

E dizem eles que é com amor – fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa

*Graça Videira Lopes **

*On l'aura compris, le Moyen Age nous intéresse parce qu'il nous interpelle aujourd'hui?*¹

Como certamente será fácil de localizar, o título desta breve reflexão sobre a poesia profana galego-portuguesa recupera o segundo verso de uma das mais conhecidas cantigas de D. Dinis *Proenças soem mui bem trobar* (texto completo em Anexo). Para a justa celebridade desta heterodoxa cantiga de amor, desde sempre uma das mais antologiadadas de toda a poesia galego-portuguesa, contribuem não só a explícita referência à poesia provençal, por si só um precioso testemunho do conhecimento que os trovadores galego-portugueses dela tinham, mas sobretudo a também muito explícita defesa de uma diferença entre esses *proenças* que *soem mui bem trobar* e o *eu* que aqui canta – diferença cujo enunciado a adversativa “mas”, no princípio do 3º verso, inicia – o que, como também tem sido desde sempre notado, não deixa de constituir uma interessante declaração de autonomia da arte galego-portuguesa face aos modelos provençais admirados (mesmo na arte de amor). Distinguindo entre um *eles* e um *nós*, de que o trovador, mesmo se a título pessoal, se faz porta-voz, D. Dinis parece enunciar claramente essa diferença. Por pertinente que seja esta leitura, ela não abarca, no entanto, toda a dimensão meta-poética da cantiga, que me parece merecer um pouco mais de atenção.

* Professora da Universidade Nova de Lisboa.

¹ LA CROIX, Arnault de. *L'érotisme au Moyen Age*. Paris: Tallandier, 2003.

Na verdade, a diferença que o referido “mas” introduz centra-se, como todos recordarão, no binómio *artificialismo* vs. *sinceridade* do canto de amor. De facto, ironizando com a tradicional abertura primaveril (eufórica ou disforicamente enunciada) da *canço* provençal, D. Dinis conclui que *os que cantam no tempo da flor e nom em outro* não podem ter *tam gram coita no seu coraçom* como ele próprio, doente de amor por sua *senhor* em qualquer *sazom* (e portanto, bem mais sincero), como nos repete nos finais das três estrofes da composição. O enunciado desta *coita* pessoal, obedecendo à normativa do género, faz assim com que esta cantiga, mesmo se heterodoxa, se queira ainda e também uma cantiga de amor. Até porque, aparentemente, a referência ao artificialismo provençal tem como única finalidade garantir, pelo contraste, a sinceridade do amor que aqui tão repetidamente se declara.

Obviamente, sendo essa garantia de sinceridade própria, também ela, um mero enunciado pessoal de princípio, e feito, de resto, nos exactos termos de centenas de outras composições galego-portuguesas do género, o ouvinte medieval ou o leitor contemporâneo pode justificadamente ser levado a interrogar-se sobre a sua validade. Na verdade, se *eles* (os provençais) *dizem que é com amor* e afinal talvez não seja (será apenas “arte”, embora excelente), o que nos garante que, por sua vez, a *coita* própria do trovador, tão repetidamente dita, não é, também ela, a mera actualização de um cânon poético, ou seja, não participa do mesmo artifício? Lida desta maneira, a composição de D. Dinis, construída com a inteligente ironia de quem detecta e entende os *clichés* artísticos, e nem por isso os deixa, a seu modo, de utilizar, não pode deixar de ser considerada, de certa forma, como igualmente auto-irónica. Ou seja, se a um primeiro nível o trovador parece limitar-se a contrapor a sinceridade do seu canto de amor ao artificialismo dos provençais, os termos em que o faz (“dizendo”, por sua vez, o seu amor e *coita* dentro das mais perfeitas normas do género) apelam, a um segundo nível implícito, para um horizonte muito mais vasto: o da sinceridade de qualquer canto de amor, ou mesmo, se quisermos, do canto lírico em geral. Colocada nestes termos, a questão afluída por D. Dinis não é,

pois, especificamente medieval: séculos mais tarde, Pessoa resumi-la-á em termos lapidares, no famoso paradoxo que todos conhecem: “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”. É a resposta pessoana para um problema transversal a todo o lirismo de raiz biográfica, e que poderemos definir, de forma mais genérica, como o da relação entre “ficção poética e comportamentos reais” (para utilizar ainda os excelentes termos de Arnault de La Croix).

Se a questão não é, pois, especificamente medieval, também é certo que na poesia fortemente normativa que a Idade Média nos legou ela ganha uma dimensão muito particular e visível, e, até por isso mesmo, paradigmática. De facto, o *corpus* de cantigas profanas trovadorescas e, mais especificamente, galego-portuguesas, não pode deixar de suscitar alguma perplexidade no leitor actual. Esta perplexidade radica no que parecem ser dois tipos de desfasamento: por um lado, a um nível mais geral, o aparente desfasamento entre estas vozes líricas e o seu contexto histórico e social imediato (tal como as crónicas e outras fontes documentais nolo transmitem), e cujo particular exemplo será talvez o da relação entre o masculino e o feminino; por outro lado, e de um ponto de vista mais interno, o também aparente desfasamento entre os universos de sentido dos três principais géneros cultivados, cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer, géneros bem distintos e por vezes mesmo de registos aparentemente contraditórios, mas que uma parte significativa destes poetas cultivam simultaneamente. Ou seja, dando a esta segunda perplexidade a forma de pergunta: como pode um mesmo poeta morrer de amor absoluto e irrealizado pela sua *senhor* inatingível e imaterial numa página, comprazer-se com descrição sensual do jovem corpo *bem-talhado* da sua amiga na página seguinte e dar-nos conta das suas experiências com a soldadeira Marinha Foça duas páginas mais adiante?

São estas duas perplexidades, ambas tributárias da oposição artifício/sinceridade, que irão servir de guia às considerações, necessariamente breves, que se seguem, e que dividi em dois momentos: um primeiro, que se centrará, a partir de alguns casos exemplares, no modo como estas questões nos aparecem na própria obra dos trovadores

e jograis galego-portugueses; um segundo, em que procurarei discutir algumas tentativas de resposta contemporâneas, nomeadamente as de dois grandes medievalistas, Georges Duby e José Mattoso.

1 Ficções poéticas

Antes de nos debruçarmos sobre o que os trovadores e jograis nos têm a dizer sobre estas matérias, será conveniente fazer uma breve chamada de atenção para o quadro geral no qual a sua prática artística se processa, o da arte medieval, recordando que ela assenta na clara definição da arte como “ofício”, ou seja, como um trabalho específico cuja técnica se aprende, para em seguida se pôr em prática num quadro de limites previamente definidos. Assim, o artista medieval é antes de mais um artífice, tomando a palavra no seu melhor sentido, ou seja, aquele que conhece e domina as regras e mesmo os truques (os artifícios) da sua actividade específica. A esse artífice não se pede, pois, que seja inovador e muito menos original, mas, quando muito, *saboroso*, ou seja, o que dele se espera é que siga, ao mesmo tempo de forma exacta e criativa, as regras e modelos principais do seu campo de actividade – a criatividade mantendo, pois, uma dependência estreita com o princípio da variação. É este enquadramento geral que vemos em acção em todo o “campo artístico” medieval (as aspas indicam a nossa perspectiva contemporânea), da iluminura à construção de catedrais, e que se estende também ao campo literário. Em teoria, pois (e mesmo na prática que chegou até nós), nenhuma contradição existirá no facto de um mesmo poeta utilizar (saber utilizar) os três registos discursivos distintos que tem à sua disposição. Bem pelo contrário, o perfeito domínio desses registos diferenciados pode ser exactamente a marca da sua competência. Nesta medida, a *coita* da voz masculina em registo autobiográfico, a encenação da voz feminina da *amiga*, e o riso satírico sobre o quotidiano imediato, longe de serem contraditórios, são simplesmente complementares, se quisermos, são partes integrantes do seu repertório possível.

Obviamente que esta explicação genérica deixa de lado a questão da voz própria do trovador (ou do autor, para usarmos a terminologia actual), ou seja, o modo como inevitavelmente ele se confronta com esses três distintos universos de sentido (formas, temas e valores), que definem os modelos da sua arte de trovar, estabelecendo o quadro prévio da sua “sinceridade”. Por outras palavras, deixa de lado o problema colocado por D. Dinis: é possível ser-se competente na sua arte (saber *mui bem trovar*) sem ser sincero? Aparentemente, a resposta de D. Dinis é dupla: a) sim, é possível (como será o caso dos provençais); b) mas será insuficiente: para além de se saber dizer, é preciso que o que se diz corresponda efectivamente ao que se sente, ou seja, o canto (no caso, de amor) não deve ser uma mera ficção bem dita, mas corresponder a uma verdade pessoal, exterior ao canto. Numa outra cantiga de amor (B 509, V 92), D. Dinis retoma, aliás, esta dualidade, desta feita contestando a acusação de que o motivo das suas trovas não seria o amor pela sua *senhor*, mas o mero gosto de trovar: *Senhor, dizem-vos por meu mal/ que nom trobo com voss’ amor,/ mais ca m’ hei de trovar sabor;/ e nom mi valha Deus nem al/ se eu trobo por m’ en pagar,/ mais faz-me voss’ amor trovar*. De novo, contra a acusação de artifício (neste caso, dirigida às suas próprias composições), D. Dinis responde com a sua sinceridade. Na verdade, como também já vimos, estas respostas são apenas aparentes – porque, mais do que dar uma resposta, ele coloca, de forma subtil e inteligente, um problema.

Essas cantigas de D. Dinis não são as únicas, no *corpus* galego-português profano que nos chegou, a dar-nos pistas sobre esta questão. Na verdade, e ao contrário do que à primeira vista se poderia pensar, ela é abordada de múltiplas e variadas maneiras, e nos três distintos registos maiores, o que nos comprova que os referidos desfasamentos que o leitor contemporâneo pode sentir também não passariam despercebidos aos próprios trovadores e jograis. Sendo o meu espaço limitado, optarei, como disse, por me debruçar apenas sobre alguns casos exemplares.

Para enquadrar melhor estes exemplos, convém, no entanto, dizer que as referências meta-poéticas gerais (as referências ao universo da

arte de trovar) no *corpus* galego-português que nos chegou são bastante numerosas, e isto em todos os géneros. Uma rápida pesquisa vocabular centrada apenas nos termos *cantar(es)*, *troba(s)* e *trobar* (nas suas várias formas e tempos), conduz-nos, de imediato a cerca de 115 composições, o que não deixa de ser um dado indicativo do peso consciente que a arte de trovar tinha na prática concreta de trovadores e jograis. Como é evidente, uma parte significativa destas referências é muito sumária (do género: *trobo* pela melhor *senhor*, ou, o meu amigo falou de mim num *cantar*) e não implica qualquer dimensão realmente reflexiva sobre essa mesma arte de trovar – muito embora, note-se, dela resulte sempre que o jogo amoroso ou satírico que estas composições põem em cena é colocado explicitamente no quadro biográfico desta mesma prática artística. É assim que, na cantiga de amor, o *serviço* amoroso surge inúmeras vezes associado à composição de trovas (associação que Martim Moxa, lamentando o estado do mundo num sirventês, resume bem: *Que fui d' amor ou trobar*²); ou que, na cantiga de amigo, os cantares do seu amigo ou a sua qualidade de trovador são muitas vezes aludidos, positiva ou negativamente, pela jovem donzela (que pode ainda fazer outras referências mais biográficas³); ou que, nas cantigas de escárnio e maldizer, as referências auto-elogiosas ou jocosas a cantares próprios ou alheios são uma das matérias em destaque. Em qualquer caso (e em qualquer género), o efeito autobiográfico é evidente: nestas composições, o *eu* que canta corresponde, em princípio, ao próprio trovador ou à voz diferida da sua amiga⁴.

Mesmo antes de qualquer inquérito sobre a dimensão real ou imaginária do que se diz (ou sobre a real correspondência do dito a um real biográfico exterior), assunto que abordarei um pouco mais adiante, é este efeito autobiográfico do *eu* que canta que permite, por si só, o questionamento da sua sinceridade, tal como é feito por alguns

² Cancioneiro da Ajuda (A), 305.

³ Como a matriz toponímica do seu nome, nas cantigas de santuário (S. Servando, Bonaval), ou elementos do seu brasão (Paio Gomes Charinho), ou mesmo o seu próprio nome, como veremos.

⁴ Exceção a este princípio são um conjunto relativamente reduzido de cantigas de escárnio e maldizer, nas quais o trovador põe a falar uma voz alheia, geralmente a do próprio satirizado.

trovadores, no restante grupo de composições onde as referências à arte de trovar são mais específicas. É exactamente este o caso da conhecida sátira de Pero Garcia Burgalês ao seu colega Rui Queimado, *Rui Queimado morreu com amor* (B 1380, V 988), e onde a questão da sinceridade é jocosamente abordada. O referente da sátira de Burgalês será, muito certamente, a cantiga de amor de Queimado, de que transcrevo a primeira estrofe (A 141, B 262):

Direi-vos que mi aveo, mia senhor,
i logo quando m' eu de vós quitei:
houve por vós, fremosa mia senhor,
a morrer; e morrera... mais cuidei
que nunca vos veeria des i
se morress'... e por esto nom morri⁵.

Como nalgumas outras composições de Rui Queimado, note-se que a tradicional gravidade do canto de amor é aqui, desde logo, amenizada com um tom mais leve, quase semi-jocoso, ele próprio marca do reconhecimento de um *cliché*, o da morte de amor, *topus* que, sem deixar de ser utilizado, passa a adquirir uma evidente dimensão lúdica. Poderemos assim entender que a subsequente cantiga satírica de Pero Garcia Burgalês, partindo de um terreno já de si propício a comentários igualmente jocosos, mais não faz do que aproveitar e desenvolver explicitamente o que a cantiga de Rui Queimado deixava implícito. Transcrevo igualmente a primeira estrofe:

Roi Queimado morreu com amor
em seus cantares, par Santa Maria,
por ùa dona que gram bem queria;
e por se meter por mais trobador,
porque lh' ela nom quis[o] bem fazer,
feze-s' el em seus cantares morrer;
mais ressurgiu depois ao tercer dia.

⁵ Todas as composições são citadas na minha própria edição, no âmbito do projecto *Littera, edição, actualização e preservação do património literário medieval português*, a cargo de uma equipa de investigadores da FCSH/UNL, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Repare-se que, na verdade, não é apenas o *cliché* da morte de amor que Pero Burgalês aqui ironicamente “desconstrói” (disse que morria e afinal ressuscitou). É, muito explicitamente, a morte de amor *em seus cantares*, feitos *por se meter por mais trovador e porque cuida que faz i maestria* (como se acrescenta na segunda estrofe, no que será uma farpa indirecta, já que a cantiga original é de refrão). Mais do que a sua imaginária morte de amor, é a heterodoxa cantiga de Rui Queimado, pois, o que aqui jocosamente se comenta. Dito de outro modo, mais do que o fingimento, o que Pero Burgalês contesta em Rui Queimado é, se quisermos, uma evidente deficiência técnica (aproveitando, de caminho, para reactivar um tema sempre latente na sátira galego-portuguesa, a competência na arte de trovar). O que esta troca de galhardetes nos comprova, é, antes do mais, a consciência do género, no caso, a cantiga de amor, como mecanismo retórico com regras e normas próprias, públicas e partilhadas – sendo certo que qualquer variação mais esdrúxula se arrisca a ser motivo de gáudio entre os pares, cujo olhar atentamente crítico percebemos. A cantiga de Rui Queimado, introduzindo a lógica (do bom senso) no *topus* trovadoresco da morte de amor, é uma dessas variações. Mas lateralmente, e em ambas as composições, é a adequação desse registo normativo pré-determinado aos comportamentos reais, através do questionamento da lógica discursiva interna do género, o que implicitamente se discute – ou seja, no fundo é o próprio universo discursivo e de sentido da cantiga de amor o que jocosamente se comenta⁶.

Se no exemplo anterior a questão nos chega através do diálogo entre dois trovadores, e no registo de amor e de escárnio, também é possível assistirmos à sua discussão na obra de um mesmo trovador, através do diálogo entre as diversas vozes que compõem o seu repertório. O caso mais conhecido, e também o mais notável, até pelo seu inegável talento como poeta, é o de João Garcia de Guilhade. Na verdade, e de novo enquadrando genericamente a questão, deve dizer-se que o diálogo entre a voz feminina e masculina na obra de um mesmo trovador não

⁶ Um caso semelhante de questionamento das normas, ainda que noutra domínio, é o famoso “ciclo da ama”, em torno de duas também heterodoxas cantigas de amor de João Soares Coelho.

é raro na poesia galego-portuguesa. Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín apontam dois exemplos muito evidentes, um em D. Dinis e outro em João Airas de Santiago, nos quais a voz feminina da cantiga de amigo responde explicitamente, e com citações textuais, ao que diz a voz masculina numa anterior cantiga de amor⁷. Estes exemplos não são únicos, muito embora na maioria dos restantes casos a correspondência seja mais lata e não tão explicitamente textual. Na obra conservada do mesmo João Airas, por exemplo, este tipo de eco interno é frequente (diz, por exemplo, a *amiga*, em V 597): *O meu amigo novas sabe já/ daquestas cortes que s' ora fará[m],/ ricas e nobres dizem que serám,/ e meu amigo bem sei que fará/ um cantar em que dirá de mim bem;/ ou o fará ou já o feito tem./ Loar-mi-á muito e chamar-mi-á senhor [...] – sendo certo que uma das suas cantigas de amor (B 946, V 534) se situa exactamente em cas d'el-Rei, ou seja, muito provavelmente por ocasião das ditas cortes).*

Creio, na verdade, que uma pesquisa mais demorada sobre a matéria (pesquisa que, pelo menos a meu conhecimento, não foi ainda feita) comprovaria certamente que a voz masculina e feminina de um mesmo trovador entretecem, muitas vezes, relações significantes (como acontece com os heterónimos pessoanos). Seja como for, em João Garcia de Guilhade esse processo, a que chamei em tempos “proto-heteronímia”⁸, é muito evidente, não só pelo conjunto alargado das composições em causa, mas até pelo recurso ao *autonominatio* (a *amiga* refere o seu nome em 8 das suas 21 cantigas de amigo). O efeito biográfico antes referido sai fortemente reforçado, tanto no que diz respeito ao próprio trovador (que é quase sempre referido como tal), como à figura feminina que com ele dialoga (eventualmente a senhora dos famosos “olhos verdes”, referidos, também conjuntamente e em eco, pela voz masculina e pela voz feminina⁹). Parte do discurso feminino desta *amiga* de João de Guilhade centra-se exactamente na questão da sinceridade. Transcrevo uma das principais peças dessa “discussão” (B 754, V 357):

⁷D. Dinis B542, V145/B602, V205, João Airas B953, V541/B1027, V617, *A Cantiga de Amigo*, Vigo: Xerais, 1998, p. 70-74.

⁸“Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade”, *Ensinar a pensar con liberdade e risco*, volume de homenagem ao Professor Basilio Losada. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2000.

⁹A229, B419, V30 e B742, V 344

Cada que vem o meu amig' aqui
 diz-m', ai amigas, que perd[eu] o sem
 por mi, e diz que morre por meu bem,
 mais eu bem cuido que nom est assi,
 ca nunca lh' eu vejo morte prender
 nen'õ ar vejo nunca ensandecer.

El chora muito e filha-s' a jurar
 que é sandeu e quer-me fazer fiz
 que por mi morr', e pois morrer nom quis,
 mui bem sei eu que há ele vagar,
 ca nunca lh' eu vejo morte prender
 nen'õ ar vejo nunca ensandecer.

Ora vejamos o que nos dirá
 pois veer viv' e pois sandeu nom for:
 ar direi-lh' eu: "Nom morrestes d' amor?"
 mais bem se quite de meu preito já,
 ca nunca lh' eu vejo morte prender
 nen'õ ar vejo nunca ensandecer.

E jamais nunca mi fará creer
 que por mi morre, ergo se morrer.

Como se compreende, não se trata apenas da sinceridade do amigo, muitas outras vezes questionada por diversas vozes femininas neste registo, incluindo as vozes terceiras de companheiras ou da própria mãe (geralmente céptica, no papel que é o seu, mas num ou noutro caso adjuvante do amigo). A *amiga* de João Garcia de Guilhade questiona igualmente esta sinceridade, mas a partir da citação muito clara de todo o argumentário tradicional da voz masculina da cantiga de amor, desde o *perder o sem* e o *morrer pelo bem* (da sua *senhor*), até ao *chorar* e ao *jurar que é sandeu*. De facto, as juras, o choro, a loucura e a morte são os atributos discursivos habituais da *coita* do *servidor*, incluindo do *servidor* João Garcia de Guilhade, na sua voz masculina¹⁰. *E dizem eles que é com amor*, parece dizer esta voz feminina, cujo irónico cepticismo, contrapondo

¹⁰ Entre outras, é o que acontece, por exemplo, na cantiga *A boa dona por que eu trobava* (A 232, B 422, V 34)

jocosamente a realidade à retórica, nos aparece em forma de refrão: *ca nunca lhe vejo morte prender/ nen' o ar vejo nunca ensandecer*. A finda, por sua vez, retoma o mesmo desafio do refrão de uma outra cantiga de *razom* semelhante (anterior, nos Cancioneiros, B 750, V 353): *Morr' o meu amigo d' amor/ e eu nom vo-lho creio bem/ e el mi diz logo por en/ ca verrà morrer u eu for;/ e a mi praz de coraçom/ por veer se morre, se nom*.

O que estas cantigas (todas de João Garcia de Guilhade, convém lembrar) nos parecem dizer, a um segundo nível, é que o jogo amoroso é igualmente um jogo entre dois registos discursivos: a voz masculina expõe a sua *coita*, ou seja, seduz pelo canto; a voz feminina traduz esse canto para um registo bem mais “realista” e quotidiano. As aspas que utilizei na palavra “realista” destinam-se a sublinhar que é, na verdade e sobretudo, um efeito de realismo que encontramos no universo da cantiga de amigo, em grande parte proveniente do contraste com o universo sentimental e abstractizante da cantiga de amor. Com efeito, e como tem sido notado, o “realismo” deste universo é muito relativo: muito embora a vida quotidiana medieval seja aqui mais imediatamente visível – romarias, idas à fonte, caça, fossados, e todo um conjunto de referências concretas, incluindo o núcleo feminino familiar (o pai nunca aparece), que lhe dão o extraordinário colorido que todos lhe reconhecemos – apesar, pois, desta dimensão contextual (e, por vezes, mesmo muito concretamente histórica), é certo que estas *velidas* são também figuras femininas estilizadas, *personae* cujo desenho é geralmente normativo e muito raramente individualizado¹¹. Nesta medida, a voz feminina que o trovador põe em cena, a *amiga*, participa do mesmo processo de ficção poética – e se bem que quase tudo a distinga da *senhor* (até porque a *senhor*, por definição, não fala), literariamente ela pode ser considerada, de certa forma, o contraponto lírico feminino do *servidor*. A utilização explícita que alguns trovadores e jograis fazem desta possibilidade, nos diálogos entre estas duas

¹¹ O que leva mesmo Eugenio Asencio a falar da “innegable monotonía de las cantigas de amigo (que) viene de haber cultivado con obsesión un reducido número de escenas”, opinião algo exagerada, na minha opinião, e que só creio justificar-se no contexto da discussão em torno das fontes do género e da sua veemente contestação ao “partido francés” (com origem em A. Jeanroy), que em todos os géneros galego-portugueses via simples cópia de originais franceses. *Poética e realidade en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1970, p. 26.

vozes (e em João Airas de Santiago a *amiga* chega mesmo a definir-se como a *senhor*¹²), mostra-nos, na verdade, que os universos da cantiga de amor e da cantiga de amigo não estavam tão afastados, nem eram sentidos como tão contraditórios como geralmente se pressupõe. Acrescento apenas que, infelizmente, e apesar destes dados poderem ser importantes, sabemos muito pouco sobre o espectáculo trovadoresco, ou seja, sobre o modo como estas composições seriam efectivamente cantadas e apresentadas.

A terceira situação que irei referir diz respeito à passagem do registo lírico ao registo satírico na voz de um mesmo trovador. Como já antes recordei, um dos temas recorrentes nas cantigas de escárnio e de maldizer é a própria arte de trovar, discutida profusamente, quer enquanto ofício (com a hierarquia entre trovadores e jograis), quer enquanto técnica (a questão da competência ou incompetência artística). Deste modo, o cancioneiro satírico funciona igualmente como um espaço de bastidores, abrindo-nos uma porta para o modo como trovadores e jograis encaravam os mais diferentes aspectos da sua arte. Se uma parte destas composições satirizam trovas e comportamentos “artísticos” alheios, como no exemplo antes referido da cantiga de Pero Garcia Buralês a Rui Queimado (ou como nas sátiras mais tradicionais a jograis, como Lopo ou Lourenço, ou a trovadores sem talento, como Sueiro Anes), encontramos também um outro conjunto de composições que funcionam especificamente como *contratextos* (para usar a terminologia de Pierre Bec), ou seja, cantigas que se apropriam parodicamente das normas temáticas e técnicas dos restantes géneros (muitas delas, possivelmente, no modo musical de *seguir*) e se apresentam como verdadeiros *pastiches* desses géneros. É um processo tradicional do cómico (quem não conhece uma versão paródica de um hino nacional ou de um poema célebre?), e os trovadores e jograis usaram-no igualmente, tanto no que diz respeito às cantigas de amor, como às de amigo, mesmo a géneros menos cultivados, como o pranto. No cancioneiro satírico galego-português, o *pastiche* é geralmente usado como mais uma engenhosa forma de sátira contra terceiros que, de um ou de outro modo,

¹² B 1033, V 623.

poderiam ser destinatários do género “sério” correspondente. Assim, nas mais de vinte composições satíricas construídas neste registo, uma parte muito significativa é dirigida a mulheres, ou seja, são *contratextos* de cantigas de amor (com um ou dois exemplos de *contratextos* “de amigo”, o caso mais notável sendo as conhecidas “cantigas de amigo” de Gonçalo Eanes do Vinhal contra a rainha-viúva D. Joana¹³). Compreende-se que assim seja: a paródia a partir da normativa destes dois géneros líricos adequa-se perfeitamente ao contra-retrato de figuras femininas (as feias, as gordas, as velhas, as interesseiras, as debochadas etc.). Na verdade, creio que estas composições, se bem que comportem sempre em si uma dimensão de paródia ao próprio género de origem, dificilmente põem em causa a normativa desse género – bem pelo contrário, elas confirmam e acentuam, pelo cómico das figuras desviantes que “cantam”, a imagem feminina dos registos líricos e, portanto, a sua norma.

Mas uma dimensão curiosa e menos conhecida de algumas destas composições satíricas é a de funcionarem como *auto-referenciais* – dito doutro modo, a de se constituírem como prolongamentos satíricos de composições próprias “sérias”. É o que, de certa forma, acontece com as cantigas de amigo de João Garcia de Guilhade antes abordadas (por vezes designadas como “escárnios de amigo¹⁴). Mas acontece também que o processo pode desenrolar-se apenas em voz masculina, ou seja, na ligação manifesta entre cantigas de amor e cantigas satíricas de um mesmo trovador. Como iremos ver, nestes casos o efeito biográfico é ainda mais evidente, até porque a mudança de registo é sempre explicitamente colocada sob a égide biográfica: do amor passa-se à sátira por traição da amada. Como se compreende, nestes casos a questão da sinceridade do *eu* que canta não pode deixar de se colocar de forma muito mais imediata.

Um primeiro exemplo que gostaria de citar é o de uma cantiga do jogral Pero d’Ambroa, de que transcrevo a primeira estrofe (B 1599, V 1131):

¹³ B 1390/V 999, V 1008.

¹⁴ É a designação utilizada pela *Lírica Profana* em relação a algumas delas – muito embora não se perceba exactamente qual o critério utilizado para a adopção desta designação no conjunto das 21.

Se eu no mundo fiz algum cantar,
 como faz home com coita d' amor,
 e por estar melhor com sa senhor,
 acho-me mal e quero-m' en quitar:
 ca ã dona, que sempre loei
 em meus cantares, e por que trobei,
 anda morrendo por um escolar.

Depois desta introdução relativamente cordata, destinada a justificar a mudança de registo pelo comportamento da dona, a cantiga continua como uma verdadeira cantiga de maldizer (com uma série lata de insultos à referida dona, que vão de velha sabida, a puta e alcoviteira)¹⁵. Mas é esta introdução que interessa à nossa discussão, exactamente pela ponte que faz com anteriores cantigas de amor – a *senhor* sempre *loada* nos *cantares* anteriores é a dona amaldiçoada no cantar presente.

Faço um parêntesis de cariz mais filológico. Os Cancioneiros transmitiram-nos, de facto, uma cantiga de amor de Pero Garcia d'Ambroa, desde sempre incluída na obra do nosso jogral. Mas, dado Resende de Oliveira, no seu estudo de sobre estrutura dos Cancioneiros medievais, defender a existência de dois distintos autores¹⁶, a situação tornou-se um pouco mais ambígua. Pela minha parte, partilho o cepticismo de José António Souto Cabo (que mais recentemente retomou o assunto)¹⁷ e, em parte, pelos mesmos motivos – para além de razões genéricas, a análise da obra conservada de Pero d'Ambroa, nomeadamente a cantiga acima transcrita, parece confirmar-nos que ele escreveu, efectivamente, cantigas de amor. Igual referência é feita, aliás, na sua única cantiga de amigo conservada (B 1235, V 840), onde a *amiga* refere *o cantar vosso de maestria* (que as amigas pensam ter sido feito para ela). E se esta *amiga* pode ser uma voz ficcional sem nenhuma dimensão autobiográfica (mas já vimos que é bastante provável que não seja), não vemos motivos para duvidar do *eu* masculino que nos fala na cantiga de

¹⁵ Transcrevo o início da segunda estrofe: *Mais eu me matei que fui começar/ com dona atam velha [e] sabedor [...].*

¹⁶ *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV.* Lisboa: Colibri, 1994.

¹⁷ Pero Garcia de Ambroa e Pero de Ambroa. *Revista de Literatura Medieval*. Alcalá, n. 18, p. 225-248, 2006.

maldizer. A voz das cantigas satíricas (salvo as exceções já referidas) é, por definição, a voz biográfica do trovador ou jogral, que ri e intervém, em nome próprio (e por vezes sofrendo respectivas as consequências), no seu contexto social e político imediato. Por isso mesmo, se Pero d'Ambroa se refere a cantares de amor que fez, é mais que certo tê-los efectivamente feito. Note-se, num apontamento lateral, que a cantiga de amigo utiliza o artigo definido, *o* cantar de mestria (e, realmente, a referida única cantiga de amor conservada de Pedro Garcia d' Ambroa é de mestria). Na cantiga de maldizer é utilizada uma fórmula ambígua (*cantar e cantares*). É certo que tanto *o cantar de maestria* referido pela *amiga* como outros eventuais *cantares* de amor de Pero d' Ambroa se poderiam ter perdido. As coincidências não deixam, no entanto, de ser curiosas.

Fecho o parêntesis filológico, até porque, para a nossa discussão, esta questão é irrelevante. Quer se trate da referida cantiga de amor, quer se tratasse de cantigas hoje perdidas, o certo é que Pero d'Ambroa diz-nos que cantou uma dona *como faz home com coita d' amor*, mas mudou de registo (e bastante, como vimos). Porque é uma questão de registos, obviamente, e de novo. E até, nas cantigas de amor, como candidamente nos confessa ainda o jogral, uma questão de tática amorosa, uma vez que os cantares que *faz home com coita d' amor* têm, diz-nos, uma finalidade muito prática: a de *estar melbor com sa senhor*. Mas como no seu caso, e apesar do esforço artístico¹⁸, a traição lhe bateu à porta, ele renega o género (*quero-m' en quitar*), tanto como o amor. Independentemente, pois, da veracidade das acusações contra a dona, passa indiscutivelmente, em toda esta primeira estrofe, um tom de ingénua e dorida sinceridade, de que também não vejo motivos para duvidar. (A história parece, aliás, prolongar-se em mais algumas das suas cantigas satíricas – onde se alude a uma confusa relação com a célebre soldadeira Maria Balteira e o colega e rival Pedro Amigo de Sevilha –, mas aí entraremos já numa zona que se aproxima perigosamente do romance, pelo que me ficarei por aqui.)

Se Pero d' Ambroa parece ter sido um jogral, o que pode levantar objecções relacionadas com a sua competência na arte cortês da cantiga de amor, um outro prolongamento muito semelhante entre os registos

¹⁸ Como nota Tavani, a referida cantiga de amor é um pouco estranha.

lírigo e satírico é igualmente visível na sequência de, pelo menos, três cantigas que o nobre trovador Fernão Pais de Tamalancos dirige a uma sua antiga *senhor*, a qual, diz-nos a rubrica que as acompanha, era sua prima e abadessa no mosteiro de Dormã. Tal como no exemplo anterior, embora de forma mais gradual, passa-se do amor à sátira, por alegada traição da *senhor*. Como referi, conhecemos melhor os contornos do caso (e até os dados biográficos da dona) pelas informações dadas por uma rubrica externa¹⁹. Na verdade, as cantigas a que esta rubrica diz respeito são especificamente duas (B 1336 e 1337, V 943 e 944 – e é neste lugar que ambos os cancioneiros transcrevem a rubrica), mas a primeira destas cantigas aparece duas vezes no manuscrito do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, uma vez que já na secção de cantigas de amor ela tinha sido transcrita (B 75) – e nessa secção em nítida sequência com a que imediatamente a precede (B 74, que não é recopiada na secção satírica)²⁰. Ou seja, muito evidentemente o compilador dos Cancioneiros deparou-se aqui com um problema de géneros, nomeadamente em relação a uma das cantigas (B 75=1336), problema que procurou resolver salomonicamente (transcrevendo-a nas duas secções). Na verdade, esta opção não resolveu o problema, já que é bastante evidente que Fernão Pais de Tamalancos compôs uma sequência de, pelo menos, três cantigas, como dissemos, todas dirigidas à mesma pessoa, mas adoptando gradualmente um tom mais escarninho. Mesmo a primeira (B 74), que o compilador copiou apenas na secção das cantigas de amor, está longe de poder ser considerada uma composição típica do género. Adoptando um tom ainda relativamente cortês, é uma cantiga de despedida, mas com apontamentos muito concretos sobre os motivos dessa partida: *Com vossa graça, minha senhor/ fremeosa, ca me quer' en ir/ e venho-me vos despedir/ porque mi fostes traedor [...]*. Na sequência, a composição refere ainda motivos mais concretos, e em linguagem mais crua, como a ligação da dona a um seu *entendedor vilão*. A segunda cantiga já não é endereçada directamente à *senhor fremeosa*, mas é uma espécie de reflexão pessoal onde trovador

¹⁹ A rubrica diz exactamente: *Outrossi fez estas cantigas a ãa abadessa, sa coirmã, em que entendia; e passou per aquel moesteiro um cavaleiro e levava ãa cinta e deu-lha, porque era pera ela, e por en trobou-lhi estes cantares..*

²⁰ O facto de esta repetição se dar unicamente em B tem apenas a ver, em princípio, com a lacuna inicial de V.

adianta pormenores sobre o comportamento da *dona* que diz ter amado (e de quem faz ainda um velado elogio), nomeadamente os relacionados com a aceitação de presentes de outro (o vilão). Quanto à terceira cantiga, é já claramente uma breve e irónica cantiga de escárnio, indirecta mas muito biograficamente dirigida à abadessa de Dormã (denunciando, portanto, a identidade da sua antiga *senhor*): *Quand' eu passei per Dormã/ preguntei por mia coirmã,/ a salva e paçãã./ Disserom: – Nom é aqui essa,/ albur buscade vós essa;/ mais é aqui a abadessa.* Como no caso de Pero d'Ambroa, e não nos pronunciando, como é evidente, sobre a veracidade das suas acusações, não vemos motivos para duvidar da sinceridade biográfica do vitupério de Fernão Pais de Tamalancos. As três cantigas são claramente feitas em nome próprio e correspondem claramente a um episódio biográfico (e, neste caso, o trovador fornece mesmo a identidade concreta da dona, com a curiosidade suplementar de ser abadessa). Sendo assim, poderemos mesmo perguntar-nos: as suas duas outras cantigas de amor conservadas, estas perfeitamente ortodoxas, que seguem B 75 nos Cancioneiros (B 76 e 77), que relação mantêm com estas três (sendo certo que em B 76 se refere também uma partida)? Serão estas as cantigas de amor de um outro tempo, o da concórdia amorosa, as cantigas *do tempo da flor*? Dificilmente poderemos saber, claro – mas a questão, nestes termos pessoais, é igualmente irrelevante.

Na verdade, e mais do que esta aproximação a casos particulares, que concluiremos, de forma mais geral, destes exemplos? Que os *cantares* parecem ter uma destinatária bem precisa e real. Que, nesta medida, o *mester* lírico do *trobar* é também a arte de *servir donas* (como, de resto, claramente enuncia Pero da Ponte, numa tenção em que responde a críticas de Afonso' Eanes do Cotom sobre a sua arte: *Afons' Eanes, est' é meu mester;/ e per esto dev' eu a guarecer/ e per servir donas quanto poder*). Que, em muitos casos, dificilmente esta destinatária real seria uma *senhor*, no sentido social do termo – o que não a impedia, bem entendido, de ser uma *senhor* no sentido literário do termo (uma musa, para usar a linguagem romântica). É também o que nos diz mais explicitamente

uma cantiga que D. João Soares Coelho dirige a João Garcia de Guilhade: *Ca mand' el-Rei, porque há en despeito,/ que trobem os melhores trobadores/ polas mais altas donas e melhores;/ e o coteife que for trobador,/ trobe, mais cham' a coteifa "senhor",/ e andarám os preitos com direito*. Podendo, pois, o jogral chamar *senhor* à sua parceira (ou o trovador a uma abadessa), concluiremos também que a sinceridade dos *cantares* de amor não pode ser avaliada pela sua retórica (é-lhe exterior): por outras palavras, se o canto de amor é um tributo à dama amada, a *coita de amor* é apenas o registo discursivo desse tributo²¹. Quanto aos cantares de amigo, o jogo biográfico parece também ser o seu horizonte possível. Na *persona* da *velida* passam, de facto, alusões não só autobiográficas, mas mesmo, por vezes, da própria figura feminina que lhe serve de matriz (só para dar um exemplo, contei, pelo menos, nove cantigas em que a *amiga* refere a violência física a que a família a sujeita, todas parecendo bastante referenciais). Por isto mesmo poderemos concluir ainda, de forma mais geral, que a arte de trovar, sendo “ficção poética”, pode também corresponder a uma dimensão biográfica, mais ou menos sincera. Ou seja, retomando o paradoxo pessoano, o canto lírico trovadoresco, sendo fingimento, pode também ser a arte de fingir o que se sente.

Obviamente que, no vasto conjunto de mais de 1200 cantigas líricas (de amor e de amigo) que os Cancioneiros nos transmitiram, encontramos de tudo – o que quer dizer que encontramos também muitas composições que parecem aspirar apenas a serem exercícios mais ou menos competentes de uma arte que tinha manifestamente um valor social acrescentado, no seio de uma aristocracia amante da poesia e do canto. Mas encontramos também outras composições que, embora construídas num registo perfeitamente normativo (e não heterodoxo, como as anteriores), parecem atravessadas por um tom de sinceridade biográfica evidente. O próprio Conde D. Pedro de Barcelos, cujas quatro cantigas de amor conservadas²², e na sequência da opinião

²¹ Também João Garcia de Guilhade (ainda ele) inicia o seu conhecido contratexto *Ai dona fea, fostes-vos queixar* (B1486, V1097) com a jocosa referência de que faz a cantiga para confortar uma dona que se queixava de ele nunca a ter louvado nos seus cantares. Podendo ser uma estratégia satírica, esta referência não deixa de nos indicar que os cantares eram entendidos como sendo dirigidos a damas concretas.

²² B 608, 609, 610, 610bis; V 21°, 611, 612, 613.

de D. Carolina Michaëlis, tendem a ser consideradas medianas, parece-me ser um desses casos. Devo dizer que, pessoalmente, discordo desta opinião de D. Carolina. Se estou pronta a conceder que o seu meio-irmão, D. Afonso Sanches, parece demonstrar, sem dúvida, uma maior segurança, flexibilidade e leveza nos meandros da arte de trovar, considero que ambos são excelentes poetas e dignos herdeiros do talento de seu pai. De qualquer forma, e opiniões à parte, é muito nítido que essas quatro cantigas de amor de D. Pedro de Barcelos estão em sequência cronológica, acompanhando o que sabemos ter sido a sua vida pessoal atribulada: a morte prematura da sua primeira mulher, chorada comovidamente na primeira, a magoada expressão da revolta face a Deus e da indiferença face aos Seus desígnios presentes ou futuros na segunda, a confissão de uma espécie de renascimento na terceira, face a um novo amor (mas onde se recorda ainda a perda dolorosa) e, finalmente, na quarta, a aceitação plena desse novo amor, num jubiloso canto à *melhor das donas* e ao próprio Amor.

À excepção destas quatro cantigas, D. Pedro é essencialmente um poeta satírico (como o seu bisavô Afonso X). Para terminar este ponto, irei, pois, fazer um breve apontamento sobre um outro tipo de sinceridade, a que se relaciona com as cantigas de escárnio e maldizer, tomando como exemplo um caso particular – a sinceridade política. De facto, o cancionero satírico apresenta-nos também um conjunto de composições de intervenção política mais ou menos directa, por onde vemos passar alguns dos principais conflitos e crises da sociedade ibérica dos séculos XIII e inícios do século XIV. Essas composições dão-nos igualmente a ver os partidos em jogo, sendo certo que o posicionamento dos seus autores parece depender menos de opções individuais (da sua “sinceridade”) do que do lugar que ocupam no xadrez social (casas, linhagens). Só assim se explica, por exemplo, que, numa sociedade onde o vilão dificilmente podia aspirar a ter qualquer voz nesta matéria, encontremos jograis entre estes autores de sátiras políticas, como é o caso do jogral Diego Pezelho, autor de uma cantiga contra um arcebispo “traidor”, feita no contexto da deposição de D. Sancho II (B 1592, V 1124). Como

as restantes composições relacionadas com este episódio, também esta parece ter sido, na verdade, composta no círculo de Afonso X (o qual, como se sabe, foi, ainda infante, um dos apoios do rei português, chegando mesmo a entrar na Beira, com o seu exército). Se as cantigas explicitamente relacionadas com este episódio político são apenas três (os outros autores sendo D. Afonso Lopes de Baião e Airas Peres de Vuitorom), percebemos que algumas outras cantigas, aparentemente de sátira pessoal (nomeadamente contra membros da família dos Briteiros), parecem relacionar-se igualmente com o caso, ou seja, serem sátiras políticas indirectas (como o “equivoco” do mesmo D. Afonso Lopes de Baião endereçado à abadessa e restantes monjas do mosteiro de Arouca). Começamos, na verdade, apenas a compreender a complexidade da arte trovadoresca neste domínio, mas a investigação dos últimos anos (por exemplo, a de Vicenç Beltran) tem confirmado que o “autor” medieval pertence sempre a uma galáxia de interesses linhagísticos e políticos, e não pode ser visto como uma voz puramente individual. Desta forma, a “sinceridade” da sátira política medieval (ou mesmo da sátira medieval *tout court*) não pode ser desligada da noção mais lata de fidelidade vassálica, e o caminho para a afirmação de uma voz pessoal, a este nível, é estreito. Obviamente que, quando D. Afonso Lopes de Baião faz a sua gesta de maldizer contra os Briteiros, ou quando Afonso X satiriza alguns dos seus ricos-homens, chamando-lhes, por exemplo, cobardes e traidores, não podemos duvidar da “sinceridade” de ambos. O mesmo acontecerá com o Conde D. Pedro, na sua invectiva contra os “privados d’el Rei” (V 1038), por exemplo, ou com os restantes grandes senhores que tomam, em nome próprio, a palavra nestas matérias. Mas encontramos também, no cancionero satírico, cantigas que parecem ser dirigidas tanto aos destinatários explícitos que satirizam, como ao “protector” implícito do trovador ou do jogral, cuja benevolência se procura. Ou seja, alterando, um pouco a expressão de Pero d’Ambroa, poderemos dizer que cantigas satíricas há cuja finalidade parece ser também, e se calhar sobretudo, a de *estar melhor com seu senhor*.

O que nos reconduz à sinceridade das cantigas líricas, mas agora tentando responder à nossa segunda perplexidade: mesmo partindo da hipótese de que, neste registo, a voz pessoal era a norma e que pelo menos algumas delas seriam biograficamente sinceras, qual é, na verdade, a relação destas “ficções poéticas” com os comportamentos reais?

2 Comportamentos reais

Herdeira das sociedades clássicas, a sociedade medieval é, genericamente, uma sociedade masculina, onde predomina a ideia da inferioridade natural da mulher e da sua natural submissão ao homem. A Igreja medieval, juntando a este princípio a definição da mulher como “filha de Eva”, a causadora do pecado original, desenvolve como doutrina oficial todo um pensamento declaradamente misógino, no qual a mulher é encarada como sedutora mensageira do Diabo e fonte de todos os males. Na generalidade das sociedades medievais europeias, a ordem jurídica menoriza as mulheres e discrimina-as penalmente. Os *Livros de Linhagens*, para citar apenas uma das principais fontes da sociedade ibérica peninsular, estão cheios de cenas de violência doméstica (humilhações várias, assassinatos sumários) e pública (raptos, violações).

É neste contexto histórico geral, que todas as fontes documentais parecem confirmar, que nasce e se desenvolve a *canso* provençal e, posteriormente, a cantiga de amor e a cantiga de amigo galego-portuguesas, onde assistimos ao que parece ser uma completa inversão destes valores, nomeadamente os relativos ao estatuto e ao papel dos géneros masculino e feminino. Assim, as figuras da *senhor* indiferente e inatingível e do seu obediente e inseguro *vassalo* ou *servidor*, que definem o universo da *canso* provençal (sobretudo a mais tardia) e da cantiga de amor galego-portuguesa, ou mesmo a figura da frágil mas geralmente assertiva, ousada e bem activa da *velida* da cantiga de amigo parecem, à primeira vista, meras ficções poéticas, sem qualquer correspondência com o mundo concreto e histórico dos seus autores e

o seu público. Este aparente desfasamento entre os universos da lírica profana medieval e o seu real exterior apela, no entanto, a uma qualquer explicação: como e porquê teria nascido o mundo do *fin' amor* e da cantiga de amigo? Se os *cantares* não passam de meras ficções poéticas, qual é a correspondência entre este “fingimento” trovadoresco e o mundo real onde se desenvolve?

Colocada nestes moldes, esta questão tem suscitado diversas respostas. A mais importante, até pelo peso do seu autor, é a de Georges Duby, o notável historiador francês cujos trabalhos influenciaram, de forma marcante, a historiografia contemporânea. A explicação de Duby para a canção provençal é conhecida²³: o *fin' amor*, ou amor dito cortês, como lhe chama, tendo como destinatária a mulher aristocrática casada (cultivando, portanto, o desejo adúltero), seria a expressão de jovens nobres, em geral filhos segundos, cavaleiros sem fortuna excluídos da herança paterna e portanto, do matrimónio, e que, através da poesia, dariam “largas à sua imaginação, sonhando amar, até, a mulher do seu senhor ou sonhando morrer de amor por ela” (como resume José Mattoso, num texto a que regressarei²⁴), sob o olhar tolerante desse mesmo senhor. Um divertimento refinado entre homens, portanto, no qual a mulher não seria mais do que um pretexto, ou objecto segundo, permitindo a esses jovens vassalos uma homenagem indirecta ao seu senhor, o qual, por sua vez, admitindo-os no seu círculo e permitindo-lhes a corte imaginária à sua esposa, fortalecia, deste modo, o seu controlo sobre esses bandos de jovens cavaleiros irrequietos. Duby propõe mesmo que, em última análise, haveria em tudo isto uma dimensão de homossexualidade mais ou menos oculta: “Podemos mesmo perguntar-nos se, nesta figura triangular, o jovem, a dama e o senhor, o vector maior que, abertamente, se dirige do amigo para a dama, não faz ricochete sobre esta personagem, para se dirigir para o

²³ O seu texto principal a este respeito é a sua lição inaugural no College de France, de 1970: “À propos de l'amour que l'on dit courtois”, republicado, nomeadamente, em *Mâle Moyen Age – de l'amour et d'autres essais*, Paris, Flammarion Poche, 1999.

²⁴ “A sexualidade na Idade Média Portuguesa”, *Naquele tempo. Ensaios de história medieval*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2000, p.15-44; republicado em *Estudos Medievais – O quotidiano medieval: imaginário, representação e práticas*, coord. Amélia Aguiar Andrade e José Custódio Vieira da Silva, Lisboa: Livros Horizonte, 2004, p.13-42. É esta última edição que citarei nas notas.

terceiro, o seu verdadeiro destinatário, ou mesmo se não se projecta simplesmente e sem desvio em direcção a ele”.

Antes de qualquer comentário sobre esta explicação – onde, note-se, a noção de sinceridade não tem qualquer lugar – deve notar-se que questões literárias, como a questão dos diferentes géneros cultivados pelos mesmos trovadores (e também na poesia provençal ou francesa medieval a sátira, ou sirventês, ocupa um espaço considerável), não ocupam nela qualquer lugar. O amor cortês aparece-nos como fenómeno cultural e sociológico em si, isolado e desligado da prática efectiva da arte de trovar. Diria mesmo: dos próprios textos. Nesta medida, a explicação de DUBY parece tributária da velha noção de literatura como “reflexo” ideológico imediato do real exterior, esquecendo a sua dimensão de “discurso segundo”, ou seja, e retomando novamente Pessoa, a noção de que, se todo o poeta é, por definição, um fingidor, esse fingimento mantém com o seu real exterior uma relação complexa, que não é da ordem da mentira, mas da arte. Em DUBY a arte de trovar é, abertamente, um mero jogo de dissimulação.

A hipótese explicativa de DUBY tem o mérito de chamar atenção para factores estruturantes da sociedade feudal, nomeadamente para o papel determinante do “mercado matrimonial” nas estratégias familiares dos meios nobiliárquicos, estratégias que, condicionando o acesso à mulher nobre, dificultavam o casamento de uma parte considerável dos seus jovens, os oriundos da pequena nobreza ou os filhos segundos, o que as fontes documentais parecem confirmar. Mas a transposição automática destes dados para o universo lírico trovadoresco, como faz DUBY, esbarra em duas objecções de monta, iludidas pela generalização, e resumidas por Arnault de La Croix: a primeira, a de esquecer completamente que “em muitas ocasiões, o autor dos poemas cortesões, o trovador, é o senhor, o príncipe” – e desde logo, o primeiro deles todos, o assumido inventor do *novel chan*, o poderoso Guilherme IX, duque de Poitiers e senhor da Gasconha, de l’Angoumois e do Limousin (seguido de numerosos outros grandes senhores provençais e franceses). A segunda objecção, ainda no espaço da poesia provençal, é a de esquecer

completamente a existência das *trobairitz*, mulheres trovadoras cuja lírica, seguindo os mesmos padrões do lirismo masculino (com inversão de papéis, obviamente), dificilmente se poderá enquadrar na sua hipótese.

No espaço galego-português, mais centralizado, e onde as cortes reais desempenham um importante papel, e se nele, de facto, não temos notícia de mulheres trovadoras, a tese de Duby pode ser também, e até mais visivelmente, contrariada: para além de duas figuras reais (Afonso X e D. Dinis), que cultivam a arte de trovar não de forma pontual, mas notavelmente continuada e talentosa, no conjunto dos seus restantes autores, encontramos igualmente uma parte muito significativa de membros das principais famílias da nobreza, detentores muitas vezes de cargos públicos do maior relevo. Nesta medida, a poesia galego-portuguesa dificilmente poderá ser encarada como mero reflexo ideológico e artístico de grupos socialmente marginalizados de cavaleiros sem fortuna – ainda que, como é evidente, encontremos igualmente entre os seus produtores muitos cavaleiros da pequena nobreza, bastardos, filhos segundos e vilãos (os jograis). Apesar desta evidência, a hipótese de Duby continua, no entanto, a ser a matriz de algumas das principais explicações que sobre ela se têm proposto, nomeadamente as provenientes de historiadores, como José Mattoso ou Resende de Oliveira²⁵.

Na verdade, a poesia galego-portuguesa tem ainda uma característica muito própria, que complica mais ainda a hipótese de Duby: a existência de um género autóctone, em voz feminina, a cantiga de amigo, que os autores provençais e franceses desconhecem. Por este mesmo motivo, a questão dos géneros, que Duby não contempla, sendo aqui muito mais evidente, conduz necessariamente uma reflexão sobre a existência e o sentido dos três registos maiores da poesia trovadoresca ibérica. É exactamente essa reflexão que serve de suporte ao estudo de José Mattoso, “A sexualidade na Idade Média Portuguesa”, antes referido. Em linha com Duby, mas desenvolvendo a sua hipótese e alargando-a aos vários géneros galego-portugueses, José Mattoso vê

²⁵ De Resende de Oliveira, vide, por exemplo, *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001.

na poesia trovadoresca um testemunho da existência, na sociedade medieval, de concepções e práticas dissidentes em relação à moral oficial, a da Igreja, em matéria de sexualidade e de relação entre os sexos. Contra a condenação da carne e a repressão do instinto amoroso que a Igreja preconiza, a poesia dos trovadores e dos jograis seria, pois, um espaço de afirmação do desejo, nas suas várias modalidades, e, através deste gesto, igualmente afirmação de um espaço cultural profano autónomo:

Consequentemente, a existência de uma moral diferente da da Igreja não se deduz apenas da expressão mais ou menos livre do desejo – o que acontece, obviamente, nas cantigas de amor e de amigo, como alimento de uma imaginação cujo contacto com o real é impossível de medir - mas de uma escala de valores aceite e cultivada nos centros produtores desses textos, ou seja, nas cortes senhoriais e, em parte, nas cortes reais. A poesia trovadoresca e alguns outros produtos da literatura cortesã pressupõem esta escala de valores, mesmo quando a ocultam (MATTOSO, 2004, p. 16).

“Expressão mais ou menos livre do desejo”, pois, mas, como prossegue Mattoso, em diferentes modalidades, nem todas, aliás, imediatamente dissidentes da moral oficial. E aqui é que Mattoso segue mais de perto Duby, atribuindo à cantiga de amor o mesmo sentido ideológico que o historiador francês atribui à *canso* provençal: na verdade, mantendo o desejo na “zona do imaginário”, e interditando a sua realização prática, a cantiga de amor galego-portuguesa exprimiria apenas uma dissidência igualmente imaginária em relação à moral oficial, já que “o hiato entre a imaginação e a realidade conduz à efabulação e à proliferação de um discurso baseado em situações puramente ficcionais”. De caminho, Mattoso retoma a noção de amor adúltero (que explicaria a norma do segredo) como centro destas cantigas, muito embora também não faça qualquer referência concreta aos textos. Num breve parêntesis, note-se, desde já, que alguns estudiosos, como Rodrigues Lapa, sugeriram exactamente o contrário, ou seja, que, por efeito da contaminação entre os géneros, a senhor cantada pelos trovadores galego-portugueses seria

agora sempre solteira (e essa seria também uma das diferenças da cantiga de amor com a sua matriz provençal). Como resume Vicenç Beltran “O feito de que as protagonistas da cantiga de amigo sexan presentadas, a cotío, como mozas so custodia materna, permitiu pensar que así sucedía”. Considerando a questão irrelevante, Beltran concede, no entanto, que “hai datos a favor da suposición de que, neste senso, as cousas cambiaran moito desde a sociedade provenzal do século XII ata as cortes europeas de principios do século XIII, e non só na poesía galaico-portuguesa”²⁶.

A questão do estado civil das *senhores* é, de facto lateral na apreciação ao texto de Mattoso, uma vez que o que interessa sublinhar é a distinção que ele estabelece, ampliando o modelo de Duby, entre a dimensão imaginária do desejo nas cantigas de amor e o que se passaria nos outros dois géneros galego-portugueses:

As cantigas de amigo, porém, podem representar alguma coisa mais do que situações puramente ficcionais [...]. Podem reflectir certos costumes de um grupo humano regido por preceitos menos repressivos, constituído pelos excluídos do casamento solene e estável, mas nem por isso necessariamente impedidos da vida sexual, como seriam os filhos segundos, as raparigas sem dote, os bastardos e bastardas, os cavaleiros sem terra, os jograis, os escudeiros, as soldadeiras, as barregãs [...] As raparigas casadoiras podiam sonhar com encontros amorosos durante as romarias, não apenas como formas irrealizáveis de satisfazer o desejo, mas como eventualidades bem concretas”.

E resume: “Sendo assim, as *cantigas de amor* reflectiriam uma moral dissidente da Igreja no domínio do imaginário, mas reforçá-la-iam ao nível da realidade social. As *de amigo*, representando também situações ficcionais, podem, pelo contrário, testemunhar alguns costumes efectivos do referido grupo e, nessa medida, exprimirem, além de um certo imaginário erótico, uma prática sexual diferente da proposta pela Igreja (MATTOSO, 2004, p. 18-19)

Quanto às cantigas de escárnio e maldizer elas apenas confirmariam, de forma mais crua, esses mesmos costumes do grupo, testemunhos de uma moral popular dissidente.

²⁶ *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais, 1995, p. 30.

Este texto de Mattoso tem indiscutivelmente o mérito de relativizar a imagem generalizante que expus nas linhas iniciais deste capítulo, e de nos propor uma imagem da sociedade medieval diversificada e não monolítica, atravessada por contradições e práticas divergentes em todos os seus domínios, nomeadamente no da sexualidade, chamando a atenção para a existência de comportamentos que escapavam à moral oficial da Igreja, cuja influência na vida quotidiana dos povos muitas vezes se sobrevaloriza (sendo certo que a própria Igreja está longe de ser monolítica). Mas a visão esquemática de Duby é ainda a raiz da sua explicação para os dois géneros mais especificamente galego-portugueses, uma vez que, logo em seguida, Mattoso nos propõe, retomando a noção de literatura como reflexo ideológico directo dos diferentes grupos sociais, que os diferentes géneros seriam obra de diferentes grupos de autores. Ou seja, os nobres seriam, genericamente, os autores das cantigas de amor, e os filhos segundos, bastardos, jograis etc., seriam os autores das cantigas dos outros dois géneros (que a grande nobreza não deixaria de apreciar, como também nos diz). Simplificando, como nos diz mais à frente (em subtítulo de capítulo), haveria, pois, uma moral sexual dos trovadores e uma moral sexual dos jograis, os trovadores sentindo a moral dos jograis como a imagem invertida da sua, mas não deixando, por vezes, e num processo de infracção à sua própria moral, de cumplicemente a adoptar.

Infelizmente, a obra conservada dos trovadores e jograis galego-portugueses parece não se adaptar a esta explicação genérica. Na verdade, todos os dados indicam que a regra da arte de trovar galego-portuguesa é a de os três géneros serem cultivados por todos os autores, independentemente da sua origem social – sendo até certo, apesar do nevoeiro que recobre ainda as origens destas cantigas, que os mais antigos autores de cantigas de amigo são exactamente trovadores provenientes da grande nobreza (como é o caso de Paio Soares de Taveirós, entre outros). Quanto às cantigas de escárnio e maldizer, o seu universo e o seu registo discursivo são absolutamente idênticos, quer os autores destas

composições sejam jograis, quer sejam trovadores (sendo certo, até, que devemos a Afonso X algumas das mais obscenas cantigas conservadas pelos Cancioneiros).

Na verdade, e mais uma vez, esta hipótese explicativa generalizante não tem em conta que a arte de trovar, como prática artística, é sempre, e em todas as circunstâncias, uma arte culta e aristocrática, e isto independentemente do seu registo discursivo. Para além da sua riqueza e complexidade formais (e em todos os géneros, questão que nem sequer é afluída por Mattoso), basta considerarmos apenas os destinatários da sátira trovadoresca para confirmarmos, sem qualquer dúvida, que estamos face a um universo social restrito, composto essencialmente pela grande e média nobreza, a que se juntam os *compagnons de route* que faziam parte do círculo quotidiano aristocrático culto, como os jograis e as soldadeiras. O reduzidíssimo número de composições satíricas trovadorescas dirigidas a outro tipo de personagens, como comerciantes, médicos ou mesmo judeus, indica-nos claramente as fronteiras sociais deste universo.

De resto, a explicação de Mattoso teria ainda uma consequência semelhante à que Arnault de La Croix critica em René Nelli (na distinção que este grande especialista da poesia provençal propôs entre amor cortês e amor cavaleiresco)²⁷, crítica que faço minha: “Esta distinção parece inaceitável: ela implica solicitar os textos, taxá-los a uns de sinceridade, e a outros de mentira, tudo com base na sua suposta origem social”. Na verdade, seguindo a explicação de Mattoso e aplicando-a aos textos, teríamos de admitir, por exemplo, que as cantigas de amor de Rui Queimado (ao que tudo indica, cavaleiro da pequena nobreza) seriam sinceras (uma vez que exprimiriam exactamente a moral do seu grupo social e o seu *desejo imaginário* pela *senhor* aristocrática), enquanto que as cantigas de amigo de D. Dinis seriam puro fingimento artístico. Quanto às cantigas de amor do mesmo rei, não se vislumbra explicação (uma vez que não parece credível que a sua finalidade fosse aspirar a uma *senhor* socialmente inatingível). Por sua vez as cantigas de amigo e as cantigas satíricas do jogral Pero da Ponte seriam sinceras (biograficamente

²⁷ *L'Érotique des troubadours*. Toulouse: Édouard Privat, 1969, reed. 1997.

justificadas), ao passo que as suas cantigas de amor seriam, por sua vez, puro fingimento. Mais inexplicáveis seriam ainda as alternâncias entre os géneros lírico e satírico antes referidas²⁸.

Na verdade, se uma fronteira vislumbramos na poesia trovadoresca, ela parece-me, muito claramente, como disse, aquela que propõe uma separação entre o *fin'amor* (o amor fino) e o amor vulgar, ou seja entre a cultura de uma aristocracia culta e artisticamente refinada e a cultura do vulgo (no qual devemos incluir também uma nobreza rude, provinciana e não “cortês”, muitas vezes objecto de sátira). É certo que este universo trovadoresco lírico entraria muitas vezes em contradição flagrante com as práticas e os comportamentos reais dos trovadores, dos jograis e do seu público. Mas também vimos como os próprios autores estavam conscientes deste desfazamento e da dimensão mais ou menos ficcional dos seus cantares líricos, sobretudo no que diz respeito à retórica discursiva dos géneros (por isso mesmo o jogo subtil que com eles fazem chega aos nossos dias com um tom de insuspeitável modernidade). O que se passa com o outro género medieval por excelência, a novela de cavalaria, mostra-nos, no entanto, como lembra ainda La Croix, que a literatura pode constituir-se também como modelo, inspirando comportamentos no público aristocrático que neles se revê. A cantiga de amor e a cantiga de amigo galego-portuguesas funcionariam também, certamente, nesta dimensão. E também esta é uma outra forma de sinceridade – não reflexo de grupos sociais, mas projecção de modelos morais e comportamentais desses mesmos grupos.

Iniciei este breve estudo com algumas considerações sobre a questão da relação sinceridade vs. fingimento na poesia profana galego-portuguesa, a partir do modo como ela pode ser seguida através dos seus próprios textos. Concluo-o dizendo que a leitura desses mesmos textos dá-nos bons motivos para considerar que os poetas medievais galego-portugueses são tudo menos simples fazedores automáticos de mundos imaginários “à maneira provençal” ou à maneira popularizante,

²⁸ Mais recentemente, José Carlos Miranda, em linha com Mattoso, mas com uma maior atenção aos textos, propôs uma outra hipótese explicativa para o género cantiga de amigo, hipótese que, por manifesta falta de espaço, não posso aqui considerar: “Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de amigo” (o artigo está *on-line*, na publicação *GUARECER on-line*, e é fácil de aceder).

e que, pelo contrário, mantêm com a sua própria arte de trovar e com o mundo que os rodeia uma relação que é, pelo menos, tão complexa e criativa como a de qualquer bom poeta em qualquer lugar e em qualquer época histórica.

ANEXO

D. Dinis (B 524b, V 127)

Proençães soem mui bem trovar
e dizem eles que é com amor;
mais os que trobam no tempo da flor
e nom em outro, sei eu bem que nom
ham tam gram coita no seu coração
qual m' eu por mia senhor vejo levar.

Pero que trobam e sabem loar
sas senhores o mais e o melhor
que eles podem, sãom sabedor
que os que trobam quand' a frol sazom
há e nom ante, se Deus mi perdom,
nom ham tal coita qual eu hei sem par.

Ca os que trobam e que s' alegrar
vam eno tempo que tem a color
a frol consig' e, tanto que se for
aquele tempo, log' em trobar razom
nom ham, nem vivem [em] qual perdiçom
hoj' eu vivo, que pois m' há de matar.