

Estudos interdisciplinares sobre o trovadorismo galaico-português

Profa. Dra. Lênia Márcia Mongelli
Universidade de São Paulo/USP
Associação Brasileira de Estudos Medievais/Abrem

Resumo: A leitura da poesia medieval galego-portuguesa, recolhida em apenas três manuscritos (um contemporâneo dos autores e dois outros copiados no século XVI), implica várias dificuldades: o estado danificado dos testemunhos, as várias lições dos críticos no estabelecimento dos textos, as divergências na compreensão de significados, a natureza do objeto que se tem em mãos – um poema para ser cantado. Tudo isso obriga o leitor a começar seu trabalho pela consulta às edições fac-similadas dos *Cancioneiros* e pela comparação entre si das possíveis versões de uma mesma cantiga. Só então será legítimo enveredar para a interpretação pessoal, que deve estar solidamente sustentada por argumentos científicos e por bibliografia atualizada.

Palavras-chave: Lírica medieval galego-portuguesa; Metodologia crítica de poesia medieval; Estudo de texto; Literatura comparada.

Abstract: Reading the Galician-Portuguese medieval poetry, collected in only three manuscripts (one contemporary with the authors and the other two copied on the 16th century) implies overcoming several stumbling blocks: the damaged state in which the documents themselves survived, the various readings that have been proposed by the critical editions, the divergences toward meanings, the nature of the object being considered – a poem intended to be sung. All of which forces the reader, first of all, to check the version(s) registered in the facsimile editions of the *Cancioneiros*, and to compare between themselves the proposed editions existent for the poem(s) under scrutiny. This preliminary work having been done, it will be legitimate to venture into a personal interpretation solidly backed by scientific arguments and up-to-date bibliography.

Key-words: Medieval Galician-Portuguese lyric; Critical methodology of medieval poetry; Texts studies; Comparative literature.

Reflexões iniciais

Trabalhar com a lírica trovadoresca galego-portuguesa, como faço no momento – ou seja, aquela que se produziu principalmente a Noroeste da Ibéria entre o final do século XII e o início do XIV - continua a ser tema instigante. No mínimo, três razões justificam o interesse nunca esgotado: 1) a questão paleográfica, ecdótica e filológica: como se sabe, esse material chegou até nós em três grandes testemunhos, um contemporâneo aos trovadores, o *Cancioneiro da Ajuda*, e os outros dois em cópias italianas do século XVI – *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana* - feitas a partir de um original perdido, sendo B o mais completo dos três, com um total de 1.560 cantigas. A

par dessas três fontes fundamentais, ainda podemos arrolar o *Cancioneiro da Bancroft Library*, que é cópia do *Cancioneiro da Vaticana*¹, o *Pergaminho Vindel* e o *Pergaminho Sharrer*, ambos fragmentos contendo, aquele, seis cantigas musicadas de Martim Codax (ativo em meados do século XIII)² e este, também seis cantigas musicadas de D. Dinis (1261-1325)³. Com as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X o Sábio (1221-1284)⁴, completa-se o quadro lírico disponível em galego-português. Como os *Cancioneiros* estão publicados em edição fac-similada, é possível verificar o grave problema que representa para os pesquisadores o “estabelecimento do texto”, com “lições” tão divergentes entre si e às vezes tão desviadas dos originais, que se corre o risco de arquitetar uma interpretação baseada em falácias ou em comprometedores “desvios” dos códices⁵; 2) a segunda questão nos remete ao comparatismo crítico, literário e historiográfico: o trovadorismo galego-português decorre do provençal - aquele praticado pelos trovadores ocitânicos no sul da França, entre os séculos XI e XIII - e a ele deve os seus grandes temas e o seu sistema normativo, não há como negá-lo⁶. Contudo, o lugar-comum dessa constatação, que só bem recentemente vem sendo amplamente reexaminado, tem impedido pensar em alguns aspectos elementares e decisivos para melhor compreender a densidade do lirismo ibérico: a) o apogeu do trovadorismo galego-português dá-se quase um século após o provençal, espaço de cem anos no qual ocorreram grandes transformações sociais e culturais; b) esse momento, que é o do século XIII - entre 1250 e 1300 intensifica-se a produção das cantigas peninsulares - para muitos configura já uma espécie de humanismo proto-renascentista, pela difusão das línguas vernáculas, pela intensa especulação laica nas Universidades, pela repercussão do modelo escolástico e pelo recrudescimento das leituras aristotélicas. Como é de supor, os trovadores, homens cultos vivendo nas cortes régias e/ou senhoriais (VIEIRA, 1999), exercendo, a mando dos magnatas, as atividades lúdicas do canto, não poderiam estar alheios a tão profundas mudanças; 3) a terceira e última questão é de matiz estético: o *formalismo* da poesia trovadoresca, presa a rígidos códigos de estrofação, de rimas, de metrificação, de acentuação silábica, de seleção temática e de adequação à música instrumental (pois era feita para o canto), tem levado

¹ Informações bastante substanciais sobre os Cancioneiros podem ser encontradas em *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa* (LANCIANI; TAVANI, 1993).

² Editadas por M. P. Ferreira (1986). Editadas, ainda, por C. F. da Cunha (1956).

³ Recentemente editadas por M. P. Ferreira (2005).

⁴ Editadas por W. Mettmann (1986).

⁵ Cf. V. G. Orduna (2005), principalmente a Parte I, "Los fundamentos".

⁶ Cf., inclusive por facilidade de acesso, S. Spina (1991).

a um juízo de valor que vê esse “espartilhamento” da “inspiração” como limitador da qualidade do texto. Uma vez que as *artes poéticas* do tempo fundamentam a normatividade (ARTE, 1999; FARAL, 1962), parece não haver saída para o leitor senão mergulhar nas especificidades genológicas (a decantada distinção entre *cantigas de amor*, *de amigo* e *de escárnio ou maldizer*, além do lirismo religioso, submisso à mesma regulamentação) ou na bastante restrita diversificação temática, que gira à volta do “amor cortês”, considerado sempre em paralelo à *fin’amors* provençal.

Os três aspectos – o filológico, o comparatista e o estético – indispensáveis ao bom conhecimento dos *fremosos cantos* – podem conduzir a desastrosos resultados hermenêuticos se a perspectiva metodológica adotada não levar em conta a inserção do texto em seu tempo – um dos problemas pluridimensionais mais debatido nos últimos dez anos (MARIMÓN LLORCA, 1999), cristalizado no sacrossanto pecado do anacronismo. Avaliar um texto pela óptica de quem o compôs é dos caminhos seguros para desvirtuá-lo o menos possível. E com relação aos três motivos que sustentam entre nós o interesse acadêmico pelo Trovadorismo, o erro de perspectiva – se assim podemos dizer – tem sido sistematicamente cometido: por exemplo, quanto à rigidez formal, quase sempre se conclui pela “falta de originalidade” dos bardos medievais, que passaram 150 anos repetindo os mesmos motivos e modelos; ou, pior, pergunta-se mecanicamente pelas relações iterativas entre “forma” e “conteúdo”, freqüentemente examinadas em separado uma da outra; ou, ainda, considera-se o Amor ibérico muito “inferior” àquele tratado nas *cansó* dos provençais. Se, no início do século passado, nomes importantes como Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Manuel Rodrigues Lapa, José Joaquim Nunes, Luciana Stegagno Picchio, Celso Cunha e outros, do mesmo quilate, que tantos e tão relevantes serviços prestaram à edição crítica desses cancionários, fizeram julgamentos que devem ser matizados quanto a seu verdadeiro alcance e significação, hoje, depois dos intensos estudos de filólogos portugueses, galegos, espanhóis, italianos e brasileiros, não cabe continuar repetindo os mesmos clichês, quer detratores, quer valorativos. É preciso voltar aos textos dos trovadores agora “com olhos de ver”, munidos dos instrumentais – inclusive os fornecidos pela internet⁷ – que a crítica moderna tem colocado a nosso dispor. Antes de ampliar essa proposta, como faremos a seguir, enfatize-se: não é possível ler bem os trovadores, em

profundidade e com menor chance de deslizes, sem recorrer aos manuscritos. Mesmo que a edição consultada seja reconhecidamente confiável, as “variantes” de leitura só podem ser corrigidas – ou não – pelo documento original.

Esse alerta entronca numa linha de pesquisa que tem mobilizado lingüistas (principalmente), historiadores, filósofos e sociólogos medievalistas, todos atentos à pergunta chave: como ler um texto da Idade Média?⁸ Até que ponto aquilo que interpretamos é realmente o que o texto diz ou é uma “ficção de realidade”, colocando em zonas limítrofes a História e a Literatura⁹, dentre outras intersecções? Ao invés de restituir o discurso do homem medieval, não estaremos superpondo a ele o nosso próprio discurso científico moderno? O que sabemos da recepção aos textos por parte do público contemporâneo aos séculos XII e XIII, numa relação obra-leitor que a Retórica tem proposto, desde Aristóteles, como decisiva a uma determinada concepção do real (MARIMÓN LLORCA, 1995)? Para ilustrar com mais propriedade essas ponderações, tempos atrás estive na Universidade de São Paulo (USP) a Dra. Régine Le Jan¹⁰, especialista no período da Alta Idade Média, e sua palestra “Les femmes, le vengeance et la construction des récits au haut Moyen Âge” girou em torno de um interessante problema, muito proximamente afim deste que venho abordando: para estudar o tema da “mulher vingadora”, baseado em um relato que circulou no Baixo-Reno à roda do ano Mil, tendo por protagonista a nobre Adèle de Hamaland, Régine Le Jan serviu-se de três diferentes narrativas, escritas, as duas primeira, por Thietmar de Mersebourg (entre 1012 e 1018) e por Alpert de Metz (entre 1024 e 1025), e a última, baseada numa crônica sobre Meinwerk de Paderborn, filho de Adèle e seu primeiro marido (entre 1155 e 1165); a particularidade documental é que as duas primeiras são contemporâneas aos acontecimentos e a última, posterior a eles em um século e meio. Além disso, Thietmar é um nobre saxão, bispo imperial; Alpert é um monge lotaríngio; o suposto autor da terceira é um monge residente em Paderbonr. O resultado da análise é que a imagem de Adèle como “mulher vingadora” varia tanto quantos são os relatos, os interesses políticos envolvidos, a óptica dos narradores (saxão, lotaríngio e

⁷ Cf., por exemplo, o *Banco de dados da Lírica profana galego-portuguesa*, cujo acesso pressupõe o cadastramento do usuário: www.cirp.es

⁸ Aliás, esse é o título de uma obra lançada no Brasil há seis anos, de M. S. Cavalcante Schuback (2000).

⁹ Sobre essa relação, há capítulos instigantes em H. White (1994; 1995).

¹⁰ Veio a convite do LEME (Laboratório de Estudos Medievais), grupo de estudos da USP e da UNICAMP. Um dos mentores do grupo é o Prof. Dr. Marcelo Cândido da Silva, que gentilmente me cedeu o texto da palestra da Dra. Le Jan. Ficam aqui meus agradecimentos.

“conterrâneo”) e algo como uma *weltanschauung* temporal. Ao fim e ao cabo, perguntava-se a Dra. Le Jan com acerto: afinal, quem foi Adèle? Qual dos retratos é o verdadeiro? A essa pergunta, envolta em brumas favorecidas pelos documentos, só se pode dar resposta aproximada. É a dose de “ficção” com que temos de lidar. Daí o zelo redobrado, imperioso em se tratando dos Cancioneiros dos trovadores, os quais são – é bom não perder de vista – ou fragmentários ou cópias tardias.

Na continuidade dessas ponderações e para retomar aqueles três aspectos que, se mal manipulados, podem emperrar a leitura das cantigas – o filológico, o comparatista e o estético – há dois outros pontos, extensão deles, que podem ajudar a iluminá-los: 1) essas cantigas trovadorescas, chamadas “profanas” em oposição ao cancionero “mariano” de Afonso X – cheias de erotismo, de jogos equívocos, de subterfúgios e de ambigüidades – foram compostas dentro da e por uma sociedade religiosa, cristã, que tem a Bíblia como paradigma e a Igreja como diretriz espiritual, atuando também como orientadora comportamental pelo menos desde o século V. Por isso a “tensão dos contrários” – quase regra sociológica – marca tão singularmente o perfil histórico e cultural do medievo (FRANCO JÚNIOR, 1999), sempre cindido entre vida exterior e vida interior, entre o corpo que vacila e o espírito que resiste; 2) se acusamos os trovadores ibéricos de “massificados”, de inseridos em um grupo onde mal se distinguem individualidades – quase sempre reconhecidas antes por sua categoria social que por sua “inventividade” poética – pergunta-se até que ponto se pode falar em “identidade” ou em “indivíduo” na Idade Média, sem ferir um modo de constituição que é essencialmente grupal e homens que só se reconhecem plenamente como “filhos de Deus”?

Voltando ao item 1, quero lembrar aqui uma obra recente de Michel Zink, historiador especializado na literatura medieval francesa, *Poésie et conversion au Moyen Âge* (2003), e que há muito vem se desdobrando para tentar entender a complexa manifestação da “subjetividade” no medievo¹¹. Justificando o título acima, o autor diz que por *conversion* podemos entender “o caminho da alma para Deus”, mais ou menos nos moldes da célebre *Demanda do Santo Graal* e do percurso salvífico dos cavaleiros em direção ao Santo Vaso. Nessa via de “conversão” é que a “poesia” foi aos poucos se

firmando, ou melhor dizendo, se transubstanciando, herdeira que era do paganismo e, portanto, rechaçada pela Igreja. Recorde-se a importância do mito de Orfeu para a Antigüidade clássica, “poeta” cujo “canto” não só tinha o dom de aplacar a Natureza como lhe permitiu adentrar o inviolável reino dos mortos, atrás de sua Eurídice – feito heróico que se deveu, é preciso assinalar, à poderosa suavidade de seu canto (CIVITA, 1976). Ou seja, a melodia de Orfeu chegou até os deuses, soberba inaceitável mesmo para Platão, que, como é sabido, condenou severamente os poetas, chamados de “forjadores dos falsos mitos”, no Livro I da *República*: “(...) oferecer com palavras uma imagem falsa da natureza dos deuses e dos homens, como um pintor cujo retrato não apresentasse a menor semelhança com o modelo” (PLATÃO, [s.d.], p. 80) seria aliciar pela sedução os jovens cidadãos atenienses e colocar em risco a estabilidade das cidades-estados gregas.

Contudo, o Cristianismo teve de se haver com a inexcelsa grandeza dos antigos e a modelar essência de sua inspiração poética, quando menos porque foram seus parâmetros teóricos – mantidos pelas disciplinas do *trivium* e do *quadrivium* – que, sucessivamente reformulados, mas essencialmente os mesmos, regeram o discurso religioso e laico ao longo da Idade Média, irrompendo pelo neoclassicismo adentro (MONGELLI, 1999). Não é à toa que a voz cheia de autoridade de Santo Agostinho defende, nas *Confissões*, a “palavra criadora”, capaz de “inventar a realidade”, porque foi assim que Deus fez o mundo: “Todas estas criaturas Vos louvam como a Criador de tudo. Mas, de que modo as fazeis? Como fizestes, meu Deus, o céu e a terra? (...) É necessário concluir que falastes e os seres foram criados. Criaste-los pela vossa palavra!” (AGOSTINHO, 1981, p. 297). O apoio de Agostinho, claro, é bíblico: “Pela palavra do Senhor foram feitos os céus. E pelo sopro de sua boca todo o seu exército.” “Porque Ele disse e tudo foi feito; Ele ordenou e tudo existiu” (Salmos, XXXII, 6 e 9).

Estava aberta a porta que, ao longo dos séculos, elevaria paulatinamente o estatuto dos poetas até chegar à irrupção dos trovadores com seu erotismo novidadeiro.

Passemos agora ao item 2, para tentar entender o modo de criação dos trovadores, sua fonte de “inspiração” e sua “autonomia” artesanal. Por que esses primeiros poetas em

¹¹ Sua obra mais conhecida sobre o assunto é *La subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*

galego-português deveriam compor fora de um “modelo”, se a excelência da produção literária até pelo menos o século XVIII pressupõe justamente sua maior ou menor adequação à norma? Basta uma espiada nas cantigas de *escárnio e maldizer* para constatar que grande parte das sátiras são dirigidas a determinados jograis cuja pretensão a bardos esbarra no desconhecimento das regras de *ben trobar*. Não se fala, portanto, em “inspiração” – como a entenderam os escritores oitocentistas – mas em Arte que é antes de tudo “técnica” (ECO, 1988), conforme a primeira etapa de uma composição retórica: a *inventio* significa escolher um determinado tema e adequá-lo a determinada linguagem (CÍCERO, 1976, p. 18-19). Quanto mais perfeita e mais sem brechas esta “adaptação”, tanto melhor o texto.

O assunto é tão instigante – talvez porque estranho a nossos conceitos modernos de liberdade criadora – que a Seção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval dedicou a ele todo um congresso, cujas Atas têm por título justamente *Modelo* (LARANJINHA; MIRANDA, 2005). Nessa obra, os participantes fizeram-se as mais variadas perguntas: que tipo de “modelo” Vergílio representou para o lirismo ocidental? Quais os “modelos” para a correspondência entre Abelardo e Heloísa? De que “modelo” se serviram os textos medievais para traçar o retrato de Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal? Qual o “modelo” subjacente ao herói impecável que foi Palmeirim de Inglaterra? E as *cantigas de amigo*, que tradição deu a elas um “modelo”? O discurso hagiográfico tinha quais “modelos”? Como se observa, todos partem do princípio de que o homem medieval lidava, sim, com “modelos” para entender a realidade¹². Foi a tecla em que bateram todos os Padres da Igreja ao defender o “modelo” bíblico. Afinal, as duas cidades agostinianas, a celeste e a terrestre, coexistem por espelhamento¹³.

Saindo do âmbito da história literária para o da história social e cultural, cito aqui outro livro recente, que também se propõe a examinar temas atinentes a esta emergência ou não de um “eu” na Idade Média, por trás de “modelos”. Trata-se de *L’individu au Moyen Âge*, coletânea de artigos reunidos por Brigitte Miriam Bedos-Rezak e Dominique Iogna-Prat (2005) em torno de três grandes eixos: “As marcas da

(1985).

¹² O texto de abertura da obra citada na nota anterior intitula-se “Modelo e imitação”, e seu autor, A. Nascimento, discorre sobre a permanência destes dois conceitos ao longo da História, sempre relativizados por circunstâncias contextuais.

individuação”, “Sujeitos de Discurso” e “Indivíduo e instituição”. De diferentes perspectivas – filosófica, psicanalítica, biográfica, lingüística, artística, semiótica etc. – todos concluem pela lenta, mas inegável autonomização do sujeito, cuja representação passa da “revelação” à “construção” do “eu”, apoiada pela fecundidade do subjetivismo cristão. Todos menos um, Joseph Morsel, que no texto “A construção social das identidades na aristocracia franconiana nos séculos XIV e XV. Individuação ou identificação?” baseia-se em estruturas discursivas para dizer que as formas identitárias na Idade Média remetem às relações sociais e, portanto, à “identificação” coletiva. Para Morsel, no medievo a “pessoa” é *persona*, é entidade grupal (BEDOS-REZAK; IOGNA-PRAT, 2005, p. 79-99).

A longa volta que demos – na mira do estudante brasileiro – visa a pontuar algumas premissas para situar a lírica galego-portuguesa quanto ao "estado atual" dos estudos críticos a ela dedicados: 1) é preciso avançar para além das amarras tantas vezes representadas pelo viés filológico, ecdótico, paleográfico, comparatista, genológico e formalista; 2) é preciso inserir as cantigas no contexto mais amplo da Idade Média não só Ibérica, mas Ocidental, do ângulo de suas grandes estruturas, como por exemplo, a clerical; 3) é preciso lembrar – e isto é indispensável – que, no medievo, tudo o que é profano emerge no sagrado, de uma forma ou de outra.

A título de exemplo

Aqui se põe a questão do método. Antes de abordá-lo(s), convenhamos: se nosso ponto de partida para conhecimento da matéria for uma edição atualizada das cantigas, como a coordenada por Mercedes Brea (1996), que apontou minuciosamente os testemunhos de que se serviu, a genealogia dos textos, o *canon* normativo, a ortografia e os diacríticos utilizados, além de proceder com rigor à *restitutio* e à *emendatio* dos poemas, acrescidas do aparato de variantes e de numerosas notas textuais – convenhamos que o trabalho analítico se beneficia dessas bases sólidas, propiciando comentar diferenças, discordâncias e oposições, em diálogo vivo com a tradição dos estudos trovadorescos. Assinale-se que a comodidade não nos exime da árdua tarefa de verificação, mormente

¹³ V., de S. AGOSTINHO, a parte II de *A cidade de Deus* (1990), intitulada, nesta edição brasileira, “A

quando a intenção final é caminhar pelo terreno sempre frágil e tradicionalmente rejeitado da **interpretação**¹⁴, com vistas a cumprir os desígnios de qualquer texto literário de qualidade, quais sejam, ocultar-se sob camadas espessas de significantes metafóricos, analógicos, simbólicos, míticos, conforme o *cursus* prosódico em que foi concebido.

Quão variados podem ser os métodos de abordagem, recorde-se o estudo de R. Jakobson (1970) de uma cantiga de Martin Codax do ponto de vista da tessitura fonológica ou o mesmo trovador sendo tratado a partir de sua dimensão musical (FERREIRA, 1986; CUNHA, 1956), ou, ainda, a linha histórico-sociológica das pesquisas de Antônio Resende de Oliveira (1994)¹⁵ e de Yara Frateschi Vieira (1999), sem contar os numerosos trabalhos na esfera da Lingüística¹⁶ (morfossintáticos, lexicais, semânticos), suscitados por textos da estirpe da famosa “cantiga de guarvaia”¹⁷, ou até da Psicanálise, como pelo poema único de Mendinho, “Sedia-m’ eu na ermida de San Simión”¹⁸. A lista poderia tornar-se infundável, comprovando que a escolha do método analítico-interpretativo está umbilicalmente ligado à natureza interna, à estrutura íntima do texto-objeto de que se parte e do eventual recorte que nele se faça. Ele é que determina a(s) linha(s) de pesquisa que o tornará(ão) menos opaco. O contrário (do método para o texto) pode ter resultados desastrosos.

Numa obra admirável escrita em colaboração, e pelo viés da Sociologia, Pierre Bourdieu examina densas questões atinentes ao essencial do que vimos tratando, insistindo na idéia de que “o real só responde quando questionado”; e para que ele melhor fale é necessário despirmo-nos das “pré-noções”, lembrando-nos de que qualquer modelo teórico é simultaneamente “construção” – porque nos ajuda a caminhar, inovando, e “ruptura” – porque corrige erros do passado (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2004), em rica interação dialética. E ainda: para uma “formação epistemológica de base”, é muito saudável a “convergência de disciplinas”, desde que

cidade de Deus contra os pagãos”.

¹⁴ Conforme Germán Orduna (2005, p. 56), a Filologia ainda não se livrou da máxima de K. Lachmann, *recensio sine interpretatione*, com seu verdadeiro horror ao *iudicium* e obsessão pela objetividade – pressupostos há muito matizados pela Lingüística. V. “La edición crítica como arte ecdótico II. I. *Interpretatio – Iudicium*”.

¹⁵ Ainda do ângulo sociológico e a título de exemplo, v. João Dionísio (1994).

¹⁶ Cite-se, no Brasil, G. Massini-Cagliari (1999).

¹⁷ Dentre tantos exemplos possíveis, J. Horrent (1955).

¹⁸ Vários artigos foram a ele dedicados em *O mar das cantigas* (ACTAS, 1997).

manipuladas com o devido rigor e em atenção a um estreito “controle semântico”, que respeite a especificidade das palavras em seu contexto (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2004, p. 287 e 160, respectivamente).

Podemos ilustrar esse raciocínio com Rip Cohen, da John Hopkins University – estudioso das *cantigas de amigo*, e Federico Corriente, da Universidade de Zaragoza – conhecido arabista, cuja tarefa crítica pode ser aqui lembrada em um ensaio que coloca em prática orientações teóricas indicativas de reflexões similares. Eis a *lição* que propuseram para a fixação e interpretação do poema “Eu velida non dormia”, de Pedr’ Eanes Solaz (COHEN; CORRIENTE, 2002), trovador ativo no século XIII (OLIVEIRA, 1994):

Eu velida non dormia
+ *Lelia doura* +
E meu amigo venia
+ *Edoy lelia doura* +

Non dormia e cuidava
Lelia doura
E meu amigo chegava
Edoy lelia doura

O meu amigo venia
Lelia doura
E d’amor tan ben dizia
Edoy lelia doura

O meu amigo chegava
Lelia doura
E d’amor tan ben cantava
Edoy lelia doura

Muito desejei, amigo,
Lelia doura
Que vos tevesse comigo
Edoy lelia doura

Muito desejei, amado,
Lelia doura
Que vos tevesse a meu lado
Edoy lelia doura

+ *Leli, leli* +, par Deus, + *leli* +
Lelia doura
Ben sei eu que<n> non diz + *leli* +
Edoy lelia doura

Ben sei eu que<n> non diz +*leli*+
Leia doura
Demo x' é quen non diz +*leli*+
Edoy lelia doura

Transcendendo o evidente hermetismo do refrão, há várias outras divergências entre os críticos não só quanto ao sentido dele, mas ainda com relação à própria transcrição do texto: tanto J. J. Nunes como M. Brea, por exemplo, mantêm *lelia* ao final do verso 31, seguindo a *fonte* em CV¹⁹. Se considerarmos a cantiga dividida em três partes, do ponto de vista da “narrativa” oculta de um caso amoroso – estrofes I-IV (a moça espera pelo namorado, cantando e sofrendo); estrofes V-VI (o namorado chega e ela agrada-o com expressões amorosas); e estrofes VII-VIII (a moça diz *leli* três vezes e afirma conhecer alguém que não pode fazê-lo) – conforme a sugestão dos dois críticos²⁰, tal proposta colide com Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que vê disjunção entre a “primeira parte” e o resto, bem como com Nunes, que toma por excrescentes as estrofes VII e VIII.

Para se contrapor a tais dificuldades, a dupla segue um amplo caminho, cuja finalidade é lançar nova luz sobre o refrão, o qual sintetiza, como é de sua índole, o sentido da cantiga. Cuidadosos em não tomá-la isoladamente, quer em relação ao próprio Solaz, quer ao contexto ibérico (onde apontam numerosas ocorrências de teor análogo), vão a outro texto do trovador, “Dizia la ben talhada”, que nos Cancioneiros precede o anterior e com ele dialoga:

Dizia la ben talhada
“Agor’ a viss’ eu penada
Ond’ eu amor ei!”

A ben talhada dizia:
“Penad’ a viss’ eu un dia
Ond’ eu amor ei!”

Ca, se a viss’ eu penada,
Non seria tan coitada
Ond’ eu amor ei!

Penada se a eu visse,
Non á mal que eu sentisse
Ond’ eu amor ei!

¹⁹ A partir daqui, comentam-se dados fornecidos pelo artigo citado de Cohen e Corriente (2002).

²⁰ Esta divisão tem por suporte, inclusive, as rimas: em I-IV, rimas *ia - ava*; em V-VI, rimas *igo - ado*; em VII-VIII, a rima é a palavra *leli* (p. 21).

Quen lh' oje por mi dissesse
Que non tardass' e veesse
Ond' eu amor ei!

Quen lh' oje por mi rogasse
Que non tardass' e chegasse
Ond' eu amor ei!

Atendo-nos apenas ao que importa ao assunto em pauta²¹, esta leitura faz uma correção fundamental a Nunes, de que resulta a proposta de decifração, na primeira cantiga, do *lelia doura*: neste segundo poema, nos versos 2, 5, 7 e 10, os articulistas vêem uma mulher, traduzida pelo pronome a, objeto direto de visse, divergindo de Nunes, que em 2 e 5 suprime o pronome, e em 7 e 10, transcreve-o pelo masculino o. Enquanto a opção pelo masculino compromete a clareza do poema, o feminino, ao contrário, cria uma situação dramática nada incomum ao universo trovadoresco: o ciúme, justificando a imprecação *Penad' a viss' eu un dia*, que a moça lança sobre possível rival, cuja saída de cena acabaria com seus males. Eis um caso de *emendatio* que conduz a distinta interpretação.

O tema, assim concebido, parece aos dois críticos referendar sua repetição em *lelia doura* – cujo sentido final é também expressão de júbilo contra “a outra”, em disputa amorosa. O refrão é um arabismo e vem analisado palavra por palavra: “*lelia* represents Andalusí Arabic *líya*, phonetically /leia/, an allomorph of Arabic *li*, ‘for me’, ‘to me’ (preposition with first personal pronominal suffix); *doura* represents Andalusí Arabic *ddáwra*, ‘turn’, from the Semitic root *dwr*; *líya ddáwra* thus means ‘to me (belongs) the turn’”.

Quanto a *edoy*, “we propose that *edoy* is not Arabic but represents Latin *et hodie* in early Iberian Romance (not Galician-Portuguese, where we have *e oje*”, o que permitiria ler *edoy lelia doura* como *ed oi... líya ddáwra* – “a bilingual verse, as in so many *kharajat* (karjas)”. Finalmente, *leli*, nas estrofes VII e VIII, “represents Arabic *layli*”, sendo que “*ya layli* is a common exclamation in Arabic poetry, meaning ‘what kind of nights I’ve had’”. Orientando-se por esses raciocínios filológicos, etimológicos e

²¹ E deixando de lado discussões interessantes como a que se estabelece em torno do pronome “onde” – um dos “nós” da cantiga – conforme exposto na nota 8 do referido artigo.

comparativos, a cantiga é vertida para o inglês com a seguinte leitura, que a irmana à precedente:

I, lovely girl, was not sleeping
(It's my turn)
And my boyfriend was coming
(And today it's my turn).
.....
I really wanted, friend,
(It's my turn)
To have you with me
(And today it's my turn)
.....
My night! My night! By God, my night!
(It's my turn)
I know well who won't say 'my night!'
(And today it's my tur).

Tendo em vista que Pedr' Eanes Solaz poetou 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, “the linguistic question and the cultural, historical and geographic setting lead us to larger interpretative problems: are we dealing with a Christian or an Islamic context? How ought we to view the verse *ed oi lelia doura* in the context of studies of the *kharajat*?”

Esta abertura de perspectivas para vertentes histórico-culturais, examinadas com riqueza de detalhes aqui obrigatoriamente postos de lado, aponta uma conclusão do agrado dos dois críticos: o tema central embutido na cantiga é típico do folclore islâmico – “jealousy between several women belonging to one man as slaves or entitled to his love as legal wives, which led to rivalry, insults or even acts of aggression, and to attempts to take the rival's place or turn in the beloved's affection or bed.”. Ou seja: hoje “é o dia” da amada nas preferências do senhor e, cheia de júbilo, ela tripudia sobre “a outra”, *que<n> non diz leli*, pelo menos não neste momento que não lhe pertence.

Equilíbrio e bom senso

Conforme se depreende, tudo começa pelo texto estabelecido e pelas opções do editor – porque “cada versión es um texto” (*apud* ORDUNA, 2005, p. 36) – o que conduz ao

exame comparativo, tanto das versões entre si quanto delas com as fontes manuscritas impressas. Nos casos em que as variantes sejam discrepantes a ponto de interferir no sentido interpretativo que se está buscando, as notas ao texto são obrigatórias. Elas é que darão conta, par e passo, do intercâmbio analítico entre as normas vigentes ao tempo e a intuição do crítico, em mútua complementaridade.

É necessário equilíbrio e bom senso: nem os suportes metodológicos podem se superpor ao texto, ofuscando-o e obrigando-o a curvar-se a um molde que às vezes não lhe é adequado²², nem se deve deixar levar pelas tentações perigosas do "gosto", que, fazendo exceder o subjetivismo nas análises, reduz automaticamente a atividade analítica e fá-la derivar para as abstrações falseadoras do objeto²³. Há que lembrar que nenhuma leitura científica é ingênua e que o suporte de uma teoria é que controla os possíveis excessos das referidas abstrações. Se a tarefa epistemológica principia pela constatação de *um problema* – por exemplo, Elsa Gonçalves pergunta-se, para começar a tratar de alguns escárnios de D. Dinis: "Serão 'pilhérias inocentes' [segundo Rodrigues Lapa] as três cantigas de escárnio que têm como alvo o cavaleiro Joan Bolo?" (1991, p. 37) – o qual geralmente coloca em xeque posições anteriores (no caso, o juízo de Lapa), a etapa seguinte é a reunião de provas – tantas e tão diversificadas quantos forem os matizes do *problema* situado – que levarão a um outro argumento e a um novo ponto de vista. E assim em cadeia sucessiva, até que a opacidade do significante vá se revelando ao intérprete.

Não se deve saltar qualquer dos degraus de acesso às camadas profundas do texto. Principalmente quando se considera o verniz enganador da ficção medieval, em sua luta feroz para fazer-se valer como "verdade", apesar dos artifícios retóricos, e para impor a língua *romance* (ou, entre os trovadores, a *koiné* literária), ao lado da soberania indiscutível do Latim, língua sagrada do texto Escriturístico²⁴. Afinal, quer pela prosa quer pela poesia, quer pelo viés amoroso quer pelo satírico, o homem medieval buscou

²² Bourdieu (2004, p. 15 e p. 120, respectivamente) cita M. Weber, em *Essais sur le théorie de la science* (Paris: Plon, 1965): "a metodologia **não** é a condição de um trabalho fecundo" (grifo nosso), postulado repetido, de outra maneira, por E. Durkheim, que discorre sobre as benesses da "dúvida metódica" de Descartes, uma das bases de qualquer método científico rigoroso (em *As regras do método sociológico*. 11. ed. São Paulo: Nacional, 1984).

²³ P. Brunel *et alii*, de forma resumida, mas útil, acompanham as variações do "gosto" ao longo dos séculos, a partir da Antigüidade clássica (1988, p. 2).

²⁴ C. Carreto tem tratado dessas zonas limítrofes do discurso medieval (1996).

estabelecer a relação analógica entre os *signa* e as *res* como forma de apreender a significação do mundo, oculta em Deus. Cumpre-nos juntarmo-nos a eles, lendo-os como queriam e devem ser lidos.

Referências:

ACTAS do Congreso O Mar das cantigas. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. São Paulo: Vozes, 1990.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. do original latino por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 10. ed. Porto: Apostolado da Imprensa, 1981.

ALFONSO X. *Cantigas de Santa Maria*. Ed. de Walter Mettmann. Madrid: Castália, 1986. 3 v.

ARTE de trovar. Ed. de Giuseppe Tavani. Lisboa: Colibri, 1999

BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam; IOGNA-PRAT, Dominique. *L'individu au Moyen Âge*. Paris: Flammarion-Aubier, 2005.

BOURDIEU, Pierre ; CHAMBOREDON, J.-C. ; PASSERON, J.-C. *Ofício de sociólogo. Metodologia da pesquisa na Sociologia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BREA, Mercedes (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Ramón Piñeiro, 1996. 2 v.

BRUNEL, P. et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CARRETO, C. *Figuras do silêncio. Do inter/dito à emergência da palavra no texto medieval*. Lisboa: Estampa, 1996.

CÍCERO. *De inventione*. Transl. by H. M Hubbell. Harvard: Heinemann, 1976.

CIVITA, Victor (Ed.). *Dicionário de mitologia greco-romana*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

COHEN, Rip; CORRIENTE, Federico. *Lelia doura revisited*. *La Corónica*, n. 31, f. 1, p. 19-40, Fall 2002.

CUNHA, Celso Ferreira da. *O cancionero de Martin Codax*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

DIONÍSIO, João. Condições de produção da cantiga: os pagamentos com panos. In: LORENZO, Ramón (Ed.). *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e*

Filologia Românica. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. de Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro, Globo, 1988.

FARAL, Edmond. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*. Paris: Champion, 1962.

FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus coronatus*. Sete Cantigas d'El Rei Dom Dinis. Kassel: Reichenberger, 2005.

FERREIRA, Manuel Pedro. *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *O ano 1000. Tempo de medo ou de esperança?* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos, 1991.

HORRENT, J. La chanson portugaise de la Guarvaya. *Le Moyen Âge*, v. LXI, p. 363-403, 1955.

JAKOBSON, Roman. Carta a Haroldo de Campos sobre a textura de Martin Codax. In: _____. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. de Francisco Achcar et al. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 119-126.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Trad. de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993.

LARANJINHA, Ana Sofia; MIRANDA, José Carlos Ribeiro (Ed.). *Modelo. Atas do V Colóquio da Seção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Porto: Universidade do Porto, 2005.

MARIMÓN LLORCA, Carmen. El espacio y el tiempo del discurso medieval: aproximación pragmático-comunicativa al estudio del contexto. In: LLORENS, S. F.; ROMERO, T. M. (Ed.). *Actes del VII Congrès de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999. v. II, p. 385-394.

MARIMÓN LLORCA, Carmen. Retórica y poética en la Edad Media: apuntes para una teoría composicional del discurso literario. In: PAREDES, Juan (Ed.). *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1995. v. III, p. 171-181.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999.

MONGELLI, Lênia Márcia (Org.). *Trivium & quadrivium. As artes liberais na Idade Média*. Cotia: Íbis, 1999.

- OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.
- ORDUNA, V. Germán. *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco, 2005.
- PLATÃO. *Diálogos. A república*. Trad. direta do grego por Jorge Paleikat. São Paulo: Ediouro, [s.d.]. v. III.
- SCHUBACK, M. S. Cavalcante. *Para ler os medievais. Ensaio de hermenêutica imaginativa*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SPINA, Segismundo. *Antologia da lírica galego-portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1991.
- VIEIRA, Yara Frateschi. *En Cas Dona Mayor. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*. Santiago de Compostela: Latiovento, 1999.
- WHITE, Hayden. A imaginação histórica entre a metáfora e a ironia. In: _____. *Meta-História. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 95-144.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ZINK, Michel. *La subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- ZINK, Michel. *Poésie et conversion au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.