LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

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: 63839/93
ISBN: 972-8081-05-7

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

Nova Proposta Textual da Cantiga B 1528 de Gil Perez Conde. Frustração Amorosa e Blasfémia

Carlos Paulo Martínez Pereiro
Universidade da Corunha

0. Há ocasiões em que a pobreza quantitativa e a condicionada qualidade dos apógrafos quinhentistas italianos, que nos transmitiram a lírica profana medieval galego-portuguesa, levantam tais problemas de fixação textual que a actividade pertinaz e insensata de procurar restituir o texto original se vive, da parte dos editores, como um contínuo fracasso, até ao extremo de sentirem a edição como uma técnica do provável, quando não como uma arte do impossível.

Desta maneira, a opção de lermos nas entrelinhas, entre a *divinatio* e a «adivinhação»[1], por vezes, parece tornar-se necessária na vã procura do firme alicerce do texto *correspondant*, de que noutro sentido falava Baudelaire no seu estudo sobre Victor Hugo.

Por isto, quem lhes está a falar, por paixão de um texto e talvez a seu pesar (dado que a paixão etimologicamente se situa próxima da passividade), decidiu reconsiderar as propostas textuais da muito sugestiva cantiga de Gil Perez Conde *A la fe, Deus, se non por vossa Madre* (B 1528).

Na *vulgata* desta composição, devida ao insigne professor Rodrigues Lapa, o texto por ele proposto parecia deixar uma margem de confusão que perturbava o leitor aplicado, apesar de globalmente evocar a sensibilidade e a mentalidade medieval e provocar a fascinação pela escrita literária do poeta.

Mas fascinação não significa em absoluto cegueira, de tal maneira que, cientes do «ruído» produzido especialmente pela *lectio difficilior* do saudoso Mestre no designado por ele mesmo como «ponto difícil da cantiga», também armando-nos em Merlim, tentamos modestamente apresentar uma outra proposta textual, exposta a seguir[2], que hoje trazemos à qualificada consideração das senhoras e dos senhores congressistas.

1. Texto e Notas

A la fe, De*us*, se no*n* por vossa Madre,
[que é] a mui bõa Santa Maria,
fezera-v*os* eu pesar u diria
pola mia senhor, q*ue* mi vos fil[h]astes,
que vissedes vós q*ue* mal baratastes,
ca no*n* sei ta*n* muito de vosso Padre.

Por q*ue* v*os* eu a vós esto sofresse,
se no*n* por ela, se lhi no*n* pesasse?
Morrera eu, se v*os* com'hom'[a]masse
a mia senhor, q*ue* mi vós tol[h]estes.
Se eu voss'era, p*or* q*ue* me perdestes?
No*n* q*ue*riades q*ue* eu mais valesse?

Dizede-mi ora q*ue* be*n* mi fezestes,
p*or* q*ue* eu crea en vós ne*n* v*os* sêrvia
se no*n* gra*n* tort'endoad'e sobervia,
ca mi teedes mia senhora forçada,

<e> nunca *vos* eu do vosso filhei nada,
des *que* fui nado, ne*n* vós no*n* mi o destes.
Faria-m'eu o *que* nos vós fazedes:
le[i]xar velhas feas, e as fremosas
e mancebas filha-las *por* esposas.
Quantas *que*redes vós tantas filhades,
e a mi nunca mi ne*n* ûa dades:
assi partides migo quant'havedes.
Ne*n* as servides vós nen as loades,
e van-se vosq*u'e*, poi-las alo teedes,
vestide-las mui mal e governades,
e metedes-no-las tra-las paredes.

Manuscrito: B 1528.
Repertórios[3]: Tavani 189:26; D'Heur 1547.
Edições[4]: Molteni 401; Paxeco-Machado 1440; Lapa 163.

1. *A ia fe*. 3. *en... hu*. 4. *mha*. 6. *sey... muyto*. 9. *moirera*, sem ponto sobre o *i*. *en seu9 com omhasse*. 10. *mha*. 12 *mays*. 13. *Dissedemhora*. 14. *fuha*. 15. *soberuha*. 16. *ceedes mha... forcada*. 18. *fuy. mho*. 19. *q'u9 uos*. 21. *mãçebas*. 23. *huã*. 25. *fuides*. 26. *uãsse... poyslas*, com o *s* alto de *poys* riscado.

Notas

v. 1. Como já fez Lapa, corrigimos *a ia fe* em *a la fe*, fórmula não infrequente na língua trovadoresca (cfr., por exemplo, B 1479/ V 1090, A 135/ B 256, V 594, etc.). Paxeco-Machado mantêm a lição do ms., ainda reconhecendo que «*a la* talvez desse melhor sentido».

v. 2. Assumimos a adivinhação lapiana para ajustar o verso à medida decassilábica.

v. 3. À diferença de Lapa e Paxeco-Machado, e contra a lição do códice, preferimos *eu* por razões de coerência significativa e contextual, para além da constante confusão dos copistas italianos entre *u* e *n* (cfr. v. 9).

v. 4. A edição de Paxeco-Machado é a única que opta por *filastes* (cfr. *filhei*, v. 17, *filhalas*, v. 21, etc.) e *tolestes* (v. 10). Para confusões semelhantes nos mss. cfr., por exemplo, A 45/ B 157, B 641/ V 242, etc., e, muito especialmente, B 1527, do mesmo Gil Perez.

v. 6. Para as opções de pontuação, vid. v. 9.

v. 9. Este problemático verso, estropiado no códice e com uma sílaba a menos se considerarmos que o *h* de *omhasse* implica a existência de um ditongo, condiciona não só a leitura, mas também a interpretação do poema.

A correcção de *en* (erro de leitura em Molteni) em favor de *eu* não apresenta problemas, mas a lição do professor Rodrigues Lapa, *se mo non coomiasse*[5], supõe uma alteração de importância a respeito do ms., sem resolver satisfatoriamente o sentido do texto e introduzindo uma variante de *acoomiar* inexistente no córpus burlesco. A reprodução literal de Paxeco-Machado não faz sentido nenhum (*se uosc om omhasse*).

A nossa proposta de leitura quer aunar o maior respeito possível do ponto de vista paleográfico (conservamos *vos com* frente a *mos coo* em Lapa) com uma interpretação mais condizente com o sentido do texto (vid. *infra*), para além de Monaci registar, na sua «Tavola» de erros à edição do códice vaticano, um caso de *h* por *m* (*hays/mays*, V 714, v. 6). Ainda nos parece possível ler *se vosco m'amasse*, também respeitoso paleograficamente, mas com alteração significativa no horizonte de sentido a respeito da opção pela qual optamos, ou *se vosco m'enviasse* com a variante *se vosc, hom, enviasse*, mas com difícil acomodação significativa.

Evidentemente, a nossa leitura condiciona a pontuação a partir do v. 6. Deste modo, as diferenças interpretativas (vid. *infra*) reflectem-se mais uma vez na conformação final do poema nos diversos editores, rompendo no nosso caso a ligação sintáctica entre a primeira e segunda estrofes, ligadas em Lapa por causa de uma peculiar interpretação deste verso.

v. 10. Não é necessária a forma analógica *senhora* para acautelar a medida do verso, já que o possessivo *mia* pode ser bissilábico. Neste sentido, não se pode excluir um erro do copista no v. 16, onde torna a aparecer *mia* e, agora sim, *senhora*, ainda que deve considerar-se a medida bissilábica de *teedes* nos vv. 15 e 26, coerente com a aparição da forma tardia *senhora*. Esta duplicidade atesta-se também em B 1527, onde aparece como palavra-rima *senhor*, duas vezes, e *senhora*, uma só vez, mas na estrofe última, incompleta e deturpada.

v. 13. Paxeco-Machado conservam *dissede*, forma errada no códice sob uma perspectiva linguística.

v. 17. A conservação da conjunção *e* por parte de Paxeco-Machado e Lapa converte o verso num hendecassílabo, aludindo este ao testemunho de B 1526, v. 24, outra cantiga de Gil Perez Conde. Este argumento talvez não possa ser considerado como definitivo por se basear numa «calefateação» do próprio editor: a presença espúria da partícula em posição inicial é, aliás, um fenómeno não raro nos códices.

v. 19. A eleição de *nos vós* vem condicionada por a primeira forma estar abreviada no códice, como é de regra neste pronome quando átono. A mudança de *uos* em *nós* não oferece dificuldades (cfr. a confusão *eu* / *en*, v. 3).

vv. 20-21. No ms. estes versos aparecem em três linhas: *Lexar uelhas feas* / *Eas fremosas e mãçebas* / *Filhalas p' esposas*. A restauração da disposição certa vem exigida pela métrica.

v. 26. A lição *al oteedes* de Paxeco-Machado novamente não faz sentido.

v. 28. A leitura *metedesuolas* de Molteni não responde à realidade do ms.

2. Deve resultar óbvio que, no sentir de quem fala, a hipótese textual, agora exposta, resulta mais condizente com o espírito e a letra da cantiga do que as propostas anteriores.

Contudo, uma mínima prudência e espírito reflexivo deve certificar a provisionalidade desta leitura, derivada basicamente de uma *divinatio* (ou *emendatio ope conjecturae*) e de uma *lectio difficilior*, que presupõem a adulteração por parte dos copistas italianos na transmissão manuscrita do texto e, portanto, um controverso retornar à lição original.

Apontada esta prevenção, devemos acrescentar às argumentações de ordem paleográfica e editorial, num sentido mais restrito, outras razões de índole literário-interpretativa que, à maneira de reflexões e a fugir da paráfrase inútil, vão na procura da explicação e da compreensão do poema, para além das dificuldades intrínsecas ao texto.

Não indicámos até ao momento que esta cantiga forma junto com outra (*Ja eu non ey por quen trobar*), que a precede com o número 1527 no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, um conjunto unitário dentro do cancioneiro de Gil Perez Conde, onde o nosso trovador maldiz e censura o próprio Deus, responsável pela perda da sua «senhor», metida à força «tra-las paredes» de um convento, embora na segunda a brutal imprecação do poeta esteja mitigada pela consideração da «bõa Santa Maria» que, como recurso de dissimulação, contribui a rebaixar o nível de violência e a justificar indirectamente o carácter blasfematório do poema.

Apesar de ambas as cantigas coincidirem numa motivação comum e num teor muito original no contexto da lírica profana galego-portuguesa, por causa da blasfémia que as percorre e sustenta vêm sendo abordadas no contexto da «irreverência e o sacrilégio» (quando não da «heresia»[6]) trovadorescos e com relação a outras cantigas coincidentes neste espírito ímpio em que se incide, mas das quais claramente se diferencia em grau e orientação o texto que hoje nos ocupa.

Se nos restringirmos ao âmbito dos ataques a Deus no contexto da cantiga de amor trovadoresca (num sentido lato), pondo de lado as cantigas de escárnio e maldizer e os sirventeses

que se dirigem contra a Igreja, a sua moral e os seus representantes, ou aquelas outras que integram no seu desenvolvimento a blasfémia ousada desde outra perspectiva, o espaço que nos ocupa, para além dos dois poemas de Gil Perez Conde, ficaria delimitado basicamente por duas cantigas paradigmáticas de Pero Garcia Burgalês.

Estes dois textos[7], gerados pela morte da «senhor», transitam do ódio a Deus (*Ja eu non ey oymays porque temer* [B 221]), até à veemência blasfematória e à violência herética (*Nunca Deus quis nulha cousa gran ben* [B 223])[8].

É evidente, em nossa opinião, que as duas últimas cantigas de Pero Garcia contra Deus supõem, no âmbito da cantiga de amor galego-portuguesa, excessos hiperbólicos a respeito do papel de um **Deus omnipotente e responsável último do amor**. Este Deus *ex machina* convoca o namorado perante a «senhor» por Ele criada insuperável e inacessível para assim lhe provocar a *coita de amor*.

Não obstante, no caso dos dois textos de Gil Perez, o Deus que se maldiz e no qual já não se crê é-nos apresentado como o **rival** terra-a-terra: é o homem, é Cristo-homem. Quer dizer, é o Deus-Filho, que «filha por esposa» a «senhor» do trovador, e não um abstracto Deus do Amor[9] no alto dos céus.

Neste papel de Cristo como rival, claramente diferenciado de um Deus-Padre de quem o nosso poeta não sabe «tan muito» de maldade, só há uma cantiga que se liga directamente às de Gil Perez Conde: o magnífico diálogo entre Rodrigo Eanes de Vasconcelos e a sua «senhor» (*Preguntey hûa don[a] en como vos direy* [B 386bis]), que supõe a complementar perspectiva feminina da «senhor forçada» a tomar uns «panos» que levará contra Jesus no seu coração.

Todos e cada um dos textos que aqui se referiram, e ainda outros menos significativos que se poderiam aduzir, têm a sua origem na consciência dolorosa do trovador ser sabedor da real impossibilidade (morte ou convento) para manter o *pathos* amoroso da «coita»; isto é, já não é só a privação daquilo ao que crê ter direito, mas também é a absoluta **frustração** que parte do exercício lúcido e resignado de um amor convencional, que não pode produzir mais que desespero e sofrimento, apesar de que o namorado se interesse menos pela realização do amor do que por aquilo que a prática de um amor inacessível faz nascer.

São a insatisfação, a privação e o sentimento de injustiça (quer dizer os sentimentos derivados da frustração) os motores da decepção, a irritação, a amargura, a agressividade e o ressentimento que as cantigas citadas destilam: eis o elo nuclear de união entre todos e cada um dos textos a que aludimos.

É assim que a paixão se manifesta poeticamente nas composições de Pero Garcia Burgalês e Gil Perez Conde, incidindo na intensidade e na exclusividade do amor através da pena, do sofrimento, da cólera e da irritação.

Para além disto, a cantiga do trovador português forma parte desse grupo de textos fronteirizos, de limites móveis que flutuam entre o escarninho e o amoroso, posto que, na medida em que a «ironia» e o «maldizer» reenviam, como desvio, à patologia amorosa, não se pode estudar a escrita desta cantiga sem nos referirmos ao córpus amoroso que, como já indicámos, está na base da composição de Gil Perez Conde, que agora nos ocupa.

Perante a impossibilidade de se manter na assumida insatisfação do código cortês e perante a obstrução, a ameaça e o agravo que o rival motiva, produz-se uma expressividade agressiva, pouco organizada e escassamente adaptada à convenção, limitando a capacidade de fornecer os níveis discursivos aparentemente estruturados, característicos da cantiga de amor.

A leitura deste poema de Gil Perez Conde faz ecoar em nós a terrível e real frustração que pontua os versos em moldes irónicos, próximos à expressão sarcástica: Jesus ultrapassa a sua figura de rival divino, qualificando-o indirectamente o poeta, na finda, como um mau amador e trovador («nen as servides vós, nen as loades»).

3. O outro aspecto de inacabável produtividade que sempre surge nos estudos sobre este tipo de cantigas é o da sinceridade da blasfémia ou da «imprecação herética»: «formalismo

literário» para Lapa[10], «formalismo estético» com reservas para Segismundo Spina[11], «carácter espontâneo e sincero» para Leonardi Ceschin[12], «convencionalmente blasfematórias» para Xosé Filgueira[13].

Como disse Jean-Charles Payen,

> «Les poètes sont des poètes: ils ne chantent pas seulement l'espace et le temps du monde où ils vivent, mais aussi l'espace et le temps imaginaires du rêve poétique [...].
>
> Le poète forge peu à peu son image mythique, das un espace et un temps que reflètent sa personnalité. Ainsi ont agi les troubadours, ces mystificateurs exemplaires.
>
> Ils composaient dans l'artifice. Leur sincérité n'est pas en cause, et la question n'est pas de savoir s'ils ont ou non aimé: ce qui importe, c'est l'image de leur amour, telle qu'ils l'ont imposée»[14].

Pois bem, sem querermos entrar nesta discusão, talvez estéril, mas subscrevendo as palavras do professor da Universidade de Caen, sim deveria ser considerado que nos 17 textos restantes de Gil Perez Conde está sempre presente tanto o espírito da espontaneidade para arrancar a vida às convenções, como o princípio de realidade que confere verdade literária à escrita.

Não acontece outra coisa na nossa cantiga. Uma abordagem audaciosa do tema que, aos poucos, se torna irónica, parece apagar todos os artifícios de dissimulação inerentes aos produtos literários.

Para além destas lucubrações, dado que o tempo acalma o sofrimento e a poesia conserva as suas recordações, alegremo-nos de que Gil Perez Conde perdesse a «sua Senhor» para que nós ganhássemos esta magnífica cantiga, esperando, aliás, termos sido fieis à sua obra(-vida) que a passagem do tempo não fez mais que libertar ao discurso dos outros.

Notas

[1] Pela confusão de uma e da outra começam os descalabros, ao ultrapassarem os editores a restauração dos textos com uma atitude reconstrutiva, como tem dito Giuseppe Tavani referindo-se, concretamente, à edição da nossa lírica medieval (vid. «Filologia e crítica textual na edição das cantigas medievais», in *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 Octobre 1981)*, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pp. 29-39.

[2] Seguimos os critérios de edição utilizados pelo professor Rodrigues Lapa na publicação do cancioneiro satírico, com a única salvidade da restauração ou eliminação de h com critérios etimológicos e a indicação em letra itálica do desenvolvimento das abreviaturas. Por outro lado, a nasalidade na vogal «u», por problemas tipográficos, é representada com o acento circunflexo.

[3] Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1967; Jean-Marie d'Heur, «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. VIII, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1974, pp. 3-43.

[4] Enrico Molteni, *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il codice Vaticano 4803*, Max Niemeyer Editore, Halle, 1880, pp. 170-171; Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Ed. Galaxia, Vigo, 1970 (2ª ed.), pp. 257-258; Elsa Paxeco Machado e José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*. Facsímile e transcrição. Leitura, comentários e glossário, vol. VI, ed. da Revista de Portugal, Lisboa, 1958, pp. 241-242.

[5] A leitura *coonicasse* de Osvaldo Humberto Leonardi Ceschin deve ser um erro tipográfico já que manifesta seguir a edição do Mestre anadiano (cfr. «A irreverência religiosa na sátira medieval galego-portuguesa», *Língua e Literatura*, vol. IV, São Paulo, 1975, p. 448).

[6] Vid. Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, edição do autor, Lisboa, 1929.

[7] Aos quais se poderia acrescentar mais outra a visão desta morte como intencional «vingança» de Deus sobre o trovador (*Se eu a Deus algun mal mereci* [A 100/B 207]).

[8] Único texto trovadoresco que, *estrito sensu*, merece a denominação de heresia por explicitamente negar os «dogmas». Heresia, ou «imprecação herética», explicada por Pierre Blasco a partir da sua convicção de que «Pedro Garcia Burgalês est un Juif et que ses blasphèmes doivent être replacés dans le cadre de la polémique entre les Juifs et les chrétiens» (cfr. *Les Chansons de Pero Garcia Burgalês. Troubadour Galicien-Portugais du XIII Siècle. Introduction, Édition Critique, Notes et Glossaire*, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, Paris, 1984, p. 27)

[9] O papel permanente de Deus como uma terceira personagem que convoca, evoca e provoca a relação amorosa entre o trovador e a «senhor» é substituído ocasionalmente pelo Amor, que também é imprecado (cfr. A 274), quando não convivem quase identificados (A 259/ B 224, A 237, etc.), ou, mesmo, se opõem (A 261/B 50). Neste sentido, é sintomática a nota marginal anónima em letra do século XVI de A 130, em que o trecentista «Deus» é sistematicamente substituído pelo quinhentista «Amor».

[10] Cfr. *op. cit.*, p. 104.

[11] Cfr. *Do Formalismo Estético Trovadoresco*, Literatura Portuguesa, nº 16, FFCLUSP, São Paulo, 1966, p. 87.

[12] Cfr. *op. cit.*, p. 449.

[13] Cfr. «A servidume de amor e a expresión feudal nos Cancioneiros», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1991, p. 191.

[14] Cfr. «L'espace et le temps de la chanson courtoise occitane», in *Annales de l'Institut d'Études Occitanes. Présence des Troubadours (Études réunies par Pierre Bec)*, 4ª Série, tomo II, nº 5, Nîmes, 1970, p. 143.