

TRANSFORMAR-SE O AMADOR NOS AMADORES: AMOR E SINCERIDADE NO LIRISMO TROVADORESCO

Uma das maiores dificuldades que o leitor contemporâneo encontra, diante da poesia lírica trovadoresca, consiste na apreensão desse sujeito poético que aí comparece, exibindo ao mesmo tempo um grande sofrimento amoroso (que pode levá-lo até à morte por amor), e uma grande dose de convencionalismo neste mesmo amor que se quer apresentar como o catalisador de todas as experiências físicas e psíquicas do poeta-amante. Muitos dos críticos do século XIX, e mesmo do nosso, tropeçaram nesse aparente paradoxo representado por uma poesia que seria, simultaneamente, a mais vital expressão de uma paixão incontida e um exercício paciente e regrado de um comportamento amoroso altamente codificado. É comum ler juízos negativos em relação à lírica trovadoresca, provençal ou outra, baseados nos preconceitos românticos de que a poesia «jorra da alma», ou então julgamentos apressados que valorizam um determinado poeta, por ser mais «sincero» do que a maioria. Um exemplo clássico deste último caso é o de Bernart de Ventadorn, apontado por alguns provençalistas, como Jeanroy e até mesmo o seu maior e mais lúcido estudioso, Moshé Lazar¹; ou entre nós por Segismundo Spina², como o herói de uma vida amorosa intensa de que daria testemunho «sincero» a sua poesia. Ora, por um lado, a vida de Bernart de Ventadorn, tal como aparece nas «Vidas» dos poetas provençais, não passa do desenvolvimento dos dados caricaturais de uma estrofe satírica de Peire d'Auvergne, acompanhado de uma glosa de certos motivos poéticos da sua própria obra³; por outro, embora esteja longe

1. «Parmi les troubadours et les trouvères du XIII siècle, Bernard de Ventadour occupe une place toute particulière à la fois par la profondeur de son inspiration, la sincérité de ses confessions, la variété de ses émotions, le rythme et la musicalité de ses vers et par l'originalité de son imagerie poétique». *Chansons d'amour*. Edition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar, Paris, libr. Klincksieck, 1966, p. 9.

2. Cf. os comentários aos poemas de Bernart de Ventadorn, em *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro, Libreria Acadêmica, 1956, pp. 137-156.

3. V. Moshé Lazar, *op. cit.*, pp. 13-17.

da dificuldade técnica de um Arnaut Daniel, não se pode dizer que a sua poesia não seja rica de imagens e de trabalho retórico, no sentido mesmo artesanal que o termo comporta. Baste ler a análise dos seus poemas feita por Moshé Lazar⁴, o estudo que Pierre Bec dedicou às antíteses na sua poesia⁵, e os estudos dedicados à estruturação das suas canções⁶, para verificar que estamos muito longe do poeta que compõe sob a pressão de uma caldeira de sentimentos que necessitam de um lugar de explosão.

Nessas questões é preciso lembrar que a poesia medieval preencheu os conceitos de sinceridade e de técnica na poesia de forma muito diferente daquela como o mundo ocidental passou a vê-los, a partir do Romantismo. Sinceridade não se identifica com expressão de sentimentos individuais exacerbados, e técnica não se reduz a artifício, com a carga pejorativa que a palavra adquiriu, desde o século XIX. Se não levarmos isso em conta, corremos o risco de ler a poesia lírica trovadoresca, achatando-a, ou seja, obliterando as diferenças que existem entre o seu momento de produção e o nosso momento de leitura. Por um erro de perspectiva da mesma natureza, os primeiros estudiosos que publicaram as cantigas do *Cancioneiro da Ajuda* puderam considerá-las obras de um mesmo e único poeta⁷. O que quer dizer que não foram capazes — o motivo não é muito relevante no caso — de perceber que estavam diante de uma poesia que tinha sido composta segundo expectativas diferentes no que diz respeito à relação entre repetição e variação.

A questão da sinceridade adquire um peso mais considerável quando nos encontramos com uma poesia como a galego-portuguesa, na qual a convenção amorosa posta em circulação pela lírica provençal constitui ao mesmo tempo um modelo poético (e no caso também comportamental) e uma forma de prestígio social e intelectual. Amar como os provençais passa a ser, para os poetas do Noroeste da Península, a forma ética e artística de ascense a um mundo que, embora já em declínio na altura em que a lírica galego-portuguesa faz a sua entrada no mundo da cultura ocidental, continua a gozar de um prestígio universalizante ainda em expansão. É preciso esperar por volta de um século para que Dom Dinis possa ter a coragem de fazer restrições ao modelo provençal, dizendo: «Proençaes soem mui bem trobar/e dizem eles que é com amor,/mais os que trobam no tempo da flor/ e non em outro sei eu bem que non/ham tam gran coita no seu coraçom/ Qual m'eu por mia senhor vejo levar» (CBN 524). É preciso lembrar, contudo, que o mesmo Dom Dinis é autor de outra cantiga em que declara «Quer'eu en maneira de proença/fazer agora un cantar d'amor».

Não admira, portanto, que encontremos nos primórdios da lírica galego-portuguesa,

4. *Op. cit.*

5. «Figure, d'autre part, plus ou moins contraignante, imposée de l'extérieur par une tradition rhétorique qui transcende l'éventuelle subjectivité du poème. Et Bernard de Ventadour, celui dont A. Jeanroy disait qu'il était «le plus spontané, le plus harmonieux» de nos troubadours, ne s'y soustrait point». «L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour». *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Vol. I. Liège, Éditions Soledis, p. 108.

6. V. Erich Köhler, «Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours». *Cahiers de civilisation médiévale*, 7, (1964) pp. 27-51; e Peter E. Bondanella, «The Theory of the Gothic Lyric and the Case of Bernard de Ventadour». *Neuphilologische Mitteilungen*, 3, (1973), pp. 369-381.

7. V. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, a respeito do estudo de Antonio Ribeiro dos Santos (1745-1818) com notícia de um Cancioneiro inédito: «Julga o relator que as canções são todas de um unico poeta, também a uma só dama que amava extremamente e de quem era mal correspondido». *Cancioneiro da Ajuda*, Vol. II, 1904, p. 3 y ss.

entre os mais antigos trovadores, profissões de fé poética que, como costuma acontecer em tais casos, cheguem a pontos extremos de identificação intencional com o modelo. Esse é, parece-me, o caso da antológica cantiga de Pai Soares de Taveirós, «Como morreu quem nunca bem/houve» (CA 35):

Como morreu quem nunca bem
houve da ren que mais amou,
e quem viu quanto receou
d'ela e foi morto por en:
Ai mia senhor, assi moir'eu!

Como morrey quem foi amar
quem lhe nunca quis bem fazer,
e de quem lhe fez Deus veer
de que foi morto com pesar:
Ai mia senhor, assi moir'eu!

Com'home que ensandeceu,
senhor, com gran pesar que viu,
e non foi ledo nem dormiu
depois, mia senhor, e morreu:
Ai mia senhor, assi moir'eu!

Como morreu quem amou tal
dona que lhe nunca fez bem,
e quem a viu levar a quem
a non valia nem a val:
Ai mia senhor, assi moir'eu!

Muito sintomaticamente, a crítica dessa poesia tem sido sempre uma crítica de primeiro grau, desprezando o caráter, ao meu ver óbvio, de profissão de fé que é a própria armação (inclusive no sentido mais restrito de armação sintática, como veremos a seguir) desta cantiga. Carolina Michaëlis de Vasconcellos não se impressiona com isso, preocupada como está em estabelecer a identidade biográfica do poeta e da sua suposta amada, D. Maria Paes Ribeiro, com base nos versos da cantiga da garvaia (CA 38, aliás atualmente atribuída a Martim Soares)⁸: «e vós, filha de Dom Paai/Moniz». As suas investigações, contudo, permitem-nos situar o trovador entre os mais antigos trovadores galego-portugueses, «não só entre os préalfonsinos, mas mesmo na geração mais antiga que floresceu em dias de Sancho I»⁹. No caso, essa informação é bastante importante, uma vez que coloca o trovador entre aqueles encarregados de implantar em terras da Península o modelo provençal, primeira geração de imitadores, portanto¹⁰.

Eugenio Asensio, cuja atenção também foi despertada pelo caráter peculiar da poesia desses primeiros trovadores, estuda especialmente nesta cantiga um procedimento de

8. Cf. Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martin Soares*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1963.

9. Carolina M. de Vasconcellos, *op. cit.*, vol. II, p. 321.

10. A respeito dessa primeira geração de imitadores, consulte-se N.G.B. de Fernandez Pereiro, «Uc de Saint Circ et Dom Fernam Garcia Esgaravunha». *Actes du 5^e Congrès International de Langue et Littérature d'Oc et d'Etudes Franco-Provençales*, Nice, «Les Belles Letres», 1974, 130-164.

«adaptação» da lírica provençal ao solo artístico do Noroeste da Península: o que ele chama de «paralelismo semântico», produto da contaminação da cantiga de amor de inspiração provençal em contacto com a lírica paralelística já cultivada em terras galego-portuguesas. No entanto, a sua análise tem como ponto de partida a consideração da poesia como expressão de sentimento em primeiro grau, tomando ao pé da letra a declaração do sofrimento amoroso: «El poema, pese a su monotonía, posee una energía expresiva que responde a la pasión sostenida, al dolorido sentir. Sospechamos que una auténtica pasión le sostiene, por la velada mención del amante preferido en la copla final, mención que no corresponde a las convenciones de la cantiga de amor»¹¹. Deixemos de lado esse argumento da menção do rival que, embora arguta, não me parece levar às conclusões tiradas. Voltarei a esse assunto mais adiante; agora, porém, e apenas para contrabalançar um pouco o biografismo que se lê nesse trecho de Asensio, aprez-me citar Fernando Pessoa que mais ou menos 30 años antes já dissera: «Anyone who is in any way a poet knows very well how much easier it is to write a good poem (if good poems lie in the man's power) about a woman who interests him very much than about a woman he is deeply in love with. The best sort of love poem is generally written about an abstract woman»¹².

Segismundo Spina inclui essa cantiga de Pai Soares na sua antologia da lírica trovadoresca, comentando-a com informações como as seguintes: «Canção típica do amor incorespondido» e «A sintomática passional já se esboça nesta cantiga do primeiro trovador peninsular: a *sandece*, a perda do contentamento, a insônia e a morte por amor». A comparação chama a atenção de Spina, mas apenas para remeter ao «drama» do poeta: «Na comparação está implícito o drama do próprio trovador»¹³. Essas observações, embora corretas, são contudo incompletas, porque deixam de lado o aspecto mais interessante da cantiga, ou seja, o seu caráter de poesia que exprime um sentimento amoroso em segundo grau. E é nesse sentido que vou procurar analisá-la aqui.

A primeira coisa que salta aos olhos do leitor, ao ler essa cantiga, é o fato de que o *eu* poético não se encontra expresso nos versos variáveis das suas quatro estrofes (digo variáveis, embora seja preciso entender essa variação em gradações e modulações, como muito bem o mostra Eugenio Asensio), mas apenas no quinto verso, o qual passa a servir de refrão ao poema: «ay mia senhor, assi moir'eu!», com duas marcas do sujeito, o possessivo *mia* e o pronome *eu*, acrescidos da marca da subjetividade introduzida pela interjeição. Portanto, nesse único verso concentram-se todas as emoções do sujeito, a identificação da causa do sofrimento se todas as emoções do sujeito, a identificação da causa do sofrimento (*mia senhor*), e a sua consequência: «morir'eu». O poema equilibra assim, de forma muito engenhosa, o discurso quase que demonstrativo dos quatro versos das quatro estrofes com a quádrupla repetição de um verso em que a presença do sujeito se concentra.

11. Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Ed. Gredos, 1957, p. 111.

12. *Erostratus*, 29. *Páginas de Estética, Teoría e Crítica Literária*, Textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Lisboa, ed. Atica, s.d., p. 216. «Qualquer individuo que seja, de algum modo, poeta, sabe bem como é muito mais fácil escrever um bom poema (se os bons poemas porventura se encontram ao alcance de tal homem) acerca de uma mulher que o interessa muito do que acerca de outra por quem está profundamente apaixonado. O melhor género de poema de amor tem geralmente por tema uma mulher abstracta» (p. 267).

13. *Op. cit.*, p. 292.

O esqueleto sintático, assim como estrófico do poema, é constituído por um período subordinativo com duas cláusulas comparativas ligadas por coordenação, dependentes ambas da oração introduzida por «assi». As quatro estrofes repetem, então, com ligeiras variantes, um período que pode ser reduzido à sua fórmula mais simples da seguinte maneira: «Como morreu quem foi desamado da sua dama, ai, minha senhora, assim morro eu!». Os paralelismos semânticos, processos de substituição de verso para verso, encavalgamentos, tudo isso já foi estudado por Eugenio Asensio, pelo que me dispenso de voltar ao assunto. O que deve reter a atenção aqui é, primeiro, esta própria armadura sintático-semântica, e em seguida o especial agenciamento das personagens e seus papéis.

As personagens presentes na cantiga são imediatamente reconhecíveis por quem tem uma familiaridade ainda que restrita com a lírica trovadoresca provençal: o poeta-amante, que é quem fala «eu» no poema; a dama, a quem ele se dirige («ai, mia senhor») e uma terceira personagem, para a qual Eugenio Asensio já chamara a atenção e que, se Carolina Mchaëlis de Vasconcellos tivesse tido a ousadia de levar até ao fim as suas hipóteses biográficas, seria identificável com o próprio rei, D. Sancho I, amante de D. Maria Paes Ribeiro, a Ribeirinha. Felizmente não o fez aquela erudita senhora, porque hoje, depois da atribuição da «cantiga da garvaia» a Martim Soares, seria impossível manter a mesma identificação para ambos os trovadores. O que nos diz alguma coisa a respeito da falácia dessas interpretações biográficas, principalmente quando estamos a oito séculos de distância dessas vidas «postas em poesia». Ora o que impediu D. Carolina Michaëlis de avançar essa hipótese não foi com certeza um prurido de ordem teórico-metodológico, mas antes a sua fidelidade monárquica acima de qualquer suspeita: na verdade, Pai Soares estaria se referindo em termos muito pouco respeitosos ao rei D. Sancho I, ao dizer: «e quem a viu levar a quem/ a non valia, nem a val», de fato inadmissíveis se aplicáveis a uma personagem régia, no contexto da cantiga de amor. Com efeito, nos termos em que é referido, essa terceira personagem só pode ser mensada enquanto socialmente igual ou inferior a Pai Soares. Ele é, na sua encarnação vitoriosa, o «rival» que povoa todas as cansós provençais, o famoso «lauzengiers» personagem indispensável ao agenciamento coreográfico da “fin'amors», enquanto elemento que ao mesmo tempo fortalece, ao nível social e moral, a escolha amorosa do amante (uma vez que ele também privilegia a mesma dama como objeto da sua pretensão amorosa), e coloca um obstáculo que tem origem no próprio solo social onde essas personagens executam a sua dança amorosa. Em outras palavras, trovador e demais membros do mesmo grupo social aspiram ao mesmo objeto socialmente valorizado, e que representa para eles a única possibilidade de ascensão social; enquanto membros do mesmo grupo, vêem-se diante do dilema de ter que aspirar individualmente a esse objeto erótico único —que representa a ascensão social— mas ao mesmo tempo reconhecer que todos os demais do mesmo grupo têm o direito de aspirar ao mesmo objeto, e ser por ele correspondido. Na medida em que não reconhecem esse direito aos seus pares, perdem a sua própria justificativa de desejo de ascender. Erich Köhler, analisando o poema «Can vei la lauzeta mover» de Bernart de Ventadorn, mostrou muito convincentemente que a «fin'amors» constitui uma projeção em termos erotizados e artísticos de um estado de tensão social entre a alta nobreza e a pequena nobreza, e que, na medida em que para a dama derivam, de forma concentrada e metonimicamente, as aspirações de ascensão social da pequena nobreza, o poeta, enquanto membro efetivo desse grupo (ou a ele aderindo por razões ideológicas), tem que necessariamente aceitar não só a existência desses rivais seus pares,

mas até mesmo a sua mais do que legítima pretensão ao amor da mesma dama, objeto erótico socialmente privilegiado¹⁴. Assim, o triângulo presente na cantiga de Pai Soares corresponde ao que encontramos na lírica provençal, e por isso me permito discordar de Eugenio Asensio, no passo anteriormente citado.

O que constitui a originalidade dessa cantiga não é a presença do amante preferido, mas o aparecimento de uma quarta personagem, essa sim totalmente inusitada: ela é, por assim dizer, esse arquétipo dos amantes que serve ao poeta-amante de termo de comparação ao seu sofrimento amoroso. Na verdade, o sofrimento amoroso atual do poeta-amante só tem definição e possibilidade existencial no plano da narrativa, na medida em que se conforma, da maneira mais absoluta possível, a esse modelo passado que é, afinal de contas, um modelo abstrato. É preciso observar que o poeta não diz coisas corriqueiras como: «o meu amor é como o de Tristão», como mais tarde o fará Dom Dinis: o seu modelo não é fornecido pelas múltiplas personagens já mitificadas como vítimas do amor, não tem um rosto reconhecível. É um indefinido *quem*, quem quer que sofreu por amor: mas, conforme o completa o poema, sofreu de uma forma muito precisa, segundo um código de normas que vai constituir os contornos e relevos desse território amoroso no qual se lança o poeta-amador.

Trata-se, portanto, de um modelo sem rosto, mas não sem história, e é preciso estabelecer com mais rigor, então, quem é esse amador arquetípico cujo comportamento modela o do poeta, de forma a quase aniquilá-lo. Outra vez podemos regressar ao que nos diz Eugenio Asensio, que já reconhecera as principais linhas desse retrato: «El provenzalismo se trasluce probablemente en la frase “a ren que mais amou” y seguramente en la continuación de rimas agudas a través de las cuatro coplas»¹⁵. Estamos diante do amador das cansòs provençais, traído não apenas pela língua usada, mas também pela própria escolha das rimas agudas que, embora não fossem exclusivas na lírica provençal, eram de uso generalizado, e tinham a vantagem de marcar a distância desta nova poesia em relação à lírica popularizante galego-portuguesa, em que as próprias palavras agudas recebiam um *e* paragógico que as transformava em graves¹⁶. A matriz do amador não é, portanto, tão indefinida quanto à primeira vista parecia. Não serve qualquer amador infeliz, é preciso que ele fale provençal, componha cantigas à maneira de «proençal» e, mais do que isso, que se comporte como um provençal em matéria de amor. Por outro lado, é óbvio que Pai Soares de Taveirós não compõe uma cansò provençal, nem sequer em provençal. Escreve em galego-português uma cantiga de amor, mas as marcas do modelo provençal ainda são suficientemente visíveis no seu poema e, principalmente, é patente a vontade de amar e cantar como um proveçal. É essa vontade de identificar-se ao modelo de prestígio que está sintática e semanticamente elidida do poema, mas que reaparece de forma inequívoca pela configuração poética do amador que lhe serve de modelo. E se eu dizia há pouco que o modelo *quase* aniquila o poeta, é porque é a própria vontade deste que sustenta a metamorfose de um no outro. Poderíamos dizer que por trás da comparação há um verbo volitivo: «Eu quero morrer como morreu aquele (provençal) que...».

Até aqui, nada de muito extraordinário. Estamos acostumados a essa exacerbação imitadora dos importadores de modas e modelos. O que mais nos impressiona na cantiga de

14. Cf. Kölher, *op. cit.*

15. *Op. cit.*, p. 111.

16. V. Celso Cunha, *Cancioneiro de Joan Zorro*, Rio de Janeiro, 1949.

Pai Soares, porém, pelo menos para nós leitores pós-românticos, é o fato de esse desejo de identificação se corporificar no sentimento que nos parece, à primeira vista, aquele que nasce do mais íntimo solo da subjetividade. Como é possível acreditar que ama «verdadeiramente» aquele que diz amar assim como qualquer outro a quem aconteceu o mesmo revés amoroso? Não estamos habituados a ouvir que o amor do poeta é sempre o maior, o mais profundo, o mais infeliz —que não há nada no mundo que se lhe compare? Ensinar-nos, principalmente a partir do século XIX, que o amor é um sentimento solitário; como diz Octavio Paz, o casal de amantes volta as costas para o mundo. Quase poderia dizer, parafraseando Novalis, que quanto mais solitário o amor, mais amoroso. A literatura romântica está cheia desses pares amorosos que sacrificaram posição social, prestígio a até mesmo a própria vida para preservar um amor que brilha como uma estrela de Belém, num céu de estrelas apagadas. Não só o amor é para nós uma experiência solitária: é-o também a morte, mais ainda do que o nascimento. Quando eu morro, sou só eu que morro, e a religião católica fez questão de ensinar-nos, durante séculos, que nada do que nos acompanhou em vida, irá conosco no grande momento. A sala de UTI num hospital contemporâneo é o espaço exacerbado desse isolamento na morte, que é uma das características da nossa vida assepticamente redomizada no mundo moderno. As coisas não se passavam assim na Idade Média. Morria-se em público, rodeado de parentes, amigos, criados, da Igreja, isso para só falar daquela companhia visível aos vivos, porque também havia a companhia do outro mundo: demônios, anjos, santos, boas obras e pecados devidamente alegorizados. Ora, a cantiga de Pai Soares não apenas diz que quer amar como outrem, mas também que morre como outrem. A sua morte deixa de ser a do indivíduo, para pertencer à categoria dos que morrem por amor. O poeta não só ama em público, também morre em público. Podemos deixar suspensa a observação de que a morte por amor é um *topos* da lírica provençal e que o será também na galego-portuguesa. O que interessa aqui é o desejo de morrer como outra pessoa, de sentir todos os sintomas do outro, de percorrer o seu mesmo calvário. Se podemos questionar a «sinceridade» do amor e da morte fatural, já não podemos pôr em dúvida o desejo de amar e de morrer como outro, que é o próprio fundamento do canto. Portanto, é nesse nível que temos que procurar o «cerne» «sincero» do poema, enquanto expressão de uma grande vontade de identificação com um modelo social, ética e artisticamente prestigioso.

Enquanto expressão desse desejo de amar e morrer como um outro escolhido para modelo, a cantiga de Pai Soares (e por extensão, todo o lirismo trovadoresco) é de uma sinceridade incontestável. Não é preciso ir buscar na vida amorosa dos trovadores nem numa hipotética consistência psicológica os elementos comprobatórios da sinceridade da sua poesia, porque ela reside, como nos diz Guiette, não na confissão de um amor «que eles vivem “nos fatos” ou que viveram, mas de um amor ideal que poderiam viver... (...) Sem nos fazer a menor confidência sobre o que se passou, fazem-nos a confissão mais profunda sobre a vida e sobre eles mesmos»¹⁷. Isto é, estamos diante de uma concepção diferente da natureza da poesia e da sua função no corpo social: enquanto poeta, o trovador não precisa opor-se à sociedade em que vive para ser «sincero»; não canta *contra* ela, ou voltado de costas para ela. É de dentro dela que surge a sua poesia, e quanto mais conforme às expectativas do seu público —que dela exige variação dentro da identidade— maior sucesso terá.

Quando nos voltamos para o palco do Noroeste da Península, e consideramos que já não estamos diante de uma forma poética de primeiro grau, mas de um modelo importado, e portanto, no auge do seu prestígio interno, percebemos como essa vontade de identificação e de integração no corpo social constitui um problema para os primeiros trovadores galego-portugueses. Na verdade, eles estão integrados em dois mundos, ainda que um deles tenha uma existência mais concretamente real do que o outro. Mesmo pensando que a cultura medieval é cosmopolita, não podemos aceitá-la como homogênea, ainda mais em regiões como o Noroeste da Península, verdadeira margem cultural do Ocidente. Os primeiros trovadores peninsulares testemunham nas suas cantigas o embate de duas tendências artísticas, uma autóctona e outra importada, e é assim que a paralelismo semântico pode ser visto como um caudal que invade por dentro as águas marítimas da *cansò* provençal. A sobrevivência das cantigas de amigo, e a sua própria contaminação pela cantiga de amor (naqueles casos em que são de mestria e desenvolvem da perspectiva da mulher toda a caustica da «*fin'amors*»), revela que a corrente paralelística autóctone teve uma força modelar suficiente para sobreviver, com as necessárias adaptações, ao modelo estrangeiro.

A cantiga de Pai Soares mostra-nos muito claramente esse «estágio de pororoca» do lirismo trovadoresco galego-português: de um lado as águas do oceano provençal, largas e seguras de si, no seu desejo manifesto de identificação e mesmo no seu intuito didático de ensinar aos nativos como se morre de amor; do outro, o caudal fluvial que escoia no refrão que obviamente não pode vir das *cansòs* provençais, mas das paralelísticas peninsulares. Muito sintomaticamente, e mais ainda, muito apropriadamente, esse é o lugar que o sujeito escolhe para abrigar a sua individualidade.

Intencionais ou não, essas marcas constituem o lugar onde se manifesta a dupla integração do trovador, que se realiza não em forma de conflito, mas em busca de formas de coexistência. Tenho a impressão de que a famosa redução galego-portuguesa do temário e das formas provençais, que já deu ensejo a muita humilhação de cariz nacionalista, lucraria ao ser estudada dessa perspectiva. Fica aqui a sugestão para futuros trabalhos.

YARA F. VIEIRA

17. *Apud.* E. Köhler, *op. cit.*, p. 46.