

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63840/93

ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa

Telefones: 795 51 40 (6 linhas)

Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

A Razão e o Afecto na Lírica de Amor Galego-Portuguesa

João Amaral Frazão

Universidade Nova de Lisboa

O risco menor que se corre ao falar da lírica galego-portuguesa é o de reeditar o já-dito. Entenda-se pois a presente comunicação dentro dos limites estritos que aqui se fixam: partir de alguns dados consensuais, a articular com outros que o serão menos, no sentido de esboçar uma possível linha de reflexão sobre a lírica (de amor) galego-portuguesa.

No essencial, o que se sugere é o seguinte: sobre o pano de fundo do paralelismo dominante, entendido como o reflexo formal de uma situação de oralidade mista (em que a influência do escrito permanece externa, parcial ou retardada¹), inscrevem-se, como desvio, um conjunto de processos que têm em comum o afirmarem uma mais vinculada presença do escrito e, ao mesmo tempo, a emergência de um sujeito que pela escrita se diferencia e individualiza.

É possível, e eventualmente produtivo, surpreender no interior de cada texto a tensão entre dois modelos. Por isso se partirá de uma *cantiga de amor* (de Osoir'Anes) a mais do que um título exemplar. Antes, todavia, algumas considerações acerca da forma mais extremada de paralelismo, o modelo do paralelismo perfeito.

O Paralelismo Perfeito

Recorde-se, para depois a comentar, a estrutura do paralelismo perfeito: dísticos monórrimos seguidos de refrão de um só verso com rima diferente: número par de estrofes, agrupadas duas a duas, constituindo a estrofe par a repetição com variação (incidindo sobre o final do verso) da estrofe ímpar antecedente — o que implica a alternância de rimas entre estrofes pares e ímpares: utilização de um processo de encadeamento, o *leixa-pren*.

A alternância refrão/estrofe chega para definir a mais importante característica do modelo, a ciclicidade. A recorrência do mesmo a intervalos regulares é, desde logo, garantia de permanência, de imutabilidade. Mais significativo do que isso é, no entanto, o modo regular como a variação se inscreve, conferindo ao sistema um grau máximo de previsibilidade. Assim se aprisiona o novo não necessariamente em si mesmo, mas na predeterminação da sua ocorrência. Tem isto a ver com o que no modelo permite a progressão — *leixa-pren* e verso/variante — uma progressão retardada pela permanente combinação do novo com o já-dito. Finalmente, o esquema do paralelismo perfeito é uma estrutura em aberto. Abertura virtual que se alarga à possibilidade de uma circularidade perfeita, aquela em que o último verso da penúltima estrofe se combinaria com o primeiro da estrofe inicial...

Um dos aspectos que parecem interessantes neste modelo textual é o facto de as características que o definem corresponderem a traços fundamentais de uma cultura em que a oralidade domina. Em primeiro lugar a iteração rítmica que o modelo do paralelismo consagra (e que ecoa uma concepção cíclica do tempo, entendido como eterno retorno, tempo de imobilidade e abertura) parece reflectir o modo de funcionamento de uma cultura paradigmática, fiel à imutabilidade dos seus modelos, que cada *performance* e que cada concretização actualizam. Mais rigorosamente, tendo em conta o que no modelo do paralelismo perfeito há de variação no que se repete, valerá a pena estabelecer outras correlações. Uma com o conceito de tradição, tal como Zumthor (1987, 164) o formula: *La tradition c'est la série ouverte, indéfiniment étendue dans le temps et l'espace, des manifestations variables*

d'un archétype. Outra com o modo de funcionamento das memórias alargadas, constituídas sem interferência da escrita: *des mémoires longues se constituent par tuilage de souvenirs individuels: la continuité est assurée au prix d'une multiplicité de décalages partiels* (Zumthor 1987, 156).

Assinale-se ainda, a propósito do paralelismo, um outro aspecto de que o refrão pode constituir exemplo. As práticas iterativas que, como se disse, reflectem no plano do texto a fidelidade a uma tradição (assim assegurando uma função conservadora — cf. Zumthor, 1975, 42-44), provocam igualmente, a nível da *performance*, uma espécie de efeito de adesão em que autor/recitador e auditório se reencontram num espaço de unanimidade. Nesta medida tornam-se veículo privilegiado duma dimensão colectiva da qual o individual é excluído.

O Refrão

Repetição integral, a intervalos regulares e em lugar fixo (final de estrofe), de um ou mais versos, o refrão, marca mais resistente do paralelismo, tem um estatuto particular. Pontuando as grandes unidades rítmicas do texto, a sua função cumpre-se tanto melhor quanto maior for o seu valor contrastivo em relação às estrofes com que alterna². Desta polaridade refrão/estrofe, poderá dizer-se que se constrói em termos de extensão e intensidade. Em extensão, pela brevidade do refrão em contraponto à dimensão da estrofe: em intensidade, por ser o refrão o lugar privilegiado da interjeição, da exclamação, do vocativo, por oposição ao carácter mais evidentemente discursivo da estrofe. Espaço da redundância e dos efeitos cumulativos de som, o refrão tende a ser, pelo menos virtualmente, o momento em que o texto mais se aproxima da pura vocalização.

Aceitar ver no refrão o lugar privilegiado de recorrências fónicas, dum jogo de sons em que a linguagem tende a desarticlar-se, implica ver nele igualmente o momento do texto em que, de um modo mais evidente, a linguagem se aproxima da dimensão encantatória do canto entendido, como diz Kristeva (1983, 349), como *inscription la plus immédiate de la jouissance*, como *aspiration de l'affect au sens absolu qui se dérobe*. É neste sentido também que o refrão pode ser entendido como inscrição mais intensa do afecto.

Nous avons beau savoir que l'homme du Moyen Age ne peut pas écrire sans aimer et que son amour se réalise au mieux dans l'effervescence des signes qu'est le texte amoureux — comme le démontre l'histoire littéraire auscultant l'héritage des troubadours: nous avons cependant du mal à franchir la barrière de l'Ego cogito pour concevoir, par-delà sa lumineuse lucidité, un autre sujet qui définirait son être comme équivalent à ce mélange d'affect, de désir et de sens qu'est l'amour. Je suis en tant qu'aimé, donc j'aime pour être, serait pour le penseur médiéval une définition implicite de l'être du sujet, s'il pouvait formuler une pensée de sujet.

(Kristeva, 1983, p. 217)

Uma Cantiga de Osoir'Anes³

Cuidei eu de meu coração
que me nom podese forçar
(pois me sacara de prisom)
de ir comego i tomar,
e forçou-m'ora nov'amor,
e forçou-me nova senhor
e cuido ca me quer matar.

E pois me assi desemparrar
ũa senhor foi, des entom
eu cuidei bem per rem que nom
podesse mais outra cobrar;
mais forçaram-mi os olhos meus

e o bom parecer dos seus,
e o seu preç', e um cantar
Que lh'oi, u a vi estar
em cabelos, dizend'um som.
Mal dia nom morri entom,
ante que tal coita levar
qual levo! que nom vi maior
nunca, onde'estou a pavor
de morte, ou de lh'o mostrar.

É este, aparentemente, um texto que se furta às formas mais evidentes de paralelismo — a ausência de refrão é disso o primeiro sinal. Todavia, o modelo sobre o qual se constrói, embora subvertendo-o, é ainda o do paralelismo. O exemplo de outras cantigas, com configuração estrófica idêntica, legitima a expectativa de encontrar uma matriz comum às três estrofes. O facto de a primeira estrofe constituir uma unidade coerente de sentido reforça essa expectativa.

No essencial, a primeira copla articula lógica e cronologicamente quatro afirmações: A) deixar de amar; B) julgar impossível voltar a amar; C) voltar a amar; D) prever o sofrimento futuro. Escamoteando outros aspectos, nomeadamente os retóricos, a relação sintáctica essencial é a que contrapõe o grupo AB ao grupo CD; por outro lado, no interior de cada um dos conjuntos delineados (entre A e B; entre C e D) estabelece-se um mesmo tipo de relação de antecedente a consequente, de causa a consequência (B, causal; D, conclusiva). Se a segunda estrofe parece inicialmente reproduzir (distribuição dos elementos, processos anafóricos...) a organização sintáctica e semântica da primeira estrofe, logo se verifica que essa organização se projecta antes sobre o conjunto constituído pelas duas últimas coplas (assim A desenvolve-se nos vv. 8-9, B nos vv. 10-11, C nos vv. 12-16 e D nos restantes). Em suma, a promessa de paralelismo estrutural entre as três coplas é iludida mediante a destruição de simetrias provocada pelo alargamento das reformulações de C e de D. Esta espécie de efeito de anamorfose tem outra consequência maior: a diluição (por *enjambement*) da fronteira sintáctica entre as duas coplas finais.

A prática do *enjambement* no interior das estrofes e sobretudo entre elas é porventura a marca mais evidente do predomínio (sobreposição) da linearidade de uma lógica sintáctica sobre uma organização cíclica escorada na coincidência entre unidades rítmicas (a estrofe, o verso) e de sentido. Por outro lado, como em parte se viu, o texto estabelece uma ordem temporal linear (do passado mais remoto ao mais recente, do presente à projecção no futuro), ordem temporal que as relações de causalidade (de antecedente a consequente) reforçam em termos lógicos.

Se é possível dizer que, na cantiga de Osoir'Anes, tempo linear e lógica sintáctica se projectam sobre um fundo paralelístico cuja ciclicidade (e circularidade) subvertem, mais curioso será constatar que é esta conflitualidade, esta tensão, que o texto, em última análise, tematiza. Com efeito, a contraposição acima referida entre os conjuntos AB vs. CD não reflecte senão o conflito entre a logicamente previsível impossibilidade do retorno ao amor e a re-absorção no seu ciclo. Por outras palavras, entre o tempo linear do não-amor (marcado pela causalidade) e a lógica do eterno retorno: ou entre o espaço da racionalidade e o da desrazão. Entre *cuidei* (v. 1) e *cuido* (v. 7) a possível diferença que une e separa o campo da razão/do pensamento e do sofrimento.

Imagem emblemática do espaço-tempo do amor é a insólita e oblíqua alusão a *um cantar* (/ *Que lh'oi, u a vi estar em cabelos, dizend'um som*) d'amigo.

Os cinco versos finais parecem recombinar contraditoriamente indícios de um inexistente refrão (interjeição, exclamação, «gesto verbal») e de uma igualmente inexistente finda (conclusividade, perfectividade).

Notas

¹ Zumthor, 1987, 18-19.

² Mas o contraste refrão/estrofe pode atenuar-se. Refiram-se duas possibilidades extremas e opostas: as características do refrão invadem o corpo da estrofe, ela própria tomada espaço da recorrência: a estrofe incorpora sintacticamente o refrão, assimilando-o à sua lógica discursiva (caso, por exemplo, das cantigas de *ata-finda* com refrão)].

³ Reproduzo a transcrição de Elsa GONÇALVES e Maria Ana RAMOS, *A Lírica Galego-Portuguesa*, Ed. Comunicação, Lisboa, 1985 (2ª ed.), p. 132.

Referências

Paul Zumthor, 1972, *Essai de Poétique Médiévale*, Seuil, Paris.

Paul Zumthor, 1987, *La Lettre et la Voix*, Seuil, Paris.

Julia Kristeva, 1983, *Histoires d'Amour*, Folio, Denoël.