

## *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*

(Eds.) M<sup>a</sup> João Marçalo & M<sup>a</sup> Célia Lima-Hernandes, Elisa Esteves, M<sup>a</sup> do Céu Fonseca, Olga Gonçalves, Ana Luísa Vilela, Ana Alexandra Silva © Copyright 2010 by Universidade de Évora

ISBN: 978-972-99292-4-3

SLT 61 – “De amor escrevo, de amor trato e vivo”: o discurso amoroso na lírica e na narrativa literária em Língua Portuguesa.

### SEDUÇÃO E EQUÍVOCO

Isabel de Barros DIAS<sup>1</sup>

#### RESUMO

Na lírica medieval galego-portuguesa associa-se tradicionalmente a figura da *equivocatio* às cantigas de escárnio uma vez que é essa a figura aduzida, na “Arte de Trovar” do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* como preponderante para o estabelecimento da distinção entre cantigas de escárnio e cantigas de maldizer.

Porém, considerando que a promoção de equívocos é presença constante em múltiplos discursos de sedução, sendo a sua prática decisiva para a manutenção do jogo amoroso assente na palavra, discute-se aqui a pertinência desta estratégia, também na poesia de amor medieval.

Longe de se acantonar na poesia satírica, se considerarmos os diferentes graus discursivos em que a *equivocatio* se pode manifestar, poderemos considerá-la como transversal à lírica trovadoresca. Dada a sua subtilidade, torna-se uma arma eficaz em ambiente de corte, salvaguardando, graças à duplicidade de significações que instaura, não só alusões satíricas, tantas vezes assinaladas, como também jogos poéticos amorosos.

#### PALAVRAS-CHAVE:

*Equivocatio*; discurso amoroso; palavra; poesia trovadoresca; literatura medieval

---

<sup>1</sup> Universidade Aberta – Departamento de Humanidades

Endereço de correspondência:

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, n.º147

1269-001 Lisboa - Portugal

Endereço de e-mail: [isabelbd@univ-ab.pt](mailto:isabelbd@univ-ab.pt)

Centro de Estudos: CEIL (Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário) – UNL-FCSH.

Na lírica medieval galego-portuguesa a *equivocatio* é uma figura tradicionalmente associada às cantigas de escárnio. Esta ligação é explicitamente referida na “Arte de Trovar” do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, onde é a figura considerada como preponderante para o estabelecimento da distinção entre cantigas de escárnio e cantigas de maldizer.<sup>2</sup>

Contudo, o que aqui se propõe para reflexão consiste em verificar se a *equivocatio* se acantona só na poesia satírica ou se, pelo contrário, a poderemos considerar como elemento significativo nas restantes formas da lírica trovadoresca, particularmente, na poesia amorosa.

A promoção de hesitações equívocas pode constituir uma arma especialmente eficaz em contexto satírico. Mas o mesmo se pode dizer da manutenção de jogos amorosos, assentes em sugestões e fugas a essas mesmas sugestões. Neste sentido, será possível defender que a *equivocatio* é susceptível de ser entendida como estruturante, também em discursos de sedução. Nestes, o uso de termos e de expressões de duplo sentido pode fazer a diferença entre um enunciado estimulante do jogo amoroso, e, de um extremo, a mera expressão da obscenidade ou, no outro extremo, enunciados banais onde os sentimentos são expressos com recurso aos lugares-comuns mais triviais...

Fazendo um pouco a história da percepção das potencialidades linguísticas da *equivocatio*, há que sublinhar que esta foi objecto de análise em diversos domínios, desde a Antiguidade Greco-latina e ao longo do período medieval.<sup>3</sup> A dialéctica

---

<sup>2</sup> “Cantigas d'escarneo som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d'alguen en elas, e dizen-lho per palavras cubertas, que hajam dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen ... ligeiramente: e estas palavras chamam os clerigos «hequivocatio»” (TAVANI (ed.), 2002, p. 42).

<sup>3</sup> Sobre estas questões, ver ROSIER (ed.), 1988, que dá uma visão bastante completa das diferentes aproximações, de vários autores e das variações e evoluções patentes nos textos que se debruçaram sobre os conceitos em questão, desde a Antiguidade Greco-latina até à Idade Média e em diferentes domínios de estudo. Para uma visão geral das *Artes Poéticas*, no período medieval, ver FARAL, 1982. Para uma ideia mais lata dos tipos e formas de equívoco teorizados ver o que é dito sobre o assunto por LAUSBERG, 1982: “aequivocum (ambiguitas, amphibolia, homonymum)” - de salientar aqui a articulação da noção de equívoco com as noções de *ambiguitas*, *obscuritas* ou *dissimulatio*. Para um estudo mais particularizado,

debruçou-se sobre este fenómeno sempre que procedia ao estudo das relações entre as palavras e as coisas; a retórica, ao analisar as relações entre as palavras e os seus efeitos, não pôde ignorar as potencialidades da *equivocatio*; finalmente, a gramática, aquando do estudo das possibilidades semânticas das palavras e dos enunciados, também teve de estudar, forçosamente, fenómenos como a polissemia, a sinonímia, e a homonímia.

No que se refere ao entendimento prático desta potencialidade do discurso, ou seja, a produção de equívocos com base em palavras e em enunciados, podemos dizer que a ambiguidade foi valorizada de modo diferente consoante o contexto em que se encontrava. Nos enunciados sofisticados era olhada com grande suspeição. O mesmo em enunciados oraculares ou quando equacionada com o discurso de adivinhos e feiticeiros, que eram liminarmente reprovados. Na comunicação quotidiana e necessária também tem tido uma conotação negativa, relacionada com enganar e com raciocínios falaciosos. Nestes domínios, a ambiguidade tem sido encarada como uma doença da linguagem, que deve ser curada, ou seja, clarificada, esclarecida a fim de evitar a hesitação ou o erro crasso, decorrentes da possibilidade de má interpretação da palavra expressa. Em consequência, há que salientar o esforço, tantas vezes manifestado em prólogos, nomeadamente de obras de legisladores e de historiadores, com vista à obtenção de uma linguagem clara e não ambígua, o que era tido como sinónimo de discurso “verdadeiro”.<sup>4</sup>

No entanto, nem em todos os domínios o temor pela *equivocatio* foi tido em tão grande conta. Contrariamente às inquietações que podiam surgir nas áreas legais e éticas, no âmbito da fruição estética, a ambiguidade pôde ser assumida como objecto de fascínio, sendo não só permitida, como apreciada.

---

sobre as cantigas de escárnio e a *equivocatio* em articulação com a teoria da suposição ou das falácias, ver VIEIRA, 2003.

<sup>4</sup> Sobre a presença de situações de equívoco relatadas em alguns textos historiográficos medievais, ver DIAS, 2009.

Assim, no espaço concreto dos jogos literários, e como ponto prévio, é possível propor a distinção entre diferentes níveis de *equivocatio*. Um primeiro patamar, mais básico, assentará em pequenas duplicidades identificáveis pela análise formal dos textos.<sup>5</sup> O segundo patamar consistirá na expansão do nível anterior, até abarcar a totalidade do texto, desenvolvendo-se aqui a hesitação entre as duas leituras possíveis. Finalmente, o terceiro patamar, de carácter ainda mais lato, implicará o jogo entre o textual e o contextual.

É nas diferenças entre estes patamares que poderemos entender a *equivocatio*, quer como elemento distintivo da poesia de escárnio, quer como característica também da poesia amorosa. Na poesia satírica podemos encontrar os três níveis agora enunciados, notando-se, porém, a predominância dos dois primeiros. Na poesia amorosa, é exactamente o contrário: os dois primeiros níveis são relativamente raros, mas encontram-se duplicidades de fundo subjacentes ao jogo entre os textos e os respectivos contextos.

Os diversos níveis de *equivocatio*, agora identificados, são reconhecíveis nas cantigas de escárnio, constituindo, de facto, traço preponderante e distintivo relativamente a composições menos subtis e onde as críticas são apresentadas de modo frontal e até violento. Com alguma frequência, é possível deparar com jogos que podem ir do simples sentido duplo de uma palavra (homonímia ou paronomásia, caso a semelhança seja só ao nível fónico) até à sua amplificação a uma construção sintáctica (anfibolia ou anfibologia) e ao longo de todo o poema, que assim se mantém na indecisão da

---

<sup>5</sup> Para uma ideia mais geral sobre as potencialidades da *equivocatio* a nível lexical e sintáctico, ver o artigo de CERQUIGLINI, 1988. Aqui são apontadas diversas formas de equívoco praticadas na poesia francesa durante o período medieval, nomeadamente: a rima equívoca (uso de palavras idênticas mas com significados diferentes); a extensão do equívoco para além da palavra (caso de um conjunto de palavras confundível com outra expressão – ex: “oultrecuydance” e “oultre qui dance”); palavras homógrafas (neste caso, a leitura em voz alta resolve o equívoco); o jogo com palavras em latim e em francês ou ainda o jogo sintáctico de textos que veiculam uma ideia quando lidos da esquerda para a direita e o seu oposto quando lidos da direita para a esquerda. Sobre a “palavra equívoca” na lírica galego-portuguesa, ver o que é dito em BREA (coord.), 1996, vol. I, p. 35.

possibilidade da sua dupla leitura. Existem ainda, se bem que em menor quantidade, situações que remetem para elementos contextuais.<sup>6</sup>

Começando pelo jogo de palavras, entre outros exemplos possíveis,<sup>7</sup> veja-se o uso do termo “Vela”, que pode ser entendido, quer como “guarda” (no sentido de “velar por alguém”), quer como o nome do namorado de uma donzela que, no dizer de Fernan Rodriguez de Calheiros, “por se guardar de maa nomeada, / fechou-s’e pôso Vela sobre si.” (BREA (coord.), 1996, p. 313 - nº 47, 1: v. 5-6).

Como exemplo da amplificação da dupla leitura ao longo de um poema, refira-se o caso do escárnio pessoal de Estevan da Guarda, onde este critica um juiz que não ouve, seja porque é surdo, seja porque não quer ouvir (BREA (coord.), 1996, p. 255-256 - nº 30, 20),<sup>8</sup> ou, agora de índole sexual, a cantiga de escárnio de Pero da Ponte onde este descreve a vinda da Balteira do Ultramar, com uma mala cheia de indulgências, em remissão da sua vida dissoluta, mas, como a mala não tinha cadeado, os seus perdões são roubados por rapazes, numa estalagem onde pernoita (BREA (coord.), 1996, p. 774-75 - nº 120, 20).<sup>9</sup> A leitura mais óbvia e inocente desta composição poderia ser

---

<sup>6</sup> Para mais informações sobre as diferentes designações que a Retórica tem usado para discutir a ambiguidade ver o “E-dicionário de Termos Literários” organizado por Carlos Ceia, disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/> (ver em particular entradas como “Ambiguidade” ou “Paronomásia”).

<sup>7</sup> Para além do escárnio de amor de Fernan Rodrigues Calheiros, para outros exemplos possíveis, ver mais um escárnio de amor, do mesmo autor, onde este tece comentários a uma donzela que não se queria casar com Fernan Roiz Corpo Delgado: “ca mi disse que queria / seer ante mal talhada / que aver corpo delgado” (BREA (ed.), 1996, p. 317 - nº 47, 9: v. 5-7). Também curioso é o escárnio pessoal de Johan Soarez Coelho (BREA (ed.), 1996, p. 539 - nº 79, 34) onde este discute o nome de “Grave” de uma mulher que não era difícil (um dos sentidos de “grave”), mas era cara (o segundo sentido da palavra aqui discutida). Ainda no quadro da sátira aos nomes, ver o escárnio pessoal de D. Pedro de Barcelos onde este joga com as alcunhas de uma freira carmelita (Camela) e de um tabelião (Bodalho = porco), interrogando-se como podiam estes dois animais cruzar-se e procriar (BREA (ed.), 1996, p. 758 - nº 118, 4).

<sup>8</sup> Para outros casos de jogo poético sobre questões profissionais, ver, a título de exemplo, do mesmo Estevan da Guarda, um escárnio a um mestre de leis coxo, sendo aqui exploradas as duplas leituras possíveis de termos como “direito” e “cair”.

<sup>9</sup> Para outros casos de jogo poético com alusões de índole sexual, ver, a título de exemplo, o escárnio pessoal de Afonso X que põe em cena a Balteira a escolher “madeira” (BREA (ed.), 1996, p.149 - nº 18, 21). Outro escárnio pessoal que joga com o duplo sentido de “madeira” é o de Pai Gomez Charinho (BREA (ed.), 1996, p. 715 - nº 114, 9). Um escárnio pessoal de Pero da Ponte joga com os significados possíveis de “pescado” e de “Peixota” (BREA (ed.), 1996, p. 773 - nº 120, 17). Um último exemplo: a expressão “olho mau” no escárnio pessoal de Pero Garcia Buralês (BREA (ed.), 1996, p. 817 - nº 125, 9).

considerada como mais verosímil se a “Balteira” não fosse uma conhecida soldadeira, dado contextual que já nos remete para o terceiro dos patamares identificados.

Os mesmos procedimentos não estão ausentes da lírica amorosa.<sup>10</sup> Porém, ao invés do que sucede na lírica satírica, a *equivocatio* de palavras, de expressões e de todo um poema é pouco explorada, sendo a preponderância dada ao jogo entre textos e contextos.

Apesar da sua relativa raridade, é, no entanto, possível encontrar jogos com palavras equívocas na poesia amorosa. Como exemplo, veja-se o caso de Fernand’ Esquio que, numa cantiga de amigo, joga com a sonoridade da expressão “ele vira” para nos revelar o nome de uma donzela, “Elvira”: “des que “el vira” quen lhi coitas deu” (BREA (coord.), p. 278 - nº 38, 5: v. 19).

Afonso Paez de Braga, por seu turno, desenvolve um jogo com as duas acepções de “cuidar” e de “cuidados”, ou seja, “pensar” e “estar atormentado” ao longo de toda uma cantiga de amor (cf. BREA (coord.), 1996, p. 99 - nº 8, 2).

Porém, não é possível dizer que a *equivocatio*, a este nível, seja recorrente e, muito menos, preponderante na poesia amorosa trovadoresca. As cantigas de amigo assentam grande parte do seu erotismo e sensualidade em vocabulário metafórico (“cervos”, “vento”, “águas”, “fonte”, “mar”, rios”...). As cantigas de amor, por seu turno, são essencialmente “olhos” e “coração”: laboram preferencialmente nos temas da visão do objecto amoroso e no sofrimento que o sentimento amoroso provoca, uma vez que este é, geralmente, contrariado. Estas poesias, que giram maioritariamente à volta dos pólos imaginários de *eros* e *thanatos*, ou seja, das noções de amor e de morte, estruturam-se em torno de vocabulário e de expressões estereotipados, em grande parte antitéticos, e

---

<sup>10</sup> Assim como de textos de géneros menos praticados, caso da cantiga encomiástica de Pero da Ponte que joga com o termo “Valença”, como nome de cidade e, simultaneamente, na acepção de “valor / valentia” (BREA (ed.), 1996, p. 780 - nº 120, 31).

mesmo oximóricos (caso das oposições “fazer mal/querer bem”; “morrer/viver”; “pesar/prazer”).<sup>11</sup>

Verificado o carácter residual da prática da *equivocatio* a nível textual, passamos à consideração do seu uso no quadro de jogos entre textos e contextos. A poesia tem de ser aqui entendida na sua dimensão de enunciação pragmática, dependente de contextos e de circunstâncias. É a este nível que nos parece que podemos propor a consideração da *equivocatio* como subjacente a uma parte da produção amorosa trovadoresca.

A estratégia discursiva aqui em análise encontra a sua maior e melhor expressão no quadro dos *topoi* associados ao preceito da não revelação do nome da dama objecto da paixão. Há algumas composições onde um nome é revelado.<sup>12</sup> Porém, tal não é a norma. O mais usual é exactamente o contrário: a não revelação de qualquer nome. Esta norma do amor cortês integrou a lista de regras que, no séc. XII, Andreas Capellanus organizou no seu *De Amore*: “Amor raro consuevit durare vulgatus” (Livro II, regra xiii), ou seja, “o amor revelado / tornado público raramente dura”.<sup>13</sup>

A ambiguidade decorrente do jogo da não nomeação da destinatária dos poemas implica que as fórmulas estereotipadas aplicadas à sua descrição possam ser entendidas como adequadas a diferentes mulheres. Eventualmente, a qualquer mulher... ou a

<sup>11</sup> Apesar de todos os *topoi* recorrentes na poesia de amor trovadoresca, esta não deixa de ter espaço para a criação, nomeadamente de expressões de enorme beleza plástica, caso da imagem que nos surge no seguinte poema de amor de D. Dinis: “[...] é o coração meu / mais preto d’ela que o seu. // C’a vezes tem em al o seu, / e sempre sigo tem o meu.” (BREA (coord.), 1996, p. 211 - nº 25, 73: v. 17-20).

<sup>12</sup> Há efectivamente cantigas de amor em que o nome da senhora é indicado, como se verifica numa cantiga de Roi Paez de Ribela, a uma D. Leonor (BREA (ed.), 1996, p. 913-914 - nº 147, 12) ou noutra, de Vasco Rodriguez de Calvelo, a uma Mayor Gil (BREA (ed.), 1996, p. 976 - nº 155, 11). Salvaguarde-se ainda as composições classificadas como “escárnios de amor”, onde predomina o tom satírico e é mais comum a indicação de nomes. Ver, por exemplo, os poemas de Pedr’ Amigo de Sevilha (BREA (ed.), 1996, p. 742 - nº 116, 19); de Pero Garcia Buralês (BREA (ed.), 1996, p. 815 - nº 125, 9); de Pero Vivieaz (BREA (ed.), 1996, p. 877 - nº 136, 1) ou de Roi Queimado (BREA (ed.), 1996, p. 927 - nº 148, 17 e p. 928 - nº 148, 19).

<sup>13</sup> Para o texto do *De Amore Libri tre* de Andreas Capellanus (em versão latina) ver: - <http://www.thelatinlibrary.com/capellanus.html> na “The Latin Library”. Nesta obra, além da regra já citada, no Livro I é sublinhada a necessidade de não divulgar os segredos dos amantes, e o amante é aconselhado a não tomar vários confidentes do seu amor, dois preceitos que vão ao encontro da regra geral da conveniência na manutenção do segredo nas relações amorosas.

nenhuma, acusação de que se defendia D. Dinis quando contradiz a possibilidade de não trovar por amor mas por mero apreço pela arte:

Senhor, dizem vos por meu mal  
 que nom trobo com voss'amor,  
 mais ca m'ei de trobar sabor;  
 [...]  
*se eu trobo por m'em pagar,*  
*mais faz-me voss'amor trobar.*

(BREA (coord.), 1996, p. 228 - nº 25, 110: v. 1-3 e 5-6)

O jogo entre texto e contexto que emana da ausência de identificação de um referente e que tem como consequência a duplicidade, quando não multiplicidade das destinatárias possíveis (ou até a sua ausência) foi objecto de desenvolvimentos, por parte de alguns poetas, o que nos permite ver como as potencialidades destas estratégias retóricas foram exploradas. Assim, se a primeira prova desta prática da ausência é a raridade efectiva de cantigas de amor onde o nome de uma dama é revelado, as provas em como esta ausência é consciente revelam-se nos *topoi* e nos jogos que é possível encontrar em diversas composições. Para sistematizar estes procedimentos, salientamos cinco linhas temáticas específicas.

Uma primeira linha poderá ser denominada “a resistência a interrogatórios”. Com efeito, são frequentes os poemas que aludem à questão do segredo, porque, segundo afirmam os sujeitos líricos, foram instados a revelar o nome das respectivas amadas.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Uma encenação de um “interrogatório” deste tipo pode encontrar-se na *tensó* entre Vasco Martiiz e Afonso Sánchez, que o primeiro inicia perguntando ao segundo “quero saber de vós que mi o digades; / e dize-de-mi-o, ca ben vos estará: / pois vos esta, por que trobastes, já / morreu, par Deus, por quen [ora] trobades?” (BREA (ed.), 1996, p. 107 - nº 9, 14).



Em resposta, reclamam a sua defesa do sigilo da identidade desta.<sup>15</sup> Tal é o caso da cantiga de amor de Fernan Gonçalvez de Seabra, onde é dito:

Muitos me preguntan, per boa fé,  
 preguntas que non devian fazer,  
 que lhes diga por quen trob', ou qual é.  
 E por én ei a todos a dizer  
*ca non saberan quen é mia senhor,*  
*per mi, enquanto com'eu vivo for'.*  
 (BREA (coord.), 1996, p. 303 - nº 44,4: v. 1-6)

Em alguns casos, os poemas alargam-se um pouco mais no desafio ao público e dão conta de algumas características, sempre encomiásticas, mas também sempre suficientemente vagas para não apontarem para ninguém especificamente, como a seguinte cantiga de amor de Galisteu Fernandiz:

[Meus amigos queren de min saber  
 quen é a senhor que en] meu trobar  
 mi muytas vezes oyron loar  
 e non lhis quer'eu mais d'esto dizer:  
*é mha senhor e parece mui ben,*  
*mays non é senhor de mi fazer bem.*  
 (BREA (coord.), 1996, p. 341 - nº 51, 4: v. 1-6)

---

<sup>15</sup> Cf. a cantiga de amor de D. Dinis onde este afirma “Quix bem, amigos, e quer’ e querei / ãa molher que me quis e quer mal / e querrá; mais nom vos direi eu qual” (BREA (ed.), 1996, p. 225 - nº 25, 103: v. 1-3).

Neste extremo, surge o risco de cair na ambiguidade, na sua acepção mais ampla, o que absorve a noção de *equivocatio* que, teoricamente, aponta para um número restrito de possibilidades, quando a ambiguidade, no seu sentido mais lato, remete para uma infinidade de leituras possíveis.

Porém, esta amplitude de hesitação não é omnipresente. Para o provar, veja-se um curioso exemplo de um teste, num fragmento de uma cantiga de amigo de Afonso Sanchez, onde, para além das dissimulações e das aparências, se tenta averiguar a identidade do objecto da paixão:

Quand', amiga, meu amigo veer,  
 enquanto lh'eu preguntar u tardou,  
 falade vós nas donzelas enton  
 e no sembrant', amiga, que fezer,  
 veeremos ben se ten no coraçom  
 a donzela por que sempre trobou.

(BREA (coord.), 1996, p. 105 - nº 9, 10: v. 1-6)

A segunda linha remete para as consequências da ausência de referentes explícitos e da concomitante duplicidade de referentes, o que pode dar origem a interpretações erróneas e, eventualmente, a intrigas, como se pode intuir da autodefesa de Rodrigu'Enes Redondo:

O que vos diz, senhor, que outra ren desejo  
 no mundo mais ca vos, est'bé o mui sobejo  
 mentido que'-no diz; [...]

(BREA (coord.), 1996, p. 888 - nº 141, 3: v. 1-3)

Idêntico caso se verifica na seguinte cantiga de amor de Per'Eanes Marinho:

Boa ssenhor, o que me foy miscrar  
 vosco por certo ssoube-vos mentir  
 que outra dona punhei de sservir;  
 de tal razom me vos venho salvar:  
*[ca] s(e) eu a molher oge quero bem,*  
*se non a vós, quero morrer por em.*  
 (BREA (coord.), 1996, p. 763 - nº 119, 1: v. 1-6)

Uma “didascália” ajuda-nos a perceber o contexto, real ou ficcional em que este poema se integraria: “Esta cantiga fez Pero Anes marinho filho de Joham rr<sup>e</sup>s de Valadares per salvar outra que fez Johan Ayras de Santiago que diz asy ó comezo: «Dizen, amigo, que outra senhor queredes vós, sen meu grado, filhar»” (BREA (coord.), 1996, p. 763).

A cantiga de amigo de Johan Airas, burguês de Santiago, a que este apontamento se refere e com a qual o poema anterior dialoga também sobrevive e inicia-se do seguinte modo:

Dizen, amigo, que outra senhor  
 queredes vós, sen meu grado, filhar,  
 por mi fazerdes con ela pesar;  
 mais, a la fe, non ei end'eu pavor,  
*ca ja todas saben que sodes meu*  
*e nen ãa non vos querra por seu.*  
 (BREA (coord.), 1996, p. 382 - nº 63, 21: v. 1-6)

Trata-se de um poema que assume uma situação de conhecimento generalizado e uma conseqüente quase “reserva” de par...

A possibilidade de existência de intrigas baseadas em interpretações errôneas remete-nos indiscutivelmente para a lógica da *equivocatio*, que pode ser entendida como um engano formulado com base em discursos simultaneamente falsos e verdadeiros, sendo que esta armadilha só se concretiza quando se verifica uma “má (?)” interpretação por parte de um receptor menos avisado.

Uma terceira linha de desenvolvimento do tema do segredo do nome da dama é a que se confunde com o *topos* da não revelação da coita / do sofrimento amoroso, seja à dama, seja ao mundo. Nestes poemas, o sujeito lírico afirma que não revela os seus sentimentos à dama com medo da sua má recepção. Este temor é apresentado a par do argumento da não revelação ao mundo, nem do sofrimento amoroso, nem dos motivos deste, ou seja, de por quem se sofre.

Esta conjugação temática surge em diversas cantigas de amor.<sup>16</sup> Como exemplo, é possível referir a composição de Johan Soarez Coelho, que exprime precisamente este cruzamento do temor de revelar a paixão à dama com a ambigüidade sobre a respectiva identidade, num jogo elaborado entre o revelar e o esconder:

Deus que mi-øj’aguisou de vus veer  
 e que é da mia coita sabedor,  
 el sab’oge que con mui gran pavor  
 vus digu’eu est’, e ja ei de dizer:  
 “Moir’eu, e moiro por alguen!

---

<sup>16</sup> O tema do medo de revelar o amor à dama surge, sozinho ou em conjugação, em diversas cantigas de amor, caso, por exemplo, das de Fernan Gonçalvez de Seabra (BREA (ed.), 1996, p. 306 - n° 44, 8 e n° 44, 8 bis); de Fernan Padron (BREA (ed.), 1996, p. 307-8 - n° 45, 1); de Nuno Fernandez (BREA (ed.), 1996, p. 684 - n° 106, 1); de Osoir’Anes (BREA (ed.), 1996, p. 703 - n° 111, 2); de Vasco Rodriguez de Calvelo (BREA (ed.), 1996, p. 974 - n° 155, 7)...

*E nunca vos mais direi én.”*

(BREA (coord.), 1996, p. 530 - nº 79, 14, v. 1-6)

O mesmo exprime Pero Garcia Buralês na seguinte cantiga de amor:

[...] que moir’ e non ousou dizer  
o de que moyr’, e quen me faz morrer,  
nono dig’eu, nen por min ome nado.

(BREA (coord.), 1996, p. 813-814 - nº 125, 7: v. 5-7)

A quarta linha, a que poderemos chamar “jogo da dissimulação e manobras diversivas” entra já noutra dimensão pois aqui revela-se, de modo mais nítido, a consciência do jogo e a vontade de o jogar, desafiando-se abertamente o público. Uma cantiga de amigo de Johan Airas parece-nos constituir um caso bastante evidente desta noção e da sua prática uma vez que se refere à necessidade de “enganar” os que guardam a donzela, para que esta não venha a ser afastada do seu amigo:

Do[s] que me guarda[n] tal é seu cuidar:  
que amades, amig’, outra senhor,  
ca, se a verdade poder[en] osmar,  
nunca veredes ja máis u eu for;  
*e quero-vos end’eu [desenganar:*  
*se souberen que mi queredes ben,*  
*quite sodes de nunca mi falar].*

(BREA (coord.), 1996, p. 392 - nº 63, 44: v. 15-21)

A manobra diversiva também pode ser explicitamente cruzada com o tema do “interrogatório” como se verifica na cantiga de amor de Martin Soarez que se inicia do seguinte modo:

Muitus me võem preguntar,  
 mha senhor, a quen quero ben,  
 e non lhis quer'end'eu falar  
 con medo de vus pesar en,  
 nen quer'a verdade dizer,  
 mays jur'e faço-lhis creer  
 mentira por volhis negar  
 (BREA (coord.), 1996, p. 649 - nº 97, 19: v. 1-7)

Já a seguinte cantiga de amigo revela-nos um caso em que a dissimulação não terá “funcionado” como deveria:

Ay, meu amigo, pero vós andades  
 jurando sempre que mi non queredes  
 ben ant'as donas, quando as veedes,  
 entendem elas ca vós pe[r]jurades  
*e que queredes a mi tan gram ben*  
*com'elas querem òs que queren ben.*  
 (BREA (coord.), 1996, p. 840 - nº 126,1: v. 1-6)

Finalmente, para a quinta linha de desenvolvimento possível, que designamos como “o jogo amoroso no labirinto”, centramo-nos no poeta que explorou e jogou com o tema

do segredo da identidade da dama de um modo que nos parece particularmente interessante: Pero Garcia Buralês.

Especial destaque tem de ser dado a um conjunto de quatro cantigas que dialogam entre si e jogam com o tema da identidade secreta da amada, apontando para três nomes que o poeta “dá e baralha” face ao público. Este pequeno conjunto de cantigas de amor, além da exploração das dúvidas entre os três nomes, articula-se com vários cambiantes do tratamento do tema que temos vindo a assinalar, caso do cruzamento com o *topos* do medo de revelar o amor à dama visada:

Joana, dix'eu, [S]ancha e [M]aria  
 en meu cantar con gran coita d'amor,  
 e pero non dixे por qual morria  
 de todas tres, nen qual quero mellor,  
 nen qual me faz por si o sen perder,  
 nen qual me faz ora por si morrer,  
 de Joana, de Sancha, de Maria.

Tant'ouve medo que lle pesaria  
 que non dixе qual era mia sennor  
 de todas tres, nena por que morria,

(BREA (coord.), 1996, p. 819 - nº 125, 17: v. 1-10)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> O mesmo assunto é retomado, sempre em ambiguidade, numa outra cantiga de amor: “Non ll'ousei sol dizer como morria / por ela, nen llo diz outre por mi[n]; / e con mia morte ja me prazeria, / pois non vej'ela que por meu mal vi; / [...] // E por qual quer destas me quitaria / de mui gran coita que soffr'e soffri / por ela, que eu vi por meu mal dia, / mais fremosa de quantas donas vi. / Direi a ja ca ja ensandeci: / Joana est' ou Sancha, ou Maria / a por que eu moiro e por que perdi // o sen; [...]” (BREA (coord.), 1996, p. 833 - nº 125, 40: v. 15-18 e 22-28).

Outra articulação que se verifica é com a questão do interrogatório amoroso, o que desemboca na expressão do temor pelas consequências que uma revelação mais concreta poderia acarretar:

Que muitos que mi andan preguntando  
 qual est'a dona que quero gran ben!  
 se é Joana, se Sancha, se quen?  
 se Maria? mais eu tan coitad'ando,  
 cuidando en ùa destas tres que vi,  
 polo meu mal, que sol non lles torn'y,  
 nen lles falo, se non de quand'en quando.

E vou me dontr'as gentes alongando,  
 por tal que me non preguntem poren,  
 per bõa fe, ca non por outra ren,  
 e van m'elas a meu pesar chamando  
 e preguntando m'a pesar de mi,  
 qual est'a dona que me faz assi  
 por si andar en gran coita'n que ando.

[...]

Non llela digo por esta razon:  
 ca por dizer la, si Deus me perdon!  
 non mi porran consello, mal pecado!

(BREA (coord.), 1996, p. 834-835 - nº 125, 43: v. 1-14 e 19-21)



O resultado temido, ou seja, a descoberta do segredo pela própria, que reage mal, é igualmente versificado. No entanto, como também aqui a dama em causa não é identificada especificamente, a possibilidade de remissão para uma realidade ubíqua perdura e tudo continua a poder ser válido para qualquer uma das três...

Ora vej'eu que fiz mui gran folia  
 e que perdi ali todo meu sen,  
*por que dix'e ca queria gra[n] ben*  
*Joan'ou Sancha, que dix', ou Maria,*  
 ca por aquesto que eu dix'e aly,  
 me soube log'ũa dona des i  
 daquestas tres, que por ela dizia.

E por quant'eu esto dix'e, devia  
 mort'a prender, per bõa fe, poren,  
*por que dix'e ca queria gran ben*  
*Joan'ou Sancha, que dix'e, ou Maria,*  
 ca por aquesto que fuy dizer,  
 mi ouv'o gran ben que lle quero a saber  
 esta dona que ante non sabia.

Ca non soubera que lle ben queria  
 esta dona, se non por meu mal sen,  
*por que dix'e ca queria gran ben*  
*Joan'ou Sancha, que dix'e, ou Maria,*  
 e des que soub'esta dona por mi  
 ca lle queria ben, se[m]pre des i

me quis gran mal, mayor non poderia,

(BREA (coord.), 1996, p. 828 - nº 125, 32: v. 1-21)

É certo que na altura estes jogos talvez pudessem ser descortináveis com alguma facilidade. Porém, o grande mérito da boa poesia é o seu enriquecimento em termos de sentidos possíveis, o que, no caso vertente, é uma realidade. O que perdura é, pois, o jogo de equívocos que, quando levado ao extremo, tende a assemelhar-se a um labirinto. A ideia de labirinto acentua-se ainda quando verificamos, sempre na poesia de Pero Garcia Burgalês, a existência de algumas alusões cifradas, para além dos três nomes já mencionados. É o caso da referência a uma “Ray[nh]a franca” (BREA (coord.), 1996, nº 125, 1 – p. 810) e de uma possível remissão, em trocadilho, para o nome “Deula” no verso “Ca Deula fez, por mal de min, / mais fremosa de quantas son / no mundo, si Deus me perdon!” (BREA (coord.), 1996, nº 125, 37: v. 15-17 – p. 831). A par, este trovador produziu ainda diversos poemas onde se reclama a defesa do segredo da identidade da dama pela qual se trova,<sup>18</sup> e, em particular, uma composição que remete para o tema do segredo na medida em que promete revelações por despeito e vingança que, no entanto, não se realizam explicitamente:

Meus amigos, oy mays quero dizer  
 a quantos me veheren preguntar,  
 qual est’a dona por que me faz moirer,  
 ca non ey ja por que o reçar;  
 e saberam qual dona quero ben;

---

<sup>18</sup> O tema da incapacidade para revelar o amor à dama surge na cantiga de amor nº125, 18 – p. 820; o cruzamento do tema da não declaração do amor à dama é associado ao lamento por não ter amigo que possa mediar o amor e veicular a questão à dama na cantiga de amor nº 125, 31 – p. 827-828; a recusa em dizer o nome da amada aos amigos e à própria surge na cantiga nº 125, 23 – p. 822-823; o lamento porque um terceiro revelou o seu amor à dama e esta passou a tratá-lo mal é explorado na cantiga de amor nº 125, 22 – p. 822 (todas em BREA (coord.), 1996).

direy a ja, ca sey que nulha rem  
non ey poren mays ca perç' a perder.

E que mays ei de que perç' a perder?  
O corpo perç' e, quant' é meu cuydar,  
non á hi mays, nen posso mays saber,  
nen moor perda non poss'eu osmar.  
Mayla dona por que moyro, ben  
lhi faz Deus tanto, quant'eu ja per ren  
nunca direi neno seu parecer.

Ca tanto a fez Deus ben parecer  
sobr'outras donas, e melhor falar  
sobre quantas eu pudi veer,  
que direy mays, e pes a quen pesar!  
Mui mayla fez valer en todo ben,  
ca lhi fez el que lhi non mingua ren  
de quanto ben dona dev'aver.

(BREA (coord.), 1996, p. 823-824 - nº 125, 24)

Não há literatura, pelo menos literatura interessante, sem polissemia ou ambiguidades... Neste quadro, mais do que defeito da linguagem, a promoção de equívocos, com base em discursos de hesitação, com duas ou mais possibilidades paralelas de leitura é qualidade do discurso, fruto da agudeza e do engenho do seu autor.

A ambiguidade e a promoção de equívocos assentam em enunciados simultaneamente verdadeiros e enganadores. Sendo estes architectados para proteger a identidade dos objectos do desejo amoroso, tal permitiria obviar eventuais situações

mais problemáticas. Sendo mera construção de mundos possíveis, fictícios, de relações imaginadas, ou ainda jogos caleidoscópicos de espelhos, tal não se apresenta menos interessante. Verificando-se estas diferentes possibilidades na poesia que acabamos de analisar, torna-se possível defender, não só a existência, como também a importância da figura da *equivocatio* em parte da poesia amorosa trovadoresca.

### Referências Bibliográficas

ANDREAS CAPELLANUS “De Amore Libri tre” (em versão latina) in: “The Latin Library”, disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/capellanus.html> [data de consulta: Setembro de 2009]

BREA, Mercedes (coord.) et alii, *Lírica profana Galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñero, 1996 (2 vols.)

CEIA, Carlos (org), “E-dicionário de Termos Literários” disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/> [data de consulta: Setembro de 2009]

CERQUIGLINI, Jacqueline, “Polysémie, ambiguïté et équivoque dans la théorie et la pratique poétiques du Moyen Age français”, in: Irène Rosier (ed.), *L’ambiguïté. Cinq études historiques*, Lille, PUL, 1988, p. 167-180

DIAS, Isabel de Barros “A *equivocatio* na narrativa historiográfica ibérica dos sécs. XIII e XIV”, *e-Spania*, 8, décembre 2009 ( <http://e-spania.revues.org/18640> ) [data de consulta: Dezembro de 2009]

FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1982.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982 (3ª ed., trad. e pref. de R. M. Rosado Fernandes)

ROSIER Irène (ed.), *L’ambiguïté. Cinq études historiques*, Lille, PUL, 1988

TAVANI, Giuseppe (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Colibri, 2002

VIEIRA, Yara Frateschi, “A cor do potro prometido: lógica, ética e teologia na lírica trovadoresca”, in: Ana Paiva Morais, Teresa Araújo e Rosário Santana Paixão (Coord.), *Da Decifração em textos medievais. IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 331-347