



Texto enviado em

04.05.2020

aprovado em

30.11.2020

V. 10 - N. 22 - 2020

*Professor do Programa
de Pós-Graduação em
Letras da Universidade
Presbiteriana Mackenzie.
Contato: christianoaguiar@
gmail.com

E pois me Deus nom val: A ideia de Deus nas cantigas de amor galego-portuguesas

E pois me Deus nom val:

The concept of God

in Galician-Portuguese love poetry

*Christiano Aguiar**

Resumo

O presente artigo se propõe a analisar um conjunto de poemas medievais galego-portugueses pertencente à vertente das cantigas de amor. Nosso recorte contemplará poemas que contêm a palavra “Deus”. A partir das formulações teóricas de Mongelli (2009), Spina (2009), Lemos (2007), Achcar (1994), entre outros, nos propomos a compreender quais os diferentes significados que a referência a Deus assume nos poemas escolhidos.

Palavras-Chave: Deus; Cantigas de amor; Trovadorismo.

Abstract

This article aims to analyze a set of Galician-Portuguese medieval poems belonging to the strand of love songs. Our selection includes poems that use the word “God”. We base our analysis on Mongelli (2009), Spina (2009), Lemos (2007), Achcar (1994), among others scholars. Thus, we propose to understand what are the different meanings that the reference to God assumes in the chosen poems.

Keywords: God; Medieval love songs; Galician-portuguese poetry.

Introdução: Poesia medieval galego-portuguesa: entre sinceridade e fingimento poético

Da leitura do *corpus* lírico medieval galego-português, não será raro que o leitor se depare com uma peculiaridade: a constante referência à figura de Deus nessas cantigas. Podemos encontrar menções a Deus em cantigas de amor, cantigas de amigo e nas cantigas de escárnio e maldizer. Em sala de aula, ao trabalhar com alunos da Graduação em Letras esse conteúdo, o detalhe também não escapa a eles, que oralmente, ou por escrito em exercícios de análise literária, apontam a recorrência. A partir dessa constatação, o presente artigo tem como objetivo investigar quais os possíveis sentidos que Deus assume no Trovadorismo português.

Sem a pretensão de esgotar a proposta, o que fugiria do escopo de um artigo acadêmico, faremos um recorte escolhendo poemas, muitos deles trabalhados ao longo de anos em sala de aula, que consideramos bons exemplos para o debate proposto. Consultamos, como antologias-base da nossa pesquisa, os livros *Fremosos cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa (MONGELLI, 2009) e *História e antologia da literatura portuguesa: séculos XIII-XV* (MAGALHÃES, 2007). Dentre as vertentes principais do trovadorismo, o artigo se focará nas cantigas de amor, deixando para uma investigação posterior o mesmo tema no âmbito das cantigas satíricas.

Um importante debate sobre a poesia medieval consiste em entender o quão sinceros seriam esses poemas. Teriam os poetas, a partir da criação dos eu líricos que cantam em seus versos, de fato vivido as cenas e o turbilhão de emoções presentes nos poemas legados à posteridade? É possível termos um acesso imediato à subjetividade de homens e mulheres medievais mediante a leitura literal da poesia trovadoresca? Embora tais perguntas sejam suscitadas em geral em relação ao conteúdo amoroso ou biográfico, elas podem também nascer do nosso tema.

O Deus que com tanta frequência surge nessa poesia é uma demonstração imediata de fervorosa fé cristã? Poderíamos, portanto, deduzir uma imediata hipótese sociológica das relações entre rituais amorosos e rituais litúrgicos tendo como base a suposta religiosidade cristã presente nas cantigas de amor?

Devemos ter cuidado em estabelecer uma relação de causa e efeito direta entre forma literária, vida social e o texto concreto que se materializa a partir da relação entre ambas. No clássico ensaio “Crítica e sociologia”, Antonio Candido (1967) contrapõe duas tendências da leitura literária, uma que reduzia a literatura a mero efeito de causas *externas*, outra que defendia a total desconexão do texto literário com o mundo social, enfatizando, por isso, somente os mecanismos *internos* da criação literária. É preciso, no entanto, alerta Candido, respeitar tanto a autonomia do texto literário, quanto a sua moldura social:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 1967, p.4, grifos do autor)

Se a relação entre literatura e sociedade deve ser entendida a partir de mediações, isso é ainda mais pertinente no caso da poesia, cuja própria natureza desautoriza leituras literais e deterministas. Se a literatura e, dentro dela, a poesia, pedem tal cuidado, é preciso um cuidado maior ao lermos poemas de épocas, como é o caso da Idade Média, cuja visão estética difere da sensibilidade moderna e contemporânea em pontos cruciais. Para evitarmos uma leitura anacrônica da poesia medieval, precisamos entender a partir de quais valores literários ela foi criada. O

resultado desse exercício criará uma melhor sintonia na compreensão do entrelaçamento do interno e externo nessa poesia.

Francisco Achcar (1994), em *Lírica e lugar comum*, debate a questão da “sinceridade” da poesia lírica tendo como ponto de partida a poética clássica. As suas observações, embora digam respeito a um mundo literário diferente do mundo medieval¹, podem ser consideradas válidas aqui também. Tanto na poesia de um autor latino como Catulo, quanto na poesia de um trovador como Dom Dinis, encontramos uma convergência, a de que a expressão lírica assumida por esses poetas não coincide inteiramente com a perspectiva poética consagrada a partir da poesia romântica, séculos depois.

Nossa visão sobre a criação poética é ainda devedora da modernidade romântica, no sentido de que associamos a todo e qualquer trabalho poético as ideias de “expressão subjetiva do eu”, “originalidade”, “estranhamento”, ou “quebra de um horizonte original de expectativas”, por exemplo. Não é raro jogarmos a sombra da modernidade a uma produção poética cujos fundamentos são em vários pontos alheios ao mundo moderno. Ao comentar um poema de Catulo, por exemplo, Achcar (1994, p. 31-32) afirma: “Assim, o poema de Catulo, que pode ser tomado de início como uma expressão singela da lírica mais genuína [...] é de fato um premeditado, elaboradíssimo tecido de lugares-comuns literários, resultado de uma combinatória poética”. Ou seja, os versos, no poeta romano, que pareciam estabelecer conosco uma profunda conexão de sua vida pessoal e subjetiva com a nossa própria, na verdade são resultado de uma série de codificações retóricas. Não obstante haja em cada grande poeta da Antiguidade, tal como no Medievo, o mérito do criativo arranjo individual dos códigos literários pré-definidos, o resultado geral tende mais ao convencionalismo da tradição do que à pura originalidade

1. Nossa afirmação dessa diferença precisa ser matizada, já que muitos estudiosos têm se debruçado sobre as matrizes clássicas na base da formação da lírica medieval. Mongelli (2009, p.XXVI-XXVII), por exemplo, destaca o consenso entre medievalistas sobre a influência, na poesia trovadoresca, das concepções, a respeito do Amor, formuladas por Platão e por Ovídio.

almejada pela literatura desde o Romantismo:

O problema é que não se aplica à lírica antiga um conceito fundado no confronto entre o eu-lírico e a sociedade, pois essa poesia começa por aderir, em seu próprio método de composição, ao “paladar social”, às regras estabelecidas e às expectativas por elas suscitadas no público. A originalidade e a inovação não resultam do simples abandono da tradição, mas de um jogo astuto com os elementos dela. (ACHCAR, 1994, p.38)

Troquemos a expressão “lírica antiga” por “lírica medieval galego-portuguesa” e chegaremos a um entendimento fecundo sobre a lógica compositiva do trovadorismo. Tal entendimento é encontrável em Segismundo Spina (2009), cujo livro *Do formalismo estético trovadoresco* é um fundamental catálogo dos lugares-comuns, ou melhor, das “fórmulas poéticas consagradas”, no dizer do professor Spina, da poesia medieval galego-portuguesa. Nesse sentido, Spina afirma:

O ritual versificatório trovadoresco, portanto, caracterizava-se tecnicamente por uma linguagem estilizada, uma linguagem padrão, com esquemas, imagens e processos mais ou menos consagrados. O uso, porém, destas fórmulas devia até certo ponto ser temperado pela originalidade, pois o abuso delas dava quase sempre lugar à sátira. Tal é, entre os trovadores galego-portugueses, o caso de Rui Queimado, escarnecido pelos seus contemporâneos – entre eles Pero Garcia Buralês -, dada a insistência com que lançou mão do tópico *querer morrer de amor* (SPINA, 2009, p.177, grifos do autor)

Tomando como base as visões de Candido, Achcar e Spina, nossa leitura das cantigas medievais não buscará criar uma imediata verdade sociológica sobre a fé medieval, nem criará suposições biográficas relacionadas à religiosidade dos trovadores escolhidos. Pelo contrário, ao escolhermos a palavra “Deus” como centro da análise, pensaremos quais, dentro do texto e tendo consciência das convenções da poesia trovadoresca, efeitos poéticos de sentido são construídos e como tais efeitos contribuem ao significado global de cada poema.

Nossa metodologia de trabalho, por outro lado, não implica em subestimar a importância da religiosidade na organização social do mundo medieval. Uma visão anacrônica do trovadorismo não seria apenas formada pela imposição de valores literários às vezes alheios à sua essência, como também pela imposição de valores sociais modernos e/ou contemporâneos. Hoje temos uma percepção da individualidade, ou da separação das dimensões seculares e religiosas da vida em sociedade, por exemplo, que, tal como no caso dos valores literários, não coincidem totalmente com o mundo medieval. A religiosidade cristã, portanto, deixa, enquanto “elemento externo”, retomando a feliz compreensão de Candido, profundas marcas na fatura da poesia de sua época. Mongelli (2009, p. XXVI) destaca o quanto a concepção medieval de mundo enxerga a vida humana como pautada pela dicotomia do Bem x o Mal. Ou seja: “concebe o mundo em relações analógicas entre o sagrado e o profano, este espelhando aquele, o microcosmo tendo por referência o macrocosmo”. Tal concepção, ainda segundo Mongelli (2009, p. XXVI, grifos da autora), influenciaria, entre outras características, a cosmovisão dos poemas: “O ‘modelo’ central explorado pelos trovadores resume-se a um paradoxo: *meu bem é meu mal*”.

A presença de Deus nas cantigas de amor

Tendo em vista a importância da religiosidade para o homem e a mulher medievais, em especial em solo português, onde a influência da igreja católica foi particularmente profunda, temos uma primeira hipótese: a recorrência de Deus é uma natural conexão dos poemas com a dimensão espiritual hegemônica do seu próprio tempo. Portanto, Deus é um personagem usado nos poemas como reiteração da religiosidade católica e medieval. Contudo, vale a pena perguntar: quando um trovador evoca Deus, ele está somente prestando um louvor necessário? Mesmo que assim seja, como isso se transforma em linguagem poética? Ou Deus seria um personagem com mais significações, que extrapolam, ao menos em parte, a dimensão religiosa imediata?

Nosso primeiro poema é de autoria de Bernal de Bonaval, jogral provavelmente oriundo da Galiza (MUNIZ, p.421, 2009):

A dona que eu am'e tenho por senhor
amostrade-mh-a Deus, se vos en prazer for,
se non dade-mh-a morte.
A que tenh'eu por lume d'estes olhos meus
e por que choran sempr', amostrade-mh-a, Deus,
se non [dade-mh-a morte].
Essa que vós fezeistes melhor parecer
de quantas sei, ay, Deus!, fazede-mh-a veer,
se non da [de-mh-a morte].
Ai Deus, que mi-a fezeistes mais ca min amar,
mostráde-mi-a u possa con ela falar,
se non [dade-mh-a morte]. (BONAVAL, p.11, 2009)

A partir do entendimento sobre os traços gerais e os lugares-comuns das cantigas de amor, entendimento esse baseado em Spina (2009), Mongelli (2009), Vieira (2009), Lemos (2007) e Moisés (2015), podemos concluir que o jogral galego segue os traçados básicos dessa vertente. Temos aqui a típica situação observada nesses poemas, na qual um eu lírico masculino nos relata o estado de sofrimento causado pela distância amorosa. Tal estado é chamado pela crítica, assim como pelos próprios poemas, de “coita”.

É frequente nas cantigas de amor a representação idealizada do amor, sentimento que, não obstante seja a raiz do sofrimento, nos é apresentado nos poemas como desmaterializado e sublime. Quem é essa mulher? Onde o poeta a conheceu? Quando a viu pela primeira vez? O casal mantém, ou manteve, algum tipo de relação amorosa concreta, ou tudo não passa de uma admiração platônica do eu lírico? Poucos detalhes nos são dados nessas canções. Um dos motivos é o fato de que, de modo geral, nas cantigas de amor a coita devora todos os espaços vazios. É uma vertente marcada pelas lamentações e avessa à sátira, ao erotismo ou a uma narratividade que fuja de magros esboços informativos.

Ecoa no poema de Bernal de Bonaval, e nas demais cantigas de amor a serem comentadas no presente artigo, o imaginário do amor cortês. Parte constituinte da poesia provençal francesa, movimento poético que é a base do trovadorismo galego-português, o amor cortês consistia em uma série de preceitos aristocráticos que regiam uma suposta sociabilidade amorosa medieval. Usamos os termos “imaginário” e “suposta” porque não há consenso, como Georges Duby (2011) aponta em seu ensaio “À propósito do amor chamado cortês”, a respeito do quanto o amor cortês era de fato vivido e seguido em relações amorosas reais. As mesmas dúvidas são lançadas por Octavio Paz:

Não podemos esquecer que o ritual do amor cortês era uma ficção poética, uma regra de conduta e uma idealização da realidade social. Assim, é impossível saber como e até que pontos seus preceitos eram cumpridos. Também se deve considerar que durante a segunda época do amor cortês, que foi seu apogeu, a maioria dos trovadores era poeta de profissão e seus cantos expressavam não tanto uma experiência pessoal vivida como uma doutrina ética e estética (PAZ, 2001, p.81)

Voltando a Georges Duby, a situação central pertinente ao amor cortês é por ele resumida nos seguintes termos:

Eis o quadro: um homem, um “jovem”, no duplo sentido dessa palavra, no sentido técnico que tinha na época – isto é, um homem sem esposa legítima -, e, depois, no sentido concreto, um homem efetivamente jovem, cuja educação não havia sido concluída. Esse homem assedia, com intenção de tomá-la, uma dama, isto é, uma mulher casada, portanto inacessível, inquisitável, uma mulher cercada, protegida pelos interditos mais estritos erguidos por uma sociedade baseada em linhagens cujos fundamentos eram as heranças transmitindo-se por linha masculina e que, conseqüentemente, considerava o adultério da esposa como a pior das subversões e ameaçava com castigos terríveis o seu cúmplice. Portanto, no coração do esquema, o perigo. (DUBY, 2011, p.69)

Em um mundo no qual as convenções sociais e religiosas, ao me-

nos no tocante à aristocracia, associavam ao casamento a imagem de um contrato social, no qual a felicidade amorosa teria dificuldades de florescer de maneira espontânea, não surpreende, segundo C.S. Lewis (2012), constatar o quanto a lógica do amor cortês implica em buscar a felicidade do amor não no matrimônio, mas sim no adultério. Ecoa nos poemas medievais galego-portugueses a ideia da distância idealizadora, alimentada muitas vezes por uma posição, assumida pelo eu lírico, de submissão vassala e de inferioridade em relação à “Senhor”, à “Dona”, à “Dama”, da qual ele nutre uma paixão dilacerante.

Voltando à indagação da escassez de informações a respeito da mulher amada ou do nível de relação entre a voz masculina e a personagem feminina, podemos complementar o que foi afirmado antes: além da convenção poética de tornar a coita como o núcleo absoluto dessas cantigas, as cantigas de amor, ao se furtarem a saciar nossa curiosidade, nada mais fazem do que seguir mais preceitos consolidados pelo amor cortês. Um deles é o “segredo quanto à identidade da dama celebrada”, bem como a “mesura [...] feita de boas maneiras, prudência, moderação” (LEMOS, 2007, p.37).

Não podemos concluir de modo automático que a personagem feminina a qual se refere o poema de Bonaval, bem como a mulher cantada nos demais constituintes do nosso *corpus*, é automaticamente uma mulher casada e hierarquicamente superior ao poeta, mas sim de entender que a lógica do amor cortês alimenta o mecanismo básico da coita – a distância idealizante causadora do sofrimento do eu lírico masculino. Bonaval e os demais poetas seguem, além disso, os preceitos da mesura, do segredo e da vassalagem.

Revisitado o amor cortês, é hora de retomar a leitura do poema. O que é narrado nele, exatamente? O poeta² nos revela que possui uma “dona que eu am’e tenho por senhor”. Da leitura dos versos se torna

2. Ao utilizarmos o termo “poeta”, o usaremos como paráfrase das ideias de “gesto criador” ou “eu lírico”. Desse modo, reiteramos que não se trata de estabelecer uma conexão biográfica direta entre escritor e texto literário.

claro que a mulher amada está distante. Ela não o quer? Ou apenas não pode ser visitada? O poema não nos esclarece, contudo não se furta a tornar explícita a dor amorosa da coita. Por fim, conclui o poema, caso não possa estar junto à mulher amada, ou, quem sabe, ao menos vislumbrar a sua beleza, é melhor que sobre o poeta recaia a morte, um mal mais brando do que a coita corroendo a sua existência.

No poema de Bernal de Bonaval identifica-se um lugar comum recorrente na poesia trovadoresca, segundo Segismundo Spina (2009, p.93): “Uma das conseqüências mais desastrosas dessa paixão sem correspondência [...] era a ideia da morte, o morrer como solução única da angústia passional”. No caso da poesia galego-portuguesa, não é incomum que Deus seja o mediador dos problemas amorosos. Sendo o Criador dos Céus e da Terra, à figura de Deus são associadas, nesses poemas, as chaves do amor e da morte. Podemos observar isso, por exemplo, nos versos: “amostrade-mh-a Deus, se vos en prazer for, se non dade-mh-a morte” e “Ai Deus, que mi-a fezeistes mais ca min amar”.

Na primeira estrofe, temos a atribuição do papel de mediador do conflito amoroso à pessoa de Deus, assim como a indicação de que o poema acolherá o tópico do “morrer por amor”. A soberania divina é, aqui, afirmada: “se vos em prazer for”. Apesar de sua dor, apesar dos pesares, o eu lírico se mantém vassalo não somente da “senhor”, mas também da própria soberania divina. A segunda estrofe retoma, através do paralelismo, a mesma ideia da primeira, desta vez trazendo à tona o lugar comum poético de qualificar a mulher amada como “lume d’estes olhos meus”, recorrência do que Spina chama de “encômio da mulher amada” (SPINA, 2009, p.111-112). Aos olhos se vincula o choro, o que acrescenta um aumento na intensidade emocional de representação da coita. Mais uma vez, Deus é o mediador: “amostrade-mh-a, Deus,/se non [dade-mh-a morte]”.

As duas estrofes seguintes acrescentam uma nova função a Deus. Além d’Ele ser o soberano e o mediador, também é o artífice da bele-

za e a matriz da própria paixão amorosa. Nada disso contradiz a soberania divina; pelo contrário, as novas funções a reafirmam. Na terceira estrofe é Deus o criador da beleza suprema, identificada com a “senhor”: “Essa que vós fizestes melhor parecer,/ de quantas sei, ay, Deus!, fazed-mh-a veer”. A intensidade emocional do sofrimento, construída nas estrofes anteriores ao redor da “morte” e do “choro” recai agora no próprio vocábulo “Deus”. O poema faz referência a Deus através de um vocativo, que se repete na estrofe final: “Ai Deus, que mi-a fizestes mais ca min amar,”. Haveria uma ambiguidade aqui? Afirmada a soberania de Deus, de quem emanam a beleza e o amor, está o passo seguinte dado: recai na figura divina, em última instância, também a origem do sofrimento. Ora, parece dizer o poema, se de Deus nasceu o destino de amar a “senhor”, não haveria algum indício, mascarado na submissão total à soberania divina, de exigência, por parte do eu lírico, da obrigatoriedade divina de “mostráde-mi-a u possa con ela falar, se non [dade-mh-a morte]”?

Uma ambiguidade semelhante pode ser encontrada no segundo poema da nossa seleção, “A que vi ontr’ as amenas”, de Pedro Eanes Solaz:

A que vi ontr’as amenas,
 Deus!, como parece bem!
 E mirei-la das arenas:
 des i penado me tem!
 Eu das arenas la mirei,
 e des entom sempre penei.
 A que vi ontr’as amenas,
 Deus!, com’há bom semelhar!
 E mirei-la das arenas:
 des entom me fez penar!
 Eu das arenas la mirei,
 e des entom sempre penei.
 Se a nom viss’aquele dia,
 que se fezera de mim!
 Mais quis Deus entom e vi-a:
 nunca tam fremosa vi!

Eu das arenas la mirei,
e des entom sempre penei.
Se a nom viss'aquel dia,
muito me fora melhor!
Mais quis Deus entom e vi-a:
mui fremosa mia senhor!
Eu das arenas la mirei,
e des entom sempre penei. (SOLAZ, 2009, p.41)

Sobre essa cantiga, Mongelli (2009, p.42) observa que ao longo do poema há uma transição do significado de “Deus”, que inicialmente é um mero vocativo até se tornar “agente da ação”. Se nas primeiras duas estrofes “Deus” é esvaziado de conteúdo teológico direto, nas estrofes seguintes, tal como ocorre em Bernal de Bonaval, existe a sugestão de predestinação divina da coita vivida pelo poeta. “Mais quis Deus entom e vi-a” e “nunca tam fremosa vi!”: outra vez, para além da afirmação da soberania divina sobre os destinos humanos, a aproximação entre a musa do poeta e Deus serve para exaltá-la, conectando as qualidades físicas da amada com a perfeição e purezas atribuídas a Deus. Contribui para a idealização da mulher o fato de que entre ela e o poeta existe uma distância espacial considerável. Ele se encontra nas areias (de uma praia?), enquanto ela está no alto, protegida nas muralhas de uma fortificação. A posição espacial da personagem sem dúvidas dialoga com a própria evocação a Deus, Ser habitante dos céus: espaço e personalidade divina ecoando entre si.

Na poesia de um dos mais conhecidos trovadores galego-portugueses, Dom Dinis, encontramos a recorrência desses mesmos tópicos poéticos. Por exemplo, no conhecido poema “Quer’eu em maneira de provençal” (DINIS, 2009, p.66), é estabelecida a conexão entre a perfeição da amada e a perfeição do ato criador de Deus: “tanto a faz Deus comprida de bem/que mais que todas las do mundo val [...] Ca mnha senho quizo Deus fazer tal,/quando a fez, que a fez sabedor/de todo bem e de mui gram valor”. Em outro poema atribuído ao mesmo trovador, “Que soidade de mnha senhor ei” (DINIS, 2009, p.68), encontramos o

outro tópico, o elogio à soberania divina e o convite ao papel da mediação amorosa: “rogu’eu a Deus que end’á o poder,/que mh a leixe, se lhi prouguer, ver”.

João Airas de Santiago, trovador de provável origem burguesa e originário de Santiago de Compostela (MUNIZ, 2009, p.432) também faz referências a Deus em sua poesia:

Nom que[i]ra Deus em conto receber
os días que vivo sem mia senhor,
porque os vivo mui sem meu sabor;
mailos días que m’Ele fez[er] viver
u a veja e lhi possa falar
esses Lhi quer’eu em conto filhar,
ca nom é vida viver sem prazer.
E se m’Ele fez[er] algũa sazom
viver com ela quanto mi aprouguer,
esses días mi cont’El, se quiser,
que eu com ela viver, e mais nom;
de mia vida mais nom vos contarei,
dos días que a meu pesar passei,
ca nom foi vida, mais foi perdiçom.
Ca nom é vida viver hom’assi
com’hoj’eu vivo u mia senhor nom é,
ca par de morte m’é, per boa fé;
e se mi Deus contar quanto vevi,
nom cont’os días que nom passei bem,
mais El, que os días em poder tem,
dê-mi outros tantos por quanto[s] perdi.
Ca [a] El días nunca minguará[m]
e eu serei bem andant’, e serám
cobrado’los meus días que perdi.

Há bastante engenhosidade nesse poema³. De maneira atrevida, Santiago sobe o tom na “cobrança” por uma mediação divina, ao menos

3. O poeta desenvolve a mesma ideia em um poema semelhante “Que de bem mi ora podia fazer” e que pode ser acessado no site *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*: <https://cantigas.fch.unl.pt/index.asp>.

se a comparamos com os poemas anteriores. “Nom que[i]ra Deus em conto receber/

os dias que vivo sem mia senhor” pode ser parafraseado como “não contabilize Deus os dias vividos sem estar perto da minha Senhora”. Temos a ideia, defendida pelo poeta, de que os dias vividos pelo homem são uma dívida para com Deus, cuja soberania sobre todas as coisas inclui a concessão da quantidade de dias que cabe a cada indivíduo viver na Terra antes da chegada da morte. A ideia fundamental do poema, apresentada já na primeira estrofe, é um pedido de “desconto metafísico” para Deus: na precificação da vida e da morte, no cômputo geral do quanto cabe ao poeta ainda viver, deve Deus desconsiderar os dias vividos sem a mulher amada.

Os dias distantes da “Senhor” produzem a coita, responsável por dias “mui sem meu sabor”. Ao chegar ao final da primeira estrofe, o poeta se justifica: “ca nom é vida viver sem prazer”. Para além do amor sublimado, da idolatria pela “Senhor”, o poeta lembra o quanto possui o direito de viver uma vida saborosa, com alegrias e prazeres. Embora possamos interpretar “prazer” como sinônimo de “amor”, por que não pensar nessa palavra como uma referência aos prazeres mais mundanos da carne e da convivência cotidiana e frequente com a mulher que se ama? Sem recair em um registro satírico ou pornográfico, é possível ponderar o quanto João Airas de Santiago inseriu um pouco mais de tempero na expressão de um desejo cuja tendência, nas Cantigas de Amor, é de ser mantido em segredo atrás do cortinado do recato.

As duas estrofes seguintes repetem, como é de praxe, paralelamente as ideias expostas na primeira. Novas camadas, porém, são acrescentadas. Há um aumento gradativo da intensidade emocional no poema. Na segunda estrofe, os dias vividos sem a amada não são somente “sem sabor”, mas de “perdiçom”. Em seguida, na terceira estrofe, a sua vida é equiparada à morte: “Ca nom é vida viver hom’assi/ com’hoj’eu vivo u mia senhor nom é,/ca par de morte m’é, per boa fé”.

Embora o tema da soberania se repita aqui, o poema de João Airas de Santiago caracteriza Deus de uma maneira mais mundana. Há um tom de “negociata”, de solicitação de audiência para um balcão de negócios, no qual não se negociam ouro ou títulos, mas sim a linha da vida.

Deus é, nos versos finais, meio Senhor Feudal, meio banqueiro. Na relação de vassalagem há, tanto por parte do suserano, quanto por parte do vassalo, direitos e deveres⁴. O trovador, em seu poema, acentua a exigência dos seus direitos? É possível sustentar essa hipótese: “mais El, que os dias em poder tem,/dê-mi outros tantos por quanto[s] perdi/ Ca [a] El dias nunca minguará[m]/e eu serei bem andant’, e serám/cobrado’los meus dias que perdi”. A riqueza de Deus, nesses versos, é composta pelo poder baseado na posse infinita de dias. Airas de Santiago, portanto, nos brinda com uma petição sobre a economia das almas.

Nosso último exemplo é um dos mais originais e criativos das cantigas de amor compiladas nas duas antologias consultadas. A cantiga foi composta por Estevão Peres Froiã. Segundo Muniz (2009, p.426), teria pertencido a duas importantes famílias portuguesas, os Pereiras e os Redondos. Além disso, desempenhou o cargo de meirinho-mor na corte de Leão e Castela em 1283, mas também entre 1283-1295 e, por fim, mantém o cargo até 1305. É de lamentar a ironia de conhecermos com segurança a sua vida e termos recebido, de sua carreira como poeta, somente o seguinte poema:

Senhor, se o outro mundo passar
 assi com’aqueste pass’e passei
 e com tal coita com’aqui levei
 e lev’, eno ifern’hei de morar
 por vós, senhor, ca nom por outra rem:
 ca por vós perço Deus e sis’e sem,
 cando vos vejo dos olhos catar,
 atam muit’aposto, que nom há par;
 e já me trabalhei de os cousir

4. A perspectiva teórica fundamentando, no presente artigo, os conceitos de “vassalagem”, “vassalo” e “suserano” se encontra em Silva (2019) e Monteiro (1986).

e comecei log'entom a ri[i]r
e er filhei-me log'i a chorar,
com'homem desemparado d'Amor
e de vós; ai fremosa mia senhor,
nom sei com'esto podess'endurar!
E já que vos no iferno falei,
senhor fremosa, e na coita daqui
que por vós hei, vedes quant'entend'i
e quanto daquesto mui bem sei:
que alá nom poderia haver tal
coita qual soffro, tam descomunal,
e sofr'e nunca por vós acorr'hei.
Ca vedes, mia senhor, por que vo-lo hei:
porque fez Deus vosso corpo atal
em que nunca pod'homem saber mal,
nem saberá; mais eu gram pavor hei
que vo-lo demandará por mim Deus,
pois eu morrer, [ai] lume destes meus
olhos, que sempre mais que mim amei! (FROIÃO, 2009, p.73)

“Senhor, se o outro mundo passar” tem em comum com o poema interpretado anteriormente, de autoria de João Airas de Santiago, o jogo de contrapontos espaciais. Saem, porém, as “amenas” e as “areias” do poema anterior; em Froião, a espacialidade assume uma dimensão marcada pelo maravilhoso medieval. E, no centro do maravilhoso desse poema, a figura de Deus se torna central. Entre o *aqui* (plano terreno) e o *lá* (plano infernal) o poeta estabelece uma equivalência: o sofrimento. Renunciando à comparação mais frequente, nas cantigas de amor, com a morte, Froião mantém o exagero hiperbólico da expressão usando como referente o inferno.

A equiparação entre a coita e o inferno quase faz o poema mudar de tom. Descarrilhando dos restritos trilhos líricos e sublimados da cortesia amorosa, o poeta flerta com uma linguagem de índole acusatória, mais adequada, segundo a pureza da divisão de estilos das poéticas trovadorescas, ao universo do escárnio e do maldizer... Afinal de contas, a responsabilidade por carimbar o passaporte permanente para o inferno

é de ninguém menos do que a própria “Senhor”! É isso que significam os versos: “eno ifern’hei de morar/por vós, senhor, ca nom por outra rem:/ca por vós perço Deus e sis’e sem”.

Por outro lado, apesar da atribuição de um papel nocivo para a “Senhor”, o poema mantém o encômio, exaltando, num tom picante que também chama atenção, o “vosso corpo atal/em que nunca pod’homem saber mal”. Antes do elogio mais físico, ela tinha sido chamada, na estrofe anterior, de “fremosa”. Vimos o quanto Deus foi associado, nos poemas anteriores, à origem da beleza suprema, materializada na “Senhor”. A angústia da coita, outra vez, tinge de tons ambíguos essa materialização. Como é possível vir de Deus um mal? Não obstante, “fez Deus vosso corpo atal”. À musa do poeta é, concluímos, atribuída não uma aura de anjo inalcançável, ou a pureza da Virgem Maria, mas sim os poderes sedutores, desvirtuadores, de uma Eva. Deus a teria criado a fim de amaldiçoar o poeta? É possível que não; a escolha de manter a tensa situação aflitiva é da mulher – Deus apenas a fez modelo de perfeição física.

Ao Deus criador é associado outro sentido, outro papel a desempenhar, um que ainda não tínhamos visto até agora. Deus é o juiz. E Ele profere dois julgamentos. O primeiro recai sobre o próprio poeta, cuja alma estaria ameaçada de ir ao inferno porque o amor e o sofrimento pela amada possuem uma intensidade pecaminosa. O eu lírico, segundo o poema, flerta com a loucura – “e comecei log’entom a ri[i]r/e er filhei-me log’i a chorar”. Dentro da loucura reside a intensidade do amor: o poeta a ama “sempre mais que mim”, dando a entender o quanto tal amor é mais forte que seu temor pelo próprio Deus. Dessa forma, o Juiz dos Céus e da Terra sentenciará o poeta à danação eterna; por outro lado, há a segunda sentença, que recairá sobre a própria mulher: “mais eu gram pavor hei/que vo-lo demandará por mim Deus”. Com os “crimes” punidos, é de se imaginar o quanto, transtornado pela paixão, não quer o eu lírico a morte e as chamas infernais para, finalmente, estar com sua “Senhor” por toda a eternidade.

Conclusão

O convencionalismo da poesia medieval galego-portuguesa pode em muitos casos nos levar a subestimá-la. Embora os pressupostos de construção das cantigas de amor sejam restritivos em um primeiro momento, não deixa de surpreender a variedade de soluções poéticas criadas pelos poetas. Não corresponde à verdade uma ideia preconcebida de que essas cantigas seriam repetitivas e com poucos atrativos. Pudemos perceber não apenas a criatividade dos poemas de João Airas de Santiago e de Estevão Peres Froiã, por exemplo, como também encontrar, mesmo nos poemas mais obedientes às normas poéticas, sutis espaços de ambiguidade e jogos de linguagem.

A observação dos poemas em conjunto nos leva a concordar com a hipótese de leitura, anteriormente citada, de Mongelli (2009), ao afirmar o quanto a cosmovisão medieval das relações entre o Bem e o Mal contribuiu à perspectiva ideológica do trovadorismo. O tema “Meu bem é meu mal” organiza estruturalmente a perspectiva de cada eu lírico sobre a experiência amorosa com suas Damas inacessíveis. Na compreensão do jogo da construção poética, prestar atenção no tratamento dado à figura de Deus pode nos dar pistas fundamentais para a análise das cantigas. A Deus foram atribuídos diversos sentidos em cada poema.

Em primeiro lugar, é comum em vários poemas consultados, e não apenas no caso dos comentados no presente artigo, que “Deus” possua uma função de pura evocação emocional. Conectado com o espírito religioso do seu próprio tempo, o poema usa “Deus” como forma de aproximar a linguagem do seu poema ao registro oral, em primeiro lugar. Mas também como uma maneira de construir um estado emocional verossímil.

Com frequência, o “Ay Deus” se faz acompanhar de um papel mais efetivo da figura divina. Deixando de ser um mecanismo puramente linguístico, ao Criador é concedida a dignidade de se tornar um importan-

te personagem na dimensão narrativa que todas as cantigas de amor encerram. Logo, Deus é alçado ao papel mais frequente nas cantigas, a de mediador do conflito amoroso, que na visão de cada eu lírico se apresenta insolúvel. O tom da hipérbole, já identificado no uso de Deus enquanto vocativo, se mantém. Pois a coita é tão avassaladora, a crueldade, frieza, distância da Dama, tão dolorosas, que só é possível apelar à *misericórdia* divina.

Destacamos a palavra “misericórdia” no parágrafo anterior, porque o pedido de ajuda a Deus contém, implícita, a confirmação, por parte do poeta, da soberania do Criador sobre todas as coisas. Nem sempre, contudo, a total submissão do poeta ocorre. Há espaço para a ousadia, o desafio, o questionamento. Se Deus é soberano, se Deus criou os céus e a terra, Ele também é o artífice da Beleza Absoluta, identifica, nos poemas, com a “Senhor”. Ao Deus mediador de conflitos, portanto, é associado ao papel do Deus artífice da beleza. Correndo o risco de estarmos efetuando uma leitura anacrônica, sustentamos, mesmo assim, que há nas entrelinhas de alguns poemas a perspectiva de pensar Deus como a origem do bem supremo, como também o mal absoluto. Se Deus quis fazer a “Senhor” “fremosa”, não seria Ele um pouco culpado também?

É por isso que muitos poemas dão o passo seguinte: é possível negociar com Deus, fazer-Lhe exigências, porque, no contrato da vida e da fé, estão implicados direitos e deveres das duas partes interessadas. João Airas de Santiago, assim, transforma Deus em um suserano a quem cabe o dever de prestar auxílio aos seus vassallos quando o momento se faz necessário. O mesmo poeta atribui a Deus uma aura de mercador, abrindo a porta a uma negociação financeira sobre a vida e a morte. Por fim, Estevão Peres Froiã constrói o Deus juiz, julgador supremo dos Céus e da Terra, cuja justiça não poupará nem a mais bela de Suas criações: a “Senhor” amada pelo poeta.

Referências

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BONAVAL, Bernal de. A dona que eu am'e tenho por senhor. IN: MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- DINIS, Dom. Quer'eu em maneira de provençal. IN: MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: 2009.
- DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- FROIÃO, Estevão Peres. Senhor, se o outro mundo passar. IN: MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: 2009.
- LEMOS, Esther de. A literatura medieval. A poesia. IN: MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *História e antologia da literatura portuguesa: séculos XIII-XV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- LEWIS, C.S. *A alegoria do amor: um estudo da tradição medieval*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- SANTIAGO, João Airas de. Nom que[i]ra Deus em conto receber. IN: MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: 2009.
- SOLAZ, Pedro Eanes. A que vi ontr' as amenas. IN: MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: 2009.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *História e antologia da literatura portuguesa: séculos XIII-XV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.
- MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: 2009.
- MONTEIRO, Hamilton M. *O feudalismo: economia e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Biografia de trovadores e jograis. IN: MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: 2009.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.
- SILVA, Marcelo Cândido da. *História medieval*. São Paulo: Editora Contexto, 2019.
- SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.
- VIEIRA, Yara Frateschi. Prefácio. IN: MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: 2009.