

# 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

## Perdi o sen e a razon — fortuna do tópic da loucura amorosa no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende<sup>1</sup>

Aura Simões  
Universidade de Évora

Tal como a lírica amorosa trovadoresca, a poesia de amor do *Cancioneiro Geral* constrói-se, em parte significativa, em torno da referência aos diversos *sinomas* próprios do estado de paixão.

Os sinais característicos do amador são diversos e deixam-se alinhar ao longo de um espectro de variações que regista diferentes graus de exteriorização e interiorização. Podemos, assim, distinguir quatro grandes grupos de sinomas:

- o primeiro é composto por marcas de manifestação inequivocamente exterior, perceptíveis através da audição, e engloba os *suspiros* (cujo campo semântico contém desde vocábulos como «sospirado» ou «sospiros» até expressões como «sospirar dobrado» [I, 35], «sospirar lutuosa» [I, 67] ou «huñ languydo sospyrar» [I, 91]); os *gemidos* (sintoma de menor expressão numérica e menor riqueza semântica; todavia, é possível distinguir formulações como a seguinte: «de gemidos sabes quantos/ myl quãtas, & dez myl onças» [I, 126]); os «ais» («[...] diguo sempre Ay/ este he o pregoeyro» [V, 187]); os *gritos* (encontramos termos como «bradando» [I, 244], «cramores» e referências à «voz enroquecyda» [V, 29]); e o *choro* ou *lágrimas* (sintoma que dá origem a algumas incursões imagéticas: ao lado de termos como «choro» e «lagrimas», temos expressões ou frases como «tornados fuentes/ /mis ojos» [I, 382], «my lecho fago laguna/ llorando demasiado» [II, 49]);
- o segundo é ainda constituído por sinomas exteriores, de um modo geral espectaculares, mas de percepção sobretudo visual, e inclui o *rubor* («myl robores», dir-se-á em I, 126); o *desmaio* (de campo semântico igualmente monótono: «desmayo», «esmayar», «myl desmayos» [I, 126]); a *raiva* («rrayuas descomunaes» [I, 283], «coytas rrayuosas» [I, 378]), que pode ir até ao *arrancar de cabelos* («Com meus cabelos cobria/ a mym todo[...]» [I, 379]);
- o terceiro grupo, de sinais menos visíveis e mais contidos, que apontam já para o ensi-  
mesmamento, inclui a *impossibilidade de expressão* («sem [...] podermos falar» [III, 27]); o *falar sózinho* («ando na minha paixam/ falando sempre comiguo» [V, 345]); o *desejo de solidão* (que dá origem a frases como «Desejo nam ver ninguem» [V, 345] e, sobretudo, a textos em que se manifesta a predilecção do amador por «caminhos [...] despouoados» [I, 312], «lugares apartados, [...] desertos desabytados» [I, 344], «môtes» [III, 14], «ermo[s]» [III, 40]); a *ausência de appetite* (marca pouco frequente: «comer nam me lembraua» [II, 184]); e as *insónias* (sintoma mais comum que o anterior: «noches mal dormidas» [I, 393], «noches [...] claras» [II, 49]);
- o quarto grupo é composto por sinomas de maior interioridade, ou mesmo complexidade, que vão desde o *ardor interno* («Todas minhas entradanhas/ sem fogo syam queymando» [I, 378]) até à *tristezamelancolia* (este sinal, embora visível, testemunha um estado denso de vivência interior e reflecte-se, no *Cancioneiro*, quer na mera utilização de termos como «tristura» ou «tristeza» e palavras com a mesma raiz, repetidas infindas vezes, ou vocábulos como «esmoreçer» [I, 12], «quebranto» [I, 12], «ãgustias» [I, 393], «mençoria» [II, 117], quer em desabafos que evidenciam o *taedium vitae* do amador: «enfadome de

vyuer» [V, 112]) e à *perturbação/inquietação* (sintoma de grande riqueza de formulações que nos apresentam o sujeito da enunciação «sempre magynando» [I, 119], «desatynado» [I, 243], «toruado» [III, 45], «ynfernado» [II, 332], um sujeito que diz: «Meu sentido nam rrepousa» [I, 309]; «Nenhũ assesguo tem/ minha triste fantasia» [III, 136]; «eu mesmo me nã conheço» [III, 316]; «desconheçido me vejo» [V, 96]).

A *loucura amorosa* pode ser vista como o estádio culminante de situações de *perturbação/inquietação*. Um texto de António Mendes de Portalegre, por exemplo, equaciona a ausência de «descansso» com a falta de saúde (mental, com toda a probabilidade): «Tan lexos de my salud/ my descanso sepultado» [V, 168]. Mais claras, e testemunhas da estreita proximidade existente entre a perturbação extrema e a perda do juízo, são as afirmações de umas trovas de Rui Gonçalves de Castelbranco: «Vyuo tam embaraçado/ som ja tam fora de mym./que de muy desconçertado/ muyto tenho começado,/ & a nada nam dou fym» [III, 136].

No entanto, a maioria das referências explícitas à loucura não contém qualquer alusão a estados menos definitivos de afecção mental. O campo semântico deste sintoma abarca expressões e frases como «sam sandeu» [IV, 78], «ando pera enssandeçer» [V, 70], «doudo damores» [V, 278], «loco damores» [I, 131], «loco syn seso» [II, 130], «fora de syso» [II, 47], «fora de meu ssentido» [III, 300] ou «a rrezam quera perda/ me tyrarão» [V, 106]. Estas fórmulas não são, todavia, muito frequentes: registam-se, em todo o *Cancioneiro*, sensivelmente três dezenas de ocorrências inequívocas do tópico, contra, por exemplo, cerca de uma centena de alusões aos *suspiros* e várias centenas de reiteraões de termos como «tristeza» ou «tristura». Refira-se, ainda, que as formulações da *loucura amorosa* surgem, em grande parte, em poemas colectivos (*Ajudas*), espaço textual de ampla teatralidade e lugar, por excelência, para a utilização dos tópicos menos elaborados.

Em suma, o topos da *loucura por amor* esgota-se, na quase totalidade das manifestações, numericamente pouco expressivas, em enunciados como os atrás referidos: não parece existir uma vontade analítica que os transcenda e amplie.

A afirmação é verdadeira em relação à maioria das ocorrências explícitas do sintoma. No entanto, em alguns casos, encontramos indicadores que apontam para a possibilidade de matização de um segmento sintomatológico aparentemente esgotado. Estes indícios representam soluções inovadoras para a reformulação dos efeitos-limite do sofrimento amoroso. Os efeitos-limite da paixão, que na poesia trovadoresca, salvo raríssimas excepções, assumem a forma de *loucura* ou *morte* (iminente ou desejada) sofrem no *Cancioneiro* um manifesto processo de diversificação. Tomemos, a título ilustrativo, os seguintes trechos:

Todel sseso que tenya  
 es tornado en afycion (João Roíz de Castelbranco [III, 132]);

Morio my sentido  
 de biua passyon  
 con mucha rrazon (Prior de Santa Cruz [IV, 287]);

Tam fora de syso ando  
 ã de myn como dimiguo  
 me ando sempre guardando. (D. João Manuel [II, 47])

As formulações apresentadas estão subordinadas ao sintoma *loucura*, mas manifestam também particularidades que as integram noutras formas de tradução dos estados-clímax da perturbação amorosa.

A citação de João Roíz de Castelbranco desenvolve-se em torno da dicotomia *siso/afeição* e refere as alterações que a paixão introduziu a nível das proporções das duas componentes. Dito de outro modo, a afirmação centra-se na questão da identidade do sujeito amador face aos efeitos do enamoramento: neste caso, as consequências assumem simultaneamente a forma de uma *perda* (o *siso*) e de um *excesso* (a *afeição*).

A ideia de *perda*, enquanto corolário do amor, conhece no *Cancioneiro* matizes importantes: ao lado de textos que reiteram simplesmente a noção de *perda de juízo*, ou, mais frequentemente, de *perda de vida*, encontramos outros que qualificam a situação de risco que é a paixão como *perda de ser*, de esvaziamento do *eu*. Dir-se-á:

[...] nam no sey de my (Manuel de Goios [v, 277]);

fuy vos ouuir nomear,  
fyz minhalma, & vida alheas (Sá de Miranda [III, 156]);

sem saber parte de my  
me perdy (Duarte de Brito [I, 397]);

[...] quey de cuidar jagora  
sem esperança, & sem mym. (Bernardim Ribeiro [v, 270])

A perda de *ser* é encarada, por vezes, explícita ou implicitamente, como uma transferência de identidade para o objecto amado e dá origem a versos como os seguintes:

Coytado, quem me daraa  
nouas de mym hondestou  
pois dizeys que nam som laa,  
& caa comyguo nam vou. (Sá de Miranda [III, 154])

Esta situação surreal, aos nossos olhos apenas (ou quase) lúdica, de um *eu* que chega à conclusão de que não existe, uma vez que a amada nega a fusão de identidades que ele supunha ser um facto, marca um ponto extremo do tratamento dado à perda de *ser*.

A par da *perda de identidade* encontramos, ainda, outro modo de traduzir as consequências mais complexas da aflição amorosa e para o qual apontam já as formulações da *loucura* que transcrevemos atrás: o excerto do Prior de Santa Cruz refere a morte (por *paixão*) do *sentido* («morio my sentido/ de biua passyon») e o trecho de D. João Manuel, ao aludir a uma das manifestações da ausência de *siso* («Tam fora de syso ando»), apresenta o estado de inimizade interna («de mym como dimiguu/ me ando sempre guardado»).

A primeira das duas citações denuncia um procedimento muito comum entre os poetas do *Cancioneiro* (registam-se mais de duas centenas de ocorrências) e que é instrumentalizado para veicular a ideia da existência de um dissídio intra-subjectivo: o desdobramento alegórico do sujeito.

O esforço de decomposição do *eu* assenta no pressuposto de que a paixão produz naquele que a experimenta um conflito insolúvel. A *perda de identidade* cede lugar à *identidade conflitual*. A noção de segmentação interna, por sua vez, concretiza-se geralmente na personificação de uma parte do amador. Neste processo de alegorização incipiente (com esboços dramáticos, mas ao serviço da expressão lírica), uma parcela do sujeito é assumida como uma verdadeira *personagem*, que representa uma ideia central, a da própria divisão intra-subjectiva; por outras palavras, está ao serviço da ilustração da existência de impulsos contrastantes dentro de uma mesma subjectividade.

Deste modo, os poetas do *Cancioneiro* encaram como entidades autónomas, dotadas de poder de interlocução, a *alegria*, a *alma*, os *castelos de vento*, as *chagas*, o *coração*, os *cuidados*, os *danos*, o *desejo*, a *esperança*, as *lembranças*, os *males*, a *memória*, os *olhos*, o *pensamento*, o *prazer*, o(s) *sentido(s)*, as *suspeitas*, as *tristezas* e a *vontade*. De entre estas entidades, os interlocutores privilegiados vão ser o *coração* e os *olhos*, uma vez que estes últimos são os responsáveis pelo contacto inicial entre sujeito e objecto da paixão e que o primeiro se configura simultaneamente como impulsionador e lugar de acolhimento do sentimento amoroso. Os textos dirão, por exemplo:

Nom me es tu, coração,  
no sseo menos que brasa,  
buscas minha perdiçam,

& esme nyssu hum ladram  
que ssabos quantos da casa. (Coudel-Mor [II, 108]);

Meus olhos, poys fostes ver,  
que v' nam ve nem v' quer,  
sofrey quanto v' fyzer. (Garcia de Resende [IV, 137-8])

A atitude do *eu* face ao *inimigo interno* é maioritariamente acusatória ou mesmo vingativa e dá origem a vocábulos e expressões como «enemygo» [II, 56], «aduersaryo» [V, 283], «engeitado» [IV, 154], «culpados» [V, 279], «contrayros» [V, 54], «contra mym» [V, 101], «em [...] deferença/comyguo» [III, 139], fórmulas que caracterizam as entidades autonomizadas.

A segmentação interna manifesta-se de forma ainda mais intensa nos textos que colocam em cena não apenas uma, mas diversas parcelas do sujeito. Dentro deste (e contra este) lutam ou conjugam esforços, por exemplo: *coração e olhos* [I, 144; II, 17, 18; IV, 72, 73, 92, 157]; *coração, olhos e cuidados* [III, 137]; *coração, olhos, males e sentidos* [V, 304]; *alma e coração* [III, 84]; *amor, razão e coração* [III, 382]; *males e coração* [V, 45]; *olhos e razão* [IV, 70]; *olhos e esperança* [V, 42-3]; *olhos, razão e cuidado* [V, 137]; *mal, razão e ventura* [V, 44]; *mal, bem e fé* [V, 138]; *fantasias e sentidos* [V, 302]; *pensamentos e sentidos* [I, 391; III, 360]; *tristeza, pensamento, cuidado e tormento* [I, 391]; *tristeza, dor e cuidado* [III, 101-2]; *nojos, desastres e cuidados* [III, 397]; *porfias e cuidados* [V, 27]; *pesares, nojos e tristezas* [II, 156]; *tristezas e desfavor* [II, 219]; *fantasia e imaginação* [II, 324]; *lembrança, memória e dor* [V, 303]; *esforços e receios* [I, 311]; *temor, dor e siso* [I, 408]; *esperança, cuidado e enganos* [V, 272]; *desejo e esperança* [II, 80]; *desejo, vontade, temor e cuidado* [IV, 12].

Em casos extremos, o desdobramento do *eu* em entidades que se interdegladiam é exuberante: encontramos, nalguns textos, os *desenganos*, os *olhos*, o *coração*, a *razão*, a *vontade*, os *sentidos* [I, 159-60]; o *mal*, as *fantasias*, as *folguras*, as *glórias*, as *lembranças*, o *pensamento* e o *sentimento* [I, 377-8]; *liberdade*, *alegria*, *vontade*, *coração*, *olhos*, *vida*, *memória* e *cuidado* [III, 177]; ou até *sentidos*, *lágrimas*, *clamores*, *suspiros*, *pesares*, *gritos*, *lástimas*, *vida*, *alma*, *males*, *desaventuras*, *alegria*, *paixões*, *glória*, *bem*, *dor*, *desejo*, *querer* [V, 165-9].

A maior parte das formulações que referem a *inimizade interior* está, deste modo, indissociavelmente ligada à decomposição alegórica do sujeito:

- Sá de Miranda diz: «Contra my mesmo pelejo» e acusa o seu «triste coraçam» [III, 154];
- o *eu* de um poema de Diogo Brandão caracteriza-se como um «treyno em sy diuyso» e culpabiliza a *vontade*, a *razão* e o *siso* [III, 37-8];
- o sujeito de um texto de Francisco de Sousa confessa: «eu sam o moor meu imiguo» e distingue como responsáveis a *vontade* e a *razão* [V, 290].

Raramente se prescinde da explicação alegórica quando se fala do *eu* repartido: tal só acontece num número bastante reduzido de textos. Estes apresentam formulações, quase sempre pontuais, que utilizam sobretudo vocábulos dos campos semânticos da *inimizade* e da *guerra* («quẽ he de ssy jmiguo» [I, 285], «guerreo sseyempre conmiguo» [V, 54]), mas também do *medo* («Gran myedo tengo de my» [III, 362]), da *maldade* («Agora ssey que maldade/ fyz a mym em v' querer» [I, 144]), ou da *morte* («de mym sam matador» [I, 369]).

Os arquétipos da exploração não-alegórica do tópico da *divisão interior* são, essencialmente, dois textos: um da autoria de Francisco de Sá de Miranda e outro de Bernardim Ribeiro. Esta cantiga e este vilancete constituem a ideia da *inimizade interna* como seu nó temático, não se limitando a alusões esporádicas:

Comigo me desauym  
vejo mem grande peryguo  
nam posso vyuer comyguo,  
nem posso fogir de mym. (Sá de Miranda [III, 152]);

Antre mim mesmo, & mim  
nam sey  $\tilde{\eta}$  saleuantou,  
que tam meu ymiguo sou. (Bernardim Ribeiro [v, 271])

Os poemas de Sá de Miranda e de Bernardim Ribeiro são o ponto culminante da exploração do estado de segmentação interna e também dois momentos máximos da afirmação de um narcisismo do sofrimento que leva às últimas consequências a hipervalorização do *eu* amador (enquanto entidade dolorida e desesperada) e secundarização do objecto do amor.

Dito de outro modo, afirmam-se como a expressão mais complexa de um tópico que pode ser encarado enquanto ramificação da *loucura amorosa* e que, tal como esta última, pretende ilustrar as consequências mais radicais da perturbação amorosa.

Temos, no entanto, de observar o seguinte: muito mais do que o tópico explícito da *loucura*, a *divisão interior* marca o percurso de uma crescente tomada de consciência da complexidade do mundo intra-subjectivo e documenta a necessidade que muitos autores do *Cancioneiro* sentem de alargar o espectro tópico (e vocabular, consequentemente) da poesia amorosa. Esta necessidade parte da valorização, evidenciada por poetas como Duarte de Brito, Jorge de Resende, Conde do Vimioso, D. João de Meneses, D. João Manuel, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Garcia de Resende, Rui Gonçalves, António Mendes, Manuel de Goios, entre muitos outros, da dimensão introspectiva do apaixonado, interrogativo em relação aos próprios sentimentos.

Por esta via, renova-se a tessitura temática da lírica trovadoresca e caminha-se no sentido da concretização de uma vontade analítica, dissecadora dos impulsos contraditórios que fazem a paixão humana. A mutação que o topos da *loucura amorosa* sofre no *Cancioneiro* é expressiva da vitalidade da maioria dos tópicos: se for lícito convocarmos, neste contexto, as palavras de Paul Zumthor<sup>2</sup>, diremos que se parte, aqui, não da *transmutação* das matérias, mas da sua *decomposição*; o que é o mesmo que dizer que não se opera uma transformação radical no quadro da sintomatologia amorosa, mas que se começam a decompor, a interrogar e a ampliar situações já indiciadas na lírica trovadoresca. Este processo (que referimos no presente trabalho de forma bastante esquemática, sem traçar um quadro exaustivo de desenvolvimentos e justificações que escapam ao âmbito de uma apresentação sumária deste teor) é extraordinariamente nítido no *Cancioneiro Geral* e tem, em resumo, como resultados principais:

- por um lado, a perda de popularidade das manifestações verbais lineares e explícitas da *loucura amorosa* em favor da mais sofisticada *divisão interior*;
- por outro lado, a proliferação da decomposição alegórica do sujeito, variante deste último tópico, procedimento pouco significativo na lírica trovadoresca (as expressões que *sugerem* inimizade são raras e a personificação restringe-se quase exclusivamente ao *coração* e aos *olhos*);
- por fim, a afirmação do sujeito conflitual que não se socorre da justificação alegórica (as ocorrências são sensivelmente vinte vezes menores do que as do dissídio alegorizado), de importância virtualmente nula na poesia dos trovadores galego-portugueses, cuja modernidade atesta, por exemplo, o poema «Sá de Miranda Carneiro», da autoria de Alexandre O'Neill, montagem perfeita de uma versão do mote de Francisco de Sá de Miranda, atrás transcrito, e da quadra «Eu não sou eu nem sou o outro» (*in Índícios de Oiro*) de Mário de Sá Carneiro:

**Sá de Miranda Carneiro**

comigo me desavim

eu não sou eu nem sou o outro

sou posto em todo perigo

sou qualquer coisa de intermédio

não posso viver comigo

pilar da ponte de tédio

não posso viver sem mim  
que vai de mim para o Outro  
in *A Saca de Orelhas* (1979)

## Notas

<sup>1</sup> Utilizámos a edição em cinco volumes do Centro do Livro Brasileiro (introdução e notas de André Crabbé Rocha), Lisboa, 1973. As indicações em números romanos correspondem ao volume e as em numeração árabe à(s) página(s).

<sup>2</sup> *Le Masque et la Lumière: Poétique des Grands Rhétoriciens*, Seuil, Paris, 1978, p. 265.