

METUS PRAECLUDIT VOCEM: A MUDEZ D'AMOR (1)

Maria Helena Ribeiro da Cunha

Se a floração da lírica galaico-portuguesa, que vem do reinado de D. Sancho I até à morte de D. Dinis, deve o seu estímulo, de um lado, ao influxo provençal (cantigas de amor), e de outro, a condições locais (cantigas de amigo), que lhes marcam não só a estrutura poemática como a elaboração, é natural que o temário dessa lírica surja como um dos seus elementos caracterizadores, completando e circunscrevendo particularmente as duas espécies.

É certo que não se pode perder de vista, em princípio, que a cantiga de amigo, onde o agente é a mulher, encerra geralmente uma estrutura rítmica e versificatória bastante simples, como as paralelísticas, não obstante se complique noutras, com variações formais e conseqüentemente discursivas; enquanto as cantigas de amor, em que fala o trovador ou o poeta à sua dama, de inegável influência provençal, manifesta uma casuística amorosa mais complexa e submissa a determinadas convenções poéticas. Não há dúvida, todavia, que ambas têm o amor como tema das suas digressões líricas, e a distinção que se instala a partir dessas premissas, a acusar diversas origens e cenário, se acentuará com o exame do temário trovadoresco na medida em que este também denuncia estilos de vida e mentalidade diferentes.

Assim sendo, ao percorrermos as cantigas de amigo, e ao observarmos as situações que elas, em geral, oferecem, conseguimos agrupar grande parte sob a inspiração de paisagem rural e de outros elementos que daí decorrem: ora é a donzela que vai à fonte com o amigo ou faz promessas no santuário pela volta do namorado; ora é aquela que o espera na romaria e expressa suspeitas pelo seu atraso. Além desses temas, são as reuniões em frente das igrejas, as confidências com a amiga sobre os presentes que recebeu e as saudades do amigo que par-

(1). — Aula proferida por ocasião do Concurso de Ingresso na Carreira Docente em março de 1976, na Disciplina de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

tiu para o fossado. Mas não são poucos os cantares que glosam o ambiente doméstico onde a jovem fia o sirgo e discute com a mãe as suas “razões d’amor”, e em que revela curiosa desenvoltura no trato da arte amorosa. Antonio José Saraiva e Óscar Lopes chamam a atenção para o fato de a protagonista aparecer, nesse tipo de cantiga, “muito mais desembaraçada de língua e segura de experiência” (2) A propósito, a cantiga de Pedr’Amigo de Sevilha é encantadora na expressão da donzelinha rebelde:

Dizede, madre, porque me metestes
en tal prison e porque mei tolhestes
que non possa meu amigo veer?
— Po-que, filha, des que o vós conhecestes,
nunca punhou ergu’en mi vos tolher,

E sei, filha, que vos trag’enganada
con seus cantares, que nan valen nada,
que lhi podia quen quer desfazer.
— Non dizen, madr’ ess’ en cada pousada
os qu’en trobar saben ben entender.

Sacade-me, madre, destas paredes
e veerei meu amigu’ e veredes
que logo me met’ en vosso poder.
— Non vos sacarei daquestas paredes,
nen m’ar venhades tal preito mover,

Ca sei eu ben qual preito vos el trage,
e sodes vós, filha, de tal linhage
que devia vosso servo seer.
— Coidades vós, madre, que é tan sage
que podess’ el comigu’ esso poer? (3)

A força dramática de tais cantigas dialogadas traz-nos imediatamente à lembrança as cenas dos autos vicentinos, nas quais se travam loquazes duelos entre as moças casadoiras, com seus argumentos, e as ciosas mães, cheias de experiência; ambos, — cantigas e autos —, autênticos painéis da condição social da mulher medieva.

Já Valverde apresenta quanto à temática dois grandes grupos: o das *monologadas*, de caráter monódico ou coral, as bailadas que se

(2). — *História da Literatura Portuguesa*. 5ª ed. Porto, Porto Ed. s.d., p. 48.

(3) — CV 823; Nunes, *Cant. d’Amigo*, CCCXLI.

vinculam às festas primaveris, as canções ribeirinhas sobre temas marinhos e as de romaria. O segundo grupo, o das canções *dialogadas*, forma séries que narram uma história de amor em torno de um santuário ou do local onde embarca o amigo — e em que interferem as albas e as pastorelas. (4)

Enfim, esse enquadramento das cantigas em determinados assuntos refletem o esforço de apreender a unidade do temário, a fim de situá-lo num estrato social significativo da época. Por isso mesmo, a classificação, a partir da temática, obedece à expressão da vida social, familiar e doméstica, e da paisagem natural em que cabe o idílio amoroso de circunstâncias tipicamente locais: os cantares onde a donzela narra a partida do amigo; os de romaria quando convida as companheiras, a mãe ou as irmãs para a peregrinação aos santuários; as bailadas, que tratam de episódios idílicos ocorridos durante a dança, e as marinhas ou barcarolas, onde o incidente amoroso surge ligado à vida marítima.

Bem se pode perceber, entretanto, que, em qualquer hipótese, o lirismo decorre do enternecimento dos amantes sob a ótica feminina ou pseudo-feminina, e para a qual contribuem como elementos secundários do cenário, mas essenciais ao estímulo amoroso, a confidente, a mãe, a fonte, as flores, a luz da alba e as ondas do mar, tão diversos dos ingredientes do temário da poesia lírica ocitânica que chegou à corte portuguesa.

Nesse gênero de cantigas, pode-se dizer, *a priori*, que tudo gira em torno do *domnei*, isto é, da vassalagem amorosa e do seu ritual: o poeta pretende conquistar a dama, jura-lhe de joelhos fidelidade eterna como se faz a um suzerano, e em retribuição dela pode conseguir, a título de garantia do amor e como suprema dádiva, um anel de ouro e um beijo na fronte. A partir daí, os amantes estavam ligados pelas *leys da cortezia*: o segredo, a paciência e a mesura, segundo nos esclarece Denis de Rougemont em sua obra *L'Amour et L'Occident* (5) Em suma: é a exaltação do amor infeliz, do amor insatisfeito, que faz a sua trajetória desde a “*dame sans merci*” dos trovadores ocitânicos, passa pela mística marial depois da heresia albigenese, por Petrarca e a mulher-anjo dos estilnovistas, e chega até a Camões, já enriquecido dos ingredientes neoplatônicos dos teóricos cortesãos, reduzindo personagens e cenário, submetendo-os todos às *leys d'amors*.

(4) — Las formas líricas de la escuela galaicoportuguesa. In: *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Ed. Barna (1949). p. 574.

(5) — Paris, Union Générale d'Éditions (1974), p. 62.

E como tal, refletem o convencionalismo da vida palaciana e constituem um retrato do mundo feudal, culto e refinado.

O temário, portanto, da cantiga de amor d'Entre Douro e Minho reduz-se à sondagem da *coita d'amor* e, muito embora inferior à correspondente provençal, forneceu um conjunto de fórmulas que se prolonga até ao século XVI, recheadas de expressões típicas da vassalagem amorosa. Dessa forma, a poesia circunstancial das cantigas de amigo é substituída pela análise da *coita*, de fundo congeminativo, e para a qual contribui, como instrumento de expressão, uma significativa fieira de tópicos da sintomatologia amorosa, de elogios à dona e de execração. Como o ponto de partida é único — o amor insatisfeito — importam principalmente para a análise os *matizes* da *coita*, naquilo que revelam a variedade e a riqueza do comportamento psicológico do amante. Da mesma maneira que as cantigas de amigo, as de amor também contam com os seus gêneros específicos, talvez de recorte menos preciso do que as primeiras, e com elas confundindo-se às vezes, como no caso da *albas* e das *pastorelas*, às quais se podem acrescentar as do pranto à morte do senhor, as despedidas e o *descort*, este simulando o abalo emocional do trovador

É impossível, por consequência, desligar do temário as situações inspiradas no formalismo da sociedade feudal, e que, de uma maneira ou de outra, vêm quase sempre a relacionar-se com as declarações do amante e o elogio da mulher, com a sintomatologia amorosa, o retrato da dona ou a execração do trovador. Não temos intenção, todavia, de nos demorarmos nos *topoi* da lírica peninsular, já suficientemente estudados nas suas formas essenciais por Segismundo Spina na obra *Do formalismo estético trovadoresco*. (6) Ao invés, preferimos aproveitar um texto de Joan de Guilhade e compará-lo a uma cantiga de amigo de Johan Soarez Coelho porque em ambos ocorre o temor de falar em consequência da comoção amorosa. Eis o texto de Guilhade:

Esso mui pouco que oj' eu falei
con mia senhor, gradeci-o a Deus
e gran prazer viron os olhos meus!
Mais do que dixे gran pavor per hei;
ca me tremi' assi o coração
que non sei se lh'o dixе ou se non.

Tan gran sabor houv'eu de lhe dizer
e mui gran coita que sofr' e sofri
por ela! Mais tan mal dia nasci,

(6). — São Paulo, Fac. Fil. Ciên. e Let. Bul. nº 300. Lit. Port. nº 16, 1966.

se lh'o oj' eu ben non fiz entender!
ca me tremi' assi o coraçon
que non sei se lh'o dixe ou se non.
Ca nunca eu falei com mia senhor
se non mui pouc' oj'; e direi-vos al
non sei se me lh'o dixe ben, se mal.
Mais do que dixe estou a gran pavor;
ca me trem' assi o coraçon
que non sei se lh'o dixe ou se non.
E o quen muito trem' o coraçon,
nunca ben pod' acabar sa razon. (7)

A par de outras fórmulas como a do “prazer dos olhos” e a do “mal dia nasci”, percorre as três estrofes o tópico do *metus praeccludit vocem*, através da reiteração do último verso que arremata com ênfase a fórmula disseminada em cada uma delas. A timidez diante da dona decorre das emoções contraditórias do amante: em face da formosura da mulher sente embevecimento e inibição. O preceito da timidez era, aliás, próprio da convenção amatória, e André Capelano o codifica no seu *Tratado de Amor* quando prescreve que o amante é sempre tímido e que o coração do homem deve estremecer à vista da amada.

O poeta teve ocasião de estar poucos momentos com a dama, mas receia não lhe ter comunicado a mensagem do seu amor. Nessa hora, o trovador esquece-se até mesmo de observar os preceitos da galanteria, talvez a acentuar que são incompatíveis com o seu estado de alma, tanto a mesura do formalismo trovadoresco, quanto a mensagem espontânea e desinibida. É a canção do namorado tímido, daquele que sofre sem declarar-se, situação que o coloca no grau de *fenhedor*, primeiro grau na hierarquia da aprendizagem da arte do trovador, o de suspirante. O apaixonado deveria passar provações e estágios comparáveis aos ritos de iniciação nos graus de cavalaria, antes de chegar a *drudo* e passar pelo de *precador* e o de *entendedor*. Muitas vezes era preferível ao amante fazer pressentir o seu amor do que declará-lo abertamente à dona, isto é, guardar as conveniências, a fim de não incorrer na sanha da senhora. Bernard de Ventadorn definiu o pavor que sente o amante diante da amada como a folha que treme ao vento. Aqui, Guilhade graciosamente nos fala da “gran coita” que o domina e lhe embaraça a língua.

A análise introspectiva da timidez amorosa assume nesta cantiga de Guilhade uma singeleza característica dos trovadores peninsulares em contraste com a dos provençais, cuja instrospecção é mais profunda e não prejudicada pelo caráter repetitivo das cantigas locais, contami-

nadas decerto pelas cantigas de amigo. Alguns vêem na repetição a índole sentimental portuguesa: Rodrigues Lapa afirma que o caráter repetitivo do lirismo português se explica por razões de ordem psicológica e artística. O amor português, segundo o Crítico, “é uma súplica apaixonadamente triste” e por isso a tautologia é essencial ao tom de apelo e prece de que se impregnam essas cantigas (8). De fato, a cantiga de Guilhade é toda ela uma monótona repetição do “gran pavor” que lhe embarga a voz e o impede de confessar convenientemente a sua paixão à senhora.

Das cantigas de amigo, trazemos um texto de Johan Soarez Coelho, conforme os moldes comuns à lírica do gênero, — aos quais se prende a presença das confidentes e a entrevista solicitada pelo amigo —, e onde se acusa no medo de falar da jovem certa proximidade, embora tangencial talvez, com o tema da cantiga anterior:

Vedes, amigas, meu amigo uen
e enuyou-mi dizer e roguar
que lh'aguís' eu de comigo falar,
e de tal preyto nõ sey end' eu rem,
e pesa-mi que m'enuyou dizer
que lhi faça o que nõ sey fazer.

Ca, pero m'ẽd'eu grã saber ouuer
e mui gran coita no meu coração
d l heo (a) guisar, se Deus mi perdon,
nõ lho (a) guisarey, poys, nõ souber,
e pesa-mi que m'enuyou dizer
que lhi faça o que nõ sey fazer.

Ca eu nunca cõ null'ome faley,
tanto me nõ ualha Nostro Senhor,
des que naçi, nen a fiz, nem a sey,
e pesa-mi que m'enuyou dizer
que lhi faça o que nõ sey fazer. (9)

A cantiga, com refrão, já apresenta certo progresso com relação ao desenvolvimento do tema e em confronto com as simples paralelísticas. Aqui, nem mesmo a repetição oculta a marcha do extravasar da *coita* da donzela tímida, pudicamente receosa e preocupada com o pe-

(8). — *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*. 3ª ed. rev. e aum. Coimbra, Coimbra Ed., 1952. p. 122.

(9) — CV 288, CBN 649; Nunes, *Cant. d'Amigo*, CXIX.

dido que lhe fez o amigo. O caráter é repetitivo, sem dúvida, e o tom monocórdico, porém, a tautometria não impede que a expressão dos sentimentos se acrescente gradativamente e em crescendo das suas “razões d’amor”

Os três primeiros versos da primeira estrofe enunciam uma situação comum às cantigas de amigo; contudo, no quarto verso, surge o tema para a variação, e o tópico, sobre o qual se estrutura toda a cantiga, isto é, a convicção da donzela de que nada sabe sobre a maneira de proceder ou falar em tal circunstância. É o primeiro indício do temor da jovem, que se afirmará mais expressivamente nas estrofes seguintes. Entretanto, o acento mais dramático e conflitivo, se assim podemos dizer, irrompe na segunda estrofe, nos terceiro e quarto versos, quando denuncia o propósito de se furtar ao encontro, não obstante a sua “gran coita” Não se aproximaria aqui o temor da donzela daquele “pavor” de Guilhade?

Não sabemos até que ponto a contaminação recíproca das cantigas poderia resultar nessa similitude de temas, guardadas as diferenças e as características de cada espécie: enquanto a expressão do enamorado, na primeira, se submete a uma série de convenções típicas em que implica muito a mesura, na segunda, é a inexperiência que orienta a timidez da amiga. Mas, se é verdade também, que o formalismo trovadoresco se vê mitigado pelo timbre nativo, na cantiga de Guilhade, das expressões estratificadas pela compostura da ficção provençal, por outro lado, não é menos certo que a de Soarez Coelho sugere o contraste entre o singelo recato da namorada e o uso de uma fórmula — quem sabe! — de filiação ocitânica, não obstante adaptada à cor local. Ora, talvez isto explique a impressão que sutilmente se insinua de certo tom de malícia e sedução que não eram desconhecidas das jovens medievais. Afinal e ainda, a cantiga de amigo, embora criada pela imaginação do trovador, pressupunha um conhecimento profundo da psicologia feminina. Até que ponto, entretanto, conservariam os trovadores a aura de terna ingenuidade que se verte nas cantigas? Rodrigues Lapa rejeita o componente ingênuo das cantigas de amigo. Por seu juízo, “a cantiga de amigo, na sua expressão literária de paralelismo impuro, não é, felizmente para nós, uma coisa ingênua; é um produto refletido de arte, um feixe de observações do mais alto valor sobre o feitio da mulher” (10) De seu lado, Segismundo

(10) — *Ob. cit.* p. 146.

Spina contesta a insinceridade das cantigas de amor (11), para a qual também alerta Valverde ao dizer que “entre la forzada monotonia de las cantigas palatinas es preciso reconocer rasgos positivos de sinceridad, de contención” (12). Ora, se dessas afirmações pretendêssemos extrair uma fórmula mediadora, tal seria a de que ambas, — as cantigas —, são igualmente trabalhadas e sinceras — o que nos parece óbvio.

Mas, outra conclusão se impõe sobre essa e que mais importa ao objetivo da nossa aula: se não raro se coloca em questão, e em desacordo, a natureza dos sentimentos que presidiram a criação das cantigas, mais facilmente se sobrelevará a fragilidade das fronteiras que entre elas as diferenças pretendem recortar e reivindicar a exclusividade da tópica e do temário. Em suma, talvez não seja impertinente julgar que, — embora não se possa descartar a possibilidade de um estudo de contaminações recíprocas nesse campo —, o tópico do *metus praecludit vocem* é patrimônio universal dos amantes, tão antigo quanto o morrer de amor.

(11). — Afirma Spina: “A poesia trovadoresca amorosa é inquinada de fingida pelos tratadistas; não são poucos, todavia, os trovadores que têm consciência da insinceridade dessa poesia, protestando compor a sua à base de absoluta lealdade sentimental. Mas, quem diria que nestes protestos não estaria apenas uma atitude de quem pretende romper a rotina do processo erótico? Na vida amorosa grande é o coeficiente da hipocrisia sentimental dos figurantes: Garrett, melhor do que ninguém, fixou estas hesitações, este jogo secreto da insinceridade, quando compôs o retrato do amante Carlos nas suas deliciosas *Viagens na minha terra*.” (*ob. cit.* pp. 66-67) E acrescenta à p. 157: “Houve, incontestavelmente, tanto na provençal como na galego-portuguesa, uma consciência de artificialismo artístico dessa poesia. Todavia, na poesia lírica luso-galega, onde o sentimentalismo é “quase mórbido” — disse Istvan Frank —, onde o subjetivismo não se sente à vontade entre as comportas dessa preceptiva rotineira, a consciência da atonia expressiva, do valor estilístico dos esquemas, é muito mais evidente, muito mais clara, conquanto a poesia trovadoresca peninsular não tivesse alcançado o grau de flexibilidade estilística e a riqueza da análise dos sentimentos da poesia provençal.”

(12). — *Ob. cit.*, p. 576.