Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA

Hors-série n° 2 | 2008
Le Moyen Âge vu d'ailleurs

Fremosos cantos : reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa

Lênia Márcia Mongelli

Éditeur
Centre tu es m i vales Saint-Germain Auxerre

Édition électronique
URL : http://cem.revues.org/9112
DOI : 10.4000/cem.9112
ISSN : 1954-3093

Référence électronique
Lênia Márcia Mongelli, « Fremosos cantos : reflexões meto ológicas sobre a l rica galego-portuguesa , *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-s rie n° 2 | 2008, mis en ligne le 2 janvier 2009, consult le 01 octobre 201 . URL : http://cem.revues.org/9112 ; DOI : 10.4000/cem.9112

Ce ocument a t g n r automatiquement le 1 octobre 201 .

Les contenus u *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à isposition selon les termes e la Licence Creative Commons Attribution - Pas 'Utilisation Commerciale - Partage ans les Mêmes Con itions 4.0 International.

Fremosos cantos : reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa

Lênia Márcia Mongelli

1 Da Antigüidade à Era Contemporânea, passando por todas a mudanças que as circunstâncias históricas imprimiram à natureza e às manifestações do gosto [1], o conceito de *poesia* permanece substancialmente o mesmo [2]: Benedetto Croce remonta aos antigos gregos e à sua compreensão da *poiesis* como « sopro sagrado », « furor », « divina mania » para justificar os privilégios de que a Modernidade continua cercando os poetas, a quem foi dado o dom da « inspiração » e a « genialidade » para superiormente cumpri-la [3]. Se Platão considerava os poetas, a exemplo de Homero e Hesíodo, perigosos « forjadores de mitos », porque falseavam com « mentiras » a imagem dos deuses e dos homens, ameaçando corromper a integridade moral dos jovens atenienses [4], Mikel Dufrenne afirma que uma das funções da poesia é criar no outro, no interlocutor, « um estado poético », capaz de exercer efeitos quase físicos, « como uma droga, uma música frenética ou um espetáculo fascinante. Falar-se-ia de bom grado em magia... » [5]. Daí é que nasce, segundo T. S. Eliot, « a diferença entre o escritor meramente excêntrico ou louco e o poeta genuíno. O primeiro pode ter sensações únicas mas não partilháveis, e, portanto, inúteis ; o segundo descobre variações de sensibilidade que podem ser utilizadas por outros [6] ». Aqueles « loucos excêntricos » talvez se entronquem numa das acepções de « poesia » (*carmen*) recolhidas por Isidoro de Sevilha : acreditava-se que o nome se devia ao fato de estarem loucos (*carere mentem*) os que cantavam poemas [7]. Quando Aristóteles estabeleceu a célebre diferença entre o historiador – o que narra o acontecido, e o poeta – o que narra o que poderia acontecer, portanto, entre « o verdadeiro » (perspectiva objetiva) e « o verossímil » (perspectiva subjetiva) [8], abriu caminho para que, no futuro, a sentimentalidade romântica, o abstracionismo simbolista e até o *nonsense* futurista ou o desconstrutivismo verbal concretista fossem apenas facetas daquele « eu-profundo » entendido por Massaud Moisés como o magma da poesia, cuja « expressão em estado puro » constituiria a luta cotidiana do poeta, cônscio da deformação das vivências ao

conteúdo – cuja previsibilidade consubstanciada na *inventio* tem limites claros, além dos quais está o insondável e o enigma. Num tratado frio e cerebrino como é o *Ars versificatoria* (por volta de 1175) de Matthieu de Vendôme, em que toda a Parte IV é dedicada ao rol de « assuntos antigos » e « assuntos novos » dentre os quais o poeta pode fazer sua « escolha », ao tratar da elegia, por exemplo, apresentada alegoricamente como submissa à Filosofia, ao lado da tragédia, da sátira e da comédia (Parte II) [24], atribui a elegância dela, dentre outras duas qualidades, a *venustas interioris sententiae, interior favus* [25]. Na célebre *Poetria Nova* (entre 1208 e 1213), de Geoffrey de Vinsauf, que se propôs como inovadora ante a *Epistula ad Pisones* horaciana, a Dedicatória ao Papa Inocêncio III traz um passagem eloqüente sobre a poesia, que começa por ser « diálogo interior » antes de ser verbalizada :

> Se alguém tem de construir uma casa, não põe mãos à obra impetuosamente ; uma linha interior do espírito toma as medidas da obra, a mente do homem prescreve-lhe as etapas numa certa ordem, e a mão do espírito configura-a como um todo, antes que a do corpo a execute ; a obra existe, portanto, como um arquétipo antes de ser uma realidade sensível. Contemple também a poesia, nesse espelho, a lei que se deve dar aos poetas. A mão não deve precipitar-se a escrever, a língua não deve arder por falar. Não confies nenhuma das duas às mãos da Fortuna ; mas, para que mais acertadamente prospere a obra, deixa que a mente, discreta, antepondo-se à ação, suspenda as funções de ambas e por muito tempo discuta consigo mesma o tema. O espaço interior da mente deve predeterminar o momento de tomar a pena o seu curso ou o ponto onde os limites últimos devem ser fixados. Prudente, comprime a obra toda na cavidade do teu peito ; que ela esteja no teu coração, antes de estar na boca [26].

5 Se o zelo de Vinsauf, neste excerto, visa à criação precipitada e sem reflexão, inevitavelmente superficial, ele também aponta um caminho que vai do « arquétipo » à « realidade sensível », do « coração » à boca » – a poesia como processo inicialmente anímico. Raimon Vidal, em *Razos de Trobar* (composta entre 1190 e 1213) [27], previne que poetar é « arte do coração » [28] e tarefa tão « sutil » que demanda inclusive elevadas qualidades morais : « E sapies que aquest saber de trobar anch may no fo mes ne aiostatz tant be em um sol loch, mas que cascus s'o ac en son cor segons que fo prims e entendens. Ne creatz que nulls homs n'aia estat maestre n'en sia estatz perfeyts ; car tant es le saber car e fis que nulls homes no s'en dona garda (...) [29]. » Em uma de suas glosas à *Poética* de Aristóteles, aquela que ficou conhecida por « Comentário médio » – circulou por volta de 1256, em tradução latina de Hermann, o Alemão –, Averroes afirma : « (...) a arte poética é aquela que permite ao homem elaborar uma representação imaginária de cada coisa específica, de forma mais completa possível [30] ». No poema anônimo em inglês médio, supostamente da segunda metade do século XIII, *The owl and the nightingale,* diálogo alegórico em que, dizem os críticos, a coruja representa a velha poesia didática e o rouxinol as perigosas e sedutoras novidades do amor cortesão, provoca aquela, em réplica aos seu contendor : « (...) quando pousas no teu galho, atrais os homens para a luxúria da carne, sempre que ouvem os teus cantos [31] ». No *Setenário* – primeira metade do século XIII –, ao tratar das três artes de bem falar e escrever – a Gramática, a Lógica e a Retórica – Afonso X, o Sábio, aproxima-as, por sua grandeza, à Trindade Perfeita : a primeira delas é a própria Palavra e significa o Pai, porque pelo poder do seu Verbo foram feitas todas as coisas [32]; a segunda separa a mentira da verdade e significa o Filho, que nos tirou do erro e da falsidade ; e a terceira, que é « razão bela e elegante », significa o Espírito Santo, pois ilumina as coisas obscuras ao entendimento e dá-lhes ornato e formosura [33]. A mesma

Retórica, sem cujo auxílio não se chega às « coisas obscuras », para Brunetto Latini é « ouro fino », « superior a todas as espécies de metal » [34].

6 Nos séculos XIV e XV, o interesse dos humanistas pelos clássicos favorece a defesa acirrada da poesia, cada vez mais claramente definida com relação à prosa e como a arte das filigranas : na *Epistola a Cangrande della Scala* (1319), supostamente escrita por Dante, o poeta oferta àquele poderoso senhor o texto do Paraíso para a *Comédia* e aproveita para analisar-lhe o sentido ambíguo, polissêmico, dividido em um primeiro nível literal, e outro alegórico, moral ou anagógico [35]; na *Genealogie deorum gentilium libri* (entre 1350 e 1374), Boccaccio, ao justificar Virgílio por ter contado « fábulas » acerca de Dido, discorre longamente sobre o que é « falso » e o que é « verdadeiro » em arte, principalmente no âmbito da poesia, em que o poeta manipula com alguma liberdade artifícios específicos [36]; tanto para Juan de Baena quanto para o Marquês de Santillana, ela, a poesia, é a « gaia ciência » dos provençais, atividade de corte, « graça infusa do senhor Deus » [37] e « composição de coisas úteis cobertas ou veladas com mui formosa cobertura [38] ».

7 Fica evidente, portanto, que ao homem do medievo os *fremosos cantos* dos trovadores eram tão intrigantes quanto a poesia para o século XIX romântico [39], em que pese a este movimento literário ter escancarado as comportas do mundo subjetivo e firmado o princípio da « originalidade » como o selo de autonomia do bardo. Dentro daquela maneira própria de conceber a *imaginatio* poética a partir do século XI e como um ingrediente a mais para dimensionar sua natureza profunda, o componente de oralidade desta poesia não é fator desprezível, conforme avaliaram os importantes trabalhos de Paul Zumthor [40]. A mobilidade dela ; seu destino parafrástico por causa das atividades dos copistas superpostas às do « autor », gerando às vezes numerosas versões do mesmo texto ; a obrigação de relacioná-las a um « contexto de produção » e a outro de « recepção » [41], já que as « intenções » de quem compõe e a « voz » de quem recita ou canta pode impor ao público – ativamente participante – sentidos diversos, colocando barreiras entre « transmissão » e « interpretação », tudo isto tem instigado historiadores da arte e especialmente paleógrafos e filólogos em particular a tentar reconstituir, se não a « verdadeira », pelo menos a versão mais próxima de um hipotético « original » [42]. Frente a um objeto de estudos assim instável, compreende-se a obsessão dos especialistas da Língua pela « objetividade » e a animosidade para com a « interpretação », que desde Lachmann (*recensio sine interpretatione*) tem sido a pedra-de-toque da Filologia [43].

8 E ainda há o jogral, que, ao dizer / cantar os poemas, atrai sobre eles – interferindo, é claro, na compreensão – a polaridade de seu papel social [44]. De um lado, conforme vários testemunhos recolhidos por Christopher Page [45], eles são *histriones turpes*, peritos em contorcionismos abjetos, levando vida dissoluta e tabernária, a própria imagem do Demônio seduzindo as almas incautas pelos gestos e pela voz ; de outro, são o *joculator domini* como Francisco de Assis, responsáveis por trazer um pouco de alegria aos desvalidos e aos humildes, defendidos veementemente por S. Bernardo de Claraval na *Carta 87* (1140), através de uma analogia bíblica : todos nós somos « o espetáculo dos anjos » [46]. A intromissão do jogral na semântica prosódica do poema muito terá contribuído para as relações subjetivas entre o ouvinte e o texto, cindido por apelos imagéticos antagônicos, parcela importante daquele substrato nebuloso que vimos apontando como o cerne da poesia através dos tempos.

9 Enfim, se os teóricos passados e presentes, guardadas as distâncias espaço-temporais e as nuanças específicas de cada modo de criar – maior ou menor expressão de um « eu » [47] – , têm os olhos postos nos resíduos primordiais da poesia, indevassáveis à palavra comum ;

se, como se viu, as « núpcias » operadas pelo medievo entre a Gramática, a Lógica e a Retórica – no círculo estreito das ciências da linguagem – representam um esforço (lição duradoura !) para dar visibilidade a certos desvãos interiores, por que o cantar dos trovadores continua a ser interpretado como « manifestação de aridez poética, de intelectualismo paralisante », como tão bem discerniu Umberto Eco [48]? Segundo ele na seqüência, o fato de a poesia « representar a verdade de forma figurada » – SANTO TOMÁS, *Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2 –, pela alegoria, não pode ser desmerecedor : « Interpretar alegoricamente os poetas não queria dizer sobrepor à poesia um sistema de leitura artificial e árido ; significava aderir a eles, considerando-os como estímulo de máximo deleite concebível, precisamente o deleite da revelação *per speculum et aenigmate* [49]. » E ainda Eco : essa poesia « estava toda do lado da inteligência » ; mas não entender que o poeta « provava uma alegria efetiva neste exercício significa não se permitir a compreensão do mundo medieval ».

10 Cabe a pergunta : em que medida, ou de que modo, o nosso trabalho crítico com as fontes da lírica profana galego-portuguesa – porque é sobre esse *corpus* que se põem as questões examinadas neste artigo [50] – nos permitem participar daquele « deleite de revelação » que terá vivido o homem medieval ? Por que parecem submersas, no Trovadorismo, as bases comuns a gostos diversos, mal dispondo o leitor atual ? Terá Luís de Camões (século XVI) genialmente percebido as semelhanças – ele, que foi cultor da lição dos trovadores – quando disse :

> Eu cantarei de amor tão docemente,
> Por uns termos em si tão concertados,
> Que dois mil acidentes namorados
> Faça sentir ao peito que não sente [51] ?

11 Em que momento histórico a « revelação » operada pela poesia de qualquer tempo teria ocorrido por « termos » que não fossem em si « concertados » e que não fizessem « sentir » peitos estéreis ? Os esquemas normativos – insista-se : presentes mesmo na literatura iconoclasta do século XX – auxiliam ou atrapalham a « doçura » dessa fruição ?

12 O ano de 1904 pode ser – e tem sido – considerado um marco quase inicial nos estudos da lírica profana galego-portuguesa [52]: é a data em que Carolina Michaëlis de Vasconcelos publica a edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* (A), em dois volumes [53], o primeiro com os textos das cantigas e o segundo com o que ela chamou de « anotações » ao códice [54], envolvendo questões lingüísticas e histórico-culturais que buscavam não só uma « lição » fidedigna para os poemas, como ainda a identificação biográfica de seus possíveis autores. Duas razões justificam a notoriedade dessa publicação : 1) o manuscrito do *Cancioneiro da Ajuda,* em pergaminho, é testemunho único do tempo dos trovadores, datável dos finais do século XIII, princípios do XIV, mutilado, incompleto, contendo apenas 310 composições, pertencentes a 38 autores, embora não esteja indicada a atribuição [55]; 2) as informações textuais e contextuais fornecidas por Carolina, densamente eruditivas, atualizadas no diálogo estreito com os principais teóricos de seu tempo, abarcando um amplo espectro de interesses, continuam a orientar os estudos dessa lírica desde então, quer para serem refutadas, quer reformuladas ou acrescidas – a ponto de, em muitos trabalhos posteriores, assistirmos a reprises com sabor de *déjà vu* [56].

13 Está aí o primeiro e incontornável problema ecdótico, que de 1904 para cá só tem engrossado as águas de um rio caudaloso : o único manuscrito contemporâneo aos trovadores está incompleto e mutilado [57], contém apenas « cantigas de amor », deixando de fora as « cantigas de amigo » – justamente as de matiz autóctone [58] – e « as cantigas de

escárnio e maldizer » [59], sem contar que não inclui a bela produção de El-Rei D. Dinis (1261-1325), um dos trovadores peninsulares mais produtivos (escreveu 137 textos). O panorama completo é dado por dois apógrafos, cópias italianas do século XVI, *Cancioneiro da Vaticana* **(***V***) e** *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* **(***B***) [60], ambos mandados copiar pelo humanista Ângelo Colocci – o exame paleográfico da obra comprova seis diferentes copistas –, coleções intrinsecamente aparentadas entre si, sendo o segundo o de maior interesse por ser o mais completo e suprir ausências nos demais : além de testemunho único para 250 composições, contém em torno de 1680 cantigas, elaboradas por 153 trovadores e jograis, e introduzidas por cinco anônimos conhecidos por « lais de Bretanha » [61]. Por interesses a mais, as anotações marginais de Colocci, importantes para finalidades extratextuais de estudo da tradição manuscrita, e, apenso às últimas páginas, o documento fragmentário** *Arte de Trovar*, **tratado de poética, glosado até hoje, incansavelmente, por conter as célebres distinções genológicas : são cantigas de amor « se eles falam na primeira cobra » ; são cantigas de amigo « se elas falam na primeira cobra » ; e « se ambos falam en hua cobra, outrosi é segundo qual deles fala primeiro ». Quanto às cantigas de escárnio, « som aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d'alguen en elas, e dizen-lho per palavras cubertas que ajan dous entendimentos (hequivocatio) » ; as cantigas de maldizer « son aquelas que fazen os trobadores descubertamente » [62]. Por último : uma** *Tavola Colocciana* **(***C***) – « índice de trovadores galego-portugueses escrito por Ângelo Colocci em oito fólios » – cujo paralelismo entre sua sucessão de números e nomes**

os textos [70]; em antologias exemplares como a de Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos [71], a do próprio Tavani [72], a de Carlos Alvar e Vicenç Beltrán [73], ou, há pouco, a de Xosé Bieito Arias Freixedo [74], a *varia lectio* das « variantes » [75] é oferecida tendo em vista um histórico que remonta aos manuscritos ; o estabelecimento desses textos franqueou as novidades trazidas pelos estudos literários e sociológicos de António Resende de Oliveira [76], que, na linha de alguns trabalhos de José Mattoso [77], refez uma espécie de cronologia biográfica dos trovadores, com base na localização espacial de seus textos nos Cancioneiros, tornando mais « visível » a identidade poética de cada um ; as edições temáticas, assentadas na divisão por gêneros, também dão a sua versão dos poemas e catalogam os "motivos" mais típicos deles : a água, a natureza ou as aves, na cantiga de amigo [78]; a mulher, a coita, na cantiga de amor [79]; a intersecção de "campos semânticos" na cantiga de escárnio [80]; por fim, as edições monográficas da obra dos trovadores – já com numerosos títulos dados à luz, no intuito inclusive de enfrentar o velho tabu de delinear a « individualidade » [81] do poeta numa estrutura social como a da Idade Média, onde impera o coletivo [82] – têm chegado a falar em « estilo » pessoal, tanto os textos fixados parecem compor uma « unidade » : as cantigas de Pero Garcia Burgalês (por Pierre Blasco), de D. Dinis (por Henry Lang), de Martin Codax (por Celso Cunha), de Fernan Paez de Talamancos (por Carlos Paulo Martinez Pereiro), de Pero Mafaldo (por Segismundo Spina), de Pero Meogo (por X. L. Mendez Ferrin e por Leodegário de A. Filho), de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (por Manuel Ferreiro), de Pero da Ponte (por Saverio Panunzio), de Martin Soares (por Valeria Bertolucci Pizzorusso) são, dentre várias, algumas das edições críticas que restauram ecdoticamente textos freqüentemente problemáticos, inseridos na ambiência histórica e sócio-lingüística das cortes régias e senhoriais peninsulares [83].

16 De outro lado, há tantas versões das cantigas – as « lições » – quantos são os especialistas que as trabalharam criticamente. Ou seja : não só o poema medieval é « movente » por força da reescritura de copistas e da entonação de intérpretes ao longo dos anos – fatores endógenos – como também o é por razões exógenas, quase sempre não homogêneas, de « interpretação » dos manuscritos [84]. Entre a fruição do texto e os métodos para efetivá-la hesita o leitor, sucumbido àquela « exigência de subtrair ao subjetivismo e à avaliação puramente impressionista » um setor de estudos como o da « literatura », por muito tempo avesso à « racionalização científica » [85] – polaridade acentuadíssima se o universo em questão é o da poesia. Talvez esteja aí, na confluência desses dois ângulos, nossa recusa moderna de chegar à diluída camada do « inefável » em um poema lírico trovadoresco – degrau, no entanto, complementar de sua mundividência. Para não exceder nos exemplos, cite-se apenas a que ficou conhecida por « cantiga de guarvaia » (*No mundo nom me sei parelha*) [86], de Pai Soares de Taveirós – trovador da nobreza galega da segunda metade do século XIII –, supostamente se referindo à Ribeirinha, amante do rei D. Sancho I de Portugal, um dos textos mais polêmicos do *Cancioneiro* e sobre o qual Mercedes Brea levantou a « fortuna crítica » [87]: tantas são as questões que envolvem a identidade desta « senhor branca e vermelha », bem como a natureza de sua adjetivação ; o ter sido vista « em saia » ; a espécie de « alfaia » que venha a ser « guarvaia » – importante caso de rima a condensar sentidos – ; o termo « filha », que pode ser lido como substantivo, se o ligamos a « Paai Moniz », mas também verbo, se o objeto dele é « dom », etc. – « leituras » que digladiam com a camada morfo-sintática e semântica da cantiga porque a *restitutio* de um *codex optimus* parece impossível – tantas vertentes quase camuflam a evidência de que, nos dois últimos versos, um « eu » (convencional ?) mendiga a « valia » de alguma benevolência qualquer. E é isto que coroa tudo o mais.

17 Uma segunda dificuldade, também complicada de contornar, é a questão musical. Se os poemas foram feitos para serem cantados e se não existem as partituras com as melodias que deveriam acompanhá-los, que espécie de leitura podemos fazer deles apenas enquanto textos escritos e que não corresponda sempre à parte de um todo ? Os pergaminhos *Vindel* e *Sharrer*, com serem documentos únicos no gênero para a lírica trovadoresca galego-portuguesa, são suficientes para permitirem generalizações – embora remetam especificamente à obra de Martim Codax e D. Dinis [88] ? O estudo imperiosamente comparativo com o contexto polifônico francês [89] e com a lírica provençal, além das *Cantigas de Santa Maria,* de Afonso X, o Sábio [90], pode levar à reconhecida e particularíssima relação entre « a acentuação estrófica de uma cantiga » e a determinação objetiva « de sua acentuação musical », conforme se pergunta Manuel Pedro Ferreira ? « A resposta à questão », diz ele, « é-nos dada pela própria idéia de "acentuação". Esta afigura-se-nos como um fenômeno perceptivo relacionado com as várias dimensões do som : longitude, altitude e crassitude – na terminologia, duplamente milenária, de Marcus Varro [91]. » No mínimo, portanto, três formas de apelo à sonoridade de uma sílaba métrica.

18 Bom exemplo das múltiplas facetas postas pelas relações entre o texto das cantigas e a música foi dado, recentemente, pelo estudo – ainda que parcial – do *Pergaminho Sharrer,* publicado por Manuel Pedro Ferreira. Atento à manifestação já um tanto tardia dessa criação régia [92] e à personalidade de seu autor, Ferreira intitula o livro *Cantus coronatus*, que « é uma expressão usada por Johannes de Groecheio, teórico francês contemporâneo de Dom Dinis, no tratado *De Musica* (c. 1300), para designar uma canção em língua vulgar, de alto nível artístico, composta e apreciada pela melhor aristocracia, e caracterizada por uma pulsação rítmica pausada e regular. A coroação significa a atribuição de uma dignidade hierárquica superior, comparável à de um monarca. O monarca medieval, como juiz supremo, representa o primado da Razão, e como "lei animada em terra sua", corporiza o Bem em que a comunidade se reconhece ; um "canto coroado" é assim, conceptualmente, um modelo de racionalidade artística e de bondade poético-musical. » Segundo Grocheio, o *cantus coronatus* costuma « ser composto por reis e nobres e é cantado na presença de reis e senhores da terra, de modo a comover os seus ânimos no sentido da audácia e da fortaleza, da magnanimidade e da liberalidade, coisas que levam, todas elas, à boa governação. Este tipo de canto trata de temas tão árduos quão deleitosos, como sejam a amizade e o bem-querer » [93]. Se assim é, a música da última geração de trovadores não deveria equivaler à da primeira, e nem a melodia de uma cantiga de amigo mais primitiva teria os mesmos artifícios de uma cantiga de amor « à moda provençal », ou, ainda, o jogral não disporia do mesmo potencial interpretativo que um trovador. E o texto, na dependência dessas circunstâncias, mostraria nuanças muito pontuais [94], apenas entrevistas sem a partitura musical.

19 Lembrando que tanto a indigência de manuscritos das cantigas galego-portuguesas quanto a falta de transcrição da melodia delas são percalços que, de forma sistemática e constante, detêm a atenção de filólogos, críticos e historiadores da literatura, levando a um tipo de análise do texto que privilegia a forma, consideremos, para finalizar, a velha questão das « origens » [95]. Quando, em 1934, Manuel Rodrigues Lapa resenha e resume as idéias dos principais teóricos de seu tempo defensores das quatro « teses » que explicariam as origens da lírica medieval peninsular, estava dando início a uma polêmica que duraria pelo menos meio século : a « arábica » – que os românticos justificaram pela « superioridade da cultura arábico-andaluza e a facilidade da sua comunicação às

populações cristãs » –, a « folclórica » – fundada na idéia igualmente romântica de « povo criador » –, a « médio-latinista » – sendo a poesia trovadoresca « um fenômeno de alta cultura », era natural buscar sua gênese na tradição clássica latino-medieval – e a « litúrgica » – « assim chamada porque pretende derivar o lirismo trovadoresco das formas da poesia da Igreja cristã » [96]. De um lado, os defensores convictos de cada uma dessas teses ; de outro, a posição conciliadora e ponderada, que acabou vingando ao atribuir às quatro papéis marcadamente significativos na consolidação das cantigas galego-portuguesas. O próprio Lapa, inicialmente adepto da « tese litúrgica », reconheceria, na 10ª edição das *Lições :* « Quase todas as teorias padecem dum mesmo defeito : a unilateralidade e o curto horizonte das suas concepções. Procuram reduzir um fenômeno complicado a linhas extremamente simples. Se, ao contrário, interpretarmos a civilização trovadoresca como um fenômeno de sincretismo, no qual se misturam diversíssimas influências, teremos provavelmente achada a sua explicação [97]. »

20 Contudo, a invasão islâmica da Península Ibérica, em princípios do século VIII [98], cujo « limite cronológico não está no fim da chamada Reconquista (1492), nem na expulsão dos mouriscos (1611), já que a marca do Alandalus na Espanha e em Portugal se mostrou indelével » [99], tem sido considerada por estudiosos como Emílio Garcia Gómez [100] e Federico Corriente [101] uma fonte inesgotável de temas, motivos, empréstimos lingüísticos e artifícios formais para a lírica galego-portuguesa, ainda muito longe de ser tomada na devida conta pelos medievalistas. A não ser pela *kharja*, bastante conhecida, poema curto (algo aparentado à *fiinda)* que arremata as *muwassahat* hispano-árabes e hebraicas, em relação às quais ela apresenta evidente contraste conceptual e lingüístico – fato a que muitos atribuíram as raízes das » cantigas de amigo » galego-portuguesas [102], também porque ali donzela enamoradas expõem seus queixumes.

21 A complexidade dessas relações culturais vai além e foi testada, por exemplo, em um artigo escrito a duas mãos por Rip Cohen e Federico Corriente [103], acerca da conhecida cantiga de Pedr'Eanes Solaz *Eu velida non dormia,* cujas duas primeiras estrofes – paralelísticas, suficientes a nosso propósito – citamos :

Eu velida non dormia
+Lelia doura+
E meu amigo venia
+Edoy lelia doura+
Non dormia e cuidava
Lelia doura
E meu amigo chegava
Edoi lelia doura.

22 Em diálogo com C. Michaëlis, J.J.Nunes, R. Lapa e C. Alvar, aos quais contestam, os autores do artigo consideram ser o nó do poema o refrão « lelia doura », que procuram ler ao abrigo de uma outra cantiga de amigo, de temática semelhante (acerca da « rival »), *Dizia la ben talhada.* Para ambos, a expressão não é uma simples onomatopéia ornamental, pois funciona como o sentido central do texto : « a) The language of *lelia doura* is Arabic ; b) *lelia* represents Andalusi Arabic *líya*, phonetically /leia/, na allomorph of Arabic *li*, "for me", "to me" ; c) *doura* represents Andalusi Arabic *ddáwra,* "turn", from the Semitic root *dwr ;* d) *líya ddáwa* thus means "to me (belongs) the turn". » Quanto a *edoy*, « is not Arabic, but represents Latin *et hodie* in early Iberian Romance ». De onde o verso todo seria assim lido :

23 e*d oi* / CODE SHIFT / *líya ddáwra*

24 com a tradução-interpretação :

25 « and today / CODE SHIFT / it's my turn ».

26 Quanto a *leli,* a) « represents Arabic *layli*, the collective substantive *layl* with the first person pronominal suffix, "my" » ; b) *« ya layli* is a common exclamation in Arabic poetry, meaning "what kind of nights I've had" ». Como Pedr'Eanes Solaz esteve ativo na corte de Afonso X, o Sábio, « we can infer that the poem may well have been composed and performed in Toledo, which was still a bilingual city, and one where Arabic (and Hebrew) poetry was being composed, performed and copied ». Daí nasce a pergunta : « are we dealing with a Christian or an Islamic context ? » Quem exclama « hoje é meu dia ! », « hoje é a minha vez ! », são amigas das « cantigas de amigo » ou « wives and slaves of a harem ? »

27 Este sumário do trabalho de Cohen / Corriente mostra o percurso inverso ao que vimos ponderando, mas igualmente desafiador para a apreciação estética da lírica galego-portuguesa : o mau conhecimento do árabe e do hebraico, em contexto de produção lírica peninsular, pode fazer-nos perder outros tantos *lelia doura* que acusam intersecções culturais diversas no plano da linguagem poética. Mais uma vez, o prejuízo é para a « verdade » do texto, cambiante mas não impalpável. No caso, o viés do refrão trouxe à tona uma cena « possível », a do canto esponçalício, com ecos articulados de antiqüíssimas rivalidades de amantes.
104

28 No terreno das « permanências », com que iniciamos as reflexões sobre a essência profunda da poesia e, segundo o *corpus* escolhido, da lírica galego-portuguesa medieval, o verso de Fulgêncio, acima, poderia ser substituído pelos de Goethe : *Et ce qui est départi à l'humanité entière / Je veux en jouir dans mon moi intime* [105]. Em qualquer dos campos semânticos – o antigo, da « loucura » do poeta, ou o moderno – do « eu » alargado à possibilidade de acolher a « humanidade inteira », poesia é experiência psicológica e subjetiva do « inefável » [106], manifestação do numinoso [107], veículo privilegiado para apreensão do Belo através das coisas sensíveis [108], tarefa limítrofe de experiências místico-religiosas em que se reconhece a interferência do próprio Deus. É recorrendo a Ele que Guiraut Riquier, em 1274, dirige sua célebre « Súplica » ao rei D. Afonso X de Castela, para que regularize a profissão de trovador e a distinga, hierarquicamente, do jogral :

> « (...) não se lhes [aos trovadores] deveria fazer tal injustiça, pois Deus quer honrá-los com tal sabedoria que não se poderia encontrar igual no mundo via humana. Em todos os outros conhecimentos, tem valor uma boa doutrina, mas se Deus não leva o homem a iniciar-se na arte de trovar, não a dominará nunca. É bem verdade que, se tiver em si mesmo a capacidade, o homem pode obter aperfeiçoamento, ensinando ; mas por si mesmo, de fato, não teria por onde começar [109]. »

29 No mesmo diapasão D. Afonso atende ao pedido :

> « É muito justo que esses sejam chamados trovadores e sejam denominados 'doutores em trovar' essas pessoas de valor que, com ciência e bom senso, fazem versos e canções e outras boas composições proveitosas e agradáveis pelos seus belos ensinamentos. E assim a sua obra se tornará ilustre [110]. »

30 Da relação entre « ciência e bom senso » nascem os « belos ensinamentos » que são ou devem ser « agradáveis ». A fórmula – conhecimento científico + qualidades morais – é a que preside o saber na Idade Média, desde a herança da Antigüidade clássica ; nesse composto também se inclui a Beleza que deleita. Por esses princípios se guiam os trovadores medievais.

31 Tudo, portanto, parece favorecer a leitura puramente « técnica » da cantiga galego-portuguesa : as « artes de trovar » expõem rígidas regras de compor, prevêm conteúdo e forma, aparentemente sem deixar brecha para qualquer coisa que pudesse resvalar para a « inspiração » ; o amor – motivo por excelência dos textos – é contido por normas sociais inflexíveis [111] – talvez por isso é que, nas « cantigas de amigo », pouco se tenha avaliado a dimensão, quase psicanalítica, de fato de uma mulher expressar-se por boca do homem ou de este se fazer mulher para exprimir-se [112]. Do ângulo da crítica textual, as perspectivas não são mais alentadoras : os três manuscritos existentes, em grande parte em mau estado de conservação, com distância de pelo menos duzentos anos entre o primeiro e os outros dois, a exigir filólogos especializadíssimos, não contam com um original – desaparecido – para cotejo ; a não ser por Martin Codax e D. Dinis – que, somados, nos deixaram treze exemplares – não conhecemos as músicas específicas que acompanhavam as cantigas ; enquanto a relação com os provençais, óbvia, sempre foi visada pelos historiadores da literatura, a influência de árabes e judeus, apesar de sua importante presença peninsular, esteve em segundo plano na ordem de interesses.

32 Frente ao estranho fosso entre a admirável persistência de lingüistas e paleógrafos em refinado trabalho arqueológico com a língua, de um lado, e, de outro, a insossa caracterização genológica (*amor* / *amigo* / *escárnio e maldizer*) para onde quase sempre conflui o longo percurso da *interpretatio*, alguma coisa se perde – como se o « sopro sagrado » e o « furor divino » que moveram os poetas do passado não mais se fizessem ouvir. E gera o desgaste, a fixidez, a sensaboria. Basta considerar, abaixo, a obra-prima que é a « pastorela » de Johan Airas de Santiago – poetou a partir de 1270, na corte alfonsina –, para reconhecer que algo de fugidio – a tal subjetividade em estado puro – mantém em suspenso o fôlego de um « eu » « mui quedo », a contemplar com « gran medo » sua *pastor*. Talvez essa miragem evanescente é que tenha feito história... Talvez seja ela que clame por renovação metodológica :

Pelo Souto de Crecente
ua pastor vi andar
muit' alongada de gente,
alçando a voz a cantar,
apertando-se na saia,
quando saía la raia
do sol, nas ribas do Sar.
E as aves que voavan,
quando saía l'alvor,
todas d'amores cantavan
pelos ramos d' arredor ;
mas non sei tal que i 'stevesse,
que en al cuidar podesse
senon todo en amor.
Ali 'stivi eu mui quedo,
quis falar e non ousei,
empero dix' a gran medo :
– Mia señor, falar-vos-ei
un pouco, se mi ascuitardes,
e ir-m' ei quando mandardes,
máis aquí non [e]starei.
– Señor, por Santa Maria,
non estedes máis aquí,
mais ide-vos vossa via,
faredes mesura i ;

ca os que aqui chegaren,
pois que vos aqui acharen,
ben diran que mais ouv'i [113].

33 Seiscentos anos depois, como se o tempo não passara, Fernando Pessoa, em outro registro histórico mas por mistérios da linguagem, sob o peso da « cruz de ser poeta », recebe os ecos dessa voz de penumbra e, tão silente quanto seu ancestral, vai atrás do « vulto » de uma pastora qualquer :

Ela ia, tranqüila pastorinha,
Pela estrada da minha imperfeição.
Seguia-a, como um gesto de perdão,
O seu rebanho, a saudade minha...
« Em longes terras hás de ser rainha »
Um dia lhe disseram, mas em vão...
Seu vulto perde-se na escuridão...
Só sua sombra ante meus pés caminha...
Deus te dê lírios em vez desta hora,
E em terras longe do que eu hoje sinto
Serás, rainha não, mas só pastora
Só sempre a mesma pastorinha a ir,
E eu serei teu regresso, esse indistinto
Abismo entre o meu sonho e o meu porvir... [114].

NOTES

1. Para a flutuação no conceito estético de « gosto », cf. W. K. Wimsatt e C. Brooks, *Crítica Literária. Breve história*, Lisboa, 1971.
2. « There remains the problem of determining the degree of originality in medieval esthetic thought. It is our impression – in fact, we are certain – that the same ideas, if we consider them in their purely formal meaning, are constantly repeated in almost unvarying form throughout the three great Western civilizations – Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance. », E. de Bruyne, *The Esthetics of the Middle Ages,* Nova York, 1969, p. 45.
3. B. Croce, *A poesia,* Porto Alegre, 1967, p. 6-17. No caso da Literatura Portuguesa, o poeta Fernando Pessoa (1888-1935) fez do tema o núcleo mais característico de sua mundividência : « Emissário de um rei desconhecido, / Eu cumpro informes instruções do além, / E as bruscas frases que aos meus lábios vêm / Soam-me a um outro e anômalo sentido... », *Obra poética,* Rio de Janeiro, 1960, p. 56.
4. Platão, *A República,* in *Diálogos,* Rio de Janeiro, s. d., t. 3, p. 80 *sq*.
5. M. Dufrenne, *O poético*, Porto Alegre, 1969, p. 102-103.
6. T. S. Eliot, *A essência da poesia,* Rio de Janeiro, 1972, p. 35.
7. Isidoro de Sevilla, *Etimologias,* texto latino preparado por W. M. Lindsay, versão espanhola de J. O. Reta e M. M. Casquero, Madri, 1993, t. 1, p. 351.
8. Aristóteles, *Arte retórica, Arte poética,* São Paulo, 1964, p. 278.
9. M. Moisés, *A criação literária. Poesia*, São Paulo, 1984 (9ª ed. rev. e aum.), p. 86-87.

10. Conforme redefiniu o termo H. F. Júnior [*Signum*, 5 (2003), p. 95] : « Se mentalidade é o complexo de emoções e pensamento analógico (estruturas arcaicas sempre presentes no cérebro), imaginário é a decodificação e representação cultural (portanto historicamente variável) daquele complexo », « O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário ».
11. M. Moisés, *A criação...*, *op. cit.*
12. Ver, a propósito, a obra clássica de J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance,* Berkeley/Los Angeles/Londres, 1974. De mesma perspectiva panorâmica, M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madri, 1974, t. 1. Tratei do assunto em L. M. Mongelli e Y. F. Vieira, *A estética medieval*, Cotia, 2003.
13. Lembrar que muitos desses tratados são posteriores ao apogeu do Trovadorismo, conforme examina C. M. Llorca, « Retórica y poética en la Edad Media : apuntes para una teoria composicional des discurso literario », *in* J. Paredes, *Medioevo y literature,* Actas del V Congreso de la Associación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 1955, t. 3, p. 171-181.
14. Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica,* São Paulo, 1990, p. 53-68.
15. J. Frappier, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oil au xiie siècle », *Cahiers de civilisation médiévale,* 2 (1959), p. 136-156 ; G. Duby, *Idade Média, idade dos homens : do amor e outros ensaios,* São Paulo, 1989.
16. C. M. Llorca, « La teoria literaria y los estúdios literários medievales : presente y futuro de una relación necesaria », *Revista de Poética Medieval,* 2 (1998), p. 155-173.
17. Aristóteles, *Arte retórica...*, *op. cit*. Por « poema », entendia-se qualquer composição literária desviada do discurso comum pelo emprego de figuras, de tropos ou de outros instrumentos lingüísticos geradores de duplicidades. Por isso distinguia-se a *ars rhythmica* , cuja sonoridade é de molde acentual – alterna sílabas fortes e fracas –, da *ars métrica,* baseada na duração dos sons – sílabas longas e breves. Nas duas modalidades, o « ritmo » é a condição essencial. Cf. D. Kelly, *The arts of poetry and prose,* Turnhout, 1991. John de Garlande dedica o capítulo VII da *Parisiana Poetria* à definição de *ars rhythmica*, com propósitos bem definidos : *Explicit de arte prosaica et versificatoria. Incipit ars rithmica. Postquam sufficienter tractatum est de arte prosayca et metrica, consequenter tractandum est de rhythmica. Rhythmica est species artis musice. The Parisiana poetria, T.* Lawler, New Haven/ Londres, 1974, p. 158.
18. Seus marcos cronológicos, sempre aproximados e variáveis como se sabe, costumam ser o aparecimento das literaturas romances, entre os séculos XI-XII, e a invenção da imprensa, no século XV (cf. C. M. Llorca, « La teoria... », *op. cit.*). Antecedentes e conseqüentes desse longo período, para orientar o leitor no difícil mas fascinante percurso das rupturas e permanências, podem ser examinados em P. Dronke, *Medieval Latin and the rise of European love-lyric,* Oxford, 1968, t. 1 (*Problems and interpretations*), t. 2 (*Medieval latin love-poetry*) ; E. R. Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina,* Rio de Janeiro, 1957 ; mais recentemente, M. Zink, *Poésie et conversion au Moyen Âge,* Paris, 2003.
19. G. Tavani trata dessa *koiné* de que se serviram os poetas [*J.* C. Rigall e E. M. D. Martínez, *Ibéria Cantat. Estúdios sobre poesia hispânica medieval*, Santiago de Compostela, 2002, p. 61-74] : « O provenzal dos trovadores galego-portugueses e o problema da heterodoxia expresiva. »
20. U. Eco, « La sensibilité esthétique médiévale », in *Le problème esthétique chez Thomas D'Aquin,* Paris, 1993, p. 19-28. Para além de ser a ciência do Belo, o mesmo autor considera

as implicações do termo « estética » na Idade Média (*Arte e beleza na estética medieval,* Rio de Janeiro, 1989, p. 10) : « Assim, entenderemos como teoria estética todo discurso que, com qualquer propósito sistemático e pondo em jogo conceitos filosóficos, ocupe-se de alguns fenômenos referentes à beleza, à arte e às condições de produção e apreciação das obras de arte, às relações entre arte e outras atividades e entre arte e moral, à função do artista, às noções de agradável, de ornamental, de estilo, aos juízos de gosto e também à crítica destes juízos, e às teorias e às práticas de interpretação dos textos, verbais ou não (...) ».

21. HUGO DE SÃO VÍTOR, *Didascálicon. Da arte de ler,* Petrópolis, 2001, p. 163.

22. JOHN DE SALISBURY, *Policraticus,* Madri, 1983, p. 125-129.

23. O que é natural dentro do conceito de arte como « técnica » – em qualquer de suas modalidades : *ars poética, ars dictaminis* e *ars praedicandi* –, conforme discorreu, por exemplo, JOHN DE GARLAND, *The parisiana poetria...*, *op. cit.*, p. 7. Veja-se, na seqüência, sua definição de *inventio*, que reconhece na criação literária certas « coisas ignoradas », as quais devem ser buscadas por mecanismos racionais : *Inuenire est in ignote rei noticiam ductu proprie rationis uenire.*

24. A lição vem de Martianus Capella (*The marriage of Philology and Mercury,* Nova York, 1977), alegoria que, entre 410 e 429, deu identidade às « artes liberais ». Cf. L. M. MONGELLI, coord., *Trivium e Quadrivium. As artes liberais na Idade Média*, Cotia, 1999.

25. MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars versificatoria, in* E. FARAL, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle,* Paris, 1962, p. 151-154.

26. *The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine,* ed. Bilíngüe E. GALLO, Hague/Paris, 1971, p. 16-17 (trad do excerto por Marcos Martinho dos Santos).

27. O tratado parece « ter sido dirigido a um público de poetas que freqüentava as cortes catalãs e que Raimon Vidal considerava ignorante das normas para bem compor em língua occitana. O seu intuito, portanto, (...) terá sido o de instruir e corrigir os seus compatriotas catalães com pretensões a compor ou a entender as produções poéticas provençais. » L. M. MONGELLI e Y. F. VIEIRA, *A estética..., op. cit.*, p. 86.

28. Para G. Agamben (« Sétima jornada », in *A linguagem e a morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade,* Belo Horizonte, 2006, p. 92-93), a passagem da *ratio iudicandi* dos antigos à inovadora *ratio iveniendi* dos medievais – segundo os provençais, *razos de trobar* –, esse « evento da palavra » é, « antes de mais nada, uma experiência amorosa, e a própria palavra é *cum amore notitia*, união de conhecimento e amor (...) ».

29. «*THE RAZOS DE TROBAR* of Raimon Vidal », *in* J. H. MARSHALL, *The* Razos de trobar *of Raimon Vidal and associated texts,* Londres, 1972, p. 5. Esta arte de trovar não foi jamais limitada a um só lugar, mas cada um a traz no seu coração, desde que seja uma pessoa de qualidade e bom entendedor. Nem creias que algum homem tenha sido mestre ou perfeito nesse assunto. Pois é uma arte tão difícil e sutil que nenhum homem pode dominá-la completamente (trad. do excerto por Bruno Fregni Bassetto).

30. Averroes intui muito bem, na arte poética, o poder da *imaginatio* como categoria psicológica, como instrumento para « representar uma realidade para além dos sentidos, embora essas representações fossem sempre limitadas pelo conhecimento racional ». Cf. as observações de Y. F. Vieira ao texto citado (p. 106) em *A estética medieval* (*op. cit.*, p. 103-112). J.-C. Schmitt examinou o tema em « A imaginação eficaz », *Signum*, 3 (2001), p. 133-150.

31. *The owl and the nightingale,* ed. J. W. H. ATKINS, Nova York, 1971, p. 166.

32. À força desta relação entre a Palavra e o Verbo divino voltará Afonso X nas *Siete Partidas,* cuja Partida II, tratando dos deveres « de los Emperadores e de los Reyes », lembra, no *incipit* do Título IIII : « Palabra es donayre que han los omes tan solamente, e non outra animalia ninguna. » E na Lei II do mesmo Título, a recomendação da « mesura » : « E porende todo ome, e mayormente el Rey se deve mucho guardar en su palabra, de manera que sea catada e pensada ante que la diga. Ca despues que fale de la boca, non puede ome fazer, que no sea dicha. » *Las siete partidas del Sabio Rey Don Afonso el nono, nuevamente glosadas por Gregorio Lopez, del Consejo de Indias,* impreso en Salamanca, por A. DE PORTONARIIS, ano MDLV, fol. 10.

33. ALFONSO EL SÁBIO, *Setenario,* ed. K. H. VANDERFORD, Barcelona, 1984, p. 31. Na linha dos demais, a Retórica, que fundamenta as *Poéticas*, « ilumina as coisas obscuras ao entendimento », inacessíveis à linguagem comum.

34. *Li Livres dou Tresor de Brunetto Latini,* ed. F. I. CARMODY, Berkeley/Los Angeles, 1948, p. 319-320. A obra foi escrita entre 1260 e 1267.

35. DANTE ALIGHIERI, *Opere minori,* ed. P. V. MENGALDO *et alii*, Milão/Nápoles, 1988, t. 2, Epistole XIII, p. 608-612. Para a linha hermenêutica sugerida por Dante, de longa tradição, cf. J. LUPI, « Orígenes : concepção do saber, plano e método », *in L.* A. DE BONI, *A Ciência e a organização dos saberes na Idade Média,* Porto Alegre, 2000, p. 29-38.

36. GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri,* ed. V. ROMANO, Bari, 1951, t. 2, livro XIV, cap. 13, p. 721-723. Portanto, o extraordinário poeta português Fernando Pessoa tem atrás de si uma longa tradição ocidental, quando diz lapidarmente : « O poeta é um fingidor, / Finge tão completamente, / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. » *Obra poética..., op. cit.*, p. 97.

37. JUAN DE BAENA, *Prologus Baenensis, in* F. L. ESTRADA, *Las poéticas castellana de la Edad Media,* Madri, 1984, p. 37-38. O *Cancioneiro de Juan Alfonso de Baena,* onde está o « Prólogo », foi escrito entre 1423 e 1430.

38. *PROEMIO y carta del Marqués de Santillana,* in *Las poéticas castellanas...*, *op. cit.*, p. 51-63. O texto está datado entre 1445 e 1449.

39. Contestando J. Huizinga, para quem « a consciência de um prazer estético » só aparece muito tardiamente, depois do século XV, U. Eco pondera com propriedade : « Mais ceci veut dire qu'il n'existait pas un bagage categorial, critique et esthétique, pour traduire en termes "techniques" la jouissance esthétique, et non qu'une telle jouissance n'existait pas. » U. ECO, « La sensibilité esthétique... », *op. cit.*, p. 26.

40. *Essai de poétique médiévale,* Paris, 1972 ; *A letra e a voz,* São Paulo, 1993 ; *Introdução à poesia oral,* São Paulo, 1997. Cf. também A. GUREVITCH, *Medieval popular culture. Problems of belief and perception,* Londres, 1997.

41. « Em uma conferência sobre a poesia andaluza antiga, Federico Garcia Lorca celebrou outrora a união primitiva da poesia, da música e da dança, conjunto ligado à magia : única entre nossas artes a exigir a presença de um corpo, no recomeço incessante de um encontro. O poema assim se "joga" : em cena (é a *performance*) ou no interior de um corpo e de um espírito (a leitura) ». P. ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, São Pauo, 2000, p. 71. Para os limites e a conceituação do termo, cf. *H.* R. JAUSS, « L'esthétique de la réception : une méthode partielle », in *Pour une esthétique de la réception,* Paris, 1978, p. 266-288.

42. Dois bons artigos abordam os aspectos conjunturais que colaboram extrínseca e intrinsecamente na composição do texto « ideal » : F. GÓMEZ REDONDO, « El "fermoso fablar" de la "clerecía" : retórica y recitación en el siglo XIII » e J. M. LUCÍA MEGÍAS, « La

crítica textual ante el siglo XXI : la primacía del texto », *in* L. VON DER WALDE MOHENO, *Propuestas teórico-metodológicas para el estúdio de la literatura hispánica medieval,* México, 2003, p. 229-282 e 417-490, respectivamente.

43. G. ORDUNA, *Fundamentos de crítica textual*, Madri, 2005 (cf. principalmente a primeira parte, « Los fundamentos »). P. HUMMEL, *Histoire de l'histoire de la philologie. Étude d'un genre épistémologique et bibliographique,* Genebra, 2000.

44. Em artigo recente [*Signum,* 7 (2005), p. 63-98], M. Clouzot aponta o quanto a amplitude da deambulação dos jograis, circulando por diferentes camadas sociais e promovendo trocas culturais, ainda está por determinar : « Um intermediário cultural no século XIII : o jogral ».

45. C. PAGE, *The Owl & the Nightingale. Musical life and ideas in France 1100-1300,* Berkeley/Los Angeles, 1990. Ver, principalmente, o capítulo « Minstrels and the clergy ».

46. *Obras completas de San Bernardo,* ed. P. G. DIEZ RAMOS, Madri, 1955, t. 2, p. 250-251. A propósito, o cineasta sueco Ingmar Bergman explorou com acerto essa dupla identidade do jogral medieval no belo filme *O sétimo selo,* conforme abordei em « Ingmar Bergman e o "jogral de Deus" », *in* R. O. ANDRADE FILHO, *Relações de poder, educação e cultura na Antigüidade e Idade Média. Homenagem ao Professor Daniel Valle Ribeiro*, São Paulo, 2005, p. 573-584.

47. A questão é polêmica, porque fronteiriça à noção de « indivíduo », cuja presença (ou não) na Idade Média foi estudada de vários ângulos *in* B. M. BEDOS-REZAK e D. IOGNA-PRAT, *L'individu au Moyen Âge*, Paris, 2005. D. Demartini tratou da ficção literária propriamente dita : « Les discours amoureux dans le *Tristan en prose.* Miroir et mirage du "jeu" », p. 145-165, obra em que, lembre-se, Tristão é poeta e cantor.

48. *Arte e beleza...*, *op. cit*, p. 93. Não são poucos os críticos para quem as « cantigas de amor » galego-portuguesas representam mera « cópia adaptada » das provençais, cabendo alguma novidade – não muita – apenas às « cantigas de amigo », conforme se repetiram, *ad nauseam*, as opiniões, por exemplo, de J. J. NUNES, *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses,* Lisboa, 1972, cf. « Ao leitor », p. V-IX.

49. Talvez, no tocante à poesia, a polissêmica idéia de *speculum* e suas relações limítrofes com a alegoria, o símbolo, a analogia, a metáfora e o mito sejam o elo de ligação mais evidente com a posteridade moderna, que fez da maior ou menor densidade da linguagem metafórica um dos elementos distintivos das diversas correntes literárias. M. MOISÉS, « A linguagem poética. A metáfora », em *op. cit.*, p. 195 *sqq*. Para a Idade Média, cf. H. FRANCO JÚNIOR, « Modelo e imagem : o pensamento analógico medieval », *in* A. V. LEÃO e V. O. BITTENCOURT, *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais,* Belo Horizonte, 2003, p. 39-58.

50. Falamos, até aqui, de modo geral, tendo em vista uma espécie de língua comum à poesia lírica, a qual « adquirió la suficiente flexibilidad para poderse cantar ante auditórios de localidades muy distantes sin que llamaran la atención giros ni fenômenos peculiares de um lugar determinado. Siendo fundamentalmente una poesia que era llevada de corte en corte y de ciudad en ciudad, tenía que amoldarse a un patrón lingüístico unificado, que para muchos poetas representaba cierta arbitrariedad y un consciente abandono de formas propias de su dialecto materno ». Embora M. de Riquer esteja se referindo à « base última de Tolosa » (*Los trovadores. Historia literária y textos,* Barcelona, 2001, t. 1, p. 11), o raciocínio aplica-se à lírica galego-portuguesa : cf. Y. F. VIEIRA, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela, 1999.

51. *Camões – Lírica,* sel., pref. e notas de M. MOISÉS, São Paulo, 1966, p. 105.
52. Não se considerarão, neste trabalho, a não ser de passagem, as especificidades da lírica religiosa.
53. C. M. VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda,* reimpressão da edição de Halle [1904], acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana,* 23), 2 vol., Lisboa, 1990.
54. Tantas eram essas « anotações », que o excedente delas compôs as *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch,* que acabam de ganhar edição brasileira : Y. F. VIEIRA *et alii*, *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos,* Coimbra, 2004.
55. Cf. o verbete de M. A. RAMOS, « Cancioneiro da Ajuda », *in* G. LANCIANI e G. TAVANI, *Dicionário da literatura medieval Galega e Portuguesa,* Lisboa, 1993.
56. Publicaram-se dois livros por ocasião dos festejos comemorativos de 2004 : *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois,* Actas do Congreso realizado póla Dirección Xeral de Promoción Cultural em Santiago de Compostela e na Illa de San Simon, Santiago de Compostela, 2004 ; M. BREA, coord., *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda hoxe,* Santiago de Compostela, 2005. Um pouco antes, a modo de preparação, apareceu *Colóquio Internacional Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925),* extrato da *Revista da Faculdade de Letras*, 18 (2001).
57. O manuscrito está à disposição dos interessados em edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda, com apresentação, estudos e índices de J. F. de Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. Cunha Leão, 1994. A deplorável precariedade do códice como um todo justifica o apreço à memória de Carolina e a quantos, depois dela, buscam reconstituir esse documento que é a memória mais próxima dos trovadores galego-portugueses.
58. Como introdução à vultosa bibliografia sobre o gênero, consultem-se : P. L. GRADÍN, *La canción de mujer en la lírica medieval,* Santiago de Compostela 1990 ; M. BREA e P. L. GRADÍN, *A cantiga de amigo,* Vigo, 1998.
59. M. R. LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, 1995.
60. Cf. os respectivos verbetes no *Dicionário da literatura medieval..., op. cit*. Ambos têm edição fac-smiliada e a de melhor legibilidade é a de *B* : *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Colocci-Brancuti, cod. 10991), Lisboa, 1982.
61. Há dez anos, o *corpus* completo dessa lírica foi reunido em uma só publicação : M. BREA , coord., *Lírica profana galego-portuguesa,* Santiago de Compostela, 1966.
62. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional,* ed. G. TAVANI, Lisboa, 1999.
63. Cf. o verbete correspondente in *Dicionário da literatura medieval..., op. cit*. E ainda : E. GONÇALVES, « La Tavola Colocciana Autori Portughesi », *Arquivos do Centro Cultural Português,* 10 (1976).
64. Cf. seu importante estudo « Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991 : Colocci-Brancuti), *Arquivo do Centro Cultural Português*, 14 (1979), p. 27-141.
65. Verbetes correspondentes no *Dicionário* citado (nota 55).
66. Comparem-se os 95 cancioneiros provençais conhecidos, abarcando em torno de 2 542 cantigas, compostas por mais ou menos 350 trovadores. M. DE RIQUER, *Los trovadores...*, *op. cit*., p. 9 e 12.

67. Provou-o C. CUNHA, *Estudos de Poética Trovadoresca, versificação e ecdótica,* Rio de Janeiro, 1961.
68. Desse ângulo, é importante ressaltar os estudos de M. A. Ramos sobre o códice da Ajuda especificamente e as questões genológicas em geral, cujo rigor pode ser medido pela judiciosa resenha a que submeteu a obra N. JÚDICE, D. *Denis. Cancioneiro,* Lisboa, 1998, in *Revue critique de philologie Romane,* 2 (1999), p. 50-69.
69. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours,* Paris, 1953-1957, 2 vol.
70. *Repertorio metrico della lírica galego-portoghese*, Roma, 1967.
71. *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*, Lisboa, 1983.
72. *A poesia lírica galego-portuguesa,* Lisboa, 1990.
73. *Antología de la poesía gallego-portuguesa,* Madri, 1984.
74. *Antoloxía da lírica galego-portuguesa,* Vigo, 2003.
75. G. ORDUNA, « La variante y la "vida parafrástica" de la escritura medieval », em *Fundamentos de crítica textual..., op. cit*., p. 73-87 ; B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie,* Paris, 1989.
76. *Depois do espetáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, 1994. A essa se seguiu a significativa contribuição de J. C. MIRANDA, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses,* Porto, 2004.
77. « João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz », in *Portugal medieval, novas interpretações* , Lisboa, 1985.
78. Cf. as obras citadas na nota 58.
79. V. BELTRÁN, *A cantiga de amor,* Vigo, 1995.
80. G. LANCIANI e G. TAVANI, *As cantigas de escárnio,* Vigo, 1994. A propósito de variações no campo semântico do vocabulário das cantigas, E. Gonçalves deu-nos um estudo modelar em *Poesia de Rei : três notas dionisinas* (Lisboa, 1991), onde, por exemplo, examina as ambigüidades lingüísticas na configuração de Juan Bolo, personagem satirizada em um escárnio de D. Dinis. Com interesse semelhante J. Dionísio estuda a cantiga « *Ai, amor, amore de Pero Cantone,* de Fernan Soarez de Quinhones », *in* J. PAREDES, *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica deso*

mia senhor
branca e vermelha,
queredes que vos retraia
quando vos eu vi em saia.
Mao dia me levantei
Que vos entom nom vi fea !

E, mia senhor, des aquelha
me foi a mi mui mal di' ai !
E vós, filha de dom Paai
Moniz, e bem vos semelha
d'aver eu por vós guarvaia,
pois eu, mia senhor, d'alfaia
nunca de vós ouve nem ei
valia d'ua correa. »
(Esta lição é de E. GONÇALVES, in *A lírica galego-portuguesa..., op. cit.*, p. 134-135).

87. *Lírica Profana..., op. cit.*, t. 2, p. 730-731.

88. Considerem-se as interessantes observações de M. A. Ramos sobre « A transcrição das *fiindas* no Cancioneiro da Ajuda », a propósito da relação delas com a música : « O pergaminho Vindel dá-nos a imagem do que poderia ser a execução melódica de alguns tipos de composição e o Cancioneiro da Ajuda, ambicioso projeto de organizada compilação, não chega sequer às mãos do copista-musical ou do musicólogo, embora não deixe o responsável pela compilação de prever e reservar o espaço necessário à transcrição musical. A orientação da cópia é muito clara nesse sentido. É verdade que não

92. As datas aproximadas de produção da escola trovadoresca galego-portuguesa situam-se entre 1196 e 1350, tendo D. Dinis reinado entre 1279 e 1325.
93. M. P. Ferreira, *Cantus coronatus. Sete cantigas del-Rei Dom Dinis*, Kassel, 2005, p. 12-13.
94. P. H. Lang resume (*Music in Western civilization,* Londres, 1993, p. 99) : « (...) until recently scholars have concentrated their investigations on its purely poetical side and have failed to make it understood that the lyric poetry of the Middle Ages, since it was intended to be sung, must be considered as a combination of two arts, music and poetry, ceaselessly influencing each other. (...) The two cannot be separated because the accompanying music is in a large measure responsible for the disposition of the verses and strophes of the poems. Medieval lyric poets were themselves musicians and created melody and poetry simultaneously, fitting their lines to the musical cadences. »
95. Como se sabe, o tema é amplo, complexo e controvertido, interessando aqui apenas uma de suas implicações. Um trabalho antigo, já revisto, mas ainda instigante, é o de A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France,* Paris, 1925. Igualmente o de M. R. Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média,* Lisboa, 1929 ; M. R. Lapa, *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa medieval,* Coimbra, 1982.
96. M. R. Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa – Época medieval,* Coimbra, 1973, p. 30-31, 55, 66-67 e 79, respectivamente.
97. *Dicionário da Literatura Medieval galego-portuguesa..., op. cit.,* verbete « Manuel Rodrigues Lapa ».
98. A. Rucquoi, *História medieval da Península Ibérica,* Lisboa, 1995 ; M. de la C. Piñero Valverde, « Terra de fronteiras : a Espanha do século XI ao século XIII », *in* L. M. Mongelli, coord., *Mudanças e rumos : o Ocidente medieval (séculos XI-XIII)*, Cotia, 1997, p. 149-185.
99. F. Corriente, « Romania Arabica : uma questão não resolvida de interferência cultural na Europa Ocidental », *Signum*, 8 (2006). Por « Romênia Arabica » ele entende aqui « um espaço cultural e lingüístico compartilhado », resultado de um « longo período de coexistência de formas mais ou menos evoluídas de romance hispânico com dialetos árabes berberes importados pelos conquistadores », p. 82.
100. Cf. o Prólogo a *El mejor Ben Quzmán en 40 zéjeles,* Madri, 1981, p. 19-72.
101. *Poesia dialectal árabe y romance en Alandalús,* Madri, 1997. Trabalho clássico sobre o assunto é o de A R. Nykl, *Hispano-arabic poetry and its relations with the old provençal troubadours,* Baltimore, 1946.
102. S. Spina, *A lírica trovadoresca,* São Paulo, 1991, p. 366-367.
103. « Lelia doura revisited », *La Corónica*, 31/1 (2002), p. 19-40.
104. « Eu delirava como vate insano », Fulgêncio (Helm, 13, 18), *apud* E. R. Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina...*, *op. cit.*, p. 505.
105. *Faust,* I, v. 1770-1771, trad. H. Lichtenberger, Paris, 1932.
106. Cf. o capítulo que C. C. Carreto, embora tratando da narrativa medieval, dedicou ao tema em *Figuras do silêncio. Do inter / dito à emergência da palavra no texto medieval*, Lisboa, 1996, p. 410-420.
107. R. Otto, « Os meios de expressão do numinoso na Arte », in *O sagrado,* Lisboa, 1992, p. 94-103.
108. Segundo as idéias de Tomás de Aquino, conforme estudadas por U. Eco em obra citada na nota 20.
109. V. B. Pizzorusso, « La Supplica de Guiraut de Riquier e la riposta di Alfonso X di Castiglia », *Studi Mediolatini e Volgari,* 14, p. 69-70, v. 750-770 (trad. por Bruno Fregni Bassetto).

110. V. B. Pizzorusso, « La Supplica… », *op. cit.*, *Declaratio*, v. 748-841.
111. Andreas Capellanus, *De Amore,* Barcelona, 1985 ; J. Markale, *L'amour courtois ou le couple infernal,* Paris, 1987.
112. O assunto foi lindamente abordado por M. Moisés, « Fernando Pessoa e a cantiga trovadoresca », in *Fernando Pessoa : o espelho e a esfinge*, São Paulo, 1998, p. 233.
113. *Lírica profana galego-portuguesa…, op. cit., t.* 1, p. 399.
114. O soneto é o XII de « Os passos da cruz », alegoria das estações do Calvário cristão sugerindo o martírio do poeta, e corresponde, muito significativamente, ao momento em que Jesus morre crucificado. *Obra poética…, op. cit.*, p. 55.

INDEX

Mots-clés : lyrique, portugais, galicien

AUTEUR

LÊNIA MÁRCIA MONGELLI

Universidade de São Paulo