

O PESO DA GRAVIDADE CORPOS E GESTOS DA POESIA GALEGO-PORTUGUESA¹

Graça Videira Lopes (FCSH-UNL)

Das vozes que nos chegaram da Idade Média ibérica, as dos trovadores e jograis galego-portugueses serão talvez das mais directas. E isto apesar do termo “vozes” ter aqui, como é evidente, um sentido metafórico, já que o que deles nos chegou, para além de um número escasso de melodias, foram, não exactamente as vozes, mas as palavras que essas vozes algum dia terão cantado. Essas palavras são, no entanto, convém não esquecer, palavras para o canto. E este último termo devemos entendê-lo já não como metafórico (como mais tarde será o caso de Camões “Eu canto o peito ilustre lusitano...”), mas como muito concretamente referencial: os textos, as palavras que nos chegaram da poesia medieval foram verdadeiramente cantadas e, tanto quanto podemos supor, pelos seus respectivos autores, pelo menos num momento inicial. É este, pois, o primeiro dado que nos remete, de forma directa, para o corpo medieval, mesmo se, no caso, praticamente impossível de reconstruir: o da palavra publicamente cantada por vozes e corpos que entram em cena, e que devem obedecer, também eles, a uma arte, cujas regras desconhecemos, mas de que encontramos fragmentos dispersos nas cantigas satíricas, como este conselho que Gil Peres Conde dá um jogral (B 1515): “*Jograr, três cousas havedes mester/ pera cantar, de que se paguem en:/ é doair’ e voz e aprenderdes bem...*”². Presença (que será talvez uma boa tradução actual para *doaire*), voz e técnica, portanto. Autores de cantigas, os poetas medievais foram, pois, igualmente intérpretes, actores, ou seja, independentemente do sentido das palavras que nos chegaram, estes são textos que, na sua época, eram indissociáveis de uma arte corporal, do contacto directo e presencial da voz com o ouvinte, como é próprio, aliás, de todas as culturas onde a componente da tradição oral é predominante.

Dito isto, que constitui um convite implícito à imaginação do leitor no sentido de acrescentar um corpo cantante a todas as citações que se seguem, são os textos que nos

¹ Revisão do artigo publicado originalmente em *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*, coord. Buescu, Ana Isabel, Sousa, João Silva de, Miranda, Maria Adelaide, Lisboa, Edições Colibri, 2006, pp. 297-304

² Todas as composições trovadorescas são citadas na minha própria edição, no âmbito do projecto *Littera, edição, actualização e preservação do património literário medieval português*, a cargo de uma equipa de investigadores da FCSH/UNL, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e que coordeno. Desse projecto, resultará, numa primeira fase (que se encontra actualmente em conclusão), a disponibilização online da totalidade das cantigas galego-portuguesas.

chegaram que me proponho reler, tentando determinar especificamente a forma ou formas como o corpo e os gestos neles são integrados.

Nesta medida, não será inútil começar por recordar mais uma vez que os trovadores e jograis galego-portugueses construían as suas cantigas a partir de três modelos diferentes, ou seja, seguindo um dos três géneros canónicos da arte do trovar: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer. Se a forma de enunciação era distinta neste três tipos de cantigas, como se sabe – a voz lírica masculina nas cantigas de amor, a voz lírica feminina nas cantigas de amigo e a voz satírica (masculina igualmente, na esmagadora maioria dos casos) nas cantigas de escárnio e maldizer – não é apenas esse, no entanto, o traço distintivo dos três géneros. De facto, a opção por uma das vozes implica imediatamente um universo bem distinto, distinção essa que radica exactamente, e em grande medida, no modo como o corpo em cada um deles é (ou não é) nomeado. Debrucemo-nos, pois, sobre cada um destes universos, que nos surgem aparente e estranhamente paralelos, quando não contraditórios, para centrarmos o que os separa ou o que finalmente os une, e que me parece constituir, na realidade, a marca específica da forma ambivalente como a Idade Média se relaciona com o corpo.

Assim, a voz lírica masculina da cantiga de amor é essencialmente uma voz sentimental, e como tal, o corpo (próprio ou da amada) dela está praticamente ausente. Se a *senhor* é, como mandam as regras, a *melhor das melhores*, como canta paradigmaticamente D. Dinis, se é a mais *fremosa*, se *fala bem e ri melhor*, se é a mais *mesurada*, a mais cortês e a mais *preçada*, dela e do seu corpo, muito concretamente, nada transparece. Mais do que uma personagem humana determinada, a *senhor* aparece, na cantiga de amor, como um lugar, uma função, se quisermos: a da amada a quem o canto se dirige. A voz masculina que canta também não mostra, em geral, qualquer exterior visível e individualizado, ela também não é um corpo mas igualmente uma função, a do *servidor*. Qualquer registo referencial, incluindo o do gesto, está, pois, excluído (o segredo quanto à identidade da dama é, como se sabe, a justificação genérica deste canto sentimental; mas não falo aqui de motivações, mas do resultado final). É certo que esta voz lírica masculina deseja e pede repetidamente *o bem* (a recompensa) da sua *senhor*, e nesta medida, o canto de amor não é declaradamente platónico ou puramente espiritual – é um canto profano. Mas o eufemismo “*bem*”, de repetido, transforma-se essencialmente no bordão da *coita*, o sofrimento do amor não correspondido ou não consumado, que é a modalidade, por excelência, do *fin’ amor* na

sua versão galego-portuguesa. O canto do amor consumado, da *joi* provençal – as *mans sotz son mantel* (as mãos sob o seu manto), como canta o primeiro trovador Guilherme de Poitiers – não fazem parte, salvo raríssimas excepções, do universo da cantiga de amor galego-portuguesa (que segue, como se tem referido, os modelos tardios provençais, posteriores à cruzada contra os albigenses).

Na verdade, a tal ponto é este um universo abstracto e etéreo que nos parece quase uma autêntica revolução (ou provocação) o elogio que João Garcia de Guilhade faz, numa das suas cantigas de amor (A 229, B 419, V 30), aos *olhos verdes* da sua *senhor* (*os olhos verdes que eu vi/ me fazem ora andar assi*). Diga-se, como nota, que do pouco que sabemos de João Garcia de Guilhade, não é de estranhar que fosse exactamente o efeito de surpresa, pela deliberada violação da norma, o que se pretendia. Também nalgumas composições híbridas, a meio caminho entre o canto e o riso, o universo dos corpos terrestres se vislumbra de quando em vez, como neste retrato que Rui Queimado faz de Guiomar Afonso Gata (e note-se que a referência directa ao nome é já uma indicação de estarmos no exterior do modelo): “*Pois que eu ora morto for/ sei bem ca dirá mia senhor:/ - Eu são Guiomar Afonso (...) Pois que eu morrer filhará/ entom o seu queix’e dirá: - Eu são Guiomar Afonso*” (A 143, B 264). Pequena iluminura de uma Guiomar Afonso “cheia se si”, com o desenho de um gesto (apoiar a mão no queixo) que nos coloca imediatamente no tempo e lugar do canto (que é também, obviamente, risonho assédio), o pequeno poema de Rui Queimado constitui, como a cantiga de João Garcia de Guilhade acima referida, uma das poucas excepções no conjunto das quase 700 cantigas deste género que nos chegaram, na sua esmagadora maioria perfeitamente normativas, e cujo universo é exclusivamente sentimental, e por isso mesmo abstracto.

Outro é o universo das cantigas de amigo, como se sabe. Mas antes de me referir às suas características, faço notar que, se as vozes seguem modelos diferentes, os autores dessas vozes são exactamente os mesmos. É o mesmo D. Dinis, por exemplo, quem, noutra registo, nos faz seguir, numa célebre *alba* (B 569, V 172), o percurso matinal da *velida*, do leito ao *alto* onde vai lavar camisas, que nos faz ver a manhã a encobrir-se, o vento a levantar-se e a irritação da jovem tentando agarrar as camisas que voam. É o corpo na sua exaltação matinal, por onde passa em surdina (e muito sabiamente) o jogo amoroso, discreta, mas muito concretamente sexual. A voz lírica feminina que os trovadores e jograis fazem cantar nas cantigas de amigo remete, pois, para um universo radicalmente diferente do das cantigas de amor, um universo definido

pelo corpo erotizado mulher (que passa sintomaticamente da designação de *senhor* à de *amiga* ou mesmo *corpo velido*), num espaço aberto que é muitas vezes o espaço rural, onde os sentimentos (que também existem) se actualizam em corpos e gestos, cantados, quase exclusivamente, no momento da iniciação erótica ao amor. Desta forma a *velida*, a *bem-talhada*, sendo já aqui uma personagem com dimensão corporal, dança, lava os cabelos na fonte, toma banho no mar, deita-se sob várias espécies de árvores (algumas simbolicamente nupciais, como as avelaneiras), leva velas às romarias (que encarrega a mãe de acender), fia cantando, vai buscar água, oferece objectos vários ao seu amigo (*cintas*, em geral), enfim, exterioriza e materializa de formas várias, formas essas enquadradas numa vivência quotidiana e popular, o sentimento que canta – o sentimento que o trovador ou o jogral lhe faz cantar, bem entendido.

Já António José Saraiva, num dos seus últimos textos³, chamou a atenção para o lado teatral destas cantigas, nas quais a voz feminina que se ouve não esconde totalmente a marca da voz masculina que a constrói: quem diz “*eu, a velida*” senão aquele que a vê, o autor do canto? O *eu* lírico feminino da cantiga de amigo é, de facto, um *tu* que trovadores e jograis encenam e a quem dão voz. Esta proto-heteronímia, como lhe poderemos chamar, permite, aliás, frequentes auto-referências, como é o caso, para citar apenas um exemplo entre outros, da cantiga onde Paio Gomes Charinho refere, pela voz da amiga, os seus estandartes de almirante (que historicamente foi): “*As froles do meu amigo/ briosas vam no navio*” (B 817, V 401, a referência sendo às flores de lis). Ou que permite, num jogo pleno de subtilidade, que reapareçam os mesmos *olhos verdes* cantados na voz masculina de João Garcia de Guilhade, agora cantados na própria voz da amiga (*siquer meus olhos verdes som*, diz a amiga em B 742, V 344).

Abrindo para o espaço da vida quotidiana medieval (geralmente popular e não cortês, note-se), as cantigas de amigo desenhavam, pois, um universo feminino colorido e movimentado, pela encenação da voz lírica da jovem mulher. Mas esta voz, se já não parte apenas de um lugar sentimental abstracto, como nas cantigas de amor, se é aqui a voz de um *corpo velido*, também não é, em geral, note-se, a de um corpo em registo individualizado. Também aqui uma (auto-)referência concreta como a dos *olhos verdes* é a excepção, não é a regra. E mesmo se as excepções deste tipo, que nos remetem para circunstâncias e corpos históricos, são aqui mais frequentes do que nas cantigas de amor, estamos longe, em geral, sobretudo no que diz respeito à imagem feminina, de

³ “A poesia dos Cancioneiros não é lírica mas dramática”, *Poesia e Drama*, Gradiva, Lisboa 1990.

qualquer arte do retrato que nos permita visualizar pessoas e corpos individualizados e históricos. Nessa medida, a *fremosinha*, cuja voz ouvimos, é um tipo, paradigmática e sumariamente definido nesta célebre cantiga dialogada de Bernardo de Bonaval (B 1137, V 728): *Ai fremosinha, se bem hajades,/longi da vila, quem asperades?/Vim atender meu amigo*". Todas as *fremosinhas* são esta voz: a voz de um corpo feminino jovem, que canta muitas vezes em espaço aberto e rural (*longi da vila*), e erotizado pela espera (ou pela presença) do *amigo* (cujos gestos, predominantemente de caça ou de guerra – e note-se que, neste caso masculino, nunca rurais – nos surgem igualmente em filigrana).

De facto, o universo do retrato realista é sobretudo o universo das cantigas de escárnio e maldizer. Diga-se, desde já, que a palavra realista não tem aqui qualquer conotação valorativa (e nem relega as cantigas de amor ou as de amigo para qualquer registo “irrealista” – digamos que é outro o seu real). Realista tem antes aqui, se quisermos, um sentido técnico: as cantigas de escárnio e maldizer têm como ponto de partida a crítica à realidade social imediata que rodeia trovadores e jograis, e por isso os corpos que nela aparecem são os corpos históricos, pessoais e intransmissíveis, com nome, lugar e tempo. No cumprimento do programa de “dizer mal” do que acham criticável, trovadores e jograis dão, pois, largas ao seu poder de observação – dos factos, mas também das pessoas, na sua materialidade individual. E assim os corpos etéreos ou perfeitos dos outros registos ganham peso e caem na superfície terrestre das coisas imperfeitas, que é também o mundo do riso e do carnaval. Não são mundos contraditórios, são complementares – e chamo novamente a atenção para o facto de serem as mesmas vozes a cantá-los. Aqui o que se canta (o que se satiriza, aquilo de que se ri) são essencialmente os corpos *mal-talhados*, quer sejam os de donas ou de donzelas (muitas vezes as feias ou pouco “mesuradas”, como a que tem um “descuido” à porta do mesmo Afonso X: *Nom quer’eu donzela fea/ que ant’a minha porta pea*, B476), quer sejam os corpos masculinos “maltalhados” (maljeitosos), mesmo os dos próprios trovadores e jograis (como canta Afonso Eanes do Cotom, B 1616, V 1149: *A mim dam preç’, e nom é desguisado/ dos maltalhados, e nom erram i;/ Joam Fernandes, o mour’, outrossi/ nos maltalhados o vejo contado./ E pero maltalhados semos nós,/ s’homem visse Pero da Ponte em cós,/ semelhar-lh-ia moi peor talhado*). Diga-se que esta auto-ironia, esta auto-inclusão no mundo das coisas imperfeitas, me parece, aliás, um dos traços mais simpáticos das cantigas satíricas galego-portuguesas.

Mas, do ponto de vista do retrato do feminino, e ainda que, como se disse, a sátira se dirija frequentemente a donas e donzelas, este é também, obviamente, o universo por excelência das soldadeiras, ou seja, do corpo feminino não enquadrado por qualquer dimensão sentimental, e nomeado algumas vezes com detalhe (temos mesmo um retrato em corpo inteiro, na cantiga em que o jogral João Baveca descreve o banho de duas soldadeiras, que mutuamente comparam os seus dotes físicos – ou os estragos provocados pela idade e pela má vida, B 1458, V 1068⁴). E aqui, mais do que obsceno (classificação que me parece anacrónica, uma vez que regista apenas um efeito contemporâneo de leitura), o registo linguístico das cantigas satíricas poderá ser classificado como não-eufemístico. Ou seja, nestas cantigas directas (outro é o registo do equívoco ou duplo sentido que trovadores e jograis também utilizam abundantemente), a linguagem nomeia as coisas, nomeadamente o corpo, pelo seu nome comum, o seu nome vulgar – etimologicamente, o nome que o vulgo utiliza. Trata-se pois, no meu entender, da utilização de um registo popular, no qual trovadores e jograis se mostram, diga-se, perfeitamente à vontade. Acrescente-se também que os diferentes estatutos sociais destes poetas não têm aqui qualquer relevância: o vocabulário directo, não-eufemístico, é comum a todos, do autor das *Cantigas de Santa Maria*, Afonso X, ao jogral mais obscuro (com vantagem, aliás, para Afonso X, que se mostra, em muitas das suas cantigas satíricas, um mestre deste domínio). De qualquer forma, e quer sejam directas ou equívocas, as cantigas de escárnio e maldizer não conhecem qualquer espécie de censura no que diz respeito ao corpo e às suas funções.

Se o sexo ocupa, pois, larga parte destas cantigas (órgãos, membros e seu desempenho, intimidades várias, como pêlos, sinais, e mesmo marcas culturais como a circuncisão), os retratos apoiam-se ainda em todo o género de características físicas distintivas, desde o corte de cabelo (o jogral com risca ao meio e cabelo acamado com água, o clérigo com o cabelo cortado rente às orelhas), até à indumentária (as cintas largas a esconder a barriga de uns fidalgos rurais, o colar de latão dourado de um *coteife* de longas barbas). Mas trovadores e jograis não hesitam também em integrar abertamente, ao lado de particularidades que fazem parte do repertório tradicional da sátira (os carecas, os velhos de cabelo pintado ou os narizes roxos de vinho), outros traços físicos que poderão chocar a nossa visão contemporânea do público e do privado,

⁴ *Estavam hoje duas soldadeiras/ dizendo bem, a gram peça, de si;/ e viu ãa delas as olheiras/ de sa companhia, e diss'assi:/ - Que enrugadas olheiras teedes! E diss'a outra: - Vós com'as veedes/ desses cabelos sobr'essas trincheiras (...)*. O retrato prossegue e termina com a referência ao *mole ventre* de uma e às *tetas que semelham cevadeiras* (sacos) da outra.

como as referências a doenças ou a deformidades (no primeiro caso, muitas vezes doenças sexuais, com pelo menos um caso de descrição quase clínica dos sintomas de um “cancro no piço”; mas D. Dinis tem igualmente uma cantiga em que diagnostica exemplarmente um sujeito atingido de cataratas; no caso das deformidades, não faltam nesta galeria os mancos, os cegos, ou mesmo um leproso, por exemplo). Também as referências escatológicas têm o seu lugar normal neste universo, com “maus cheiros” diversos, entre os quais será de salientar os sentidos no velório de um morto (de má raça, segundo o trovador). Trata-se de duas estranhas cantigas sobre o mesmo tema, uma de Pero Garcia Burgalês (B 1372, V 980), outra de Pero Garcia d’Ambroa (B 1575), que referem a morte súbita de um tal Pero Bom, motivada, ao que nos dizem, pela expedição de gases (se assim me posso exprimir – mas o termo vernáculo usado ainda é o actual), e que farão provavelmente referência à crença de que, aos pecadores (e vilões), a alma não saía do corpo pela boca, como aos justos, mas sim pelas partes baixas.

Se a descrição do corpo, na sua materialidade física imediata, aparece, pois nas cantigas de escárnio e maldizer, não são estes também, quase nunca, retratos estáticos: todas estas personagens fazem numerosos gestos, dos mais variados tipos. De todos eles, e a título de exemplo, escolho dois que me parecem remeter para uma vivência medieval do corpo muito característica: um que surge numa curta cantiga de João Airas de Santiago (B 1465, V 1075) e que é o gesto das velhas que cospem no chão no momento de um noivado, forma simbólica de mau augúrio, e que nos remete para uma linguagem gestual codificada e mágica, complemento essencial da palavra (*Talhou D. Beeito/ aqui o feito*, dizem as velhas e cospem no chão), linguagem essa certamente muito presente e activa na sociedade medieval, mas de que as fontes exclusivamente escritas apenas nos fazem chegar ecos; outro, o estranho gesto de “apontar com o dedo” que aparece numa cantiga de Estêvão da Guarda (B 1312, V 917) e que, do meu ponto de vista, não remete apenas, como geralmente se tem entendido, para o ainda actual sentido de “é feio apontar com o dedo” (ainda que talvez nos pudéssemos interrogar sobre os motivos da permanência dessa condenação). De facto, parece ter existido toda uma linguagem gestual codificada, neste caso, já não do domínio do símbolo mágico, mas do sinal, do código de grupo (como o actual gesto dos dedos em V, ou, mais próximo do exemplo dado, o fechar da mão com o dedo médio levantado): no caso do gesto referido por Estêvão da Guarda, numa cantiga que, em registo de equívoco, alude a práticas homossexuais, não é impossível que se trate de uma alusão a uma linguagem

desse tipo, aqui posta a descoberto (de facto, alguns documentos medievais apontam o gesto de dar a mão dobrando o dedo médio como um sinal de reconhecimento entre homossexuais⁵). Os dois exemplos citados, na sua brevidade, creio que demonstram bem como o corpo era certamente, e de forma muito mais acentuada do que nos dias de hoje, uma componente essencial da comunicação medieval, ou, por outras palavras, como a Idade Média podia estar mais próxima do corpo do que poderá conceber a nossa cultura mediatizada, diferida e mesmo virtual.

Regresso brevemente, para terminar, aos três registos discursivos do canto trovadoresco, cuja diversidade, diga-se, não parece ter obedecido a qualquer hierarquia (nos Cancioneiros as cantigas dos três géneros não têm qualquer espécie de tratamento diversificado, e nos cancioneiros da Vaticana e da Biblioteca Nacional, como resultado de sucessivos acrescentos, elas surgem-nos, pelo contrário, profusamente misturadas). Na verdade, creio que o que está aqui realmente em jogo nesta simultaneidade de registos são códigos estéticos inseparáveis da própria forma medieval de olhar o corpo. Cito Michael Camille, num interessante estudo sobre a profusão de imagens eróticas ou obscenas que surgem nas margens dos manuscritos medievais, mesmo os religiosos⁶: “De facto, o que releva hoje de códigos culturais contraditórios não parecia assim tão oposto na Idade Média (...) A mistura de registos e de géneros parece ter sido uma moda literária e artística apreciada por uma elite.” E acrescenta, fazendo o contraste com a arte posterior: “As regras impostas pela arte académica, a auto-censura e o gosto do público travarão, nas imagens pós-medievais, este choque do refinado e do instintivo, do espírito e do corpo. A acrescentar a isto, uma hierarquia dos géneros virá juntar-se ainda aos diferentes estilos. Até ao aparecimento do pós-modernismo, as barreiras entre cultura superior e inferior excluirão o contraponto abrupto de imagens tão díspares”. Os três géneros cultivados pelos trovadores e jograis galego-portugueses mostram-nos exactamente, na sua complementaridade, esta mistura, que é a marca própria e genuína da civilização medieval. Mais do que contraditórios, como dissemos, os diferentes registos do canto trovadoresco são complementares: e no seu conjunto, eles transmitem-nos assim, não uma imagem única e plana do corpo, mas verdadeiramente uma imagem tridimensional. Neste sentido a Idade Média é, na verdade, a civilização da ambivalência – ou da polifonia, se quisermos.

⁵ George Ifrah, *História universal dos algarismos*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2ª ed., 1977, vol.1, p.114-117.

⁶ *Images dans les marges – Aux limites de l'art médiéval*, Ed. Gallimard, Paris 1997 (para a tradução francesa), p. 21.