivos, louros, são de 'tradição clássica greco-latina. Entre os gregos o louro merecia particular estima, em virtude da raridade do tipo. Apolo, deus da Poesia, aparecia ordinariamente representando com longos cabelos loiros; Vênus era também representada com cabelos da mesma côr; e Ovídio, por várias vêzes, não dissimulou a sua simpatia pelo louro: **Ventilet accensas flava Minerva faces** (*Amores*, 1, I, v. 8); e na *Heróide XX*, v. 57, *Accontius* atribui aos cabelos louros de *Cydippa* (**flavi ... crines**), a seus olhos, seus braços e a todos os seus encantos físicos a culpa de seu transporte amoroso, a ponto de assegurar que seria arrebatada ainda que o êxito da empresa dependesse dos deuses. Cabelos ruivos tinham ainda as belas filhas de *Adrasto* no romance anônimo de *Tebas* (**cheveus ont blois**); a dama de *Arnaut de Maruelh*, "mais branca do que *Helena* e com ruiva cabeleira" (**Plus blanca es que Elena ... ab saura cri**); a bela *Soredamor* diante da qual jaz em êxtase *Alexandre*; a rainha *Genebra*, cujos cabelos louros, guardados entre a camisa e a carne, são o talismã de *Lancelote*; a imagem de *Políxena* gravada no coração de *Aquiles* (no *Roman de Troie* em versos); *Ydoine*, *Brancaflor* — que os nossos trovadores conheceram; *Nicolette*, filha do rei *Hugon* (em *Pelerinage de Charlemagne*); a própria *Humildade* que descreve *Jacopone de Todi*; (*Onesta e mansueta*/ **E con la treccia bionda**); mas sobretudo *Isolda*, que é freqüentemente invocada na poesia provençal, não só por ter sido o protótipo do amor integral, mas principalmente porque era a mulher de cabelos ruivos. Mesmo que seu nome se misturasse aos de tantas outras heroínas do Amor, o trovador não se esquecia do epíteto:

E Rodocesta ni Biblis,  
Blancaflors ni Semiramis,

---

(129) *Auro* respondet coma (*M. de Vendôme, Ars Versificatoria*); ou na *Poetria Nova* de *Geoffroy de Vinsauf*, cujos preceitos coincidem com os da *Ars Versificatoria*: *Crinibus* *irrutilet color auri* (*V. Edmond Faral, Les arts poétiques...*, p. 214).

Tibes ni Leida ni Elena  
ni Antígona ni Esmena  
ni.l bel'Iseus ab lo pel bloi (130).

E' extraordinária uma pastorela do trovador lemusino Giraut de Bornelh, em que o realismo do autor teve que substituir a côr ideal pela côr local, dizendo preferir a pastôra amável e de tez morena (*tencha nera*) a uma dama nobre. O poeta não está, pois, em conflito com o formalismo de sua arte, pois a sua pastôra não podia ser branca como a neve, vivendo no campo, à mercê da canícula diária; e é curioso que êste elemento cromático não se aclimatasse ou mesmo não se desenvolvesse espontâneamente em terras galego-portuguêsas, onde durante séculos as mouras deveram ter excitado a imaginação dos cavaleiros e peões da Reconquista (131).

Merece atenção o que diz o grande medievalista Gustave Cohen sôbre os olhos azues e os cabelos louros: *Question de mode imposée par la tradition d'une aristocratie d'origine germanique ou nordique* (132). De tradição clássica, de origem nórdica ou germânica, ou melhor, de uma convergência de tradições, os cabelos louros, ruivos, tornaram-se uma predileção e o modelo da *descriptio puellae* nos trovadores e novelistas da Idade Média, não parando aí a moda dos cabelos louros, que, através da poesia de Petrarca, passando pelos sonetos do Marquês de Santilhana, entra pelo lirismo clássico renascentista, indo expirar, nos fins do século XVIII, quando a literatura clássica começa a descambar para o teorismo estético das Arcádias. E é na poesia de Tomás Antônio Gonzaga que os reais cabelos negros de Dorotéia na segunda parte das Liras acabam

[130] Riquer, obra cit., p. 476, vs. 157-161.

[131] Diz Gilberto Freyre: "O longo contacto com os sarracenos deixara idealizada entre os portuguêses a figura da moura encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual..." (Casa-Grande e Senzala, I, p. 93).

[132] *Tableau de la littérature française médiévale*, p. 62. Afirma Léon Gautier, procurando reconstruir com todos os dados pictóricos e espirituais uma jovem feudal de 15 anos, que em todos os romances franceses não se encontra uma só morena: todas louras, brancas como a neve, e *la face vermelette comme rose de pré* (Fierabras, v. 2008) (*La Chevalerie*, p. 374). Sôbre os cabelos louros, ver ainda Fernando de Azevedo, No tempo de Petrónio, p. 269-275; Jérôme Carcopino, A vida cotidiana em Roma, p. 250 e ss.

por substituir os tradicionais cabelos louros de Marília na primeira parte. Naquela — ainda o compromisso com uma estética que já crepusculava; nesta — o sópro cálido e renovador da nova estética em perspectiva (a romântica) (133). O mesmo acontece, na literatura italiana dos fins do século XVIII, com o trovador dos **Sepolcri**. Foscolo marca um instante de relevante importância literária, quando, rompendo com a tradição do tópico dos **capelli biondi** e com os próprios princípios adquiridos na estética do Classicismo, exaltou as **liste** (di capelli) **nerissime** de Teresa, nas **Ultime lettere di Jacopo Ortis**, em substituição da tradicional **chioma biondissima** que aparece numa das cartas desse dramático romance. Reto Bezzola, num exame estatístico do louvor dos cabelos da mulher amada através das letras italianas, assinala esse momento crepuscular de uma estética e preliminar de outra, no poeta de **Le Grazie**: é “o momento da última luta entre dois princípios antagônicos — o da Arte como criação do típico, do ideal comum, que dominara o mundo há mais de dois mil anos, princípio do Classicismo, e o da Arte como criação individual, expressão de uma realidade exterior ou duma vivência psicológica, princípio da Arte moderna e da sua fase primeira que é o Romantismo” (134).

À luz destas considerações gerais poderemos agora analisar o tópico **branca e vermelha** da cantiga de garvaia, que deve ter raízes na tradição franco-provençal, embora não se tivesse aclimatado na lírica de Entre-Douro-e-Minho. O tópico, na poesia occitânica não aparece com o significado que lhe atribuíram alguns interpretadores da referida cantiga: branca e com cabelos ruivos — como seria de esperar, uma vez que a idéia de côr branca se associa quase sempre à de côr ruiva dos cabelos. Os trovadores provençais, para especificarem a côr dos cabelos da mulher, usavam de expressões quase con-

---

(133) Limpa os olhos com as tranças  
Do fino cabelo louro. (1a. parte, lra XVIII).

A testa formosa,  
Os dentes nevados,  
Os negros cabelos. (2a. parte, lra I).

(134) R. R. Bezzola, Von rana zu crine. In: *Sache, Ort und Wort*, ap. Harri Meier, *Ensaio de filologia românica*, p. 201.

sagradas: **pel saur, saura cri** (palavra de origem germânica, do médio neerlandês: **soor**), ou ainda **pel bloi** (cabelos louros). E usavam, portanto, do tópico **branca e vermêlha** para a aceção exclusiva de “alva e faces rosadas”. E’ um trovador italiano da primeira geração siciliana, o rei João de Brienne (1180?-1237), que nos testemunha a côr **rosada** das faces de Isolda, num descordo ornamentado pela tópica trovadoresca:

e Tristan se ne godea  
de lo bel **viso rosato**  
ch’Isaotta blond’avía (135).

Em Bernart de Ventadorn, porém, ocorre o tópico fora do seu significado habitual: a alegria amorosa do poeta é tão perturbadora, que a própria neve se torna flor “branca e vermêlha”: **neus m’ès flors blanch’e vermelha** (136). Na figura que pinta o grande retratista Arnaut de Marueilh, que reproduz os cânones da **descriptio puellae** estabelecidos na **Ars Versificatoria** de Mathieu de Vendôme, ela aparece “**blanca, vermelha plus que flors**”: ela é branca e rosada, pois o trovador já falara, em versos anteriores, na sua formosa cabeleira ruiva. As faces deviam ser rosadas como a flor do estio, no **Roman de Thèbes**: “La face fresche et colorée”; no **Siège de Barbastre**: “La color de sa face pase flor de rosier”; no **Lais de Marie**: “Blanc le vis... sa face aveit colur de rose”. No século XIII, o criador da nova doutrina do “dolce stil novo”, Guido Guinizelli, ainda se prevalece do tópico e da comparação com as mesmas flôres, para cantar **Il nuovo amore**:

Voglio del ver la mia donna laudare,  
et assembrargli la **rosa** e lo **geglio** (137).

E’ admirável a coincidência que se verifica entre a primeira cantiga d’amor galego-portuguêsa e a primeira poesia lírica escrita em castelhano, a **Razón feyta d’amor**, que inicia o retrato da mulher com o tópico da **Ribeirinha**:

(135) De Sanctis-Lazzeri, *Storia e Antologia...*, p. 64.

(136) Riquer, obra cit., p. 287, vs. 12.

(137) Ap. G. de Leonl, *La divina foresta*, p. 43-44.

**Blanca era e bermeia**  
cabelos cortos sobr'ell oreia,  
frente blanca e loçana,  
cara fresca como mangana... (138).

Vê-se perfeitamente que o **bermeia** do tópicos se refere à face côr de maçã, não aos cabelos, que para o poeta anônimo devem ser apenas curtos. Nesta poesia o retrato feminino apresenta sinais de heterodoxia ao atribuir à mulher “ojos negros e ridientes”, que as outras literaturas desconhecem (139). Os trovadores franceses também levaram para a sua poesia lírica o tópicos da menina alva e de faces rosadas, como se pode ver em Gâche Brulé (canção IV, v. 11: **blanche, clere et vermeille** (140). É extraordinário verificar que o tópicos teve uma circulação internacional, a ponto de ultrapassar as fronteiras literárias da poesia românica: os poetas líricos ingleses anteriores a Chaucer e Gower, da segunda metade do século XIII em diante, importaram também o tópicos da **branca e colorida**. No poema **A bela de Ribbesdale**, por exemplo, encontrâmo-la com face branca e colorida como a rosa: *eȝther cheke / whit ynoh & rode on eke / ase rose...*; noutra canção se repete:

Her face well coloured...  
With **white and rode** (141).

Já no romance occitânico de aventura, **Flamenca**, de meados do século XIII (1240), o herói também aparece com as mesmas côres da donzelinha feudal:

La cara plena e **colorada**...  
Lai on si tain **mesclada ab blanc** (142).

No século XIX encontramos o tópicos em Guillaume de Machaut, com o mesmo significado. Falando na “doçura e na

---

(138) Ap. M. M. Pelayo, *Antología...*, I, p. 10.

(139) Léon Gautier coloca um ponto de interrogação numa passagem de **Destruction de Rome**, vs. 256, visto tratar-se de uma nota pictórica em desacôrdo com a tradição: *Les oes avoit plus noirs (?) que falcon moutonier* (“Ela tem os olhos mais negros do que o falcão da montanha”) (*La Chevalerie*, p. 375).

(140) M. Frappier, *La poésie lyrique...*, Les Auteurs, p. 38.

(141) Jean Audiau, *Les troubadours et l'Angleterre*, p. 71.

(142) *Ibid.*, p. 71, nota 2.

beleza” de sua dama, numa de suas **Baladas**, numa época em que os retratos ainda conservavam o calor das tintas criadas nos dois séculos anteriores, o trovador e músico francês, cujas melodias estiveram no gosto da sociedade portuguesa do seu tempo, ainda se expressa:

**Blanc e vermeil**, con rose ou lis,  
En un escu de loyauté (143).

Se o rosado da face no retrato de Arnaut de Marueilh supera a intensidade do colorido da rosa (**plus que flors**), para o poeta francês a pele alva se iguala ao branco do lírio e as faces rosadas ao cambiante da rosa. O tópico não é esporádico na poesia do troveiro desprezado pelo rei D. João I no seu **Livro da Montaria**, pois reaparece num extenso e belíssimo retrato da sua poesia intitulada **Le Voir dit**:

E quand je vis sa contenance,  
Sa manière, son bel'accueil,  
Son doux visage et riant oeil  
E sa couleur **blanche e vermeille**,  
Sont gentil corps... (144),

poema tão repassado de reminiscências trovadorescas, em que o troveiro, no delírio passionai dos seus 50 anos, celebra o sonhado e irrealizado encontro com uma jovem de tenra idade, Péronne d' Armentières, que, habitante de **algum lugar do norte brumoso e frio**, se apaixona pelos versos e pela música do grande compositor da **Messe Notre Dame**.

No século XIX ainda vemos o tópico manter a sua vitalidade, ressurgindo num poema alegórico, anônimo, **L'Intelligenza**, dos princípios do século. Depois de abrir com um prelúdio primaveril — a atestar uma remota influência occitânica —, o poeta passa ao retrato da mulher, tão próximo também do convencionalismo trovadoresco:

---

(143) P. Le Gentil, *La poésie lyrique...*, I, p. 107. Referindo-se à continuidade do retrato feminino nos séculos seguintes, afirma Italo Siciliano: *Les arts poétiques du XIIe. siècle sont d'accord avec la rhétorique du XVe.* (François Villon..., p. 381, nota 2).

(144) Ap. G. Cohen, *La poésie lyrique en France au moyen âge*, p. 93.

**Bianca e vermiglia**, di maggior clartate,  
che color de cristall'o fior di grana:  
la bocca picciolella ed aulorosa,  
la gola fresca e bianca piú che rosa,  
la parladura sua soave e piana,  
Le bionde trecce é begli occhi amoroso... (145).

Não morre aí a fórmula estilística: chega até aos séculos clássicos, deriva intacta para a poesia pastoril e tradicional, desagregando-se, pulverizando-se na poesia lírica dos poetas petrarquizantes. No primeiro caso temos os exemplos da lírica vicentina: o da bailada em forma paralelística que finaliza o **Auto da Feira**:

**Blanca** estais **colorada**,  
Virgem sagrada;

e o do **Auto da Lusitânia**, quando a mãe, voltando-se para a filha, canta uma cantiga d'amigo — ambas possivelmente feitas por Gil Vicente, mas autenticamente decalcadas nos moldes tradicionais:

Donde vindes, filha,  
**branca e colorida?**

versos cuja beleza e doçura tanto se ajustam à pureza primitiva e virgem da lírica vicentina.

Na poesia pastoril o tópico manteve-se na sua forma primitiva, não porque houvesse uma continuidade do clichê na lírica culta, mas porque a poesia tradicional, de fundo folclórico ou popular, o havia conservado. No século XV (1421), numa pastorela burlesca em forma de romance cuja redação original deve ser anterior todavia, o tópico surge, com a interposição da côr dos cabelos:

**blanca y rubia y colorada**, alta como un aciprés... (146),  
donde: cabelos louros, carnação branca e faces rosadas, segundo a tradição.

(145) De Sanctis-Lazzeri, *Storia e Antologia...*, p. 114), est. 7-8.

(146) Ap. Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 342.

Pouco depois de Gil Vicente, Jorge de Montemor, em **Los siete libros de la Diana**, reproduzia o tópico nos lábios do pastor Silvano, companheiro de Sireno, apaixonados de Diana:

Pastora mia, más **blanca y colorida**  
que ambas rosas por abril cogidas (147).

No retrato feminino da lírica clássica o tópico da “face branca e rosada” reaparece, mas com outra roupagem verbal mais expressiva. Em Camões várias vezes a fórmula se apresenta: “Debaixo de ouro e neve côr de rosa” (no soneto **Leda serenidade...**), cujas correspondências são: **ouro** — cabelos louros; **neve** — a alvura do rosto; **côr de rosa** — as maçãs, o rosado das faces, lugar onde vulnera o pêjo. Ainda em Camões, noutro soneto:

Quem vê que em **branca neve** nascem **rosas**  
Que **fi os** crespos **de ouro** vão cercando (148);

ou na canção **Manda-me Amor...**:

Os olhos rutilando chamas vivas,  
E as rosas entre a neve semeadas (149);

E n’Os **Lusíadas**, ao descrever a palidez marmórea de Inês de Castro após a degolação:

Tal está morta a pálida donzela,  
Sêcas do rosto as **rosas** e perdida  
a **branca** e viva cor, co’a doce vida. (III, 134);

Neste soneto ainda de Diogo Bernardes:

Da **branca** neve, e da **vermêlha** rosa  
O céu de tal maneira derramou  
No vosso rosto as côres, que deixou  
A rosa da manhã mais vergonhosa (150).

E para só citarmos um do século XVII: Calderón de La Barca, na sua comédia **Hombre pobre todo es traza** (Ato I):

(147) Ed. de Francisco Lopez-Estrada, p. 277.

(148) *Rimas*, ed. de A. J. C. Plimão, p. 137.

(149) *Ibid.*, p. 234.

(150) Diogo Bernardes: *Obras completas*, ed. de Marques Braga, I, p. 45.

línea de ébano, y mezclando  
rojo y cándido matiz  
sus mejillas...

O tópico, como se observa, perdeu a sua cristalização, embora mantivesse o conteúdo primitivo. E' o início do seu desaparecimento. Diluindo-se, ampliando-se, com interpolações explicativas, a fórmula entra em declínio a partir da poesia lírica do século XVI (151).

E' possível que o referido tópico tenha sua ascendência ovidiana, pois a erótica ovidiana gozou de grande prestígio literário entre os romancistas da França medieval:

Impubesque genas, et eburnea colla, decusque  
Oris, et in niveo mixtum candore ruborem (152).

Conclui-se daí que os trovadores galego-portuguêses desconhecaram a tradição dos cabelos ruivos como ideal da beleza feminina: a continuidade dêsse cânon clássico-medieval, dentro da literatura portuguesa, só se vai estabelecer no século XVI, com o Classicismo, tendo sido Petrarca o elemento de transição dêsse culto da mulher de "treccie bionde". Podemos dizer até que os trovadores luso-galegos, anteriores ao **Cancioneiro de Baena**, não conheceram a arte do retrato feminino, um dos encantos da literatura francesa medieval e um dos recantos literários mais ricos de fórmulas consagradas.

Muito distante da poesia trovadoresca ocidental está a visão plástica que da mulher tiveram os poetas andaluzes. O retrato feminino na poesia lírica do sul da Espanha — que foi tomada como ponto de partida de certos aspectos da erótica românica — é incompleto, dada a ausência quase total dos atributos morais da mulher. A deformação não parece intencional, mas resultante do sensualismo e do maquinismo imagético dos poetas orientais, que neste meridiano da Ibéria deixaram raízes

---

(151) Quando Fernando Pessoa, na sua poesia intitulada *Tabacaria*, aludiu à "princesa de trovadores, gentilíssima e colorida", intuía ou reproduzia o poeta dois dos tópicos fundamentais da mulher trovadoresca: o gentilíssima — relacionado com a qualidade cardinal da mulher, no grau superlativo; o colorida — nota cromática que se sobrepunha ao branco geral da carnção.

(152) Met., I, III, vs. 422-423.

para brotar mais tarde na poesia dos líricos barrocos. A descrição apresenta ainda outros aspectos negativos: ao contrário do que se verifica na poesia românica, a dos poetas da Andaluzia se caracteriza por uma dinâmica de sentido ascensional, isto é, a descrição se inicia de baixo para cima, e a preferência sensual se concentra geralmente nas partes inferiores: os quadris (153). As normas que aparecem codificadas nas artes poéticas medievais relativas à ordem dos elementos descritivos da pessoa não foram objeto dos tratadistas da antiguidade clássica. A teoria medieval românica foi elaborada, certamente, baseando-se em textos considerados clássicos na época, tais como a elegia de Maximiano (séc. XI) ou a página em que nas suas **Epistolas** (I, 2, 2) Sidônio Apolinário faz o retrato de Teodorico. Os tratadistas deviam ter presente no espírito o ensinamento do autor do **De universitate mundi**, para quem a Natureza, agindo sob a autoridade de Deus, começou a fabricação do homem pela cabeça e a terminou pelos pés (154). E ao contrário da românica, ainda, na poesia árabo-andaluz, o ideal do contôrno feminino, além da flexibilidade do talhe, consistia na exuberância dos quadris — que os poetas comparavam com as dunas do deserto:

“La rama de su talle se curva sobre el **montón de arena de su cadera**, y la noche de sus cabellos surge sobre la clara aurora de su rostro”

(Ben Muqana, de Lisboa, séc. XI);

“Su talle flexible era una rama que se balanceaba sobre el **montón de arena de su cadera...**”

(Do príncipe oméia Marwan Ben Abd Al-Rahman, morto em 1009):

“y el amor despertaba entre la rama de su talle, la **duna de sus caderas** y la luna de su rostro”

(Ben Safar Al-Marini, séc. XII (155)).

---

(153) Leia-se, por exemplo, os Poemas arabigo-andaluzes; de Emilio García Gomez.

(154) *Physis... hominem format et a capite incipiens membratim operando opus suum in pedibus consummat* (V. E. Faral, *Les arts poétiques...*, p. 80-81).

(155) E. G. Gomez, obra cit., p. 65, 106, 135 respectivamente. Veja-se ainda, a pág. 71, no poema *Evocación de Silves*:

Esta visão realista da mulher vai mais longe, pois não se iludem os poetas árabes da perenidade dos encantos da criatura feminina. Marwan Ben Abd Al-Rahman presente o sabor da fugacidade daqueles momentos que constituem o esplendor físico da mulher:

“Estaba en el apogeo de su belleza, como la rama que se viste de hojas” (156).

A mulher não é a suprema expressão da formosura, mas **está** no climax de sua feminilidade. Liga-se ainda a essa concepção materialista uma visão dinâmica da mulher, cuja expressão se encontra no tópico do “talhe flexível”, constante nesse lirismo que floresceu sobretudo nos jardins do califado de Córdoba.

E', pois, a despeito das inúmeras notas pictóricas, um retrato incolor aquêlo que aparece na poesia lírica medieval dos portugueses e galegos. Incapacidade descritiva? Insuficiência do material de expressão? Ou porque o retrato não constitui centro de interesse do trovador? Muitas são as causas responsáveis por êsses retratos desprovidos de pormenor, diluídos em tintas imprecisas. Alfred Jeanroy diz expressamente que a Idade Média não conheceu o espírito de análise, exemplificando com o retrato feminino (157). Carolina Michaelis fala na pobreza franciscana do vocabulário das cantigas d'amor galego-portuguêsas. Antônio José Saraiva, considerando os meios de expressão da literatura portuguesa dos primeiros tempos, conclui: “Poetas que não conseguem pintar a figura do quadro muito menos ainda saberão dar-lhe o fundo” (158). Enfim: pobreza do material lingüístico e incapacidade descritiva. Léon Gautier, analisando o retrato feminino nos romances franceses da Idade

---

“Cuántas noches pasé divirtiéndome a su sombra con mujeres de caderas opulentas y talle extenuado...”.

Isso não impede que haja entre os poetas andaluzes, como um Ben Hazm, que deserte dessa visão terrena da mulher, para deixar voar o mais alado idealismo amoroso. São, todavia, flôres esparsas nestes jardins dos sentidos, onde a mulher muçulmana vê reduzida ao mínimo a sua psicologia, dada a condição social em que era tida no seio dessas populações (V. ainda o autor citado, p. 44).

(156) Idem, *Ibid.*, p. 106.

(157) *La poésie lyrique des troubadours*, II, p. 106 e ss.

(158) *História da cultura em Portugal*, I, p. 341.

Média, fala também na falta de penetração descritiva dos costumes e dos caracteres das donzelas e mulheres. E generaliza, afirmando: **encore aujourd'hui, nos romanciers vivent trop souvent en dehors de nos familles et loin de nos foyers, et notre littérature n'est pas, à cet égard, le reflet exact de notre société... et malheurs à ceux qui voudraient juger la société française d'après le "Renart", les "Fabliaux" et le "Roman de la Rose"** (159). Jeanroy afirma categoricamente que os trovadores jamais se preocuparam com a côr dos olhos e com as expressões fisionômicas, chamando a atenção para a poesia do trovador genovês Lanfranco Cigala, que, já numa época tardia, louvou o riso de sua dama (160).

Algumas restrições precisam ser feitas a estas afirmações. Com relação à objeção final, o respeitável romanista esqueceu-se, naturalmente, de que antes do **avinen ris** do trovador italiano, já Raimbaut d'Aurenga dedicava uma belíssima estrofe ao sorriso de sua dama, e a certa altura dizia que ela lhe sorria tão docemente, que seu formoso sorriso parecia ser de Deus:

E midons ri.m tan doussamen  
Que belh ris m'es de Dieu, so.m par (161).

Está claro que a prosopografia, como se observa em algumas composições laudatórias de Afonso Álvares de Villasandino no **Cancioneiro de Baena**, toma importância a partir do século XV (162). Tal não impede que ainda encontremos, nesta época, a fuga à representação sensível da mulher amada, por motivos idênticos àqueles previstos no formalismo da galantaria feudal (163). Se Jeanroy tivesse tido um conhecimento mais íntimo da poesia dos trovadores galego-portuguêses, talvez modifica-

---

(159) La Chevalerie, p. 379.

(160) Ibid., p. 107, nota 3.

(161) Riquier, obra cit., p. 136.

(162) Veja-se a poesia n.º 8 do referido Cancioneiro, louvor à filha do duque de Benavente: ... claro visso angelical/... vuestra vista deleytosa / Mas que lirio nin que rosa /..., onde o poeta já se refere às *manos de crystal*,/Clara luna en mayo llena. Villasandino explora já com singular encanto imagens extraídas do firmamento: Entre todas rresplandeçe / Commo el sol ante la luna (CB, 32).

(163) Ap. Lapesa, La trayectoria poetica de Garcilaso, p. 22 e 205, nota 34.

se algumas de suas afirmações, proferidas tão dogmáticamente. Já vimos, em páginas anteriores, que certos cantares peninsulares são testemunho de que nesse tempo se tinha consciência do valor das expressões fisionômicas, embora não se traduzissem literariamente. E' lembrar aquela cantiga d'amigo de D. Afonso Sanches, em que a môça adverte às amigas que observem as contrações do rosto do namorado quando ela lhe falar nas outras mulheres:

e no sembrante que fazer  
veeremos ben se ten no coração  
a donzela por que sempre trobou (CV 367) (164).

Os "olhos de traedor" de Garcia de Guilhade, expressão que também figura numa canção de Bernart de Ventadorn, mais do que uma referência à côr flutuante e hipócrita dos olhos, revelam uma interpretação da fisionomia. Os olhos ainda como ponto vulnerável para uma verificação da falsidade do amante, também se encontram numa cantiga de Juião Bolseiro (CV 776). D. Dinis, por sua vez, dirá que o amigo culpável não terá coragem de observar os olhos da mulher amada (CV 175). Mas, convenhamos em que a descrição fisionômica não seja minuciosa na poesia lírica trovadoresca. Na literatura portugueza essa penúria do retrato fisionômico chega até a Fernão Lopes, grande retratista, mas que não nos deixou descrições fisionômicas. O certo é que o retrato difficilmente individualiza a criatura amada. Qual a causa? Entre outras, supomos a mais importante a que vem expressa nas preceptivas poéticas do tempo, que, para a descrição do tipo feminino, ministram as tintas necessárias. Fazia mparte da discrição cavalheiresca a ocul-tação do nome da mulher e o sêgrêdo das relações sentimentais. Por que motivo, por exemplo, nos romances cortesês o retrato

---

(164) Eugenio Asensio, a propósito desta composição do filho bastardo de D. Dinis, refere que o sinal do amor (através do comportamento fisionômico) corria pelos tratados de medicina; e que no Colar da Pomba — tratado de erótica árabe — se degislava sôbre a matéria. "Outro sinal é... (diz a Arte de amar de Ibn Hazm) o sobressalto que se apodera dêle quando vê a alguém parecido ao seu amado ou quando ouve o nome dêste de repente" (Poetica y realidad..., p. 71-72).

da mulher é muito mais acabado, mais rico de pormenores? Pelo simples fato de que a heroína desta literatura de ficção em prosa é uma figura imaginária; como tal não existe aí o risco que corre o trovador, cuja cautela, que visava disfarçar os maledicentes (*lausengiers, gardadores*) e os maridos ciumentos (*gilós*), determinava o uso dos pseudônimos poéticos (*senhal*) e da descrição imprecisa das qualidades da mulher. A duração do amor consistia no segredo: ao trovador competia evitar toda sorte de divulgação, que redundava na indignação da mulher (*sanha*), pois a revelação dos amôres poderia pôr em risco a sua reputação (*prez*). Os nossos trovadores, por exemplo, inúmeras vezes se referem ao perigo que pode acarretar uma descrição mais minuciosa da mulher amada. Fernam Gonçalves de Seabra promete falar dos encantos pessoais de sua dona, mas de maneira a que ninguém suspeite a mulher de quem se trata (*non o poden adivinhar*):

Eu bem falar ei de sa fremosura,  
e de sabor; mas non ajan én cura,  
ca ja per min non saberan mais én (CA 447) (165).

A imprecisão do retrato explica-se, não exclusivamente por penúria vocabular, mas também por uma contingência da mesura. Quando Garcia de Guilhade invocou, numa de suas mais graciosas composições d'amor, os *olhos verdes* da mulher que viu, percebeu imediatamente que esta nota fisionômica seria suficiente para individualizar a mulher que o faz enlouquecer; porém, para o poeta, que estava com os sentidos perturbados, pouco se lhe dava que a identificassem, que viesse morrer ou que ela se indignasse com a revelação:

Pero quenquer x'entenderá  
aquestes olhos quaes son;  
e d'est'alguen se queixará;  
mais eu, ja quer moira, quer non:  
Os olhos verdes que eu vi  
me fazem or'andar assi (CA 229).

---

(165) Estes dois versos últimos aparecem bem deturpados no manuscrito, mas as diferentes lições apresentadas não são contraditórias, nem alteram a idéia central da composição.

Todavia, noutro cantar, certo de que muitos haverão de perguntar, afirma jamais declarar o nome da mulher por quem morre d'amôres (ed. **Nobiling**, p. 22). Pero Garcia Burgalês, numa tentação irresistível de proferir o nome da mulher amada, remediou a situação confundindo com os de outras o nome da sua, e salvando assim as honras da cortesia: por uma delas morria, enlouquecia, mas ninguém poderia saber se por Joana, Maria ou Sancha — pois na mesma composição se dirigia às três (CA 104). Nota esporádica constitui um cantar de Airas Moniz d'Asme a êsse respeito: cumprida a sua aprendizagem amorosa, vencido o último grau da longa e dolorosa vassalagem, o trovador vê desenhar-se a perspectiva de um desprezo irremediável. Sentindo perdidas tôdas as suas esperanças na correspondência da mulher amada, não titubeia, como medida de vingança, em transgredir o código de honra, tornando público (**en concelh'averigüey**) o nome da mulher ingrata àqueles que costumavam afligi-lo com perguntas sobre a identidade da dama (**Os que me soíam coitar**, CA 316).

Na poesia trovadoresca peninsular insistia-se mais, como dissemos, na pintura moral da mulher: à medida que vamos avançando em direção aos poetas do **Cancionero de Baena** (séc. XV), os papéis vão-se invertendo, o retrato físico se alarga e em alguns tende a superar o espiritual — que se fossiliza naquelas generalizações vagas e pobres de significação: **prêço, valor, cortesia, graça acabada, donayre acabado, mesura**. E' ver, por exemplo, nesse **Cancionero**, a poesia dos dois maiores retratistas: o Marquês de Santillana e Afonso Alvares de Villasandino. As imagens ainda não ultrapassam a sua forma embrionária de comparação, mas já agora entram os recursos estéticos da natureza a competir com os encantos plásticos da criatura amada, técnica de ascendência petrarquista: "mais pura que o lis, o jasmim e a rosa"; "mais fresca do que uma flor"; "mais brilhante que uma pedra preciosa"; "ela cintila como a estrêla polar"; "encanta como uma sereia"; Villasandino já fala na "mão pura como cristal"; Santillana, nos sonetos, refere-se a uma cabeleira ornada de jasmim e cintilante como um raio

de sol. No século XVI, o retrato físico da mulher se reduz ao busto, e só interessam ao poeta aquêles atributos que, em forma, em movimento, em côr, expressam qualidades morais da mulher. Só no século XVII o barroco enriquecerá o retrato feminino, destituindo o significado espiritual dos elementos plásticos, substituindo por outras algumas tintas, e explorando o decorativo pelo decorativo (166).

### E) DESCRIPTIO NATURAE

Para se apreciar o papel da Natureza na poesia lírica trovadoresca, necessário se faz que esboçemos um quadro de situações entre ela e o artista, jôgo de relações que poderia reduzir-se ao seguinte esquema, não obstante a complexidade da matéria: o ou artista projeta sôbre a paisagem os seus estados sentimentais, ou a paisagem suscita nêle estados de alma, ou ainda a situação emotiva do poeta está em contraste com o estado ambiente da paisagem. Exemplifiquemos: Duarte de Brito, poeta do **Cancioneiro Geral**, à medida que se afasta de Santarém (onde ficava a criatura amada), sente uma profunda transformação na paisagem — reflexo da sua própria mudança:

Com lágrimas de tristura  
de minhas coitas raivasas  
vi as flôres, e as rosas  
perder tôdas suas frescuras.  
Os campos com as verduras,  
com as sombras graciosas,  
se tornavam amarguras  
de mil raivas espantosas (**Canc. Geral**, I 378-379).

Estamos diante do primeiro caso, em que a paisagem é projeção do estado pessoal do poeta. Em sentido inverso, a paisagem se torna fonte de emoções líricas, agindo sôbre o poeta

---

(166) V. Joaquín Casaldueiro: "La belleza barroca tiene que ser morena y de ojos negros, en contraste con la renacentista, que tenía que ser rubia y de ojos claros" (*Sentido y forma de las novelas ejemplares*, p. 29-30). Rodrigues Lobo faz expressamente a apologia dos olhos negros, afirmando-os mais belos que os olhos verdes rasgados/, azues, garços e pombinhos (V. M. L. Belchior Pontes, *Itinerário poético de R. Lobo*, p. 140).

e predispondo-o para as alegrias do amor, para a esperança, para os transportes da paixão, para a saudade, para a angústia e para o desespero. Certa feita Petrarca, deslumbrado com a visão súbita de um recanto grandioso dos bosques de Reggio, renovou a composição de um poema que desde muito tempo havia interrompido. Conta-nos Burckhardt ainda que o mesmo Poeta, um dia, se fêz acompanhar do irmão, numa escalada fatigosa e quase indominável; alcançado o cume da montanha e vendo flutuar as nuvens a seus pés, Petrarca lançou os olhos pelo panorama, extasiou-se, abriu às **Confissões** (livro que trazia freqüentemente consigo), e leu esta passagem: “E vão lá os homens e admiram as altas montanhas e as vastas ondas marinhas e o curso ruidoso dos rios e o oceano e o caminho dos astros, e nesta contemplação se esquecem de si mesmos”. O irmão, que ouvira em voz alta a leitura dêsse fragmento, não pôde compreender por que Petrarca, assim que terminou a leitura, fechou o livro e permaneceu em silêncio (167). Este gôzo encontrado na contemplação da paisagem, não se verifica ainda nos líricos da poesia trovadoresca: só os italianos, a partir do vate de Laura e seus contemporâneos, puderam perceber a paisagem como um objeto de beleza (168).

O tema da transitoriedade da existência em face da constante renovação da natureza exemplificaria o terceiro caso. Ligado a um conceito utilitário da natureza, está o sentimento de repulsa, de indignação contra a paisagem pelo fato de ela agir como fator negativo da vida sentimental ou criadora do poeta; assim se explica o tema da estação hibernal, em que o poeta do **Minnesang** se volta contra o inverno, que lhe tolhe a saudação do amor e as expansões da **joi** suscitadas pela primavera. No lirismo objetivo encontramos também o tema da revolta contra a natureza: nas albas a mulher maldiz da brevidade das noites (quando estêve com o amante) ou da sua longa duração (quando está ausente o namorado e o sono não

---

(167) *La cultura del Renacimiento en Italia*, p. 262.

(168) *Idem*, *Ibid.*, p. 258. Todavia, já Dante pressentia o gôzo suscitado pela contemplação de um largo panorama, na escalada de Bismantova (*Purg.*, IV, 26 e ss.).

se concilia) A pobre donzela, numa cantiga de Juião Bolseiro, diz que a noite passada teve a duração de três, em contraste com a noite presente, tão breve que, antes de iniciar o colóquio com o amante, se rompeu o rosicler da aurora:

Da noyte d'eyre poderan fazer  
grandes tres noytes, segundo meu sen,  
mays na d'oie mi veo muyto ben,  
ca veo meu amigo,  
e, ante que lh'enviasse dizer ren,  
veo a luz e foy logo comigo (CV 772).

O mesmo trovador põe nos lábios da donzela uma indignada interrogação ao Criador — que faz as noites tão longas quando está longe o namorado, e tão curtas quando estavam juntos:

Aquestas noytes tan longas  
que Deus fez en grave dia  
por mi, por que as non dórmio,  
e por que as non fazia  
no tempo que meu amigo  
soya falar comigo? (CV 782) (169).

O protesto do poeta contra a natureza torna-se, mais tarde, um dos grandes temas da literatura romântica: o poeta, vítima de um destino que êle mesmo ignora, volta-se contra a natureza — que contempla a sua angústia com indiferença (170).

Outros há que negam a influência da paisagem sôbre a sua poesia: para Raimbaut d'Aurenga sua inspiração não se explica pela influência dos pássaros, das flôres, do inverno ou do verão, da neve pelos montes ou da verdura dos prados, mas tão sômente pela mulher amada, a única que lhe pode suscitar os alvoroços da alma (171). Entre os poetas árabes, Ben Zaydun

---

(169) Há coisa semelhante na poesia amorosa arábigo-andaluz, pois entre os poetas árabes do sul da Espanha também circula o motivo das noites que são mais longas quando o amado está distante:

"Las noches son para mí más largas desde que te empeñaste en alejarme de tu lado" (do Califa Abd Al-Rahman V Mustazhir, séc. XIX, ap. E. G. Gomez, *Obra cit.*, p. 110).

(170) V. José García López, *Literatura española*, p. 377.

(171) A respeito do prelúdio, sua função, modalidades, relação com o poema e sua história, ver as páginas magistrais de Paul Verrier, *Le vers français*, I, 57-82, 150-165.

de Córdova (séc. XI) faz intervir em cheio a paisagem no seu estado de espírito: o variado painel da natureza condu-lo à recordação contínua da coita que sofre pela mulher que a abandonara. O horizonte claro e a face tranqüila da terra; a brisa que com o crepúsculo desmaia; o sorriso de prata dos jardins suspensos; as flôres, irmãs dos olhos, e os eflúvios odoríferos que transmitem os pomos do nenúfar,

“Todo excita el recuerdo de mi pasión por ti, que nunca abandona mi pecho, por mucha que sea su estrechura”  
(172).

A natureza, no lirismo luso-galego, que vive apenas nos quadros imperfeitos das cantigas d'amigo, surge como fundo de quadro, como decoração da narrativa poética, ou então como confidente e mensageira da coita feminina. Daí o fim frequentemente utilitário desta paisagem: o **pinho** — confidente, mensageiro; as **avelaneiras** — sob cuja sombra generosa se reúnem môças para a dança; a **noite** a propiciar o encontro dos amantes, um convite ao pecado e simultâneamente uma fuga à maledicência; as **ondas do mar** — portadoras de notícias do amado ou porque sôbre elas se verá deslizarem as barcas que o levaram: as **fontes frias** — aonde se vai buscar a água ou encontrar o namorado... Esta natureza não comporta estereótipos expressivos como a poesia dos **Mirnesänger** e a poesia provençal. Não a vemos também suscitar na alma dos trovadores galego-portuguêses estado sentimental. Um contraste entre ela e o mundo interior do poeta é manifestação peregrina:

Ay estorninho do avelanedo  
cantades vós e moyr'eu e peno (Airas Nunes, CV 454),

que lembra esta passagem de **La Claire Fontaine**:

Chante, rossignol, chante,  
toi qui as le coeur gai.  
Tu as le coeur à rire,  
moi, je l'ai à pleurer (173);

(172) E. G. Gomez, *Obra cit.*, p. 119.

(173) Ap. Paul Verrier, *Obra cit.*, p. 157.

como é também manifestação acidental êste exemplo de simpatia entre o mundo interior do poeta e as notas fortes da paisagem, num cantar d'amor paralelístico de Rui Fernandes:

Quand'eu vejo las ondas  
e las muyt'altas ribas,  
logo mi veen ondas  
al cor pola velyda:  
maldicto seja l'mare,  
que mi faz tanto male! (CV 488).

Está claro que no poeta do amor esta simpatia é meramente literária, pois o seu cantar revela uma sobrevivência estrutural e temática da poesia tradicional.

A concepção da natureza em Airas Nunes não ultrapassa, porém, os limites estreitos do convencionalismo da paisagem: a segunda estrofe da poesia que José Joaquim Nunes denominou **Hino à Primavera**, não é mais que uma reprodução da **Natureingang** da poesia provençal:

Quand'eu passo per algûas ribeiras,  
so boas arvores, per bõos prados,  
se cantan i passaros namorados  
logu'eu con amores i vou cantando  
e log'ali d'amores vou trobando  
e faço cantares en mil maneiras (174).

A intromissão da natureza na biografia sentimental dos trovadores assume freqüentemente um tom narrativo, evidente nos elementos históricos (**quando**) que situam o quadro paisagístico. Tem razão Bizet, quando observa, a propósito do **Minnesang**, que a decoração campestre estilizada à maneira de um vitral nos poetas da época tem valor **histórico**, não **descritivo**: **Car le poète médiéval s'émeut plus qu'il ne regarde: l'hiver s'incline à la tristesse, le renouveau à la confiance, à la joie; du décor que la nature lui présente, il retient surtout des impressions affectives, fort nettes d'ailleurs et marquées d'un trait vif** (175).

(174) J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo*, I, p. 221-222.

(175) Suso et le *Minnesang*, p. 99.

Na Alemanha e na Itália, naquela mais do que nesta, o tópicó da **Natureingang** teve uma relativa aceitação; o mesmo não se verificou na lírica luso-galega e na própria lírica inglêsa anterior a Chaucer e Dower, de inspiração franco-provençal. Em alguns poemas líricos inglêses (como no **Alysoun**, por exemplo) ocorre o prelúdio primaveril, mas estas descrições florais não podiam aclimatar-se em terras de Albion, onde as sombrias paisagens boreais predominavam. Mas vamos encontrá-lo ainda na poesia castelhana do século XV, com todo o seu significado primitivo, tal como se pode ver desta estrofe de Guevara:

Las aves andan volando  
cantando canciones ledas;  
las verdes hojas, temblando;  
las aguas dulces, sonando;  
los pavos hazen las ruedas:  
Yo, sin ventura amador,  
contemplando mi tristura,  
dessago por mi dolor  
la gentil rueda d'amor  
que hize por mi ventura (176).

Este tópicó também está ligado às reivindicações dos arabistas. Henri Pérès procurou aproximar o prelúdio primaveril occitânico dos quadros paisagísticos da poesia árabe-andaluz, mais propriamente do gênero chamado **rawd'ıyyât** (de **rawd**, pl. **riyâd**: jardim) (177). Não há ponto de contacto, a não ser a mera coincidência de um elemento plástico nas duas poesias. As diferenças são inúmeras e flagrantes:

**Primeiro:** o tema talvez mais familiar da poesia dos escritores árabes da Espanha, é, como diz o próprio Pérès, a pintura dos jardins. Ora, tal preferência não existe na poesia trovadoresca, embora muitas vêzes os prados apareçam.

**Segundo:** o que é **tema** para os poetas andaluzes, é apenas um ingrediente circunstancial na poesia provençal, pois naque-

(176) Ap. R. Lapesa, obra cit., p. 25.

(177) La poésie arabe d'Andalousie et ses relations possibles avec la poésie des troubadours. In: L'Islam et l'Occident, p. 109-114.

la a descrição floral ocupa tôda a composição, ao passo que nesta o instantâneo fotográfico da primavera é apenas um acidente no poema, podendo mesmo e muitas vêzes apresentar-se completamente desarticulado do conteúdo da composição.

**Terceiro:** o que acontece com os *rawd'iyyât* verifica-se também com os *nawriyyât* (poemas florais), outro dos temas preferidos da poesia árabe-andaluz. Não podemos falar nesta espécie dentro da poesia trovadoresca provençal.

**Quarto:** as flôres que aparecem na poesia dos poetas da Andaluzia não são as mesmas que vemos na dos trovadores occitânicos.

**Quinto:** se o poeta árabe revela, nos pormenores destas descrições florais, um conhecimento direto da própria natureza, o mesmo não se verifica com os trovadores da Provença, onde o painel primaveril aparece no mais das vêzes estilizado, revestido de valor convencional.

**Sexto:** a interpretação poética do motivo primaveril na poesia occitânica difere da dos temas florais da poesia árabe-andaluz: aquela está muito distante da profusão dos tropos com que se apresenta esta, pois na poesia do sul da Espanha é evidente um sensualismo quase frenético, inexistente na dos trovadores provençais. Nestes não sentimos aquêlê gôsto especial do plástico, e — o que é mais importante — do plástico pelo plástico, uma das características da poesia andaluz. Os quadros verais da poesia occitânica não se revestem, como dos árabes, do luxo assoberbante da decoração. E' muito mais fácil uma aproximação dessa poesia imagética, sensualista, de visão quase exclusivamente plástica da realidade, com a poesia de Gôngora, do que com a dos trovadores da França meridional.

Constitui uma das jóias do lirismo português o colóquio da mulher amada com a natureza, a quem confia a sua coita, a saudade do cavaleiro ausente, ou a quem pede contas do paradeiro do amante: na cantiga de D. Dinis *Ay flores, ay flores do verde piño, / se sabedes novas do meu amigo, / ay Deus, e u é?*, ou naquelas cantigas paralelísticas de Martim Codax, tão repassadas do sôpro cálido da terra e do delicioso encanto do pri-

mitivismo, onde a mulher pede notícias do amado às ondas do mar de Vigo (178).

Fora dos recortes inexpressivos das **verdes ervas, avelaneiras frolidas, fontana fria, fremoso virgeu, boas arvores, bons prados** etc., despontam aqui e ali aspectos da natureza agreste, da natureza espetacular. Contudo, esta inclinação para os aspectos rudes da paisagem não consegue ultrapassar a frase sem fôlego e sem plasticidade verbal: **rio forte, alto mar, mar mayor, mar levado** (encapelado), **ondas que grandes son** (Meendinho), **las muyt'altas ribas** etc. A ausência das montanhas e dos grandes bosques na poesia dos **Minnesänger** levou Elisabeth Haakh a afirmar que se pode percorrer todo o lirismo alemão da Idade Média sem que se descubra uma só vez a nostalgia sombria da floresta (179). Ainda assim, muito mais do que a poesia provençal, a flora e a fauna do **Minnesang** é riquíssima, e mais pobre do que estas duas florações é a poesia trovadoresca de Entre-Douro-e-Minho, cuja natureza se reduz a dois ou três tópicos de origem clássica e a inexpressivos elementos paisagísticos, que, com raras exceções, entram na poesia desarticulados do estado emotivo do poeta. O **mar**, que muito erradamente é tido como característica do lirismo medieval galego-português, já tinha sua máxima consagração na primitiva poesia medieval anglo-saxônica. Ao lado de uma visão indifferente, impassível e como que sensual do mar, em que o poeta lhe atribui o mesmo valor que confere aos seus pormenores exteriores (o equipamento dos homens, o aspecto do navio etc.), é evidente também um sentimento de inquietação perante o mar, freqüentemente impregnado de terror — que o pensamento cristão introduziu (180). O poema **Seafarer** constitui uma síntese de tôdas as concepções anglo-saxônicas do mar — e mais do que isso: nêle o mar é invocado com tôdas as suas imagens (a multidão das vagas, os pássaros marinhos das

---

(178) Mar, aqui, é propriamente golfo profundo, rio., da cidade galega de Vigo, que dá para a baía.

(179) A. Moret, La nature dans le Minnesang. In: *Études Germaniques*, 3e. année, (1): 18, jan-mar. 1948.

(180) V. Emile Pons, Le thème et le sentiment de la nature dans la poésie anglo-saxone, p. 99.

brumas nórdicas, o rouco marulhar do oceano, o tumulto das tempestades, a imensidade, o desconhecido, o misterioso. Émile Pons chega a afirmar: *La mer. . . est une modalité de l'inspiration anglo-saxonne, elle en est la forme essentielle, la manifestation la plus profonde* (181). A certa altura do poema (vs. 39-44) faz o marinheiro algumas reflexões melancólicas sobre a grandeza do sacrifício que exige a vocação do marinheiro, e sobre os sofrimentos da vida marítima. Este sentimento da vida sofredora de quem erra pelo mar ou vive nêle, surge também, embora esporadicamente, na Galiza. O almirante Pai Gomez Charinho, que tanta experiência tinha dos trabalhos do mar, depois que conheceu a coita do amor, esqueceu os sofrimentos da vida marítima; a “coyta do mar, que faz muitos morrer!”, não tinha termos de comparação com os martírios do amor, essa coita que é maior “de quantas son / de quantas forô nê sô nê seran”:

Quantos oj'andan eno mar aqui  
cuidan que coita no mundo non á  
se non do mar, nen an outro mal ja;  
mais d'outra guisa conteç'og'a mi:  
coita d'amor me faz escaeçer  
a mui gran coita do mar, e têer  
.....  
Por maior coita a que faz perder  
coita do mar, que faz muitos morrer! (CA 251).

A conquista literária do mar, a supremacia do homem sobre o elemento, a presença efetiva da oceanidade na literatura portuguesa, são frutos do século XVI, com o apogeu dos descobrimento marítimos. Nas *barcarolas* (melhor designação que *marinhas*), tidas como flôres nativas dos jardins poéticos de Entre-Douro-e-Minho, não se canta propriamente o mar, mas principalmente aspectos da vida marítima; algumas há, todavia — e todas de Martim Codax —, em que o mar deixa de ser um mero ponto de encontro entre os dois namorados ou o pano de fundo das “barcas novas” que el-rei mandou lavrar, do na-

---

(181) *Idem, Ibid.*, p. 103.

vio que leva as flôres brisas do amigo (182), das barcas que levaram ou devam trazer o namorado, para ser o recesso da coita feminina, da mulher que vai conversar com as ondas para saber novas do amigo ausente:

**Ondas** do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
E ay Deus, se verrá cedo! (Codax, ap. C. Cunha,  
p. 40);  
Ay **ondas**, que eu vin veer,  
se me saberedes dizer  
porque tarda meu amigo  
sen min? (Idem, *Ibidem*, p. 84).

E é por isso que a apaixonada convida a irmã para irem a Vigo, onde, contemplando as ondas, haverá de receber o lenitivo para o coração atormentado:

Mia irmãa fremosa, treydes comigo  
a la igreja de Vig', u é o mar salido:  
E miraremos las ondas! (Id., *Ibid.*, p. 53).

A indeterminação geográfica da paisagem nas poesias d'amigo galego-portuguêsa é traço característico da poesia medieval, da francesa e provençal, em contradição com a antiga poesia do Lácio. **Jamais de description qui permet de savoir si nous sommes dans les plaines de Flandres, sur les coteaux de la Champagne pouilleuse, sur les rives de la Seine ou sur celle du Rhône** (183). Esporádicos são os exemplos de especificação topográfica da paisagem, tais como **ondas do mar de Vigo e quando saía la raia / do sol nas ribas do Sar** (riacho dos arredores da cidade de Compostela) (184). Na descrição floral, que ser-

(182) "No cantar medieval o navio do almirante parte amorosamente em flor para o fossado ou ferido, que assim se denominava a expedição militar que na Primavera se organizava contra os mouros. A mulher exalta a maneira como o seu amado vai ao encontro da força hostil: com o navio soberba e viçosamente florido, com flores brisas (Narciso de Azevedo, *A arte literaria na Idade Media*, p. 19).

(183) Gustave Cohen, *Tableau de la littérature française médiévale*, p. 62.

(184) Esta cantiga de João Airas constitui também um caso esporádico da descrição da aurora. Ocasional ainda é a referência ao "lunar", e ainda assim nunca cantiga de escárnio de Rui Pais de Ribela:

A donzela de Bizcaia  
ainda mh'a preyto saya,  
de noite ao lunar (CV 1045).

ve quase sempre como pano de fundo para as bailias e cantigas de romaria, existe também uma determinação implícita da região. Como eram as tílias a árvore predileta dos *Minnesänger*, são os pinheiros, as avelaneiras e menos frequentemente a cortiça e a romanzeira (**pelo souto do Crexente, sob as avelaneiras frolidas, na ermida do Soveral, so a milgranada etc.**), plantas típicas da região de Entre-Douro-e-Minho. A imagética floral da poesia galaico-portuguesa é paupérrima, como se vê, e isso se explica pelo caráter acentuadamente sentimental dessa poesia, que volteja em tórno da saudade, do sofrimento amoroso, da ingratidão feminina, do esquecimento daquele que partiu e nunca mais **enviou mandado**, dos que buscam na morte uma salvação de sua coita. Eminentemente descritiva e temperamentalmente sensualista, a justificar portanto a pirotecnia metafórica de afago de todos os sentidos, a poesia arábigo-andaluz é um verdadeiro jardim de flôres e alegrias de paisagem convidativa: são as margaridas, as anêmonas, as amapolas, a murta, o nenúfar, o narciso, a violeta, o cravo; é a aurora e o rocio da manhã; são as colinas, os vales, a sombra, o zéfiro e a chuva; é o crepúsculo, os relâmpagos, o horizonte e as nuvens; é o esplendor policrômico dos pavões, a evocação sensual das cegonhas e das pombas, o aroma inebriante do cravo, da murta, do almíscar e do âmbar.

Constituem tópicos tradicionais, e alguns procedem da literatura clássica (como demonstrou eruditamente Maria Rosa Lida em seu estudo sobre o rouxinol e o veado ferido ao pé da fonte (185), os que se referem aos mensageiros do amor: o rouxinol, o estorninho, o papagaio, as ondas do mar, o rio e o próprio cervo. São propriamente tópicos de conteúdo, mais do que estereótipos. O do rouxinol, na Península, inicia-se, entretanto, mais tarde, já na poesia da fase intermediária, com Garci Ferrandes e Afonso Alvares de Villasandino. Na poesia alemã surge logo com Reinmar o Antigo (chamado até “o rouxinol de Hagenau”), que se lamenta do rouxinol vencido pela angústia

---

(185) *Loc. cit.* Estes tópicos não serão estudados aqui. Apenas é suficiente acrescentar, às conclusões da ilustre romanista, algumas idéias pessoais.

da estação hiberna (186). O papagaio, que também aparece na lírica dos *Minnesänger* com valor simbólico, está numa cantiga de D. Dinis, cujo papel de mensageiro se depreende das respostas que o pássaro dá à donzela enamorada, ludibriada pelo amigo. Desmaiada entre umas flôres, diz a moça e responde o seu confidente:

Ay Santa Maria,  
que será de min agora?  
E o papagay dizia:  
"Bem, per quant'eu sey, senhora" (CV 137) (187).

Na poesia provençal o encarregado da mensagem amorosa é o rouxinol (que aparece pela primeira vez em Peire d'Alvernia) ou o estorninho (como em Marcabru) (188). Em Bernart de Ventadorn, porém, num requinte que está dentro do espírito de sua arte, onde o Amor adquire acentos quase platônicos, o mensageiro se intelectualiza: torna-se o próprio pensamento do poeta:

sapchatz, lo melher messatgers  
c'ai de leis, es mos cossirers (189).

Se a fauna da poesia galego-portuguesa se reduz a isso, o mesmo não acontece com a do *Minnesang*, onde surge, além

---

(186) Estudo exaustivo sobre o papel do rouxinol na lírica trovadoresca encontra-se em Paolo Savj-Lopez, *Trovatori e Poeti: studi di lirica antica*, p. 143-186.

(187) Comentando esta canção de D. Dinis, acrescenta Teófilo Braga: "Neste canto narrativo sente-se a ficção oriental dos pássaros falantes, sobre que os árabes formavam muitas das suas poesias, de que é exemplo o Muntic Uttair. O trovador Arnaut de Carcasse tem uma noelle chamada Antiphanor, a Dama e o Papagaio, que revelam a origem deste gênero" (*Trovadores galaico-portugueses*, p. 183-184). Paolo Savj-Lopez, no seu rico ensaio "Uccelli in poesia e in leggenda" (*Obra cit.*, p. 157-158) refere-se ao cantar de D. Dinis, discordando de Henri Lang, que havia pensado na mesma noíva de Arnaut de Carcasse como sugestão do papagaio mensageiro do amor na poesia do Rei Trovador: Ma non mi sembra che basti la qualità dell'uccello a dimostrare una relazione diretta, quando il contenuto et la situazione sono profondamente diversi.

(188) Paul Verrier chega a traçar a trajetória histórica do motivo: *Le prélude du rossignol messenger d'amour a passé de la chanson française dans la chanson allemande et dans la scandinavie* (*Le vers français*, I, p. 156). Sobre os pássaros mensageiros do amor, são páginas preciosas as de Ramiro Ortiz, *Varia Romanica*, p. 124-135, bem como o artigo de Paolo Savj-Lopez acima referido.

(189) Riquer, *La lírica de los trovadores*, p. 263, vs. 26-27.

dos já conhecidos, o pintassilgo, o tordo, a calhandra, a andorinha, o estorninho, o pardal, a águia (190), o falcão, a coruja, o cuco, as abelhas o carneiro, a víbora, o potro, os animais fabulosos como a fênix, o pelicano, o avestruz e o licorne (191).

E' tópico romântico, que o lirismo galego-português desconhece, o do vento que procede da região onde mora a amada, tal como se encontra na poesia do duque d'Anhalt (no *Minnesang*), no Parzival (375, 26-27) e no poema anônimo de Meier Helmbrecht, quando Croque-Agneau, à maneira dos trovadores, se reverencia, inclinando-se voltado para a brisa que sopra do país de Gotelinde (192). Afora o vento, que na poesia de Entre-Douro-e-Minho aparece em algumas paralelísticas, nenhum outro fenômeno atmosférico existe. Camões não foi buscar na tradição o tópico do vento mensageiro, que aparece na como-

(190) O abutre (avuitor), que aparece em forma de provérbio numa flinda de Estevan Coelho (CV 321): Avuytor comestes, que adivinhades, está ligado à superstição de se adivinhar o futuro quando se come a carne dessa ave. No *Cantar de mio Cid* (vs. 10-13 e ss.) a função do oficial Adalid consistia, à maneira do que se verificava na primitiva haruspicina etrusca, em observar o voo das águia e comunicar ao seu chefe o momento propício para o combate. Ignoramos quais os elementos de que dispunha A. R. Pastor para, no seu ensaio *A Cavalaria e as Ordens Militares na Espanha*, afirmar que essa observação do voo dos pássaros é caracteristicamente peninsular (V. Edgard Prestage, *A Cavalaria medieval*, p. 125-156). Que a superstição era vigente na época é testemunho ainda uma cantiga de escárnio de Johan Airas, burguês de Santiago, em que o fecundo trovador compostelano satiriza os sabedores de agouro e de aves, dizendo preferir um bom galo de engorda (capom cevado) para o seu jantar, a um cervo que os supersticiosos e entendidos da haruspicina carregam do lado esquerdo quando partem para algum lugar: CV 601 (Vejam-se outras cantigas ainda, tais como a 1078, a 1087 e a 1197 do mesmo Cancioneiro).

(191) A. Moret, *La nature dans le Minnesang*, loc. cit.

(192) Idem, *Poèmes et fabliaux du moyen-âge allemand*, p. 75. A paternidade romântica do motivo, que, não obstante os exemplos que se encontram na literatura germânica, pode ser incontestável, torna-se duvidosa em face de sua circulação na poesia amorosa dos poetas árabes da Andaluzia. Ben Sara, de Santarém (séc. XI-XII), diz que o zéfiro é o refrigério carregado de aromas, que traz a mensagem da mulher:

"Si es que buscas remedio en el soplo del céfiro,  
sabe que en sus bocanadas perfuma el almizcle.  
Vienen a ti cargadas de aromas,  
como mensajeros de la amada que te traen saludos de su parte".  
(E. G. Gómez, *Poemas arabigoandaluces*, p. 81).

"Cuando los vientos soplan, hago que me den en el rostro, por si  
si la brisa me trajese tus nuevas".

(Abn Bahr Al-Turtusi, *Ibid.*, p. 155).

O vento, além de desempenhar na poesia amorosa andaluz o papel de mensageiro, é sumamente querido pelo seu indiscreto ofício:

"No hay mayor alcahuete que el viento, pues levanta los vestidos y  
descubre las partes ocultas del cuerpo".

(Ben Said Al-Magribi, *Ibid.*, p. 143).

vida canção **Junto dum sêco, duro, estéril monte**, esporadicamente mas enriquecido. Relembrando as tradicionais atitudes dos cavaleiros nas cântigas d'amor (**Só por tornar a ver-vos, / Só por ir servir-vos e querer-vos...**), o Poeta se põe a conversar com o vento, que vem das longínquas terras onde mora a amada, para saber, com todos os pormenores, **o que fazia ela, o que estava praticando** (e as aves também colaboram nesse colóquio noticioso):

Aqui co elas fico, perguntando  
Aos ventos amorosos, que respiram  
Da parte donde estais, por vós, Senhora,  
As aves que ali voam, se vos viram,  
Que fazeis, que estáeis praticando (193).

A fonte desempenha dois papéis fundamentais: como pretexto para a donzela, que está sob a severa vigilância materna, encontrar-se com o namorado; ou como mero lugar aonde vai a mulher lavar suas **garçetas** (cabelos), típico dos cossantes (194). E, ainda como justificativa de sua demora, apresenta a môça o pretexto do cervo que turvara a água da fonte:

— Tardei, mia madre, na fontana fria,  
**cervos do monte** a agua volvia(n) (Pero Meogo, CV 797)  
(195).

O tópico do **veado ferido ao pé da fonte**, que Maria Rosa Lida estudou na poesia lírica espanhola do Século de Ouro, não ocorre na poesia minhoto-duriense, senão com significação literária diferente: numa cantiga d'amigo, o namorado, mari-

---

(193) Rimas, ed. A J. C. Pimpão, p. 241. Bernart de Ventadorn pusera um pouco mais de poesia na missão do vento, dizendo: "quando a doce brisa sopra do lugar onde estais, parece que estou sentindo um aroma do paraíso..." Peire Vidal delicia-se, aspirando a brisa que vem de Provença, porque lá deixou o objeto de sua paixão:

Ab l'âlen tir vas me l'aire  
Qu'eu sen venir de Proensa.

(J. Anglade, Les poésies de P. Vidal, p. 60).

(194) **vai lavar cabelos**  
**na fontana fria** (Pero Meogo, CV 793);  
**Fui eu, madre, lavar mias garçetas**  
**a la fonte...** (João Soares Coelho, CV 291).

(195) A mãe tinha consciência do pretexto:

— Mentir, mia filha, mentir por amigo;  
**nunca vi cervo que volvess'o rio** (Idem, CV 797).

nheiro, parte descontente da mulher amada que não fôra à fonte ao seu encontro — como êle havia determinado. Ferido no seu amor próprio, talvez morresse no mar sob a ação consumptiva da amargura, sofrimento igual àquele do **veado ferido** pelos monteiros de el-rei. E quando a môça foi à procura dos cervos pelo monte para conversar com êles, não era por outro motivo senão por arrependimento, por subitâneo remorso:

— Tal vay o meu amigo  
con amor que lh'eu dei  
come **cervo ferido**  
de monteyro del-rei.  
.....  
E, se el vay ferido  
irá morrer al mar (Pero Meogo, CV 791);  
Ai cervas do monte, vin vos preguntar:  
foi-s'o meu amigu'e, se alá tardar,  
que farei, velidas? (Idem, CV 792).

O cervo, nesta paralelística do jogral marinheiro, não figura como confidente, senão como perdão para expiação da culpa, pois o namorado

... demandou  
que o foss'eu veer  
a la font'u os cervos van beber (CV 790).

Numa cantiga d'amor do trovador Vidal — o judeu que morria de amôres por **hua dona d'Elvas** — reaparece o tópico do **veado ferido** com o mesmo valor estilístico com que ocorre na paralelística de Pero Meogo. Apaixonado pela judia de Elvas, está o trovador no limiar da morte, sofrendo como **cervo ferido**:

a por que ey mort'a prender,  
come **cervo lançado**,  
que se vay do mund'a perder  
da companhia das cervas (CV 1139) (196).

---

(196) E é nesse sentido que a imagem ressurgue na poesia seiscentista. Na poesia pastoril de Francisco Rodrigues Lobo o pastor apaixonado é comparado ao peixe que do anzol ficou ferido, à cerva que o sagaz caçador deixou ferida. Para o tópico na poesia de R. Lobo, ver Maria de Lourdes B. Pontes, *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*, p. 168-169.

D. Joam Meendez de Besteiros, que também procura a morte como solução de suas desgraças amorosas, da mesma forma lançou mão da fórmula na fiinda de um de seus cantares d'amor:

E, poys m'eu for, mha senhor, que será?  
poys mh assy faz o voss'amor ir já,  
como vai **cervo** lançad'a fugir (CV 447).

Não podemos afirmar que o tópico do **veado ferido** tenha procedência provençal, pelo fato de ocorrer, uma vez, numa canção do trovador de Saintonge, Rigaut de Barbezieux, que, por haver vivido muito tempo na floresta, adquiriu certo gosto pelas coisas da natureza, sobretudo uma exótica simpatia pelos animais selvagens. Os leões, os ursos, os elefantes, desempenham, constantemente, na sua poesia, uma posição de relêvo. Barbezieux emprega o tópico com o mesmo significado, estabelecendo, entre o seu estado de espírito e o cervo moribundo, uma belíssima comparação:

Aissi co.l cers, que quant a fait son cors,  
Torna morir al crit dels cassadors;  
Aissi torn eu, domna, en vostra merce;  
Mas vos non cal, si d'amor no.us sove (197).

Tal como o cervo esgotado da carreira acaba morendo aos gritos dos caçadores, assim sucede com o trovador, que, em busca novamente dos favores de sua Dama, não encontra senão indiferença.

## F) CONSCIÊNCIA DOS TÓPICOS

Se a educação do cavaleiro feudal obedecia a um código moral; se a vida na côrte obedecia a outro; se o amor era, co-

---

(197) Berry, *Florilège des troubadours*, p. 280, vs. 52-55. Cremos que o significado fálico do cervo não atingiu a poesia galego-portuguesa, onde aparece apenas como recurso literário de comparação. Eugênio Asensio aponta a derivação do valor simbólico do animal na poesia do séc. XVI (espanhola? de tipo tradicional? — perguntamos), onde o cervo se associa à idéia do marido enganado; e observa ainda o fato de haver-se transformado em cervo a fim de sobreviver com plenitude poética (V. *Poetica y realidad...*, p. 56-57). Ver ainda R. Lapa, *Das origens ...*, p. 330-331.

mo pontificara Ovídio, mais uma arte (**arte regendo amor** (198), do que pròpriamente um estado de alma, claro está que a poesia trovadoresca devia ser fruto mais da imaginação, da fantasia, do que do coração. Os frades de Angers, no século XI, já apresentam, na sua poesia amorosa, o conceito de que o amor é substancialmente um serviço — influência de Ovídio — como diz Brinckmann (199). A sintomatologia amorosa (exterior e psicológica), o comportamento ético do trovador e da dama, os graus de intimidade entre o vassalo e a surerana, o cenário naturístico e o retrato físico e moral da mulher obedeciam quase cegamente a um escolasticismo poético que a tônica cultural da época elaborou. Entretanto, a êsse formalismo se sobrepunham, como já vimos, pruridos de individualismo literário; trovadores houve que sentiram as limitações dos cânones estabelecidos, testemunhando, dêsse modo, que possuíam consciência do preceituário estilístico a que estavam constrangidos; e alguns até consciência de que sua obra era perfeita e, por conseguinte, recomendavam aos jograis não introduzirem nela nenhuma alteração (200). Outros, ainda, se orgulhavam da rotina parnasiana de sua arte: iam, portanto, muito além da rotineira acomodação da letra à melodia. Se esta muitas vezes superava aquela, noutras era o trovador cioso da perfeição de sua técnica, proclamando mesmo o domínio completo dos cânones poéticos, o papel persistente da lima, o acabamento formal do poema, numa autêntica profissão de fé bilaquiana — de quem torce e aprimora a frase para, no verso de ouro, engastar a rima como um rubim. Arnaut Daniel, cujo culto excessivo da forma levou muitas vezes a sua poesia para a obscuridade, não se cansa de proclamar as excelêncis de sua arte no apuro da estrutura poemática e dos valores expressivos. Nas suas **canzós** parece ter ido buscar a sua profissão de fé o poeta do **Caçador de Esmeraldas**: os instrumentos simbólicos

---

(198) *Ars Amandi*, I. I, vs. 4.

(199) V. R. Lapa, *Ligões...*, p. 69.

(200) Il n'est pas rare qu'un troubadour confiant ses chants à un jongleur le prie de n'y rien changer, tellement il a conscience d'avoir fait oeuvre parfaite (J. Anglade, *Les troubadours*, p. 52).

da ourivesaria da frase são, para o trovador que superou a todos (na opinião de Dante e de Petrarca), o rebote, a plaina e a lima; e finalmente o Amor, que vem trazer o aprimoramento final da poesia:

En cest sonet coind'e leri  
fauc motz e capuig e doli,  
e seran verai e cert  
quan n'aurai passat la lima;  
qu'Amors marves plan' e daura  
mon chanter,... (201);

essa preocupação do crisol (**daura**) da frase é uma afirmação permanente do poeta, pois na estrofe seguinte volta a confessar a paciência do clássico que diariamente se põe a depurar seus versos: **Tot jorn meillur et esmeri**, impelido pelo amor da formosa dama de quem é o **home-lige: car la gensor serv'e coli** (202). E' por êsse motivo que André Berry fala no classicismo da arte trovadoresca: pela anterioridade eterna que dão à forma sôbre a idéia; pelo gôsto exclusivo, às vêzes exagerado, da forma poética; pelo amor da brevidade, da elegância precisa, pela reserva soberana que os faz freqüentemente evitar o falso brilho e os pormenores inúteis; mas sobretudo pela disciplina que êles impõem à imaginação e pelo prazer que sentem no discernimento claro de seus estados sentimentais e passionais (203).

Uma estrutura social, por mais requintada que seja na sua forma de sujeição dos sentimentos humanos — e estão nesse caso as sociedades feudais —, não consegue impedir que o artista supere as contingências pré-estabelecidas, deixando aqui e ali despontar a heresia do seu subjetivismo. Já vimos o caso flagrante da poesia de Gui d'Ussel, em que o trovador pretendeu dar uma forma nova à sua inspiração, porque os outros trovadores já tinham realizado tudo com a linguagem poética pré-determinada. E' o que Vossler denomina "originalidade

---

(201) F. Piccolo, *Primavera e fiore...*, p. 171, vs. 1-6.

(202) *Ibid.*, vs. 9.

(203) *Florilège des troubadours*, Préface, p. XVII.

na imitação” (204). A invenção, todavia, entre os trovadores, exercia-se principalmente no domínio da forma. Joseph Anglade é expresso a êsse respeito: **Elle (a invenção) ne consiste pas à trouver des pensées nouvelles, mais plutôt à inventer de nouveaux airs, de nouvelles mélodies, de nouvelles rimes ou combinaisons strophiques. C’est encore ici un souci d’art qui les pousse, et c’est de lui qu’ils tirent vanité** (205).

O ritual versificatório trovadoresco, portanto, caracterizava-se tècnicamente por uma linguagem estilizada, uma linguagem padrão, com esquemas, imagens e processos mais ou menos consagrados. O uso, porém, destas fórmulas devia até certo ponto ser temperado pela originalidade, pois o abuso delas dava quase sempre lugar à sátira. Tal é, entre os trovadores galego-portuguêses, o caso de Rui Queimado, escarnecido pelos seus contemporâneos — entre êles Pero Garcia Buralês —, dada a insistência com que lançou mão do tópico **querer morrer de amor** (206). Entre os trovadores de além-Pirineus, Arnaut de Marueh ensaia desprender-se do convencionalismo topológico, agradecendo irônicamente aos trovadores que afirmam ser a sua dona “a mais gentil de quantas há no mundo”: por cima dêsses versos passará triunfante a sua poesia: **Qu’entre lurs gaps passa segurs mos vers** (207).

Quando Peire Cardenal, contrariando o espírito do amante-mártir, do amor incorrespondido — que constituiu a pedra angular da temática trovadoresca —, se dispõe a celebrar o pleno desfrute das alegrias amorosas, é porque estavam presentes no espírito do trovador da antíssima Trindade os princípios, as leis, as situações e os conceitos da preceptiva literária. A sua **canzó** é uma síntese dos mandamentos a que estava prêso

---

(204) Karl Vossler, *Formas literarias en los pueblos románicos*, p. 141.

(205) *Obra cit.*, p. 53.

(206) Roy Queymado morreu con amor  
en seus cantares, par Sancta Maria,  
por hua dona que gran ben queria,  
e, por se meter por mays trobador,  
porque lh’ela non quis ben fazer,  
feze-ss’el en seus cantares morrer,  
mays resurgiu depouys ao tercer dia! (CV 988).

(207) Riquer, *La lírica de los trovadores*, p. 460).

o vassalo-sofredor. O poeta se declara satisfeito com os misteres do Amor, e dessa plenitude espiritual e física derivam os estados de alma e corpo contrários ao formulário pré-estabelecido: não perde o apetite, tampouco o sono; liberto da **febre** passional, da insônia e dos suspiros, não teme a ira dos ciumes, não sente o coração oprimido, muito menos definha por causa da mulher mais bela; não roga, não vive de desejos e esperanças, não lhe rende homenagens e não se sente cativo, pois os grilhões de Cupido se romperam. E' um hino que comemora, não só a libertação de sua vida sentimental, mas o desprestígio de um receituário moral e psicológico — que já no seu tempo começa a perder a sua razão de ser (208).

A consciência do tópico, na poesia galego-portuguêsa, verifica-se tanto na poesia lírica como na satírica. Nesta, sob forma bem mais objetiva e violenta, como se viu da cantiga de maldizer de Pero Garcia Buralês dirigida a Rui Queimado; naquela, sob a forma freqüentemente reflexiva, em que o trovador se põe a examinar o valor da fórmula poética. Ora, a reflexo sôbre o conteúdo expressivo de um esquema estilístico acaba por destruir o próprio esquema. O trovador João Soares Somesso, por exemplo, em várias de suas cantigas d'amor, põe-se a analisar o tópico da morte como solução dos casos passionais. Numa delas o poeta declara que muitos afirmam encontrar apenas consôlo para o seu tormento amoroso; para êle, porém, a chave da solução do problema reside, pròpriamente, no objeto amado: só o **favor** da dama poderá pôr fim às angústias do apaixonado:

Muitos dizem que perderan  
coita d'amor sol per morrer.  
E s'é verdade, ben estan.  
Mais eu non o posso creer  
que ome perderá per en  
coita d'amor, sen aver ben  
da dona que lh'a faz aver! (CA 19).

---

(208) Evitamos, por demasiado longa, transcrever tôda a canção em estudo: referimo-nos à que, na monumental edição de René Lavaud, traz o título expressivo de *Enfin libéré de l'Amour!* (*Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, p. 3-9).

Noutra cantiga, o mesmo trovador, que prefere a vida a morrer, entra em desacôrdo com o princípio da fidelidade sentimental, pois o “serviço” amoroso ordinariamente deve continuar até na vida eterna; no entanto, insinuando-nos a morte ou o desaparecimento da donzela amada, resolve transferir a sua vassalagem amorosa para outra **dona**, sob o pretexto de que esta se parece muito à primeira (**que me semelh’a a dōzela que eu ví e nunca mais verá**). Contrário à morte por amor, opõe-se também à vassalagem eterna. Não supomos que o trovador esteja a brincar com o conceito de fidelidade, ainda que no seu código de honra estivesse o voto expresso de serviço irrestrito e inalienável à mulher amada:

... pero que é meu mal, (isto é: servir a 2a.)  
servi-la-ey e nō servirei al (CA 377) (209).

Jogando com o argumento da semelhança, o trovador maquiavêlicamente procura permanecer em harmonia com o ritual da vassalagem. Contraditório, mas sempre vincando o seu espírito eminentemente prático e avêso aos grandes sofrimentos sem recompensa, João Soares Somesso confessa-se perdido de amor por uma dama; e para resolver o seu drama, dispõe-se a percorrer outras terras, no afã de encontrar o remédio: servir a outra, se conseguir desgostar-se da primeira:

per muitas terras irei  
servir outra, se poderei  
negar esta que quero ben (CA 21).

Os tópicos começam a perecer quando o poeta se põe a refletir sobre o seu conteúdo, sobre a sua adequação à realidade emotiva do poeta. Que João Soares Somesso não acredita na morte como esperança única de sossêgo espiritual, de tranqüilidade da angústia passional, explica-se pela idéia de que o sofrimento continua depois da morte:

---

(209) C. Michaëls pontua diferentemente o final desta cantiga, separando estes dois versos por ponto final. Preferimos, todavia, outra leitura, consoante a estrutura sintática do texto.

que sei, de pran, que, pois morrer',  
averei gran coit'a soffrer  
por vos, como mi-agora ei (CA 27) (210).

Também Pai Gomez Charinho refletiu sobre a ineficácia do tópico da morte: o trovador queria-lhe **mui gran ben, mays non queria por ela morrer**:

Muytos dizen con gram coyta d'amor  
que querriam morrer e que assy  
perderian coytas, mays eu de mi  
quero dizer verdad'a mha senhor:  
queria-me lh'eu mui gran ben querer,  
mays non queria por ela morrer (CV 393).

A razão disso vinha no acabamento dialético da cantiga:

- (210) Os temas ligados ao fim da vida ou à vida ultra-terrena, ao que nos parece, não mereceram ainda a atenção dos tratadistas, que na poesia galego-portuguesa encontrariam campo fértil. Há casos curiosos, belíssimos, nesse lirismo de Entre-Douro-e-Minho, onde a saudade rivaliza com o sentimento da vida post-mortem. Estevan Perez Froian, se tiver que sofrer no outro mundo aquilo que sofre neste, prefere então morar no inferno, pois a contemplação de sua dona já lhe fizera perder a razão e os próprios sentimentos religiosos:

Senhor, se o outro mundo passar,  
assy com'aqueste pass'e passey,  
e con tal coyta, com'aqui levey,  
e lev', eno inferno [o] ey de morar  
por vos, senhor, ja non por outra ren,  
ca por vos perço Deus e sis'e sen,  
quando vos vejo dos olhos catar (CV 511).

Numa cantiga d'amigo do trovador João Servando, que, como Bonaival, Guilhade e Marcabru, intercala o seu nome em quase todas as cantigas, vemos a donzela antegozar em vida a satisfação de que todos haverão de se maravilhar quando souberem que ambos morreram um pelo outro:

mais, pois eu logo por el morta for,  
maravilhar-s'am todos d'atal fin,  
quando eu morrer por el e el por min (CV 748).

O pacto de morte é peculiar do lirismo galego-português. Em outra cantiga de João Airas, num misto de mártir egoísta e encantadora vaidade, a môça implora às amigas que não revelem a êle a causa da morte dela, para que o amigo não tenha curta vida pela mesma causa:

mais non lhe digan que morri assi  
ca, se souber com'eu por el morri,  
será mui pouca sa vida des i. (CV 634).

É um recanto, sem dúvida, que merece estudo; flôres esparsas num jardim mal compreendido, mais uma jóia escondida pela ramagem resplendente de ternura e magia num lirismo que adotou o espírito belicoso dos primeiros tempos da nacionalidade galego-portuguesa.

Ca nunca lhi tan ben posso fazer  
serviço morto, como se viver.

Aliás, a consciência de que a morte é ineficaz como terapêutica da alucinação passional chega a constituir um dos preciosos tópicos da lírica luso-galega: Joan Airas de Santiago também pertence à corrente contrária àquela fórmula terapêutica — ~~que~~ para uns é decisiva, mas para outros é testemunho de espíritos incoerentes:

E quen deseja mort'aver  
por coyta d'amor non faz sen,  
nen o tenh'eu por de bon sen (CV 537).

Por sua vez, Martim Moxa, procurando desacreditar o cansado tópico, pergunta àqueles que **morrem por amor** qual coita será maior: viver no outro mundo longe da dama, ou perto dela e não ter coragem de lhe falar?

A tanto queria saber,  
d'estes, que morren con amor,  
qual coyta teen por mayor:  
d'ir hom en tal loguar vyver  
hu nunca veia sa senhor,  
ou de guarir hu a veer  
possa e non lh'ouse falar (CV 479).

Guilhade parece às vezes desconcertante na sua posição perante o formalismo amoroso: se por um lado crê que os trovadores possam encontrar satisfação na morte (CA 234), por outro desmascara a eficácia do tópico, fazendo uma de suas donzelas dizer que o amigo, nas suas declarações sentimentais, costuma assegurar que por ela **perdeu o sen e por seu ben morre**; e arremata na fiinda:

E ia mays, nunca mi fara creer  
que por mi morre, ergo se morrer (CV 357).

O trovador galego inclinava-se, contudo, para a segunda posição, pois, enquanto tivesse a felicidade de ver a amada, **sempe m'eu queria viver, / e atender e atender** (CA 234). Espe-

rar pelo favor da mulher, eis a suprema doçura do amante, que refletiu sobre a inanidade do tópicos:

E tenho que fazem mal-sen  
quantos d'amor coitados son  
de querer sa morte... (CA 234).

A razão desta conformidade com a vida parte de um princípio pessoal, que constitui uma das jóias de sua arte: este mundo em que se ama é muitas vezes melhor que o paraíso:

O parayso bõo x'é, de pran,  
ca o fez Deus...  
mai-los amigos...  
.....  
aqueste mundo x'est a melhor ren  
das que Deus fez a quen el i faz ben (CV 345) (211).

Guilherme constitui uma individualidade literária com contornos bem precisos. Começou a pôr em crise o material preceptístico dessa poesia numa época em que o movimento trovadoresco atingia o seu momento culminante.

Indiretamente os trovadores revelam consciência dos recursos convencionais de sua arte, reforçando o tópico por meio de repetições com valor enfático, ou através dos lábios femininos (nas cantigas d'amigo). A cantiga d'amigo, pois, está evitada, não só do espírito da poesia cortesanesca, como de clichês e motivos que pertencem propriamente à esfera das cantigas d'amor. Como já dissemos (212), só as paralelísticas

- (211) A *Idéia* é a mesma que está na poesia do poeta andaluz Ben Safar Al-Marini: "Y tú, amigo, que estás conmigo en su paraíso, goza de la ocasión, que hay aquí delicias que no existen en el paraíso eterno".

(E. G. Gomez, *Poemas arabigoandaluces*, p. 133).

Numa cantiga de mal-dizer, Pero da Ponte diz de Fernam Dias Estaturão, que muito fez pela causa de Deus e sempre se manteve continente às solicitações do pecado:

Este ten o paraís'en mão,  
que sempr'amou con sen cristão paz,  
nen nunca amou molher nem seu solaz... (CV 1183).

A intenção sarcástica é evidente, mas continua implícita na cantiga a *idéia* de que o verdadeiro paraíso é este em que vivemos, não aquele onde os castos receberão o nome de *beati oculi*...

- (212) V. *Fenômenos formais da poesia primitiva*, p. 47.

— e entre elas apenas algumas — refletem uma realidade folclórica em estado puro, sem aderências ou contágio artístico das canções d'amor.

Pela repetição emotiva do tópicos, entre outras, temos esta passagem de uma cantiga d'amor de Pero d'Armea:

E non vos ous'eu mays dizer,  
senhor e lume d'estes meus  
olhos, ay lume d'estes meus  
olhos, e venho-vos dizer... (CV 671).

Tal processo repetitivo era muito do gosto desse trovador; já vimos uma cantiga sua, páginas atrás, onde o bardo galego de Armea não faz mais do que uma belíssima paráfrase ou ladaínhas do tópicos **en grave dia**.

Pero da Ponte, cujo talento poético na criação de temas (o do **escudeiro**, por exemplo, que deitou raízes até ao século XVII com o **Fidalgo Aprendiz**) deve ter sido notório no seu tempo, devera ter sentido a inexpressividade do tópicos **meu lume e meu ben**, pois, ao invés de reforçá-lo (ou pelo redôbro ou pelo processo de interpolações), deu-lhe nova e peregrina configuração:

nem vyverey, nem é cousa guisada  
ca poys non vyr **meu lume e meu espelho**,  
ay eu já por mha vida nom diria nada... (CV 568).

E' através das confissões e dos solilóquios da donzela enamorada que o trovador nos deixa perceber a consciência que tinha dos meios de realização de sua poesia. E' frequente vermos a mulher sentir-se vaidosa do tratamento que o cavaleiro lhe dispensava:

Chamava-m'el lume dos seus  
olhos e seu ben e seu mal (Estevam Travanca, CV 324)  
(213);

---

(213) O tratamento **senhor** não era, como pensam muitos, exclusivos dos cantares d'amor, dirigido à mulher de alta condição social. Cantigas d'amigo há em que a mulher revela o tratamento que o namorado lhe dispensava, chamando-a **senhor**, tal como às damas da corte. Vejam-se, por exemplo, as cantigas de D. Dinis, CV 175, 179, 180 etc. Qué se conclui? Que nem

ou esta, em que a mulher está saudosa do tempo em que o amado lhe compunha melodias e fazia o panegírico de sua formosura:

Mui gran temp'á, e tenho que é mal,  
que vos non oí já cantar fazer,  
**nen loar mi, nen meu bon parecer** (João Airas, CV 607).

A advertência da mulher de que não era fingimento declarar que não dormia manifesta evidente noção de que o tópico já estava em crise no seu conteúdo expressivo:

**E non dorm'eu, nem enfinta non é** (Vasco Praga de Sandin, CV 238).

E' nos cantares de escárnio e maldizer, entretanto, que mais se evidencia essa consciência dos clichês rotineiros da poesia: Pero Garcia Buralês, numa deliciosa cantiga dirigida a uma soldadeira de seu tempo, D. Maria Negra, ridiculariza o motivo convencional do encontro combinado (**talhar preito**), tão freqüente na poesia de Entre-Douro-e-Minho (CV 992) (214). Como êste, muitos outros exemplos poderiam ser invocados. Nestas cantigas, pois, só muito peregrinamente surgem os tópicos estudados; e quando aparecem, é porque se tem em mira a chacota. O fato, portanto, é testemunho de que os trovadores tinham consciência de seus meios expressivos, pois essas cantigas não estavam sujeitas, como as d'amor, a um

---

tôdas as cantigas d'amigo são autenticamente cantigas d'amigo, isto é, cantares onde uma donzela do campo ou vilã, uma criatura simples do povo, exprime suas queixas amorosas por um amor desastrado. Há cantigas d'amigo cuja mulher permanece a mesma inspiradora dos cantares d'amor, onde se presume que é nobre, da corte, ou de alta condição, ou mesmo decaída. Uma reconsideração das formas poéticas seria necessária, de vez que cantares d'amigo há fortemente contaminados pela erótica aristocrática. Veja-se esta cantiga d'amigo de D. Dinis, em que a mulher aparece revestida daqueles atributos morais que são exclusivos da mulher palaciana, a quem se rendia vassalagem:

Amigu', e de min que será?

— Ben, senhor bõa e de prez (CV 179).

- (214) V. R. Lapa, *Das origens...*, p. 167. Lapa refere-se ainda a um cantar satírico de Julião Bolseiro, que parodiou o tema da mãe, que nos cantares d'amigo reprime o amor alucinado da filha e chega ao ponto de agredir-la quando desobedece. O trovador inverte os papéis das duas personagens (CV 777).

formalismo literário; eram mais expansivas, mais chegadas, pois, à realidade social e moral da vida burguesa, numa expressão bem humana de seu *modus vivendi*, e numa evasão incrivelmente crua da vida escatológica. O verdadeiro retrato da época, sobretudo no que se refere às vaidades e rixas literárias, à revolta da classe média contra a nobreza, à consciência que se tinha das coisas divinas, à vida militar e às arremetidas contra a mourama, teremos que procurá-lo, não na poesia lírica — que está comprometida com um ritual amatório —, mas nesses cantares escabrosos, onde o homem — mais do que o poeta — deixou estampado, com profunda sinceridade, os aspectos sociais de sua época, o feitio moral de sua geração e a sordidez da vida sexual.

Houve, incontestavelmente, tanto na provençal como na galego-portuguesa, uma consciência do artificialismo artístico dessa poesia. Todavia, na poesia lírica luso-galega, onde o sentimentalismo é “quase mórbido” — disse István Frank —, onde o subjetivismo não se sente à vontade entre as comportas dessa preceptiva rotineira, a consciência da atonia expressiva, do valor estilístico dos esquemas, é muito mais evidente, muito mais clara, conquanto a poesia trovadoresca peninsular não tivesse alcançado o grau de flexibilidade estilística e a riqueza da análise dos sentimentos da poesia provençal.



## PALAVRAS FINAIS

O presente trabalho estava sendo elaborado, quando no Brasil e particularmente em São Paulo chegavam os ecos da revolução no campo dos estudos românicos: o descobrimento das **carjas** e as primeiras conclusões sobre o seu significado na genética da poesia lírica trovadoresca. Estas **carjas** são remates de poesias (**moaxahas**) árabes e hebraicas da Andaluzia dos séculos XI, XII e XIII, escritas em romance moçárabe e tidas agora pelos orientalistas como fulcro castelhano (ou hispânico) de uma lírica trovadoresca românica (1). Como aparentemente o tratamento dos tópicos implica num problema de "influências", pareceria que devêssemos reconsiderar ou recolocar algumas afirmações, visto que nessa lírica hispano-árabe surgem farrapos de alguns tópicos por nós estudados. Sobre o temário e a estrutura poemática dessa primitiva poesia lírica já há pronunciamentos mais avançados e respeitáveis (2); mas no domínio das fórmulas não estamos ainda em condições de antecipar conclusões da mesma ordem. Da meia centena de exemplares já colhidos dos romanceros da lírica andaluz, um deles reproduz o tópico da **morte por amor**, noutro ocorre a imagem **pupila dos meus olhos**, e num terceiro o esquema dos **cabelos ruivos, colo branco e bôca vermêlha** do amado. À maneira dos cantares d'amigo galego-portuguêses, é a donzela que fala nestes estribilhos populares que acompanham a poesia culta de poetas mouros e judeus. A côr dos cabelos, a metáfora afetiva dos olhos e a morte por amor, saem

- 
- (1) Lévi-Provençal revelou recentemente a Pierre Le Gentil haver encontrado novas carjas, anteriores ao séc. XI (V. Le Gentil, *Le virollet et le villancico*, p. 161, n.º 1).
- (2) Tais são os eruditos e apaixonados trabalhos da Dámaso Alonso e Ramón Menéndez Pidal, respectivamente: *Cancioncillas "de amigo" mozárabes*. In: *Revista de Filología Española*, 33: 297-349 (1949); *Cantos románicos andalusíes*. In: *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 31 (133): 187-270, mar-ago. 1951.

portanto da esfera lírica do homem, a que pertencem. Os passos alusivos são os seguintes:

1. Dime, qué haré?  
como viviré?  
Es el amado que espero:  
**por él yo moriré.**
2. Oh! hermoso y moreno, **pupila de mis ojos!**  
Quién podrá suportar tu ausencia,  
amado mío?
3. Madre, qué amado mío!  
Bajo su **rubia cabellera**  
el **cuello blanco**  
y la **boca roja** (3).

Como se sabe, êstes textos, que variam de 2 a 4 versos, não se encontram escritos inteiramente em dialeto moçárabe; palavras há, expressões e até versos inteiros, redigidos em árabe: justamente a imagem **pupila de meus olhos**, a expressão **cabeleira ruiva**, não estão no referido romance: **ya qurrah al-aynayan, l-yûmmella sagrella**. **Boca roja** é tradução muito livre, a transcrição românica fala em **bokella hamrella**.

Relativamente, pois, ao problema que se põe, nada existe ainda nesses fragmentos poéticos que possa abalar as nossas conclusões. O material é ainda escasso, as leituras que dêsses estribilhos se apresentam são muitas vêzes meras tentativas, não raro discordantes entre os próprios arabistas. Na realidade há pontos de contacto entre a poesia lírica moçárabe e a galego-portuguêsa, se é que aquela chegou a ser uma lírica autóctone, com existência orgânica e efetiva.

Esperemos, portanto, pronunciamentos mais definitivos, pois em face do material até agora existente é de bom alvitre guardarmos reservas. Não há dúvida que se abre um amplo horizonte. Falando sôbre o descobrimento das “muwaschahas”

---

(3) Êstes exemplares aparecem reproduzidos em Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, p. 78-81, e em Júlio García Morejón, *La más primitiva lírica occitânica*. In: *Paldeia, Sorocaba*, 2 (4): 5-48, 1955.

românicas e sôbre os futuros estudos de Emilio García Gomez a respeito da matéria, exclamava Menendez Pidal em 1951: “Alba! Alba! Un nuevo día amanece en el campo de la investigación filológica, tanto literaria como lingüística” (4).

---

(4) Cantos románicos andalusíes, BRAE, p. 199.



## APÊNDICES

(Foram aqui anexados dois estudos que intimamente se ligam à matéria versada no presente trabalho: o primeiro, um exame do tópico do “mundo às avessas”, publicado na **Revista de História**, São Paulo, 13 (27): 73-80, jul-set. 1956, aqui inteiramente refundido; o segundo, sobre a expressão “Fazer ben” nos cantares trovadorescos, publicado na **Revista Brasileira de Filologia**, Rio de Janeiro, 2 (2): 179-186, dez. 1956).

### I

**Florebat olím... (ou o mundo às avessas)..**

O sentido profundo da obra de Ernest Robert Curtius, **Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter**, como dissemos, é testemunhar a indestutível unidade da cultura européia. Como? Estudando, de forma longitudinal, os ingredientes culturais que constituem o patrimônio comum latino-medieval. Maria Rosa Lida fez uma apreciação muito séria da monumental obra do romanista alemão, procurando reduzir ao seu justo valor as suas monografias (1). Outros procuraram mostrar até que ponto o **fichário** de Curtius é incompleto, pois não levava em conta a substância literária da Idade Média portuguesa, tão expressiva para o caso. A tese de Curtius força, evidentemente, a interpretação de muitos fenômenos culturais, que, longe de serem o resultado de uma trajetória histórica, são gerados por circunstâncias históricas semelhantes. No afã de insistir nessa unidade cultural da Europa, a investigação de Curtius consiste em estabelecer a continuidade histórica de certos expedientes e princípios literários, estéticos, cosmogô-

---

(1) *Perduración de la literatura antigua en Occidente. Sep. de Romance Philology*, 5 (2 e 3): 99-131, nov. 1951-fev. 1952.

nicos, axiológicos e pedagógicos: estuda, pois, a gênese e a evolução de esquemas e motivos literários, de lugares-comuns (**tópica**), de mitos (como o das musas), das artes liberais, da valorização da poesia, da deusa Natureza, da paisagem ideal, do maneirismo. As próprias correntes literárias do século XVII espanhol (o Cultismo e o Conceptismo) têm suas raízes no barroquismo da poesia latino-medieval dos séculos XII e XIII...

Um dos capítulos, ou melhor, uma destas monografias (porque o livro de Curtius não é uma obra com perfeita unidade de composição) refere-se à **Tópica**. Num corte longitudinal o Autor estuda os chavões, os lugares-comuns, que circularam desde a Antiguidade greco-romana até pouco depois da Renascença. Entre êstes tópicos (o exordial, o la "palavra consolatória", o da "afetação de modéstia", o da "invocação da natureza", o do "menino-ancião" e muitos outros) encontra-se o do **mundo às avessas**, cuja ascendência estaria nos **adýnata** da antiga Grécia. Arquíloco de Paros teria sido o seu criador, quando, após o eclipse solar de 648, afirmou que nada então era impossível, pois Zeus havia obscurecido o sol. Que ninguém se admirasse se os animais do campo trocassem seu alimento com os golfinhos (Fragm. 74) (2). A partir daqui os argumentos de Curtius sobre a evolução do **adýnaton** e a gênese do **mundo às avessas** não nos parecem claros.

Na égloga de Vergílio o **adýnaton** aparece como expressão de desconsólo do amante abandonado; na poesia carolíngia, em Teodulfo por exemplo, a figura reaparece, por influência vergiliana, como expressão de escárnio contra os maus poetas de seu tempo; no século XII, com a decadência da Igreja, o monaquismo e a situação do camponês, surge o **adýnaton** como um dos recursos da vigorosa crítica da época. Mas, paralelamente

---

(2) *Literatura europea y Edad Media latina*, I, p. 144. Aliás o termo *γομόν*, na passagem arquiloquiana, não significa propriamente "alimento", mas "região, morada, sítio", acepções originais. Realmente, *γομός* pode significar "pasto, forragem, alimento"; mas os dois versos subsequentes esclarecem o exato sentido da palavra, pois o poeta adverte que "ninguém se admire se porventura os animais do campo permutarem a morada com os delfins, tornando-se, para aqueles, mais gratos do que a terra firme as sonoras ondas do mar, e, para êstes, agradáveis os montes".

a essa formação, outra linha evolutiva se apresenta para o tópico do mundo às avessas, que vem de Aristóphanes (**Assembléia das Mulheres e Pluto**), passa por Luciano na paródia que faz à viagem homérica para o Hades (**Menippos**), e chega ao século XVI com Rabelais (**Pantagruel**, cap. 30). Além disso, desde a Antiguidade, como testemunho da vocação gnômica do povo, o **adýnaton** é explorado nas expressões proverbiais em que entram em cena os animais (o boi dança, o burro toca alaúde etc.). Este é o quadro a que pode esquematizar-se o capítulo de Curtius sobre a matéria. Como se vê, muito impreciso cronologicamente e assistemático nos seus aspectos genéticos. O estudo do tópico nos trovadores provençais reduziu-se ao exame dos cinco **adýnata** que ocorrem nas 18 composições de Arnaut Daniel, onde 4 se apresentam como expressão do amor fracassado, e um parece explicar-se pelo pendor que tinha o Poeta para o **ornatus difficilis** da poética medieval.

O tópico do mundo às avessas assume diferentes modalidades cada qual determinada por específicas circunstâncias históricas, morais e literárias; em geral o que está na base dêste tópico é a expressão de um descontentamento: ou o daquele que, desprezado pela mulher amada ou vítima do “amor falso”, acredita que tudo pode acontecer (3); ou o descontentamento com as coisas do mundo contemporâneo (antagonismo em que se colocam as gerações velhas contra as gerações que reben-tam). Neste sentido o tópico tem um aspecto execratório pelo que expressa como condenação da realidade presente. E há, neste caso, a associação de um tópico a outro, pois o antagonismo entre as velhas e as novas gerações já constitui um tópico

---

(3) Tal como no **adýnaton** vergiliano que ocorre na sua égloga VIII, vs. 53 e ss. Sobre o uso da figura, com relação à mulher amada, ver o excelente artigo de Joseph G. Fucilla, “Petrarchism and Modern Vogue of the Figure ADYNATON”, In: *Zeitschr. für roman. Philologie*, 56: 671-681, 1936, em que o Autor procura pôr em evidência o papel de Petrarca na difusão do tópico clássico, preenchendo assim uma lacuna nos dois estudos sobre a figura: o de R. H. Coon, “The Reversal of Nature as a Rhetorical Figure”, (In: *Indiana University Studies*, 15 (80), 1928); e o de H. V. Causer, “The Figure ADYNATON in Greek and Latin Poetry” (In: *American Journal of Philology*, 51: 32-41, 1930).

independente (4). Nesta altura a matéria nos permite as seguintes considerações, à guisa de esclarecimento:

- uma coisa é a figura clássica do ADYNATON;
- outra a oposição entre as velhas e as gerações moças (**Florebat olim...**, denominação extraída do verso inicial de um poema dos **Carmina Burana**);
- outra ainda a expressão do mundo às avessas.

A jurisdição de cada uma das imagens não apresenta fronteiras definidas, de vez que uma pode intervir freqüentemente na outra: o mundo às avessas pode exprimir-se por uma seriação de impossibilias, pode aparecer associado ao tópico do **Florebat olim**. Vejam-se, por exemplo, os versos iniciais de um poema dos **Carmina Burana**:

Florebat olim studium,  
Nun vertitur in tedium;  
Iam scire diu viguit,  
Sed ludere prevaluit;  
etc., etc.,

onde o poeta, durante quase duas dezenas de versos, se limita a descrever desconsoladamente o quadro melancólico de sua época, em oposição com os tempos pretéritos (tópico). Logo depois o poeta lança mão de uma série de **adýnata**, para vincar mais vivamente a subversão de valores no seu tempo (outro tó-

---

(4) Extraordinárias, a esse respeito, são as páginas de Baldesar Castiglione, em seu *Cortegiano*, quando assinala este sentimento de repulsa do mundo presente e louvor dos tempos passados: quasi tutti laudano i tempi passati e biasimano i presenti, vituperando le azioni e i modi nostri e tutto quello che essi nella lor gioventù non facevano; affermando ancor, ogni bon costume e bona maniera di vivere, ogni virtù, in somma ogni cosa, andar sempre di male in peggio. É evidente a lição dos autores antigos — em especial a de Cícero — a propósito das idades do homem e seu comportamento, quando o ilustrado Conde de Urbino tenta explicar o ponto de vista das gerações velhas sobre o mundo atual, comparando os velhos àqueles que, partendosi dal porto tengono gli occhi in terra, e par loro che la nave stia ferma e la riva si parta, e pur è il contrario; ché il porto, e medesimamente il tempo ed i piaceri, restano nel suo stato, e noi con la nave della mortalità fuggendo n'andiamo l'un dopo l'altro per quel proceloso mare che ogni cosa assorbe e devora... (Il libro del Cortegiano, l. II, respect. p. 136 e 138). Não fazendo mais que desenvolver as idéias de Cícero no seu *Cato Maior de senectute*, Castiglione justifica esta censura dos velhos contra o tempo presente, mostrando a incompatibilidade do ânimo senil com certos prazeres de que a velhice se sente privada; e daí não discernirem os velhos que a mutação que se opera não é no tempo mas nêles mesmos.

pico, agora o do mundo às avessas, por sua vez baseado numa seriação de **impossibília** para sua expressão). A descrição pura e simples da decadência moral, religiosa ou literária de uma época pode não chegar a ser tópico.

Arnaut Daniel exemplifica o emprêgo do **adýnaton** na sua forma original, como figura retórica simplesmente: numa de suas belas canções, em que o trovador faz uma verdadeira “profissão de fé” bilaquiana de sua arte, aparecem os estranhos versos da cauda:

Ieu sui Arnautz qu’amas l’aura  
E chatz la lebre ab lo bou  
E nadi contra suberna.

(Eu sou Daniel, que amassa o vento, caça a lebre com o boi e navega contra a corrente). Conquanto pareçam obscuros os versos terminais do poema, é evidente que o trovador pretendeu dizer que, em matéria de arte poética, é capaz de operar verdadeiros **impossíveis**.

O exemplário de Curtius não mencionou uma só passagem do trovador centenário Peire Cardenal, já da fase decadente do movimento trovadoresco provençal, posterior à cruzada inquisitorial contra os albigenses (1209). Talvez porque os exemplos desse trovador não tivessem sofrido a influência dos **adýnata**. Sátiro impiedoso, Peire Cardenal incumbiu-se de descarnar as mazelas do mau clero de seu tempo; conhecia-as por experiência própria, como egresso que era do canonicato do Puy. Num estribote verrinoso contra os clérigos de então — que agora cantavam baladas e salmos **travestis** (e com certeza Caifás e Pilatos entrariam no céu antes deles) —, Peire Cardenal invoca o virtuoso exemplo dos monges de outrora, que viviam prosternados diante da imagem de Deus, completamente reclusos nos mosteiros:

Monge solon estar dino los mostiers serratz,  
On adzoravan Dieu denan las magestatz (5),

---

(5) René Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, p. 208.

e agora vivem pelas ruas da cidade, como todo-poderosos, arrebataando as mulheres alheias indiscretamente.

E' possível que na produção literária dêsse trovador a inductiva impiedosa contra o mau clero deixasse de ser um mero expediente literário (o conflito das gerações), para ser tão somente a expressão da realidade moral da classe, que nesse tempo bem podia estar em declínio, depois do desastre inquisitorial dos albigenses. O florescimento da heresia cátara tinha sido o testemunho da impotência da Igreja na zona meridional da França.

O último testemunho da lírica occitânica, já nas vésperas da cruzada que exterminou o doce paganismo da geração clássica trovadoresca, foi Giraut de Riquier. Num período de transição dolorosa, em que a musa pagã dos grandes trovadores entregava a direção da poesia à inspiração de Maria, era inevitável que o protesto dêsse trovador fôsse vibrado contra o **declínio** vertiginoso da poesia: esta descambara para a bufonaria e transformara-se em gritos indecentes (**critz mezcletz ab dezonor**). Esquecia-se o que outrora podia trazer os louros da glória, e pouco faltava agora para que o mundo submergisse nas sombras da impostura:

Quar tot, quan sol donar lauzor,  
Es al pus del tot oblidat  
Que.l mons es quays totz en barat (6).

Acreditamos tratar-se do tópic do **mundo às avessas**, embora apareça estilisticamente descolorido, sem o recurso dos **impossibilia**. Uma aragem purificadora viria dentro em breve impulsionar a inspiração da nova geração de trovadores, pois a poesia deriva solenemente para o lirismo contemplativo da Virgem.

Outra passagem também significativa, e esta do grande trovador tolosiano Peire Vidal, apresenta o século vigente empolgado pelo embuste e pela perfídia (**Tot lo segle vei sobrepes / D'engan e de galimen**). Sente-se na declaração de Peire Vidal a fórmula estilística, que aflorou, na sua poesia, estimu-

---

(6) A. Berry, *Florilège des troubadours*, p. 433.

lada pela observação da realidade contemporânea e pela lembrança de que Jesus veio à terra para redimir nossos pecados: tão numerosos são os embusteiros, que vegetam com dificuldade o direito e a fé; cada qual, no afã de enriquecer-se, procura a traição dos próprios companheiros; o senhor dos aragoneses e catalães, Pedro II, tem tôdas as grandes qualidades que a nobreza exige, mas infelizmente deixa enriquecer seus servos, sequiosos de causar à côrte prejuízos e embaraços (7).

Desçamos às doces paragens de Entre-Douro-e-Minho. Entre os trovadores galego-portuguêses os tópicos aparecem (o do *Florebat olim* e o do *mundo às avessas*), e explicam-se mais facilmente como frutos de uma conjuntura histórica semelhante do que que como resultado da continuidade psíquica do Ocidente. Entretanto, pela tendência que tem a poesia lírica peninsular para a depuração dos elementos realistas, explica-se que tais tópicos tenham tido um florescimento quase exclusivo na poesia satírica ou de reflexão moral. O tópico sob a forma de visão apocalíptica, todavia, pode ser fruto de uma transmissão livresca, tendo como ponto de partida histórico os primeiros poetas que se inspiraram nos livros bíblicos para a expressão literária do mundo subvertido.

Depois do mecenatismo das côrtes de D. Afonso III e D. Dinis, o destino da poesia era desolador. A partir do reinado de Afonso IV verifica-se uma profunda mudança no sentido da vida, social e moral, transformação que a futura dinastia de Avis acelera vertiginosamente, preparando agora as forças físicas do homem, adestrando o cavaleiro, formando moralmente o príncipe e prevenindo a nação contra o perigo castelhano. Os ideais culturais mudavam radicalmente, e nesse quadro de transformações a poesia não encontrava um lugar onde acolher-se. Fechavam-se as portas para as vocações literárias, que agora se reduziam à composição coletiva de livros apolo-géticos, desde a didática da montaria à pedagogia do príncipe ideal. O jogral Joan, de León, faz o retrato dessa dolorosa si-

---

(7) V. a canção Baros Jezus, qu'en crotz fo mes, J. Anglade, *Les poésies de Peire Vidal*, p. 133-136.

tuação da poesia, desenhando as desanimadoras perspectivas que se seguiam à morte de D. Dinis, o grande protetor das letras e êle o mais fecundo dos trovadores galego-portuguêses. O jogral leonês recorda-se (*Florebat olim...*) dos doces tempos da côrte dionisiana, em que os trovadores desferiam com arte e sinceridade as melancólicas trovas amorosas; agora, com a perda irreparável do Rei-trovador, os namorados que “tro-bam d’amor” perderam o “prazer” da poesia, e para os cidadãos e cavaleiros que daquele rei recebiam favores não restava mais que morrerem por suas próprias mãos:

Os trobadores que poys ficaram  
en o seu regno et no de Leon,  
no de Castela, no de Aragon  
nunca poys de sa morte trobaron (CV 708).

Não sabemos que razões militavam em favor de João Soares Coelho, o descendente ilustre de Egas Muniz e trovador da côrte de Afonso III, para descrever téticamente a decomposição moral do seu tempo, cuja subversão apocalíptica trazia os sinais evidentes do Anti-Cristo: o imperador — voltado contra Roma; a iminente insurreição dos tártaros; os mouros — substituindo os cristãos nas romarias ao Santo Sepulcro; o descrédito recíproco entre os servos e os senhores feudais; pagãos (**non bautizado**) como Joan Fernandes, em peregrinação a Jerusalém. O trovador encontrava no seu tempo a expressão concreta dos quinze sinais do fim do mundo:

Johan Fernandez, o mund' é torvado  
e, de pran, cuydamos que quer fiir:  
veemo'l'enperador levantado  
contra Roma e tartaros viir,  
e ar veemos aqui don pedir,  
Johan Fernandez, o mouro cruzado (CV 1013).

Encontramos realmente o **mundo subvertido**, sem a intervenção literária dos **adýnata**. Talvez a simples indisposição política entre o rei D. Afonso III e a Igreja fôsse suficiente para exacerbar o espírito contrito e virtuoso do fecundo trovador por-

tuguês. Sabe-se que João Soares Coelho teve particular atuação na reconciliação daqueles dois poderes.

Um dos encantos da poesia de Martim Moya reside na idéia permanente de que seu mundo vai “de ben em mal e de mal em peor”. Falando expressamente no “mundo a avessas”, num mundo completamente esquecido pelo Senhor (... **que Nostro Senhor / non quer no mundo ia mentes parar**), acha preferível a morte; a vida não tem mais sentido para quem vive numa época de inversão completa dos valores, em que os bons aparecem subjugados pelos maus:

Ca veio boos cada dia decer,  
e veio maaos sobr'eles poder (CV 473).

Para o trovador cumpriam-se no seu tempo os prognósticos das Sagradas Escrituras, pois “o anti Christo ora seera na terra” (CCB 887), cujos sinais evidentes são a “mengoa de Justiça”, a cobiça desenfreada, a ausência de mesura e de **conselho**, o esbulho de hospitais, igrejas, peregrinos, donas e fidalgos, o abandono da lavoura, o estupro e o descaso da reputação. O quadro que nesta cantiga vem descrito, fruto de um espírito desiludido do seu tempo, é verdadeiramente apocalítico e com visos de veracidade.

Temos a impressão de que o uso que faz do tópico do **mundo às avessas** o trovador afonsino Joan Lopes d'Ulhoa, está dentro de outras condições de espírito: com êste a idéia do “mundo desguisado” parere meramente literária, como motivo de um seu cantar d'amor (CA 206). E' tópico e motivo ao mesmo tempo, pois apenas na primeira estrofe chamou a atenção para o desconcerto do tempo, razão pela qual maldiz a época em que se apaixonou por uma dama; o trovador considera a incorrespondência da mulher um dos sinais dêsse desarranjo em que vive o mundo no seu tempo. Na descrição do “mundo subvertido” nem sempre ocorre, na poesia galego-portuguêsa, a seriação de **impossibilia**.

No **Cancioneiro da Ajuda** (305) também figura o tópico do mundo em reviravolta, no sirventês de um Desconhecido, para

quem o mundo vai de mal a pior, e um destêrro não resolveria a situação de quem pretendesse encontrar um mundo melhor:

Quen viu o mundo qual o eu ja vi...,  
e viu as gentes que eran enton,  
e viu aquestas que agora son,

e desce daí para dizer que o mundo agora é só falsidade, **sen Deus**, sem grandeza e sem mesura: **U foi mesur' ou grãadez?** A verdade desapareceu, como desapareceram os amigos leais; obliterou-se a alegria de cantar d'amor, como o sabor da própria vida; enfim, um mundo que perdeu a fé, tornou tristes os homens e desterrados da poesia.

Essa paisagem social e moral desanimadora não parou aí: estimulou ainda o inconformismo de outros trovadores. Pero Barroso também manifestou o seu descontentamento do mundo presente, tão diverso daquele que conhecera em outros tempos:

Aqueste mundo, par Deus, non he tal  
quel eu vy outro, non ha gran sazón,  
e por aquesto, no meu coração  
aqueel deseí' e este quero mal,  
ca vei' agora [o que nunca vy  
e ouço cousas que nunca oy] (CV 593).

O grande trovador compostelano Airas Nunes também nos deixou o retrato moral do seu tempo. O trovador pôs-se à procura da "verdade", numa atitude que lembra a tradicional anedota de Diógenes o Cínico. Dirigiu-se às irmandades religiosas, aos "mosteyros dos frades regrados", aos frades e abades da ordem de Cister, e dêles recebia a resposta desoladora de que ali não residia aquilo que êle procurava. Estando em Santiago um dia, chegaram, à sua pousada alguns peregrinos romanos; o trovador perguntou-lhes pelo paradeiro da "verdade", ao que responderam:

..... par Deus,  
muyto levade'-lo caminh' errado,  
ca, se verdade quiserdes achar,  
outro caminho conven a buscar (CV 455) (8).

(8) A respeito dêste tema e suas derivações (a crítica da cúria, do clero, do monacato) leiam-se as informações de R. Curtius, *Literatura europea...*, I, p. 184 e notas 43, 44 e 45.

Até que ponto são tópicos estas descrições, e até que ponto expressão pura e simples da realidade? Essa crise moral do clero possivelmente não implicava numa diminuição da fé, num descrédito da religião. São comuns exemplares poéticos dessa geração, em que o trovador se levanta contra Deus, responsabilizando-o pelos insucessos amorosos ou pelas desgraças passionais. Rodrigues Lapa insiste em dizer que se trata-va mais de uma heresia literária do que propriamente de uma subversão real no espírito religioso dos homens desse tempo (9). Joaquim de Carvalho esposou em parte a afirmação do grande medievalista:

“Todavia, não exageremos esse caráter literário em prejuízo da verdade: os homens da segunda metade do século XIII desfrutavam uma liberdade, em matéria religiosa, que degenerava em desbocada soltura: era a consequência, mais ainda que duma esparsa cultura filosófica com caráter heterodoxo, das lutas ardentes com a Igreja, que não pouco abalaram a consciência religiosa do País” (10).

Não podemos negar que os poetas portugueses tiveram certa predileção pela visão apocalítica do mundo. Camões, depois de fazer um balanço de consciência de seus dias vividos e sofridos e chegar à conclusão de que foi a vida mais desgraçada que jamais se viu, dá expressão às aterradoras palavras do visionário de Patmos:

A luz lhe falte, o sol se [lhe] escureça,  
Mostre o mundo sinais de se acabar,  
Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,  
A mãe ao próprio filho não conheça. (Rimas, ed. Pimpão,  
131, pág. 198).

O mundo subvertido mantém-se vivo na literatura dos séculos posteriores, sobretudo na poesia pastoril quinhentista e seiscentista: Gil Vicente, Sá de Miranda, Francisco Rodrigues Lobo, e D. Francisco Manuel de Melo em várias de suas poesias morais:

(9) Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média, p. 99-105.

(10) Cultura filosófica e científica. In: História de Portugal, dir. de Damião Peres, IV, p. 492.

O bom tempo é já perdido  
Neste de agora em que estamos (F. R. Lobo, *Égloga* 1a.);  
los ayres andan corruptos  
los ombres cada vez más (S. de Miranda, *Aleixo*).  
O mundo é já gorgomelado  
todo bem se vai ó fundo (G. Vic., *Auto Pastoril Português*) (11),

Aquela têmpera antiga  
da nossa honrada nação,  
tão honrada e tão antiga,  
Senhor, não sei como diga,  
destemperou-a a ambição.

Os filhos vão contra os pais!  
Os pais contra êles sem siso.  
Para que é dizer-vos mais?  
Sem haver dêle sinais,  
Cada dia é do juízo. (D. Francisco Manuel de Melo,

*Carta V a F. de Sousa Coutinho, embaix. da Holanda*).

A ruína dos fortes, pela ambição, é quadro que se desenha constantemente no espírito do poeta e do grande soldado que militou nas guerras de restauração da Catalunha. No seu tempo a nação perdia a sua “têmpera antiga”, chafurdando na *insolência*, na *ambição*, no ódio apocalítico (12). Francisco Rodrigues Lobo reproduz o quadro com as mesmas tintas:

Honra, térmo e valor (que nada obriga)  
Juízo, proceder, esforço e arte  
Era tesouro enfim da gente antiga (*Égloga* III, Dedicatória),

tema encontrável ainda na fala do pastor Gil, na *Égloga* VI do Poeta.

Estamos diante do mero tópico? De situações morais realmente vividas? Uma coisa e outra. Os tópicos nascem como frutos de circunstâncias históricas ou morais; continuam a cir-

(11) Considerando sobre a filosofia amarga expressa nas églogas de Rodrigues Lobo, Maria de Lourdes B. Pontes discorre a respeito do tópico da queixa contra os males presentes (*Itinerário poético de Rodrigues Lobo*, p. 33-34).

(12) O mesmo tema encontra-se no soneto LXI Moral (*Obras métricas: As segundas três Musas*).

cular pela literatura, independentes da existência das circunstâncias geradoras. O que flutua, pois, é o nexó entre o tópicó e a realidade histórica ou moral que o justifica. Logo, o tópicó pode explicar-se como mero expediente literário, recurso expressivo; ou pode acumular os dois valores, isto é, ser também a representação de uma conjuntura histórica, de uma posição moral do poeta perante a realidade. Veja-se, por exemplo, o que se verifica na poesia de Juan Ruiz (Arcipreste de Hita), no retrato que faz da Espanha de seu tempo. O seu poema, **El Libro de Buen Amor**, que raras vezes percorreu as páginas da obra de Curtius porque naturalmente hostilizava a tese do grande romanista, é um retrato goliardesco dos tipos e dos costumes burgueses de seu tempo (século XIV). Superados os momentos penosos da Reconquista, a Espanha vê florescer, ao lado da classe cavaleiresca e eclesiástica, uma terceira: a classe burguesa. Ao lado da ascese e do idealismo guerreiro, a valorização terrena da vida; ao lado do sacrifício e da virtude, a ânsia do dinheiro. Juan Ruiz, que verberou impiedosamente os valores negativos dessa nova concepção da vida trazida pela Baixa Idade Média, deixou-nos um documento vivo e picante desse tipo de vida cuja mola mestra se tornou o dinheiro. O dinheiro, que opera milagres de metamorfose (**por todo el mundo faze cosas maravillosas**): faz o coxo correr, o mudo falar; transforma as verdades em mentiras e estas em verdades; faz do nescio um fidalgo e dos lavradores filósofos; com êle se compra, enfim, o paraíso e a própria salvação:

Mucho faz' el dinero, mucho es de amar:  
Al torpe faze bueno e ome prestar,  
Faze correr al coxo e al mudo fablar.

.....

Sea un ome nescio e rudo labrador,  
Los dyneros le fazen fidalgo e sabydor,  
etc. etc. (13).

---

(13) **Libro de buen amor**, "Enxiemplo de la propriedat qu'el dinero ha", est. 490-492. Para competir com o Dinheiro nas suas propriedades, só mesmo o Amor. É o próprio Poeta, em estrofes anteriores, a dizer que  
"El amor faz' sotil al ome que es rrudo,  
Ffázele fabrar fermoso al que antes es mudo,

Mas, no poema camoniano o **adýnaton** aparece pura e simplesmente com o seu valor expressivo, na passagem em que o Poeta descreve os preliminares da batalha de Aljubarrota e faz o rio Guadiana recuar suas águas, ao ouvir o sinal da trombeta inimiga:

Deu sinal a trombeta castelhana,  
Horrendo, fero, ingente e temeroso;  
Ouviu-o o monte artabro, e **Guadiana**  
**Atrás tornou as águas de medroso** (Lus., IV, 28).

Verifica-se, destes exemplos, como são complexas as circunstâncias em que o **adýnaton** apareceu, ora com o seu valor puramente literário, ora como substância de outros tópicos. Complexas são também as condições literárias em que se forma o tópico do **mundo subvertido**, umas vezes com o recurso dos **impossibilias**, ou sem êle, outras vezes associado ao tópico do **Floreat olim...** A matéria aguarda, pois, do ponto de vista teórico, uma sistematização que não está ao nosso alcance (14).

## II

### O “Fazer bem” dos cantares trovadorescos

Contra a pureza tradicional dos cantares galego-portuguêses, desferiu um golpe mortal Antônio José Saraiva, nas páginas

---

Al ome que es covarde fázele atrevudo,  
Al perezoso faze ser presto e agudo.

...

Ffaze blanco e fermoso del negro como pez,  
etc. etc.

(Ibid., est. 155-156).

- (14) A propósito deste estudo, que foi publicado originariamente na Revista de História, São Paulo, 13 (27): 73-80, jul-set. 1956, Augusto Meyer fez excelentes considerações num seu artigo, em que abordou as relações entre o **adynaton** e outros motivos literários, bem como seus prolongamentos na poesia popular do sul do Brasil e na própria poesia surrealista (V. Suplemento Literário d’ “O Estado de São Paulo”, ano 1, n.º 19, 16-2-1957, transcrito depois, com alguns acrescentos, no seu livro *Camões, o bruxo e outros estudos*, p. 69-82). Sob a inspiração destas considerações de A. Meyer, acudiu Brito Broca com um novo exemplário de **impossibilias** oferecido pelos **bestialógicos** românticos. Todavia o crítico vêzes várias perdeu de vista a conceituação da imagem clássica dos **adynata** (V. “A Gazeta”, São Paulo, 24-6-1958). O que é de louvar é o interesse que podem suscitar estudos desta natureza, tão mal compreendidos numa época em que a investigação erudita, ou melhor, filológica, se tornou um dos velhos fantasmas do século XIX...

magistrais de sua **História da cultura em Portugal**, v. 1, no capítulo sobre a cultura palaciana, p. 279-356. Depois de estudar o aspecto subjetivo dos cantares d'amor e determinar-lhes os caracteres fundamentais (o tema, a concepção do amor, o segredo etc.), Saraiva compromete o idealismo dessa lírica amorosa, afirmando que na grande maioria das cantigas os "servidores" visam conseguir uma coisa que se designa pela expressão "fazer ben", um eufemismo cujo significado lhe pareceu muito evidente "numa cantiga satírica em que um poeta, referindo-se a uma soldadeira venal, conta que ela não lhe quis "fazer ben" sem que primeiro o pretendente lhe pague um maravedi" (CV 1126). A cantiga n. 154 do mesmo Cancioneiro, da autoria de D. Dinis, vem confirmar-lhe o significado escatológico da expressão. E conclui: "Tôda a ficção do "serviço" da "senhor" recobre pois, sob uma terminologia provençal, os amôres clandestinos, à margem do casamento, entre fidalgos e fidalgas ou plebéias ou entre jograis e soldadeiras" (p. 291-292). Não cremos que Antônio José araiva tivesse o intuito de atribuir taxativamente aquêlê significado — como parece evidente desta sua conclusão.

De início, seria mesmo perigoso generalizar a acepção do referido eufemismo. Se em muitos cantares a expressão tem o sentido transparente que o Autor lhe atribui, em numerosas outras êsse valor semântico é discutível. E' inegável que a expressão exorbitou da lírica amorosa para a poesia satírica; e, se naquela o significado foi primitivamente nobre, nos cantares d'escárnio e maldizer o valor moral da expressão facilmente seria deturpado. Dizemos primitivamente nobre, porque a expressão "fazer ben" (ou — "fazer o ben") deve ter sido o correspondente original do conceito da *mercê*, do *chauzimen* provençal, da *genade* do Minnesang, a recompensa da mulher aos serviços prestados pelo seu vassalo; da hierarquia feudal derivou o sentimento da contenção feminina, uma espécie de estímulo moral dos cavaleiros e pedra angular de sua formação cavaleiresca. Já na própria lírica alemã — que inegavelmente reflete um idealismo amoroso mais puro que o dos

outros movimentos trovadorescos, os tѐrmos que designavam a correspondѐncia da mulher (e eram inѐmeros: **danc**, **milte**, **gelt**, **lon**, **lchen**, **solt**, **hulde**, **genade**)  s vѐzes apareciam revestidos da acepção sensual da posse da mulher amada, sob o eufemismo de “colher com ela flôres ou rosas” — **blumen brechen**, **rosen lesen**. Primitivamente a recompensa teria consistido no  sculo que a mulher dava ao cavaleiro como demonstração de que o aceitaria como seu “servidor”; e a partir de então o cavaleiro fazia de sua dama o fulcro de suas façanhas e a sentinela de sua formação moral. Bem cedo, na própria  tica feudal o simbolismo do beijo teria descambiado para as formas inferiores; e quando invadiu a erótica trovadoresca, a concepção desnobilitante acompanhou a acepção simbólica do formalismo primitivo. De sorte que, se em muitos cantares êsse valor moral   notório, por outro lado permaneceu o significado que tinha na antiga  tica feudal: “fazer ben”   tão simplesmente a correspondѐncia da mulher ao amante sofredor, ao amante que passou um sacrifício por todos os graus da vassalagem amorosa e anseia agora uma recompensa da mulher, um olhar, um sorriso, um beijo, o seu amor enfim, mercê que estava na razão direta da intensidade do sofrimento passional do amante. Na lírica clássica o sentimento ainda subsiste, como se pode ver de algumas poesia camonianas, onde a palavra **favor**   um exato correspondente ou um v st gio indiscutível v st gio d esse artigo da romântica feudal cavaleiresca (veja-se, por exemplo, o célebre son to sôbre a metafísica amorosa, em que o Poeta arremata dilem ticamente:

Mas como causar pode o seu **favor**  
Nos mortais corações confom idade,  
Sendo a si tão contrário o mesmo Amor?

Na lírica trovadoresca os dois valores coexistem, razão por que achamos arriscado generalizar o sentido que Ant nio Saraiva lhe propõe, sob pena de macular a pureza de muitos cantares d’amor e d’amigo onde o significado da expressão não se compadece com a acepção escatológica.

Se não, vejamos. A expressão “fazer ben” não nos parece genuinamente portuguesa, mas uma importação talvez do francês, em cuja poesia lírica trovadoresca — o que é sumamente curioso — aparece, e nas mesmas condições em que surge na lírica de Entre-Douro-e-Minho. Ocorre-nos, de passagem, um exemplar de Châtelain de Coucy, onde, por acaso, o verso **Tant com fui miens ne me fist se bien non** traz a expressão com o possível sentido obsceno, à vista do que o *trouvère* dissera na estrofe prologal:

**Or me laist Dieus en cele oneur monter  
Ke cele ou j'ai mon cuer et mon penser  
Tiegne une fois entre mes bras nuete  
Ains ke voise outremer (1).**

E' uma canção de despedida, de fortíssima influência provençal, visto que o primeiro **colon** dessa estrofe inicial é uma invocação à primavera, e os demais caracteres da poesia constituem uma transposição do doutrinal erótico dos trovadores occitânicos.

Para não alongarmos o estudo, vamos apontar alguns cantares peninsulares em que a expressão merece uma interpretação diferente. A expressão não é exclusiva dos cantares d'amor; nas d'amigo — especialmente naquelas que refletem os costumes da vida palaciana — ela surge com igual frequência. Esta cantiga d'amigo de Pero Mafaldo, por exemplo, segundo pensamos, apresenta vestígios do valor primitivo que a expressão tivera na preceptiva feudal. Nela há um diálogo implícito entre duas donas amigas; e o tema se resume na resolução que uma delas tomou de “fazer o bem” ao seu cortejador, a fim de satisfazer às freqüentes solicitações da companheira. E diz a segunda estrofe:

Vós me rogastes mui de coração  
que lhe **fezesse ben** algũa vez,  
ca me seria mesura [e] bon prez,  
e por vos [s] o rogo e por al non

---

(1) *Chansonnier d'Arras*, fol. 155, ap. R. Bossuat, *La poésie lyrique au moyen âge*, p. 46.

farei-lh'eu bem, mais de pran non farei  
quant'el quiser, pero ben lhi farei (2).

Ela consente, pois, em “fazer ben” ao seu vassalo; e acrescenta que lhe fará o bem exclusivamente para atender ao pedido da amiga (e **non por al**). Esta argumentava que a dádiva fazia parte da **mesura** e iria redundar num aumento da sua reputação (**prez**). Dando satisfação aos rogos da companheira, promete, enfim, fazer o bem ao seu cortejador, mas um **bem** com restrições, isto é, um “bem” como ela permite, não como êle pretenda. Ora, um bem que significasse um acréscimo do seu prestígio moral, não poderia ser outro senão aquêle que tem o valor genérico e vago de **mercê**. E' possível que esta concepção ideal da recompensa fôsse a que estava no espírito da mulher; e ela mesma supusesse uma concepção materialista da parte do amigo. Mas a proximidade daquelas duas virtudes cardinais — a **mesura** e o **prez** — não permitem uma interpretação obscena da passagem.

Está claro que Antônio José Saraiva se refere à expressão no domínio dos cantares d'amor, acrescentando que o **segrêdo**, longe de ser mera ficção, constituia uma precaução necessária, preceito êsse da vida galante “que não se encontra na poesia burguesa ou folclórica”, isto é, nos cantares d'amigo, cujo **temário** é de **inspiração urbana ou canpesina**. Mas cantigas d'amigo há — como essa a que nos referimos — que refletem a vida palaciana. Nas mesmas circunstâncias está outro cantar d'amigo de **inspiração cortesã**, de um fidalgo português que estêve como cruzado dos exércitos de Fernando III. Pero Barroso, que teria aventurado fortuna em terras andaluzas e participado da reconquista de Sevilha aos sarracenos no reinado dêste monarca, deixara em Portugal o objeto de sua vassalagem a curtir a sua desgraça irreparável; irreparável porque, além de haver sido contemplado pelo rei espanhol com um benefício pelos seus bons serviços prestados na campanha de recuperação daquela cidade, veio a casar-se em Toledo com Cha-

moa Fernandes — consoante reza o 4.º **Livro de Linhagens** (3). Por isso é que num de seus cantares d'amigo põe a dama abandonada num terrível dilema, revelando à sua confidente:

Amiga, quero uos eu ia dizer  
o que mj diss o meu amigo:  
que moire quando non [h] e comigo  
cuydando sempre no meu parecer.  
Mays eu non cuydo, se el cuydasse  
en mj, que tanto sen mj morasse (4).

E a dama não podia compreender tais protestos de fidelidade amorosa, uma vez que êle, desta vez, tardava o seu retôrno. Ciente de que el-rei havia premiado ricamente os seus préstimos militares, e consciente de que era possuidora de extraordinária beleza (Cf. CCCB 734), exclama:

Punh el Rey ora de lhi **fazer ben**,  
e quanto x el quiser tanto lhi den,  
ca nunca ben no mundo pod auer,  
se Deus mj ualha, que lhi ualha ren,  
se non uiuer [migu enquant eu uyver] (5).

Donde se conclui que a expressão **fazer ben** assume aqui uma situação semântica criada pelo contexto: a de contemplar um vassalo com um benefício. Para ela, o verdadeiro **bem** não residia na recepção do benefício, mas em que o seu cortejador vivesse ao pé de si, prestando-lhe serviços e vassalagem amorosa. Seria possível imaginar que a mercê, a recompensa da mulher, consistisse única e exclusivamente na capitulação de seus dotes físicos?

Num cantar d'amor de D. Dinis o sentido da expressão também não pode ser identificado com a acepção escatológica, pois que o próprio trovador define o conteúdo semântico da frase:

---

(3) *Port. Mon. Hist.*, *Scriptores*, p. 213, 301 e 305.

(4) CCB 732.

(5) A expressão entre colchetes não é conjectural, pois vem expressa na primeira cobra.

Senhor fremosa...  
se m'agora quisessedes dizer  
o que uos ia preguntey outra vez,  
tenho que mi fariades gran ben  
de mi dizerdes quanto mal mi uen  
por uos se uos éste loor ou prez (6);

donde se depreende que “fazer ben” ao trovador consistia em que a mulher lhe solucionasse uma dúvida: se todo o seu sofrimento passional significava para ela “loor ou prez”.

O sentido vago ainda está claro na expressão disjuntiva “fazer ben ou mal”, freqüentíssima nessa poesia lírica. Em D. Dinis:

De mi fazerdes uos, senhor,  
ben ou mal tod'est'en uos é... (7).

Nesta outra do mesmo trovador opera-se uma disjunção a distância, e a acepção do “fazer ben” da primeira estrofe não se identifica com o mau sentido:

Senhor fremosa, poys no coraçon  
nunca posestes de mi fazer ben,  
.....  
.....

Poys uos nunca no coraçon entrou  
de mi fazerdes senhor senão mal... (8);

“fazer ben” está simplesmente por “corresponder”: a mulher nunca lhe notou a presença, por conseguinte não podia aquilatar o grau de seu sofrimento (**nem mi dar grado do mal que mi uen/**); então, o trovador contentar-se-ia, ao menos, com a visão da mulher amada:

têede por ben, poys assy passou  
senhor fremosa, de uos non pesar  
de uos veer, se mh'o Deus [a] guysar.

---

(6) CV 122.

(7) CV 133.

(8) CV 138.

A expressão surge constantemente associada com a divindade, ou referindo-se ao Senhor diretamente, ou fazendo da Providência o responsável de sua coita; Deus não lhe faz o bem, ou por causa Dêle não consegue o “bem” da mulher amada. Tal o verso de um cantar d’amor de D. Pedro, Conde de Barcelos:

E ben nem mal nunca m’El já fará (9).

A proximidade do Senhor, pela invocação ou pela referência, não é todavia motivo para que a expressão mantenha o seu significado casto, pois a irreverência religiosa, embora não ultrapasse o caráter de atitude literária, é comuníssima nessa poesia dos primeiros tempos. Portanto, não seria de estranhar que numa cantiga o trovador associasse à presença de Deus uma idéia escatológica. E’ só reler a cantiga d’amor de João d’aboin, n. 157 do CA, ou a de Johan Ayras, de Santiago, n. 953 do CCB.

O que achamos estranho é que a expressão “fazer ben”, que apresenta realmente em muitos cantares aquêl valor eufêmico, se preste ao mesmo tempo para a designação de atos moralmente opostos. Na linguagem corrente devia ser uma espécie de têrmo-omnibus, como os nossos atuais **negócio**, **coisa**, **história**; e o contexto se incumbiria de definir o valor semântico da frase. Está nesse caso, por exemplo, um cantar d’amigo do trovador Rui Fernandes, um diálogo entre a filha — que pretende ir ver o seu amigo “que sse quer yr / a Seuilha el Rey seruir”, e a mãe — que, além de condescender à solicitação, se propõe acompanhar a filha. Na última cobra surge duas vêzes a expressão, com o sentido vago que só o contexto pode definir:

— A Seuilha se uay d’aqui  
Meu amigo, por **fazer ben**,  
Ei lo ey ueer, poren,  
Madre, se uos prouguer d’ir y.  
— Filha, yde; eu uoscu irey.

— Madre, faredes me bēy;  
Ca non sey [quando mh'o uerey] (10).

No 1.º caso a acepção se depreende: “fazer ben” significa **servir** (o rei); no 2.º, o sentido é idêntico ao que tem hoje a mesma expressão, como se disséssemos: **Mãe, V. faz muito bem. V. é muito boa** (em vir comigo). Nesta acepção ocorre naquele cantar do jogral Airas Corpancho, cujo tema se reduz à filha que roga a intervenção da mãe para remediar um possível rompimento sentimental da parte do amigo:

Madre, uelida ide lhi dizer  
que **faça ben** e me uenha ueer (11).

Se quiséssemos, obstinadamente, partir daquela acepção indigna, com um pouco de malícia conseguiríamos ajustá-la a quase tôdas as situações em que a expressão ocorre.

Para uma análise serena — já o dissemos — da poesia trovadoresca européia, precisamos, antes de tudo, despojar-nos de certos preconceitos da vida moderna, que perturbam o nosso espírito crítico na compreensão da realidade ética dessa poesia. A nossa malícia burguesa impede quase sempre uma justa interpretação do caráter adulterino da poesia provençal. As formas de vida, sobretudo a intensidade dramática com que a sociedade medieval dessa época vivia, diferem visceralmente do nosso **modus vivendi**, cujas dimensões e profundidade estão muito longe daquele **pathos** da vida medieval de que fala Huizinga (12). Não devemos perder de vista, ainda, o caráter dualístico da poesia medieval. Brinckmann já havia visto com profunda intuição as duas fontes heterogêneas que entraram na composição do trovadorismo: “o pensamento e o sentimento cristãos na forma que lhes deu a tradição poética de Angers, e a tendência mundanal e erótica, representada nos vagantes... A ambas correntes correspondem duas concepções: amor, princípio de elevação moral; amor, impulso dos senti-

---

(10) *Ibid.*, 932.

(11) *Ibid.*, 658.

(12) Veja-se o cap. “O tonus da vida”, in *El otoño de la Edad Media*, p. 11-43.

dos” (13). Só partindo dessas premissas é que poderemos compreender a chocante antinomia ética do trovadorismo medieval. Como compreender que trovadores como Juan Garcia de Guilhade, Guilherme de Poitiers, Marcabru, Jaufre Rudel e o próprio Walther von Vogelweide, fôsem ao mesmo tempo autores de poesias requintadamente obscenas e de poesias repassadas de um profundo e cândido idealismo? A mais alada pureza se respira em muitos cantares d’amor de Garcia de Guilhade; mas quem não coraria, se lesse as cantigas satíricas que com o seu nome circulam pelo Cancioneiro da Vaticana?

---

(13) M. R. Lapa, *Lições de lit. portuguesa*, p. 68.



## BIBLIOGRAFIA

- ADRIÃO, José Maria — Retalhos de um adagiário. *Revista Lusitana*, Lisboa, 23: 109-114, 1920.
- ALIGHIERI, Dante — *La vita nuova e il Canzoniere*. A cura di Luigi di Benedetto, Torino, 1944. (Coll. di classici italiani, 47).
- ALMQVIST, Kurt — *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*. Upsala, 1951.
- ALONSO, Dymaso — *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires, Rev. de Occidente Argentina /1946/.
- Cancioncilla “de amigo” mozárabes. *Revista de Filología Española*, 33: 297-349 /1949/.
- *De los siglos oscuros al de oro*. Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas. Madrid, Edit. Gredos /1958/.
- ALVERNHA, Peire d' — *Liriche*. Texto, trad. e note a cura di Alberto del Monte. Torino, Loescher-Chiantore /1955/ (Coll. di “Filologia Romanza”, n.º 1).
- ANGLADE, Joseph — *Les troubadours*. Vies, oeuvres, influences. Paris, A. Colin, 1908.
- *Anthologie des troubadours*. Paris, E. de Boccard /1953/ Reprodução fotomecânica.
- *Les poésies de Peire Vidal*. 2me. éd., Paris, 1923. (Les Classiques Français du Moyen Age, 11).
- ANÓNIMO — *Poema del Cid*. Texto antigo preparado por R. M. Pidal, prosificação moderna por Alfonso Reyes. 11a. ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe /1947/ (Col. Austral, 5).
- ASENSIO, Eugenio — *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Edit. Gredos /1957/.
- AUDIAU, Jean — *Les troubadours et l'Angleterre*. Contribution à l'étude des poètes anglais de l'amour au moyen âge (XIII et XIVE. siècles). Paris, J. Ivry, 1927.
- *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*. Paris, Lib. Delagrave, 1922.
- AZEVEDO, Fernando de — *No tempo de Petrônio*. 2a. ed., São Paulo, Edit. Nacional, 1930. illus.
- AZEVEDO, Narciso — *A arte literária na Idade Média*. Pôrto, Liv. Figueirinhas /1947/.
- BAENA, Juan Alfonso de — *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Buenos Aires, Ediciones Anaconda /1949/.

- BELL, Aubrey** — **A literatura portuguesa**. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.
- BELPERRON, Pierre** — **La croisade contre les albigeois et l'union du Languedoc à la France: 1209-1249**. Paris, Lib. Plon /1948/ illus.
- **La "Joie d'amour": contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois**. Paris, Lib. Plon /1948/ illus.
- BERCEO, Gonzalo de** — **Milagros de Nuestra Señora**. Buenos Aires, Espasa-Calpe /1947/ (Col. Austral, 716).
- BERNARDES, Diogo** — **Obras completas**. Pref. e notas de Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa /1945/ vol. 1 (Rimas Várias; Flôres do Lima).
- BERRY, André** — **Florilège des troubadours**. Paris, Firmin-Didot, 1930.
- BINTE, Hyacinthe** — **Le style de la lyrique courtoise en France au XIIe. et XIIIe. siècles**. Paris, Emile Bouillon, 1891.
- BIZET, J.-A.** — **Suso et le Minnesang ou la morale de l'amour courtois**. Paris, Aubier /1947/.
- BOSSUAT, Robert** — **La poésie lyrique au moyen âge**. 7me éd., Paris, Larrousse, s. d. (Classiques Larrousse).
- **La poésie lyrique en France aux XIIe et XIII siècles**. Paris, Centre de Documentation Universitaire /1949/ (Les Cours de Sorbonne).
- **La poésie lyrique en France aux XIIe. et XIIIe. siècles**. Paris, C. D. U. /1948/ (Les Cours de Sorbonne) 2e. Partie: Les auteurs.
- BOWRA, C. M.** — **Virgilio, Tasso, Camões e Milton**. Trad. de Alvaro Dória. /Pôrto/ Liv. Civilização /1950/.
- BRAGA, Teófilo** — **Cancioneiro português da Vaticana**. Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- **Cancioneiros provençais: trovadores galécio-portuguêses**. Pôrto, Imprensa Port., 1871.
- BRAY, René** — **La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux**. Paris, Albin Michel /1948/.
- BRIFFAULT, Robert** — **Les troubadours et le sentiment romanesque**. Paris, Editions du Chêne /1945/ illus.
- BÜHLER, Johannes** — **Vida y cultura en la Edad Media**. Trad. de Wenceslao Roces /2a. ed./ México, F. C. E. /1957/.
- BURCKHARDT, Jacob** — **La cultura del Renacimiento en Italia**. Trad. de Jaime Ardal /Barcelona, Iberia J. Gil Editor 1946/.
- CALMETTE, J.** — **La société féodale**. Paris, A. Colin, 1947. (Col. Armand Colin, n.º 32).
- CAMÕES, Luís Vaz de** — **Rimas**. Texto estabelecido e prefaciado por Alvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra, s. c. p., 1953.

- CAMPROUX, Charles — **Histoire de la littérature occitane**. Paris, Payot, 1953.
- Cancioneiro da Vaticana**. Para os textos poéticos que figuram no CV, servimo-nos quase sempre das lições de José Joaquim Nunes (**Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portuguêses, Cantigas d'amor, Crestomatia Arcaica**, ver), policiadas todavia pelo confronto com a edição diplomática de Ernesto Monaci do referido **Cancioneiro**, razão por que algumas vêzes alteramos o texto de Nunes naquilo que nos pareceu conveniente.
- CARCOPINO, Jérôme — **La vida cotidiana en Roma**. Trad. de Ricardo A. Cominos. 2a. ed., Buenos Aires, Hachette, 1944. illus.
- CARVALHO, Joaquim de — Cultura filosófica e científica. In: **História de Portugal**. Barcelos, Portucalense Edit., 1932. v. IV, p. 475-528.
- CASALDUERO, Joaquín — **Sentido y forma de las novelas ejemplares**. Buenos Aires, 1943.
- CASELA, Mario — Vêde RUDEL, Jaufré.
- CASTELNAU, Jacques — **La vie au moyen âge d'après les contemporaines**. /Paris/ Hachette /1949/.
- CASTIGLIONE, Baldesar — **Il libro del Cortegiano** del Conte B. Cast., a cura di Vittorio Cian, 4a. ed., rev. e cor., Firenze, Sansoni /1947/.
- CELLINI, Benvenuto — **Vita e arte nei sonetti di Shakespeare**. Roma, Città Universitaria /1943/.
- CHASTEL, André — Du "Trobar clus" au "Dolce stil nuovo". In: **Le génie d'oc et l'homme méditerranéen**. 7me éd., Marseille, Cahiers du Sud /1943/ p. 188-195.
- CHAYTOR, H. J. — **The troubadours**. Cambridge, University Press, 1912.
- **Les chansons de Perdigon**. Paris, Honoré Champion, 1926. (Les classiques Français du Moyen Age, 53).
- CIDADE, Hernani — **O conceito de poesia como expressão da cultura**. 2a. ed., Coimbra, Arménio Amado, 1957. (Col. STVDIVM, 51).
- CIGALA, Lanfranco — **Liriche**. A cura di Gianluigi Toja, Firenze, Ed. Sansoni /1952/.
- COHEN, Gustave — **Tableau de la littérature française médiévale: idées et sensibilités**. Paris, Richard-Masse /1950/.
- **La grande clarté du Moyen Age**. New York, Ed. de la Maison Française /1943/.
- **La vie littéraire en France au Moyen Age**. Paris, Jules Tallandier, 1949.

- **Histoire de la chevalerie en France au Moyen Age.** Paris. Richard-Masse /1949/.
- COULET, Jules — **Le troubadour Guilhem Montanhagol.** Toulouse. s. c. p., 1898. (Bibliothèque Méridionale, v. 4).
- CURTIS, Ernest Robert — **Literatura europea y Edad Media latina.** Trad. de Margit F. Alatorre y Antonio Alatorre, México, F. C. E. /1955/ 2v.
- DE LOLLIS, Cesare — **Vita e poesie di Sordello di Goito.** Halle a. S., 1896.
- DERMENGHEN, Emile — Les grands thèmes de la poésie amoureuse chez les arabes, précurseurs des poètes d'oc. In: **Le génie d'oc et l'homme méditerranéen.** 7me. éd., Marseille, Les Cahiers du Sud /1943/ p. 26-38.
- DE SANCTIS, Francesco — **Storia della letteratura italiana dai primi secoli agli albori del Trecento.** A cura di Gerolamo Lazzeri. Milano, Hoepli, 1950. illus.
- ERRANTE, Guido — **Sulla lirica romanza delle origini.** New York, S. F. Vani /1943/.
- FARAL, Edmond — **Les arts poétiques du XIIe. et du XIIIe. siècles.** Paris, Honoré Champion, 1924.
- FESTUGIÈRE, Jean — **La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVIe. siècle.** Paris, J. Vrin, 1941. (Etudes de Philosophie Médiévales, 31).
- FIRENZUOLA, Agnolo — **Prose Scelte e annotate da Severino Ferrari,** Firenze, Sansoni, 1895.
- FRANK, István — Les troubadours et le Portugal. In: **Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil.** s. l., Instituto para a alta cultura, 1949. p. 199-226.
- FRAPPIER, Jean — **La poésie lyrique en France au XIIe. et XIIIe. siècles.** Paris, Centre de Documentation Universitaire, /1949/ 2 v. (Les Cours de Sorbonne).
- **Le roman breton des origines à Chrétien de Troyes.** Paris, C. D. U. /1950/ (Les Cours de Sorbonne).
- FUCILLA, Joseph G. — Petrarchism and the modern vogue of the figure ADYNATON. **Zeitschrift für romanische philologie,** 56: 671-681, 1936.
- GARCIA-GOMEZ, Emilio — **Poemas arabigoandaluces.** 2a. ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe /1942/ (Col. Austral, 162).
- **El Collar de la Paloma: tratado sobre el Amor y los Amantes de Ibn Hazm de Córdoba.** Trad. do árabe por E. G. Gomez, con un Prólogo de J. Ortega y Gasset. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1952.

- GARCIA-LOPEZ, José — **Historia de la literatura española**. 5a. ed., Barcelona, Ed. Teide /1959/.
- GARCÍA-MOREJÓN, Julio — **La más primitiva lírica occitánica, Paideia**, Sorocaba, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 2 (2): 5-48, 1955.
- GARRETT, J. B. L. de Almeida — **D. Branca**. Porto, Chardron, s. d. (Col. Lusitânia).
- GAUTIER, Léon — **La chevalerie**. Paris /1894/.
- GILSON, Etienne — **L'école des Muses**. Paris, J. Vrin, 1951.
- GONZÁLES-PALENCIA, Ángel — **Historia de la literatura árabe-española**. 2a. ed., Barcelona, Labor /1945/.
- GONÇALVES, Rebêlo — **Filologia e literatura**. São Paulo, Edit. Nacional, 1937.
- GROS, Léon Gabriel — **La leçon des troubadours**. In: **Le génie d'oc et l'homme méditerranéen**. 7me. éd., Marseille, Les Cahiers du Sud /1943/ p. 259-268.
- HEBREO, Leon — **Dialogos de Amor**. Buenos Aires, Espasa-Calpe /1947/ (Col. Austral, 704).
- HITA, Arcipreste de — **Libro de Buen Amor**. Prólogo y notas de Felix F. Corso. 2a. ed., Madrid, Lib. Perlado /1939/. (Biblioteca Clásica Universal, 5).
- HOEPFFNER, Ernest — **Les poésies de Bernart Marti**. Paris, Edouard Champion, 1929. (Les Classiques Français du Moyen Age, 61).
- HUIZINGA, J. — **El otoño de la Edad Media**. Trad. de J. Gaos, Buenos Aires, Rev. de "Occidente" /1947/.
- KAYSER, Wolfgang — **Análise e interpretação da obra literária**. 2a. ed., Coimbra, Arménio Amado, 1958. 2 v. (Col. STVDIVM, 61).
- JALOUX, Edmond — **Introduction à l'histoire de la littérature française**. v. 1: Des origines à la fin du moyen âge. Genève, Editions Pierre Cailler /1946/.
- JEANROY, Alfred — **Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge**. 3me. éd., Paris, Lib. Ancienne H. Champion, 1925.
- **La poésie lyrique des troubadours**. Toulouse-Paris, E. Privat et Henri Didier, 1934. 2v.
  - **Les poésies de Cercamon**. Paris, H. Champion, 1922. (Les Classiques Français du Moyen Age).
  - **Jongleurs et troubadours gascons des XIIe. et XIIIe. siècles**. Paris, H. Champion, 1923. (Les Classiques Français du Moyen Age).
  - **Les chansons de Jaufré Rudel**. Paris, H. Champion, 1924. (Les Classiques Français du Moyen Age).
- LAFITTE-HOUSSAT, Jacques — **Troubadours et cours d'amour**. Paris, P. U. F., 1950 (Qui sais-je?, 422).

- LANG, Henri — **Das Liederbuch des Koenigs Denis von Portugal.** Halle a. S., 1894.
- **Cancioneiro Galego-Castelhano,** New York — London, 1902. v. I.
  - The relations of the earliest Portuguese lyric school with the troubadours and trouvères. **Modern Language Notes**, 10 (4): 104-116, april, 1895.
- LANGFORS, Arthur — **Les chansons de Guilhem de Cabestanh.** Paris, H. Champion, 1924. (Les Classiques Français du Moyen Age, 42).
- LAPA, M. Rodrigues — **Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média.** Lisboa, Seara Nova, 1929.
- **Lições de literatura portuguesa: época medieval.** 4a. ed. rev., Coimbra Editôra, 1956.
  - O problema das origens líricas. **Anhembi**, São Paulo, 20 (58): 21-31, set. 1955; 20 (59): 241-262, out. 1955.
  - O significado da cultura trovadoresca. **Boletim de Filologia**, Lisboa, 3 (1): 31-47, 1933.
- LAPESA, Rafael — **La trayectoria poética de Garcilaso.** Madrid, Rev. de "Occidente" /1948/.
- LAVAUD, René — **Poésies complètes du troubador Peire Cardenal.** Toulouse, Edouard Privat, 1957. (Bibliothèque Méridionale, 2me. série, v. 34).
- LAZZERI, Gerolamo — V. DE SANCTIS, Francesco.
- LE GENTIL, Pierre — **La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge.** v. 1: Les thèmes et les genres. Rennes, Plihon, 1949.
- **Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes.** Paris, Les Belles Lettres, 1954. (Col. Portugaise, v. 9).
- LEONI, G. D. — **La divina foresta.** São Paulo, Nobel /1952/.
- LEVI-PROVENÇAL, E. — **Islam d'Occident.** Etudes d'histoire médiévale. Paris, G. P. Maisonneuve, 1948.
- LIDA, Maria Rosa — **Perduración de la literatura antigua en Occidente.** A propósito de E. R. Curtius, **Eurapäische Literatur und lateinisches Mittelalters.** Separata de **Romance Philologie**, 5 (2-3): 99-131, nov. 1951 — feb. 1952.
- Transmisión y recreación de temas greco-latinos en la poesía española, **Revista de Filología Hispánica**, 1, 1939; 4: 1942; 8: 1942.
- LÓPEZ-ESTRADA, Francisco — **Jorge de Montemayor: Los siete libros de la Diana.** Madrid, Espasa-Calpe /1946/ (Clásicos Castellanos).
- MAY, Georges — **D'Ovide à Racine.** Paris, PUF, 1949. (Institut d'Etudes Françaises de Yale University).

- MEIER, Harri — **Ensaio de filologia românica**. Lisboa, Revista de Portugal /1948/.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino — **Historia de las ideas estéticas en España**. Buenos Aires, Edit. Glem /1943/ 14 v. (Col. Boreal, 6-19).
- **Antología de poetas líricos castellanos**. Buenos Aires, Ed. Ideas, 1943. 2 v.
  - **Antología de poetas líricos castellanos**. Ed. preparada por D. Enrique Sánchez Reyes, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944-1945. 10 v.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — **Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas**. 6a. ed., corr. y aum., Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- **Poesía árabe y poesía europea**. In: **España y su historia**. Madrid, Ediciones Minto, 1957, v. I, p. 517-561.
  - **Romancero hispánico**. Madrid, Espasa-Calpe, 1953. 2 v. illus. (Obras Completas de R. M. Pidal, v. 9-10).
  - **Cantos románicos andalusíes**, **Boletín de la Real Academia Española**, Madrid, 31 (33): 187-270, mai-ago. 1951.
  - **Poema de mio Cid**. 6a. ed. corr., anotada, Madrid, Espasa-Calpe /1951/ (Clásicos Castellanos).
- MEYER, Augusto — **Camões o bruxo e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1958.
- MOHAMED EL FASI — **La poésie arabe andalouse et son influence**. In: **Le génie d'Oc et l'homme méditerranéen**. 7me. éd., Marseille, /1943/ p. 39-43. (Les Cahiers du Sud).
- MOLTENI, Enrico — **Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti**, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803 da E. Molteni, con un fac-simile in eliotipia. Halle a. ., Max Niemeyer, 1880.
- MONACI, Ernesto — **Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana messo a stampa da E. Monaci con una prefazione, con fac-sim. e con altre illustrazioni**. Halle a. S., Max Niemeyer, 1875.
- MONTE, Alberto del — **Ver ALVERNHA, Peire d'**.
- MORET, André — **Les débuts du lyrisme en Allemagne des origines à 1350**. Lille, Bibliothèque Universitaire, 1951.
- **Anthologie du Minnesang**. Introd., notes et glossaire. Paris, Aubier, 1949.
  - **Poèmes et fabliaux du moyen âge allemand**. Paris, Aubier, 1939.
  - **Le lyrisme médiéval allemand des origines au XIVe. siècle**. Lion-Paris, IAC /1950/ (Bibliothèque de la Société des Etudes Germaniques).

- La nature dans le Minnesang. **Etudes Germaniques**, Lyon, 1 (9): 13-25, jan.-mar. 1948.
- Qu'est-ce que la Minne? Contribution à l'étude de la terminologie et de la mentalité courtoise. **Etudes Germaniques**, Lyon, 1 (13): 1-12, jan.-mar. 194.
- Le mythe de la pastourelle allemand. **Etudes Germaniques**, Lyon, 2-3 (10-11): 187-194, avr-sep. 1948.
- Les origines du Minnesang. **Etudes Germaniques**, Paris, 5: 22-41, jan.-mar. 1947.
- NELLI, René — De l'amour provençal. In: **Le génie d'oc et l'homme méditerranéen**. 7me. éd., Marseille /1943/ p. 44-58 (Cahiers du Sud).
- NOBILING, Oskar — **As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade**. Erlangen, K. B. Hof- und Univ.-Buchdruckerei von Junge & Sohn, 1907.
- NUNES, José Joaquim — **Crestomatia Arcaica**. 3a. ed., Lisboa, Liv. Clássica Editôra, 1943.
  - **Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portuguêses**. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, 1926, 1928. 3 v.
  - **Cantigas d'amor...** Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- ORTIZ, Ramiro — **Varia Romanica**. Firenze, La nuova Italia, /1932/ (Biblioteca di cultura, n.º 3).
- OVIDIO, Públio — **L'art d'aimer**. In: RIPERT, Emile — **Ovide: Les amours**. Paris, Garnier /1941/.
- PARIS, Gaston — **Mélanges de littérature française du moyen âge**, publiés par Mario Roques. Paris, S. C. P., 1910. 2 v. v. 2, /1912/.
- PAXECO, Elza — A cantiga de garvaia. **Revista de Portugal**, 13: 258-264, 1948.
  - **Galicismos arcaicos**. Lisboa /1952/. Sep. da "Revista de Portugal".
  - e MACHADO, José Pedro — **Cancioneiro da Biblioteca Nacional**. Lisboa, Ed. da "Revista de Portugal" /1949.../.
- PELLEGRINI, Silvio — **Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese**. 2a. ed., Bari, Adriatica Editrice /1959/.
- PÉRÈS, Henri — La poésie arabe d'Andalousie. In: **L'Islam et l'Occident**. /Vienne/ Cahiers du Sud, 1947. p. 107-139.
- PETRARCA, Francesco — **Il canzoniere**. I Trionfi. Milano, Antonio Vallardi /1942/ illus.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa — **História da literatura portuguesa**. v. 1: séc. XII-XV. Coimbra, Edições Quadrante, 1947.
- PONS, Emile — **Le thème et le sentiment de la nature dans la poésie anglo-saxone**. Strasbourg, Lib. Istra, 1925. (Université. Faculté de Lettres, fasc. 25).

- PICCOLO, Francesco — **Primavera e fiore della lirica provenzale**. Città di Castello, Macri, 1948.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior — **Itinerário poético de Rodrigues Lobo**. Lisboa, Faculdade de Letras, 1959.
- POWER, Eileen — Situación de la mujer. In: CRUMP, C. G. e JACOB, E. F., dir. — **El legado de la Edad Media**. Trad. de J. N. de Palencia e Francisco Javier Osset, 2a. ed., Madrid, Ediciones Pegaso, 1950. p. 513-557.
- PRESTAGE, Edgard, comp. — **A cavalaria medieval /ensaios feitos por professores do King's College de Londres/**. Trad. de A. Álvaro Dória, Pôrto, Liv. Civilização, s. d.
- RESENDE, Garcia de — **Cancioneiro geral de Garcia de Resende**. Edição preparada por A. J. Gonçalves Guimarães. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910. 5 v.
- RICHTHOFEN, Erich von — **Estudios épicos medievales**. Madrid, Gredos /1954/ (Biblioteca Románica Hispánica).
- RIQUER, Martín de — **La lírica de los trovadores**. v. 1: Poetas del siglo XI. Barcelona, Escuela de Filología, 1948.
- RODITI, Edouard — Poétiques des troubadours. In: **Le génie d'oc et l'homme méditerranéen**. 7me. éd., Marseille, Les Cahiers du Sud /1943/. p. 69-77.
- ROSENTHAL, Theodor Erwin — As cantigas do rei Henrique. **Jornal de Filologia**, São Paulo, 1 (2): 146-152, 1953.
- ROUGEMONT, Denis de — **L'amour et l'Occident**. Paris, Lib. Plon /1952/.
- RUDEL, Jaufre — **Liriche**. A cura di Mario Casela. Firenze, Il Melagrano, s. d.
- RUGGIERI, Jole — **Il canzoniere di Resende**. Genève, Leo Olschki, 1931.
- SALINAS, Pedro — **Jorge Manrique o tradición y originalidad**. 2a. ed., Buenos Aires, Edit. Sudamericana /1952/.
- SALLEFRANQUE, Charles — Périple de l'amour en Orient et en Occident. In: **L'Islam et l'Occident**, /Vienne/ Cahiers du Sud, 1947. p. 92-106.
- SARAIVA, António José — **História da cultura em Portugal**. Lisboa, Jornal do Fôro, 1950. v. 1.
- SAVJ-LOPEZ, Paolo — **Trovatori e Poeti: studi di lirica antica**. Milano, Remo Sandron /1906/.
- SCARPA, Roque Esteban — **Lecturas medievales españolas**. 3a. ed. /Santiago do Chile/ Edit. Zig Zag /1949/.
- SCHACK, Adolfo Federico — **Poesía y arte de los árabes en España**. Trad. de Juan Valera. Buenos Aires, Edit. El Nilo /1945/ illus.

- SICILIANO, Italo — **François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge**. Paris, A. Colin, 1934.
- SOLALINDE, Antonio — **Antología de Afonso X o Sábio**. 3a. ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe /1946/ (Col. Austral, 169).
- SPINA, Segismundo — **Fenômenos formais da poesia primitiva**. São Paulo, 1951. (Universidade. Faculdade de Filosofia. Boletim n.º 125, Letras, n.º 9).
- **Apresentação da lírica trovadoresca**. Introd., antologia crítica, glossário terminológico. Rio de Janeiro, Liv. Acadêmica, 1956.
  - **Da Idade Média e outras idades**. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura /1964/.
- SPITZER, Leo — **Linguística e historia literaria**. Madrid, Gredos /1955/ (Biblioteca Románica Hispánica).
- SYDOW, Eckart — **Poesia dei popoli primitivi**. Trad. do alemão por R. B., 2a. ed., Bolonha, Guanda, 1952.
- THOMAS, António — **Francesco da Barberino et la littérature provenzale en Italie au moyen âge**. Paris, Ernest Thorin, 1883.
- TOJA, Gianluigi — V. CIGALA, Lanfranco.
- VALVERDE, Filgueira — **Lírica medieval gallega y portuguesa**. In: DIAZ-PLAJA, Guillermo (dir.) — **Historia general de las literaturas hispánicas**. Barcelona, Barna, 1949. v. 1, p. 545-640.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis de — **Romances velhos em Portugal**. 2a. ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.
- **A saudade portuguesa**. 2a. ed., Rio de Janeiro, Anuário do Brasil /1922/.
  - **Lições de filologia portuguesa**. Lisboa, Ed. da "Revista de Portugal" /1946/.
  - **Cancioneiro da Ajuda**. Hale a. S., Max Niemeyer, 1904, 2 v.
- VEDEL, Valdemar — **Ideales de la Edad Media**. v. 2 — **Romántica caballeresca**. Trad. de Sánchez Sarto. 3a. ed., Barcelona, Labor /1948/ illus.
- VERRIER, Paul — **Le vers français**. Paris, Henri Didier, 1931. 3 v.
- VISCARDI, Antonio — **Letteratura d'oc e d'oïl**. Milano, "Accademia" /1952/.
- ZORZI, Diego — **Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria**. Milano /1954/ (Università Cattolica del S. Cuore, v. 44).
- WILMOTTE, Maurice — **Origines du roman en France: l'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240**. Bruxelles, 1941 (Belgique. Acad. Royale de Langue et de littér. française. Mémoires — t. 15).

## ÍNDICE

|                |   |
|----------------|---|
| Prefácio ..... | 7 |
|----------------|---|

### CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES:

|                                                                                                                           |        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| a) Cronologia das florações trovadorescas .....                                                                           | 13     |
| b) Gênese da lírica trovadoresca .....                                                                                    | 20     |
| c) Trovadorismo e Platonismo .....                                                                                        | 22     |
| d) Poesia fingida — poesia do coração .....                                                                               | 28     |
| e) Guilhem de Peitieu: homem bifronte .....                                                                               | 30     |
| f) A Tópica .....                                                                                                         | 34     |
| g) Tópica vernácula: o <b>beijo</b> , a “femme deshabillée”,<br>a <b>espera bretã</b> e o “coup de poing sur le nez” .... | 38     |
| h) Formalismo e consciência literária .....                                                                               | 43     |
| i) Tópica e sua terminologia .....                                                                                        | 46     |
| j) Palavras finais .....                                                                                                  | 49     |
| <br>TOPOS .....                                                                                                           | <br>53 |

#### A) Sintomatologia amorosa:

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| 1. <b>Metus praecludit vocem</b> .....                 | 57 |
| 2. <b>Somnus et sensus aversi</b> .....                | 67 |
| 3. <b>Oculorum lacrimas effundere</b> .....            | 69 |
| 4. <b>Mortem amore sine mutuo (consumi amore)</b> .... | 78 |

#### B) A Execração:

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| 1. <b>Alliense die natus sum</b> .....            | 86 |
| 2. <b>Florebat olim...</b> (Ver Apêndice I) ..... |    |

C) O Panegírico e a Declaração:

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| 1. <b>Oculi mei, lumen meum</b> .....                 | 91 |
| 2. <b>Illam magis velle oculis suis</b> .....         | 93 |
| 3. <b>Amor cui par nemo est</b> .....                 | 95 |
| 4. <b>Domina longe ante alias pulchritudine</b> ..... | 97 |
| 5. <b>Imperium abnuere propter dominam</b> .....      | 99 |

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| D) Descriptio puellae .....                 | 106 |
| — <b>Domina candore mixtus rubore</b> ..... | 113 |

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| E) Descriptio naturae ..... | 131 |
|-----------------------------|-----|

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| F) Consciência dos tópicos ..... | 146 |
| Palavras finais .....            | 159 |

**Apêndices:**

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| I. <b>Florebat olim...</b> .....                   | 163 |
| II. O “fazer bem” dos cantares trovadorescos ..... | 176 |

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| <b>Bibliografia</b> ..... | 187 |
|---------------------------|-----|



CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES - USP

BIBLIOTECA

Adquirido de:

D/

Oferta de:

Data

Cr\$

T-166185

