

**EN VÓS MOSTROU EL SEU PODER. A POÉTICA HIPERBÓLICA DAS
CANTIGAS DE AMOR GALEGO-PORTUGUESAS**

**EN VÓS MOSTROU EL SEU PODER. THE HYPERBOLIC POETIC IN
GALICIAN-PORTUGUESE TROUBADOUR POETRY**

Xosé Bieito Arias Freixedo¹
Universidade de Vigo

Resumo: No presente artigo realiza-se uma aproximação de tipo descritivo ao uso da hipérbole na poesia trovadoresca galego-portuguesa: faz-se um percurso pelos temas e motivos tratados nas cantigas de amor sob o prisma do exagero hiperbólico (tais como o sofrimento, a beleza da dama, o amor, etc.) e simultaneamente examinam-se os mecanismos ou procedimentos hiperbolizantes empregados com mais frequência pelos trovadores. Exemplifica-se com os casos mais relevantes deste gênero amoroso galego-português e também se oferecem como referência alguns exemplos de outras tradições literárias como a occitana.

Palavras-chave: Hipérbole, Cantigas de amor, poética trovadoresca.

Abstract: In this paper we make an approach to the use of descriptive hyperbole in Galician-Portuguese troubadour poetry: it is a journey through themes and motifs treated in the songs of love through the prism of hyperbolic exaggeration (such as grief, beauty of the lady, love, etc..) and simultaneously examine the mechanisms or hyperbolic procedures used more often by the troubadours. The former is exemplified with the most relevant cases of this Galician-Portuguese poetic genre and several examples of other literary traditions such as Occitan are also offered as reference.

Keywords: Hyperbole, Songs of love, troubadour poetry

Recebido em: 25/09/2012
Aprovado em: 22/12/2012

¹ E-mail: freixedo@uvigo.es

* * *

Geoffroi de Vinsauf, teórico do século XIII, em sua *Poetria Nova*² inclui a hipérbole ou *superlatio* entre os tropos do ‘ornatus difficilis’ e foca o seu breve comentário na utilidade do tropo para reduzir ou ampliar extraordinariamente os elogios, mas também insiste o teórico na necessidade de ser comedido no exagero para não incomodar nem a mente nem os ouvidos.

Como muito bem afirma Juan Casas Rigall a função da hipérbole ou *superlatio* na poesia cortês é manifesta: “achamo-nos diante de uma estilização literária do amor essencialmente hiperbólica, diante de um universo poético repleto de belezas inefáveis e sofrimentos que raiam no paroxismo” (tradução nossa).³

M^a Rosa Lida de Malkiel estudou estas duas dimensões básicas da hipérbole na poesia de cancionero castelhana do séc. XV, num trabalho de 1946 e em outro póstumo de 1977.⁴ Nestes estudos faz referência à presença destas duas modalidades hiperbólicas em autores de outras tradições literárias europeias, des-de os *romans* fundacionais de Chrétien de Troyes até Petrarca, passando pelos trovadores occitanos. Mas não faz nenhuma referência à poesia amorosa da escola galego-portuguesa da que a poesia cortesã castelhana objeto do seu estudo é diretamente devedora, como o próprio marquês de Santillana lembra-nos indiretamente na sua célebre *carta prohemio*.

Quando Baltasar Gracián, em seu tratado *Agudeza y arte de ingenio*, já de 1648, refere-se à hipérbole com estes termos: “las demás agudezas dicen lo que es, esta lo que pudiera ser; ni se contenta con eso, sino que *se arroja a lo repugnante*”

² RODRIGUES, Manuel dos Santos. *Poetria Nova. Geoffroi de Vinsauf*. Lisboa: INIC/ Centro de Estudos Clássicos da Univ. de Lisboa, 1990, p. 142-143.

³ CASAS RIGALL, J. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones da Universidade, 1995, p. 114. Ver ainda: ALVAR, C. *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger*. Madrid: Alianza Editorial, 1999; ARIAS FREIXEDO, X. B. *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais, 2003; MENDOÇA, C. Lértora. “Dialética medieval ou a arte de discutir cientificamente”, em *Trivium & Quadrivium. As artes liberais na Idade Média*. Lênia M. Mongelli (Coord.), Cotia, SP: Íbis, pp. 115-158, 1999; MURPHY, James J. *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría dela retórica desde San Agustin hasta el Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986; TAVANI, G. *Repertorio Metrico dela lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1967; TAVANI, G. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia, 1987.

⁴ LIDA, M^a Rosa. “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”, em *RFH*, VIII (1946), pp. 121-130. Recolhido também em *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. Madrid: Porrúa, 1977, pp. 291-309, 1946; LIDA, M^a Rosa. “La dama como obra maestra de Dios”. Em *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. Madrid: Porrúa, 1977, pp. 179-290, 1977.

(XIX, t.I, p. 197) (cursiva minha) é provável que não tenha em mente a artificialidade epigonal de muitos poetas cortesãos do séc. XV, que não seguiam a recomendação da mesura no exagero que séculos antes ditara a *Poetria nova* de Vinsauf.

É evidente que estes sofrimentos de amor e belezas hiperbólicas procedem da poesia e da narrativa cortês de além Pirineus. E também que prenderam com força na poesia galego-portuguesa medieval, a finais do séc. XII e começos do séc. XIII. E a poesia de cancionero castelhana do séc. XV, pelo menos nessa vertente do amor cortês, não deixa de ser uma manifestação epigonal da poesia galego-portuguesa.

Com certeza, já numa aproximação primeira às cantigas de amor, uma das coisas que mais chama a atenção é o exagero extremo com que se descrevem ou caracterizam certas qualidades, sentimentos e circunstâncias.

O presente trabalho, uma primeira aproximação de tipo descritivo ao uso da hipérbole na poesia trovadoresca galego-portuguesa, estrutura-se ao redor de dois eixos: por um lado faz-se um percurso pelos temas e motivos tratados nas cantigas de amor sob o prisma do exagero hiperbólico (tais como o sofrimento, a beleza da dama, o amor, etc.), mas, simultaneamente, examinam-se os mecanismos ou procedimentos hiperbolizantes empregados pelos trovadores, que são os mesmos, já o adiantamos agora, em todos os períodos da escola e são comuns para todos ou quase todos os motivos anteriormente citados.

Os procedimentos hiperbolizantes são diversos e alguns deles empregam-se para magnificar uma qualidade ou condição tanto positiva como negativa. E resulta relativamente frequente que numa mesma composição apareçam combinados dois ou mais destes procedimentos.

Dentro de uma concepção geral do que se poderia denominar como 'linguagem hiperbólica', tão característica das cantigas de amor, poderiam incluir-se os numerosíssimos casos de exclamações, maldições ou imprecações do tipo: *mal dia naci* ou *mal dia fui nado*, com que o namorado se queixa da sua má sorte, do seu mau fado por vir a este mundo ou por ver e amar a dama que é a causa todos os seus padecimentos. Registam-se assim mesmo centenas de ocorrências de fórmulas estereotipadas de superlativo, do tipo: *a máis fremosa de quantas vi...*, *a melhor das que eu sei...* ou *a maior coita de quantas...* Mas são também abundantes outros procedimentos hiperbolizantes mais elaborados e de diversa índole que, sem ânimo de estabelecer uma tipologia taxinômica pela nossa parte, aparecem empregados de modo recorrente por trovadores diversos de todas as etapas da escola: A

hipérbole religiosa, em que a onipotência de Deus é o referente da magnitude descrita, a hipérbole numérica, a hipérbole do inefável, a hipérbole do inveros-símil, do que não se pode crer, a hipérbole literária do amor, em que o referente são as grandes personagens literárias, o uso de comparações com valor hiperbolizante e de metáforas em menor medida, são os procedimentos mais frequentes.

O trovador tem que pôr em jogo estes mecanismos retóricos para convencer o auditório destinatário das suas composições; um público que assume de bom gra-o as convenções da ficção poética do canto cortês, que conhece os usos paradigmáticos da poética deste gênero e que está muito capacitado para detetar e valorar as variações de matiz. Porque o poeta quer também, em última instância, persuadir o auditório para que reconheça o seu domínio da arte de trovar; e é por isso que se os procedimentos e os motivos são comuns, o verdadeiro gênio poético mostra-se no emprego que se faz dos mesmos em cada caso concreto.

Não é intenção deste trabalho realizar um estudo comparativo do emprego deste tropo na escola galego-portuguesa em relação ao seu uso noutras tradições literárias medievais. Porém, ao início de cada uma das seções incluir-se-ão alguns exemplos significativos que podem servir como referentes para melhor poder valorar as semelhanças e as divergências que também neste aspeto existem entre as cantigas de amor e outras manifestações da poética cortês, particularmente a *cansó* occitana.

Vejamos, pois, um por um, os motivos temáticos que são objeto de um tratamento hiperbolizante e os procedimentos empregados pelos trovadores em cada caso.

O Sofrimento de amor: a coita

Ainda que na poesia occitana o termo chave é o *'joï'*, o gozo que deriva de uma relação amorosa correspondida, são frequentes as composições em que está presente o sofrimento do namorado porque algum motivo ou circunstância impede-lhe gozar dessa relação em plenitude, ou porque se trata mesmo de um sentimento não correspondido, como é o habitual em nossas cantigas de amor. Regista-se, entre outros, em Gaucelm Faidit (Riquer 147, vv. 29-32): *Anc negus hom, si Dieus m'ajut e-m valha,/no cre sofris per amor tan gran mal/ cum ieu suefre, quar tot lo cor mi talha/ lo deziriers ab la pena mortal.* (No creo que hombre alguno –así Dios me asista y me valga- jamás sufriese por amor tan grave mal como lo sufro yo, pues el deseo

me corta el corazón con la pena mortal)⁵. Outro caso relevante achamos em Guillem de Cabestany (Riquer, 213, vv. 20-23): “*Tout m’avetz rirel e donat pessamen:/ pus greu martirel nulhs hom de mi no sen*” (Me habeis quitado la risa y dado pesadumbre; ningún hombre sufre más grave martirio que yo.).

Nas cantigas de amor, como é bem sabido, o sofrimento pelo amor não correspondido é insuportável para o enamorado, que sempre considera a sua *coita* a maior, o que se verbaliza por meio de expressões mais ou menos estereotipadas e recorrentes em numerosos autores dos distintos períodos da escola. Para descrever esse sofrimento extremo emprega-se um epíteto: *grave coita, grave pesar*; um quantificador: *tan muito mal, muito pesar*; ou uma construção comparativa: *coita sen par/ que non ha par; a maior coita do mundo* etc. Por citar um caso concreto, nos primeiros versos desta cantiga de Pero Garcia Burgales (125, 1)⁶ registamos várias destas formulações típicas: *Ai Deus! que grave coita de sofrer [...]/Con esta coita que me ven tanta, [...]/ A esta coita nunca eu par vi...*(vv. 1, 4 e 7).

Este mesmo autor emprega numa outra cantiga (125, 22), concentrados em cinco versos, vários destes usos tópicos frequentíssimos no macrotexto das cantigas de amor galego-portuguesas: o tópico do inefável, o da coita que não tem par e o da coita mais grave do que a morte: *e hei tan gran coita pola veer/ qual non posso, amigos, nen sei dizer. // A esta coita nunca eu vi par,/ ca esta coita peor ca mort’ é,/ e por én sei eu ben, per bõa fe,/ que non fez Deus a esta coita par,...*(vv. 15-20) Procura-se assim, e isto é frequente na poética das cantigas de amor, a ênfase por acumulação.

Mas estes usos repetitivos há que os entender como resultado de uma das facetas da poética trovadoresca galego-portuguesa: aquela que contribui a criar o tecido de base comum sobre o que logo se aplica a outra faceta da sua poética: a baseada na variação. A seguir veremos como, também neste âmbito, há usos particulares que se destacam notavelmente, como luxuosos bordados, sobre esse tecido de base.

Um dos procedimentos hiperbolizantes é a comparação. Quando o que se quer magnificar é o sofrimento amoroso por meio deste procedimento, buscam-se

⁵ RIQUER, M. *Los trovadores, Historia, literatura y textos*. Barcelona: Ed. Ariel, 1989. Oferece-se a tradução para o castelhano do editor.

⁶ Os números entre parênteses remetem para a ordenação do *Repertorio Metrico...* de G. Tavani, retomado com ligeiras variantes na edição conjunta da *Lírica Profana...* (BREA, M. (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro, 1996.).

os referentes extremos da negatividade e da dor. Neste sentido, e sendo a morte o mais grave dos passos pelos que há que passar, é relativamente frequente que a coita amorosa se compare com esta, para vencê-la em gravidade, como acabamos de ver no exemplo de Burgales (125, 22): *ca esta coita peor ca mort' é* (v. 18).

Osoiro Anes é um dos numerosos autores que emprega esta comparação, por citarmos outro exemplo, neste caso de um trovador da primeira geração (111, 8): *mal hei por vos mui maior ca morrer* (v. 6).

Talvez o caso mais significativo e original de emprego da comparação para magnificar o sofrimento amoroso seja o empregado por Pai Gomez Charinho (114, 17), poeta e almirante do mar, numa cantiga cujo eixo retórico está baseado precisamente na confrontação (veiculada por um permanente jogo paronomásico) entre a coita do mar e a coita d' amor, como podemos ver nos versos conclusivos: ... *coita d' amor me faz escaecer/ a mui gran coita do mar, e tãer// por maior coita a que faz perder/ coita do mar, que muitos faz morrer.* (vv. 17-20) A coita do mar pondera-se e magnifica-se ao longo da cantiga, para assim lograr extremar a magnitude da coita d' amor, que faz esquecer aquela do mar.

Os motivos da coita amorosa e da morte aparecem relacionados entre si como extremos da argumentação em numerosos casos e com variações de matiz. Vemo-lo nesta cantiga de Joan Soairez Somesso (78: 11), onde para maior eficácia se combinam três procedimentos hiperbólicos: a impossibilidade de expressar com palavras a coita, a inverosimilhança de um tal sofrimento, assim como a onipotência de que Deus faz ostentação: *Ca ja toda [a coita] per nulha ren/ non a poderia saber/ per min; nen ar sei oj' eu quen/ mi a toda podesse creer,/ mentre me viss' assi andar/ viv' ontr' as gentes, e falar/ e d' atal coita non morrer* (vv. 15-21) [...] ...*mais Deus me faz assi viver/ en tan gran coita, por mostrar/ per min ca xe pod' acabar/ quant' El no mundo quer fazer.* (vv. 24-28).

Johan Soairez Somesso é também o autor de uma outra composição onde se nega um dos *topoi* mais recorridos das cantigas de amor, o da morte liberadora da coita (78, 7). É com a referência a esse lugar comum com que o trovador joga, negando tal possibilidade, para magnificar a dimensão do seu sofrimento que o atormentará também após a morte: ... *que sei, de pran, que pois morrer, / haverei gran coit' a sofrer/ por vós, como mi agora hei* (vv. 5-7).

Não é este um caso isolado de negação da morte liberadora da coita. Talvez o exemplo mais significativo, pela sua originalidade, seja esta composição de Estevan Perez Froyan (34, 1) na qual também faz um uso combinado de várias hi-

pérboles, algumas das quais poderiam entrar na categoria que M^a Rosa Lida de Malkiel denominava ‘hipérbole religiosa’. Assim, o olhar matador da dama faz-lhe perder o siso e o juízo e também lhe faz perder Deus, pelo que se condenará às penas do inferno: *...eno iferno hei de morar/ por vós, senhor, ca non por outra ren, / ca por vós perço Deus e sis’ e sén,/ quando vos vejo dos olhos catar, // atan muit’ aposto que non ha par,...*(vv. 4-8).

Na amplificação posterior do invulgar motivo do inferno, termina a cantiga subindo um degrau à gradação hiperbólica para sobrepujar a coita de amor terrenal sobre os tormentos padecidos nesse lugar do além: *E já que no iferno falei,/ senhor fremosa, e na coita d’ aqui/ que por vós hei, vedes quanto entend’ i,/ e quanto [eu] d’ aquesto mui ben sei:/ que alá non poderia haver tal/ coita qual sofri, tan descomunal, / e sofr’, e nunca por vós acorr’ hei.* (3^a estrofe).

Quando Johan Airas de Santiago (63, 17) é acusado por outros colegas trovadores de que seus cantares não valem nada devido a que são muito numerosos, ele responde empregando a hipóbole numérica combinada com o tópico do inefável, e defende-se afirmando que são tantas as suas coitas que por muitos cantares que faça em sua vida não as poderá dizer todas: *...muitas coitas mi os fazem fazer/ e tantas coitas quantas de sofrer/ hei, non as posso en un cantar dizer; / ca se cuidar i ja mentres viver/ ben cuido que as non possa dizer* (vv. 16-20).

Em Bonifaz de Genua (23, 2) autor italiano que soube captar a essência da cantiga de amor, registamos uma coita hiperbólica e paradoxal: a coita é tão grande que lhe faz perder a noção de tudo; o único de que tem consciência é da própria coita, que é o que, por sua vez, lhe impede ter consciência de qualquer outra coisa: *Ora non moiro, nen vivo, nen sei/ como mi vai, nen ren de mí, se non/ atanto que hei no meu coraçom/ coita d’ amor qual vos ora direi:/ tan grand’ é que me faz perder o sén/ e mia senhor sol non sab’ ende ren.* (vv. 1-6).

Na *fiinda* de uma cantiga de Roi Fernandiz (143, 18) extrema-se a ponderação do sofrimento amoroso equiparando-o, em contexto propositadamente ambíguo, com o sofrimento que o próprio Deus seria quem de suportar: *E nunc’ a Deus queira prazer / que nunca El queira mostrar / a nulh’ home tanto pesar / quant’ el (/El) poderia sofrer* (vv. 33-36).

O referente da onipotência de Deus para fazer o que quiser é questionado também nesta outra cantiga de D. Pedro de Barcelos (118, 6), onde se nega que Deus tenha poder para lhe ‘fazer bem’ ao poeta namorado, mas também para lhe fazer mal. É tal a coita que sofre o namorado que Deus não pode fazer nada para

que sinta prazer, mas também não para que sinta mais pesar: *E ben nen mal nunca m' El fará/ pois m' El pesar con tan gran coita deul/ que nunca prazer no coraçõn meu/ me pode dar, ca ja non poderá./ E pois por min tod' esto passou ja,/ nunca me pode ben nen mal fazer,/ nen ond' eu haja pesar nen prazer.* (3ª estrofe).

Um caso significativo em relação ao recurso à figura de Deus na linguagem hiperbólica trovadoresca constitui a cantiga de Pero Goterrez, cavaleiro (129, 2). A cantiga começa com uma afirmação atípica que constitui um paradoxo maiúsculo (Deus comete pecado mortal). Que maior exagero do que este? A radicalidade deste início situa-nos fora do paradigma da cantiga de amor e ao mesmo tempo cria uma expectativa que precisa de uma resolução satisfatória. E esta dá-se já na primeira cobra, por meio de um uso único da metáfora feudal: Deus desampara os seus vassalos, que tão caro lhe custaram (a morte do próprio filho) deixando-os morrer. Deus, rei e senhor natural, comete pecado mortal desamparando os seus vassalos que morrem de amor: *Todos dizem que Deus nunca pecou,/ mais mortalmente o vej' eu pecar,/ ca lhe vej' eu muitos desamparar/ seus vassalos, que mui caro comprou,/ ca os deixa morrer con grand'amor/ desamparados de ben de senhor;/ e ja com'estes min desamparou.* (1ª estrofe).

É tão forte a afirmação inicial, próxima da blasfêmia, que precisa que a resolução que, como se vê, já se dá na primeira cobra, estenda-se numa longa ampliação explicativa ao longo de duas estrofes mais. Como em muitas ocasiões nas cantigas de amor, os versos iniciais do exórdio fazem lembrar a metodologia didática da Lógica escolástica baseada no silogismo e que gostava de estabelecer relações entre proposições contrárias, de mover-se mesmo no âmbito do sofisma ou dos insolúveis. Também aqui a formulação dos dois versos iniciais sustenta uma espécie de *quaestio disputata* que necessariamente tem que ir seguida nos versos seguintes por toda uma série de argumentos lógicos. Trata-se de um silogismo colindante com o âmbito do sofisma: proposição primeira: O senhor (feudal) que desampara os seus vassalos comete pecado mortal. Proposição segunda: Deus, que é Nosso Senhor, desampara seus vassalos (os namorados que sofrem de amor). Conclusão: Deus comete pecado mortal.

O sofrimento extremado pode manifestar-se numa atitude de claro desafio do enamorado contra Deus, como causador último da coita mortal. Assim ocorre nesta cantiga de Pero Garcia Burgales (LP 125, 34) onde, mais uma vez, já a surpresa do primeiro verso, totalmente atípico numa cantiga de amor pelo seu conteúdo, abre umas expectativas que parecem nos afastar radicalmente deste gênero

amoroso. Mas não tem que terminar a primeira cobra para nos darmos conta de que estamos ante um caso extremo de hiperbolização do sofrimento do poeta enamorado. A linguagem hiperbólica aumenta de tom nas cobras seguintes, onde o enamorado protagonista, em rebelião desesperada contra Deus⁷ porque lhe fez sofrer tanto mal, nega vários dogmas do credo cristão: *Nunca Deus quis nulha cousa gran ben/ nen do coitado nunca se doeu,/ pero dizen que coitado viveu;/ ca se s'El d'el doesse doer-s'ial/ de mí, que faz mui coitado viver/ a meu pesar, pois que me foi tolher/ quanto ben eu eno mund'atendia. // Mais, en quant'eu ja vivo for, por én/ non creerei que o Judas vendeu,/ nen que por nós na cruz morte prendeu,/ nen que filh'est[e] de Santa Maria./ E outra cousa vos quero dizer:/ ca foi coitado non quero tēer,/ ca do coitad'a doer-s'averia.// Ainda vos d'El direi outra ren:// pois quanto ben havia me tolhe[u]/ e quant'El sempre no mund'entendeu/ de que eu mui gran pesar prenderia,/ per bõa fe, d'ali mi o fez prender;/ por esto non quer'eu por El creer,/ e quanto per El crive fiz folia.// E se El aqui houves's'a viver/ e lh'eu por én podesse mal fazer,/ per boa fe, de grado lh' o faria./ Mais, mal pecado, non hei én poder/ e non lhe pod'outra guerra fazer;/ mais por torpe tenh'eu quen per El fia.*

Esta atípica atitude de rejeição do enamorado frente a Deus há que pô-la em relação com outras *cantigas* do mesmo autor (LP 125, 47) em que trata o tema muito raro e extremo da morte da *senhor*, o que explicaria a atitude aparentemente blasfemante que adota nesta composição.

A beleza hiperbólica da dama

O outro motivo principal das cantigas de amor sobredimensionado por procedimentos hiperbolizantes é o *topos* da *descriptio puellae*.

Na escola occitana Guillem de Cabestany retoma um argumento já empregado por Guillem de Peitieu, o primeiro trovador, ao afirmar que desde *Adam* não houve outra dona tão fermosa como a sua amada: “*Anc pus N'Adam culhic del fust/ lo fruij don tug em en tabust/ tam bella no-n aspiret Crist: / bel cors benestan, car e just...*” (Riquer, 212, vv. 15-18) (Desde que don Adán cogió del árbol el fruto por el

⁷ Veja-se o trabalho de Carlos Paulo Martínez Pereiro “A deriva heterodoxa (das cantigas d’amor aos sirventeses contra Deus)” em J. M Carrasco e A. Viuda (eds.), *Actas do Congresso Internacional Luso-Espanhol de língua e Cultura na Fronteira*, celebrado em Cáceres do 1 ao 3 de Decembro de 1994, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, Tomo I, pp. 43-63).

que todos estamos en desconcierto, Cristo no dió vida a ninguna tan hermosa: hermoso cuerpo agradable, precioso, proporcionado...).

Bernart Martí realiza uma descrição física muito carnal da sua dama (muito longe da 'senhor' abstrata das cantigas de amor), e sente-se realmente privilegiado por poder contemplá-la (Riquer 30, vv. 37-42): "*Tant m'es grail'e grass'e planal sutz la camiza ransanal quan la vei,/ fe que us dei/ ges no tenc envei'al rei/ ni a comte tant ni quant...*" (La hallo tan esbelta, llena y suave bajo la camisa de tela, que os doy fe de que, cuando la veo, no siento ninguna envidia del rey ni de ningún conde, ni mucho ni poco...).

Na nossa escola, a *laudatio* da amada também se verbaliza frequentemente por meio de fórmulas hiperbólicas mais ou menos recorrentes em autores de todas as épocas. São fórmulas como estas de Fernan Garcia Esgaravunha: (43, 8) *...a que El [Deus] fez melhor falar/ do mundo e melhor parecer* (vv. 17-18) ou esta outra (43, 9) *vi ãa dona melhor parecer/ de quantas outras eno mundo vi* (vv. 3-4) em que abundam as estruturas comparativas de superlativo absoluto.

Mas os trovadores mostram sempre a sua habilidade para a variação mesmo sobre os elementos mais recorrentes. Assim o faz, por exemplo, Joan Garcia de Guilhade (70, 53), quando após afirmar: *Cuidava-m' eu que non havian par/ de parecer as donas que eu vi, / atan ben me parecian ali* (vv. 7-9) vê-se obrigado a romper o *topos* quando vê chegar uma mocinha que as vence em beleza a todas: *mais poi-la moça filhou seu logar,/ de parecer venceu quantas achou/ i a moça que x'agora chegou* (vv. 10-12).

Trata-se de uma beleza inefável acompanhada de outras qualidades positivas também impossíveis de descrever com palavras. O procedimento regista-se na lírica occitana, como no conhecido *descort* plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras, na terceira estrofe em língua italiana, combinado com o procedimento da comparação, que trataremos mais abaixo: "*certo que en so lengaiol sa gran beutà dir non sò,/ çhu fresca qe flor de glaio...*" (Riquer 164, vv. 13-15). (...es tan cierto que en su lenguaje no sé decir su gran belleza: es más fresca que la flor del gladiolo...).

Na nossa escola encontramos este procedimento com frequência realizado em fórmulas bastante estereotipadas, como nesta cantiga de Pero Garcia Burgales (125, 24): *Mai-la dona porque moiro, ben/ lhi faz Deus tanto, quant' eu ja per ren/ nunca direi, nen o seu parecer* (vv. 12-14).

Registam-se numerosos casos mais elaborados do procedimento; sem ir mais longe, no mesmo Pero Garcia Burgales, por exemplo nestes versos dirigidos

ao próprio Deus (125, 28), onde por três vezes se insiste na impossibilidade de reduzir a palavras as insuperáveis qualidades com que dotou à senhor: *Per bõa fe, ca melho-la fezestes/ e mui melhor falar e parecer/ de quantas outras no mundo fezestes/ e en doair' e en mui máis valer;/ e, Nostro Senhor, máis vos én direi:/ punh' en dizer, ca ja nunca direi/ tanto de ben quanto lhi vós fezestes!!! Ca de melhor conhece-la fezestes,/ máis mansa e mais mesurada seer/ de quantas outras no mundo fezestes;/ sobre todas lhi destes tal poder./ Non vos poss'eu contar todo seu ben,/ non vos poss'eu dize-lo mui gran ben/ que lhe vós, meu Senhor, fazer fezestes. (2ª e 3ª estrofes).*

Um outro caso digno de menção encontramos numa conhecida cantiga de D. Denis (25, 99) que constitui toda ela uma *laudatio* da amada e que finaliza com estes versos: *Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal,/ mais pôs i prez e beldad' e loor/ e falar mui ben, e riir melhor/ que outra molher; des i é leal/ muit', e por esto non sei oj' eu quen/ possa compridamente no seu ben/ falar, ca non ha, tra-lo seu ben, al. (3ª estrofe).*

Como acabamos de ver também no tratamento deste *topos* da *laudatio* da dama amada a onipotência divina é tomada frequentemente como referente do exagero hiperbólico. A extrema beleza da dama seria a prova palpável não só do poder de Deus, mas também do seu empenho em exercê-lo. Assim se vê também nestes versos de Roi Paez de Ribela (147, 12) : *En vós mostrou El seu poder:/ qual dona sabia fazer/ de bon prez e de parecer/ e de falar, fez-vos, senhor (vv. 15-18).*

Às vezes vai-se mais além ainda no exagero e parece questionar-se a onipotência de Deus. Fa-lo, por exemplo, Pero Garcia Burgales (125, 50) nestes versos: ... *ja/ que vos Deus fez máis valer/ de quantas outras no mund' ha/ verdade vos quero dizer: pero Deus meta todo seu poder/ por outra tan bõa fazer/ come vós, non a faria ja. (vv. 15-21).*

Joan Airas de Santiago (63, 34) introduz o motivo de forma original, ao perguntar-lhe à senhor por que roga tanto a Deus, já que este não lhe poderá *fazer mais ben*: ... *¿en que vos podia Nostro Senhor/ fazer máis ben do que vos fez, senhor?// Ca vos fez mansa e de mui bon prez,/ e ja en vós máis ben non poderál haver,...(vv. 11-15).*

A beleza da dama é tal que faz que, quando está em sua presença, o enamorado esqueça tudo aquilo que obsessivamente pensava dizer-lhe quando estava longe dela. Assim o vemos nesta cantiga de Pero Garcia Burgales (125, 18) onde também se mostra por meio de uma hipérbole numérica que a dama é uma verdadeira obsessão para o enamorado: *Máis de mil vezes cuid' eu eno dial/ quando non posso mia senhor veer,/ ca lhe direi, se a vir todavia,/ a mui gran coita que me faz sofrer;/ e*

poi-la vejo vedes que mi aven:/ non lhe digo de quanto coido ren,/ ant' o seu mui fremoso parecer,/ que me faz quanto coido escaecer (1ª estrofe).

A beleza da dama é tal que a sua luz cega o enamorado quando a pode contemplar. Assim ocorre em Joan Mendiz de Briteiros (73, 9): *Vistes tal cousa, senhor, que mi aven/ cada que venho convosco falar?/ Sol que vos vejo, logu' hei a cegar,/ que sol non vej', e que vos venha ben,/ pois mi assi cega vosso parecer, se ceg' assi quantos vos van veer!/? (1ª estrofe).*

O motivo da cegueira é característico de Joan Garcia de Guilhade, mas neste autor a causa não é a luz cegadora que irradia da senhor, senão a sua ausência, que deixa os olhos do poeta sem lume: *U m' eu parti d' u m' eu parti,/ logu' eu parti aquestes meus/ olhos de veer, e, par Deus,/ quanto ben avia perdi,/ ca meu ben tod' era' n veer;/ e máis vos ar quero dizer:/ pero vejo, nunca ar vi.// Ca non vej' eu, pero vej' eu,/ quanto vej' eu non me val ren,/ ca perdi o lume por én,/ porque non vej' a quen me deu/ esta coita que oj' eu hei,/ que ja mais nunca veerei/ se non vir o parecer seu. (70, 49) (1ª e 2ª estrofes).*

Numa outra composição este mesmo autor combina de modo paradoxal, como gostava de fazer, e com muita originalidade, estas duas vertentes antagônicas do *topos* da visão/não visão da amada como causa da cegueira do enamorado (70, 22): *Estes meus olhos nunca perderán,/ senhor, gran coita mentr' eu vivo for,/ e direi-vos, fremosa mia senhor,/ destes meus olhos a coita que han:/ choran e cegan quand' alguen non veen/ e ora cegan por alguen que veen. // Guisado teen de nunca perder/ meus olhos coita e meu coraçõ,/ e estas coitas, senhor, minhas son,/ mai-los meus olhos por alguen veer/ choran e cegan quand' alguen non veen/ e ora cegan por alguen que veen...*

Talvez o caso mais extremo de hiperbolização da beleza da amada e do seu poder transformador da realidade das coisas seja o que encontramos nesta composição de D. Afonso Sanchez (9, 5), que poderia enquadrar-se dentro do que Rosa M^a Lida de Malkiel denomina hipérbole religiosa. Neste caso 'a beleza da dama é tal que a sua contemplação libertaria o enamorado dos padecimentos do inferno, e não só isso, senão que serviria igualmente de bálsamo para todos os que ali se encontrassem': *Estes que m' ora tolhen mia senhor/ que a non poss' aqui per ren veer,/ mal que lhis pes, non mi a poderán tolher/ que a non veja sen nen un pavor,/ ca morrerei e tal tempo verral/ que mia senhor fremosa morrerá;/ enton a verei. Des i sabedor// soon d'atanto, par Nostro Senhor:/ que s' ela vir e seu ben parecer,/ coita nen mal outro non*

poss' haver/ ãno inferno, se con ela for./ Des i sei que os que jazen ala/ nen un deles ja mal non sentirá,/ tant' haveran de a catar sabor.

A figura da comparação, ainda que empregada em muito poucas ocasiões, é um procedimento muito eficaz para magnificar através de uma rápida imagem a beleza da amada, que ultrapassa a de todas as demais. Temos dois notáveis exemplos, um de Roi Paez de Ribela (147, 12): *Com'antras pedras bon rubi,/ sodes antre quantas eu vi* (vv. 21-22). O outro pertence à obra um tanto heterodoxa de Vidal, o judeu d'Elvas: *...pola mia senhor.../.../ e que me parec'er tan ben/ cada que a eu vejo/ que semelha rosa que ven/ quando sal d'antr'as relvas.* (vv. 27-32).

O amor sem medida

A dimensão do amor, ou por melhor dizer, a sua incomensurabilidade, é outro dos motivos tratados hiperbolicamente neste gênero trovadoresco.

Na poesia occitana encontram-se exemplos muito notáveis deste amor fiel e sem medida. Uma vez mais encontramos uma amostra disto em Guillem de Cabestany (Riquer 213, vv. 35-41): *"s'ieu per crezensal estes vas Dieu tan fis/ vius ses falhensal intrer'em paradis,/ qu'ayssi'm suy, ses totz cutz,/ de cor a vos rendutz..."* (Si en mi fe fuese tan fiel a Dios, sin duda alguna entraría vivo en el paraíso; pues sin vacilar me he entregado a vos de corazón...).

O amor que o namorado das cantigas de amor sente pela sua dama não tem comparação em toda a história. Assim o expressa Osoir'Anes (111, 3): *Tal amar / podedes mui ben jurar/ que nunca foi d'omen nado.* (vv. 34-36).

São numerosas as composições em que o poeta namorado afirma amar a senhor mais do que a si próprio. Também neste caso registam-se formulações que pela sua alta frequência podem parecer até certo ponto estereotipadas. Formulações do tipo: *De-lo dia en que eu ameil/ mia senhor, e lhi quis gran ben,/ maior que mí, nen outra ren, ...*(vv. 1-3), de Fernan Rodriguez de Calheiros (47, 5).

Fernan Garcia Esgaravunha (43, 19) procura criar um efeito enfático por acumulação de várias destas fórmulas comparativas mais ou menos estereotipadas: *Se vos eu amo máis que outra ren...* (v. 1) / *Se vos eu amo máis doutra molher/ nen ca outr' ome, máis ca mí nen al...* (vv. 7-8). D. Denis (25, 64) situa este motivo no refrão e o combina de modo original com o motivo do temor à ruptura do segredo amoroso. O poeta perdeu a razão por causa da fermosura da dama e está certo de que será descoberto, porque se lhe nota na face que a ama mais que a si próprio:

non hei ja poder/ que en min non possa veer/ quen quer que me vir des aqui/ que vos sei eu, por mal de mí,/ senhor, melhor ca min querer (vv. 14-18).

O recurso de alguns trovadores à comparação com personagens literárias conhecidas, entraria dentro do que se poderia denominar ‘hipérbole literária’ do amor. Os amantes por antonomásia que servem como referentes são os protagonistas de alguns *romans* franceses do século XII. Trata-se de um procedimento muito pouco frequente na nossa escola, mas muito utilizado noutras tradições literárias como a occitana ou a francesa.

Numa cantiga do mesmo D. Denis (25, 113), registamos esta modalidade de hipérbole, e por duplicado, para multiplicar o seu efeito. O namorado, que sofre o desamor da sua *senhor*, que o quer *peior doutra ren*, dirige-se a ela com estes termos: *...e sei de Branca Flor/ que lhi non houve Flores tal amor/ qual vos eu hei...* (vv. 8-10), e um pouco mais abaixo: *... e o mui namorado/ Tristan sei ben que non amou Iseu/ quant’ eu vos amo, esto certo sei eu* (vv. 13-15)⁸.

Como uma variante muito particular da hipérbole literária do amor poderíamos considerar uma outra conhecida cantiga do próprio D. Denis (25, 86) *Proençaes soen mui ben trobar*, pois que melhor maneira de hiperbolizar o amor que mostrar-se mais autêntico do que os grandes mestres provençais do amor cortês? Há que indicar, porém, que já na lírica provençal e na francesa se regista com relativa frequência o motivo empregado por D. Denis nesta cantiga, mas isso não diminuiria valor ao sobrepujamento que o rei trovador faz do seu amor verdadeiro com respeito ao dos provençais⁹. Um exemplo do seu uso na poesia occitana temos nesta *cansó* atribuída a Ebles de Ventadorn: *Cuidatz vos doncx qu’ ieu sia gais/ per fueilla, si-s par, ni per flor,/ ni plus iratz si-l freg ventz cor?/ ni quan vei gent acropida,/ que amon tan com dura mais,/ e-n faun us jorns esbruida, / puois deschazon quan chai lo fueill?/ e-ill fin remanon e-ill vassaul cui fin’ amistatz enansa.*¹⁰ (¿Os figurais que yo estoy contento si aparecen la hoja o la flor, o más triste si el frío viento sopra, o cuando veo a la gente timorata que sólo aman mientras dura mayo ... y luego decaen cuando cae la hoja? Los leales y los vasallos a quienes el fiel amor prospera no se alteran).

⁸ Joan Garcia de Guilhade recorre também à comparação com os amores de Brancaflor e Flores, mas fá-lo numa cantiga de amigo bastante peculiar (70, 39): *Os grandes nossos amores/ que mí e vós sempr’ houvemos,/ nunca lhi cima fazemos/ coma Brancafrol e Flores* (vv. 7-10).

⁹ Veja-se o trabalho de Xosé Xabier Ron Fernández, “No tempo da fro!” . Em *O cantar dos Trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 475-492, 1993.

¹⁰ Citado por Marti de Riquer, *Los Trovadores*, I, 146.

Também para a hiperbolização do amor recorre-se frequentemente ao *topos* do inefável: é impossível para o enamorado *dizer* com palavras o bem que lhe quer à senhor. Por exemplo nestes versos de Vasco Gil (152, 5): *que vos non haja de fazer,/ do ben que vos quero, saber./ Ca todo non sei oj' eu quen/ o podesse dizer, per ren.* (vv. 23-26). Assim mesmo, a figura do Deus que tudo o pode é também usada como referente para a hiperbolização do amor. Um caso muito significativo é encontrado nesta composição de Fernan Garcia Esgaravunha (43, 12), em que se combina com o tratamento também hiperbólico do sofrimento amoroso, questionando neste caso a onisciência divina. Afirma o poeta enamorado, referindo-se a Deus: *Pero que dizen que negar/ non xe lhe pode nulha ren/ que El non sábia, sei eu ben/ que aind' El non sabe qual/ ben lh'eu quero nen sab' o mal/ que m' ela por si faz haver...*(vv. 9-14).

Este amor e coita extremos traduzem-se em muitos casos em submissão em grau absoluto do vassalo de amor, manifestada na disposição a sofrer só porque isso agrada à dama. Um exemplo, entre dezenas deles, vemos nesta cantiga de Vasco Fernandez Praga de Sandin (151, 23): *...de grado querria saber/ se havedes algun sabor/ en quanto mal m' ides fazer;/ ca se sabor havedes i,/ gran ben per est' é pora mí* (vv. 2-6).

Avançando um grau mais na dimensão do amor, são muitos os casos em que o enamorado mostra-se disposto mesmo a morrer, a dar a vida com gosto pela dama porque a ela causaria *prazer* vê-lo padecer até esse ponto. Comprovamos isto neste fragmento de Roi Gomez o Freire: *...non [me será] greul/ de morrer, e prazer-m'ía máis én/ ca de viver, pois ía vós fazer/ prazer, ...* (vv. 35-38).

O escudeiro Joan de Gaia, por exemplo, emprega este motivo (66, 2): *Assi morrerei, pecador!! E senhor, muito me praz én!! que prazer tomades por én* (vv. 11-13). E também Bernal de Bonaval (22, 10): *ca mi seria mui melhor/ mia morte ca mia vid', en tal/ que fezess' i a vós prazer* (vv. 17-19).

Roi Queimado emprega-o combinado com o da morte liberadora da coita (148, 1): *... e desejaria!! muito mia mort' e querria morrer/ por mia senhor, a que prazeria,!! e por gran coita, en que me viver/ vejo por ela, que perderia* (vv. 22-25).

Em algumas composições, como nesta de Afonso Mendez de Besteiros (7, 14), o motivo da morte gozosa porque agrada à dama constitui o tema central, como se pode comprovar na última estrofe e na *fiinda*: *Ca de viver máis non m' era mester;/ e praz-mi muit' en morrer des aquil/ por vós. E tenho que mi Deus [faz] i/ ben, mia senhor, polo que vos disser':/ Moiro por vós, a que praz, e muit' én/ de que moir' eu, e praz a min por én!!! E ben vos juro, senhor, que m' é ben/ con [a]*

mia morte, pois a vós praz én (vv. 19-26). Também é tema central nesta outra cantiga de Pai Gomez Charinho (114, 22): *Senhor fremosa, tan de coração/ vos faria, se podese, prazer,/ que Ihesu Cristo nunca mi perdon/ nen de vós ben nunca me leix' haver/ se eu soubesse que vos prazia/ de mia morte, se log' eu non queria // morrer, senhor...*(vv. 1-7).

A separação e a longa espera

Em todo o corpus das cantigas de amor são muito numerosos os casos em que a circunstância atual em que se encontra o enamorado é a do que está afastado da sua senhor, longe dela.

As consequências desta circunstância do afastamento da senhor amada são também expressas em termos hiperbólicos: não só provoca a coita do enamorado senão que faz com que este perca o gosto por todas as demais coisas do mundo. Também para expressar este motivo recorre-se com frequência a fórmulas estereotipadas. Valham como exemplo estes versos de Fernan Garcia Esgaravunha (43, 15): *E fez-mi o voss' amor tan muito mal/ que nunca vi prazer de min, nen d' al,/ des quando m' eu de vós parti* (2ª estrofe).

Mas, como nos casos anteriores, registam-se outros tratamentos mais elaborados deste *topos* em relação à dimensão do tempo de afastamento. O jogral Lopo (86, 7), por exemplo, emprega a hipérbole numérica para afirmar que agora que se vai separar de sua senhor, sabe que há tardar muito em voltar a vê-la, porque por muito cedo que volte a vê-la, a espera, o tempo que esteja longe far-se-lhe-á eterno: um dia sem vê-la parecer-lhe-á um ano, ou mil dias: *...ca se un dia tardar u eu for/ e u vos non vir, ben terrei, mia senhor,/ que ha un an' ou máis que ala tardei.// E, mia senhor, ¿por que vos coitarei/ de viir cedo, pois mi prol non ha?/ ca se veer logo, tardi será,/ e per esto nunca ced' acharei,/ ca se un dia en meos meter/ que vos non veja, logu' hei de teer/ que ha mil dias que sen vós morei* (vv. 12-21).

Também o jogral Lourenço (88, 4) emprega a hipérbole numérica para tratar este motivo. O namorado não pode acreditar quando os seus acompanhantes lhe dizem que não há mais de oito dias que está longe da sua amada, porque a ele parece que já há mais de um ano que deixou de a ver: *Mais, de pran, non lhe-lo poss' eu creer/ aos que dizem que tan pouc' ha il que m' eu d' u est a mia senhor parti;/ ¿mais que mi queren creente fazer?/ dizem que máis d' oito dias non ha/ e a mi é que máis d' un an' i ha* (vv. 7-12).

D. Denis (25, 73) combina o tropo da hipérbole com figuras como o paradoxo e a personificação ao afirmar que está muito longe de sua amada, mas que o seu coração está mais perto dela que o próprio coração dela, reservando para a findar a resolução do paradoxo: *E pero longe do logar/ esto[u], que non poss' al fazer,/ Deus non mi dé o seu ben fazer,/ pero long' estou do logar,/ se non é o coração meu/ máis preto dela que o seu.// C' a vezes ten en al o seu,/ e sempre sigo ten o meu* (vv. 12-20). Este tratamento concreto regista-se também tanto entre os trovadores occitanos como entre os trouvères franceses e os Minnesinger alemães. Chrétien de Troyes emprega esta hipérbole mais de uma vez n' *O Cavaleiro da carreta*, por exemplo no episódio em que o coração de Lançarote atravessou o limiar da câmara em que se fechara a rainha, quando esta trata-o com soberba e não agradece que a libertasse das mãos de Meleagant. Só o coração, senhor poderoso, encontrava-se junto com a rainha, o corpo e os olhos de Lançarote não tinham tal poder¹¹.

Ou um pouco mais adiante, quando ao ter Lançarote que abandonar o leito e a câmara onde havia passado a noite com a rainha Genevra, compara-se hiperbolicamente a dor da separação com a do martírio, e se diz: "...parecía talmente un mártir, en tanto que a partida lle resultou dolorosa coma se sufrise martirio. Sen que poida evitalo, o seu corazón volve unha e outra vez a onde queda a raíña. (...) O corpo marcha, pero o corazón permanece"¹².

Como mostra original do exagero próprio da linguagem hiperbólica trovadoresca podemos considerar também as afirmações de Joan Airas de Santiago quando diz que longe da *senhor* a vida não é vida, e pede a Deus que só lhe contabilize os dias que vive com sua senhor. Emprega Joan Airas a ênfase por equívoco, de maneira que um mesmo vocábulo se repete com dois significados parcialmente diferentes (*vida ≠ vida*) e combina este procedimento com outro consistente na identificação paradoxal de contrários (*vida = morte*) para dimensionar a magnitude das consequências da separação: *Ca non é vida viver om' assil/ com' oj' eu vivo, u mia senhor non é,/ ca par de morte m' é, per bõa fe;/ e se mi Deus contar quanto vevi, / non cont' os dias que non passei ben,/ mais El, que os dias en poder ten,/ de-mi outros tantos por quanto[s] perdi* (63, 42, vv. 15- 21).

¹¹ Utilizo a versão em galego de Santiago Gutiérrez (2001: 83)

¹² Id., *ibid.* p. 94. Sobre o *topos* do coração e dos olhos na literatura medieval veja-se o trabalho de Yara Frateschi Vieira: VIEIRA, Y. Frateschi. "Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa". Em *Aproximacións ao estudo do vocabulario trovadoresco* (Mercedes Brea, Ed.). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 193-208, 2010.

O autor compostelano repete o procedimento numa outra cantiga (63, 63): *E mia vida non a devo chamar/ vida, mais mort' a que eu ja passei/ sen mia senhor; ca nunca led' andei/ e non foi vida, mais foi gran pesar;/ por én saben quantos no mundo son: / os dias que viv' home sen pesar/ dev' a contar que viv' e outros non* (vv.8-11).

E é que uma vez contemplada a beleza da dama, a separação faz perder a noção de tudo o demais, mesmo a própria consciência de si. Assim o vemos nestes versos de Pero d' Armea (121, 9): *E porque me eu dela [enton] quitei, / esmoreco mil vezes e non sei,/ per bõa fe, nulha parte de mi* (vv. 29-31).

Muito significativa a respeito do sobredimensionamento da separação e de suas consequências é esta outra cantiga de Rodrigu' Eanes Redondo (141, 5) na qual o poeta emprega uma variante da 'hipérbole religiosa' e se manifesta convencido de que se Deus é capaz de fazer com que ele siga vivo sem ver a sua dama é porque Deus pode fazer as coisas mais incríveis, e não é nada estranho, pois no fim das contas, como aclara exclamativamente na *fiinda*, se Deus quer, também pode fazer resuscitar os mortos: *Pois ora faz [Deus] que eu viver aqui/ poss', u non poss' - ;assi Deus me perdon!-/ vee-la senhor do meu coraçõ,/ e por én non moiro, digu' eu assi,/ por atal cousa que passa per min:/ pois esto faz e non posso morrer,/ toda-las cousas se pod' én fazer// que son sen guisa; ca sen guisa él en viver eu u non veja os seus/ olhos, que eu vi por aquestes meus/ en grave dia; mais pois assi él que eu non moiro ja, per bõa fe,/ pois esto faz e non posso morrer,/ toda-las cousas se pod' én fazer// que son sen guisa; ca u non cuidar/ en qual a vi, e haver a guarir/ u a non vej', a mia morte partir/ non deveria, con este pesar;/ mais pois non moiro, ben posso jurar,/ pois esto faz e non posso morrer:/ toda-las cousas se pod' én fazer// que son sen guisa; ;mais tamben viver/ pod' o morto, se x' o Deus quer fazer!*

Este motivo da espera insuportável é tratado hiperbolicamente de um modo original por Fernan Rodriguez de Calheiros (47, 15), que emprega uma muito rara e bela metáfora para magnificar a espera e também o sofrimento que esta provoca. O poeta está seguro de que morrerá vítima da longa espada da distância e da espera: *Nen ha, per quant'eu atenda,/ conselho -;mao pecado,/ tanto Deus non me defenda!-/ po[i]-la que non fosse nada/ por mi é tan alongada/ de min, que non sei mandado/ d' ela, nen de mia fazenda.// [...]]// Mais se m' ela non emenda/ o afan que hei levado,/ ben cuid' eu que morte prenda/ con atan longa espada,/ poi-la mia senhor nembrada/ non quer haver outorgado/ que melhore mia fazenda* (2ª e 4ª estrofes).

A não correspondência amorosa

Falamos em parte anterior do amor sem medida do poeta pela *senhor*. Sabemos também que na variante galego-portuguesa do canto cortês esse amor sem medida é um sentimento unívoco, sem reciprocidade. E essa circunstância da não correspondência amorosa só pode ser expressa por meio de enunciados hiperbolizantes.

Já vimos que o único que produzia prazer à dama era causar ou contemplar o sofrimento ou mesmo a morte do seu submisso vassalo de amor.

Esta perspetiva do amor unidirecional e não correspondido já se regista, ainda que excepcionalmente, na poesia occitana, como podemos comprovar na obra de Bernart de Ventador (Riquer, 50): “...*a me-n ven e dols e dans, / c’a tal joc m’a failh assire/ don ai lo peyor dos tans/ -c’aitals amors es perdudal qu’es d’una part mantenguda-...*” (...a mi me vienen penas y daños; pues me ha hecho sentar a tal juego en el que tengo dos veces lo peor –ya que es amor perdido aquel que sólo es mantenido por una parte...-).

Na nossa escola Joan Airas de Santiago (63, 8) emprega a hipérbole numérica para incidir na incapacidade absoluta da dama para amar. O poeta rompe a norma cortês da perseverança e decide deixar de demandar o amor dela, pois ainda que viva cem anos, nunca viu *molher tan sen amor*: ...*e sempre lhi seu amor demandei,/ e non o houvi nen o haverei;/ mais, se cent’ anos for seu servidor,/ nunca lh’ eu ja amor demandarei, / ca nunca vi molher máis sen amor* (vv. 8-12).

Dom Denis (25, 55) demonstra uma vez mais a sua originalidade quando fala mesmo da possibilidade extrema do suicídio da dama, se chegar a saber que é a ela a quem ele ama. Se a *senhor* lhe falou foi porque não suspeitava nada do que ele sentia por ela: *ca tal é que ante se matara / ca mi falar, se o sol cuidara* (fiinda).

Também no tratamento hiperbólico deste *topos* se regista a figura onipotente de Deus como referente para propiciar um efeito extremo de magnificação. Mais concretamente, nega-se de modo categórico a capacidade divina para mudar a vontade da *senhor*.

Assim observamos nesta cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha (43, 3), onde o pretendente também se desespera: *Ca enquant’ eu coidei ou entendil/ ca me podia Deus vosso ben dar/ nunca lh’ eu quis por mia morte rogar,/ mais, mia senhor, ja per vós sei assi/ ca non ha Deus sobre vós tal poder / per que me faça vosso ben aver* (3ª estrofe).

Relacionada também com o questionamento do poder de Deus em relação com o tratamento hiperbólico do desamor desmesurado da dama, está uma cantiga atribuída a Joan Lobeira (71, 3). Nesta composição questiona-se o poder de Deus desde o primeiro verso e ao longo de três estrofes e faz-se ademais com respeito a algo que é paradoxal em relação à tópica da cantiga de amor: afirma-se categoricamente que é impossível que Deus, com todo o seu poder, faça-lhe perder o *ben* da *senhor*. Mas isto atenta numa primeira interpretação contra o *topos* da total negação do *ben* da *senhor*, quem nunca lhe concede ao pretendente. A cuidada *dispositio* da composição reserva para os dois últimos versos a resolução do assunto dentro dos cânones ortodoxos. O texto é interessante também pelas constantes repetições da raiz 'poder' em construções antagônicas (*pode/non pode*): *Non pode Deus, pero pod' en poder, /poder El tanto, pero poder ha:/ ja [d]' ùa dona non me tolherá/ ben, pero pode quanto quer poder;/ [e] sei eu d' El ùa ren, a la fe,/ que pero El pod', en quanto Deus é,/ seu ben que perça non pod' El poder.// E p[er]o é sobre todos maior/ senhor en poder de quantos eu sei,/ non pod' El poder, segund' apres' hei,/ pero é Deus sobre todos maior,/ que me faça pe[r]der prol nen gran ben/ d' aquesta dona que m' en poder ten, / pero pod' El en poder mui maior.// E pero Deus é o que pod' e val/ e pode sempre nas cousa[s] que son/ e pode poder en toda sazon,/ non pod' El tanto, pero pod' e val,/ que me faça perder, esto sei eu,/ da mia senhor ben, pois me nunca deu;/ [non] pod' El tanto, pero tanto val.*

A senhor: uma obsessão

A beleza da dama inalcançável e o sentimento amoroso não correspondido levam em muitas ocasiões a uma obsessão de tipo patológico com a figura da *senhor*. O caráter incorpóreo da amada, que só se 'materializa' de jeito sublimado no pensamento (*cuidar*) contribui para magnificar o caráter obsessivo e enfermiço do sentimento amoroso.

Um caso muito significativo temos nesta composição de Nun' Eanes Cerzeo (104, 11), toda ela expressa com formulações hiperbolizantes mais ou menos rotundas, mas que em conjunto funcionam como um corpo unitário: *Toda-las gentes mi a mi estranhas son,/ e as terras, senhor, per u eu ando/ sen vós, e nunca d' al i vou pensando/ senon no vosso fremoso parecer;/ e cuid' en vós, como vos soio veer,/ je atant' hei de ben eno meu coração...!!! En nen ùa ora non poss' eu achar/ sabor sen vós, senon u vou cuidando/ en vós, pero vai-me muit' estorvando/ os que mi van falando, senhor, en al;/ e*

eles non saben se me fazem mal/ en me fazeren perder tan bon cuidar.// Estranho and' eu dos que me queren ben,/ e dos que viven migo, todavia,/ ben como se os viss' eu aquel dia/ primeirament', e punho de lhis fogir,/ e moir' eu, senhor, por me deles partir/ por en vós cuidar, ca non por outra ren. // Vós me fazedes estranhar, mia senhor,/ todo de quanto m' eu pagar soia,/ ca pois eu cuid' en qual ben haveria/ se eu houvesse' o voss' amor, e ar sei/ logu' i que nunca este ben havei,/ de tod' al do mund' hei perdudo sabor.

Essa mesma obsessão exagerada que faz que o poeta enamorado unicamente possa pensar (*cuidar*) na senhor e em seu bem, encontramos numa cantiga de Joan Servando (77, 1), formalmente expressa por meio de uma *repetitio* muito marcada do termo *cuidar* ao longo de toda a composição: *E o cuidar que eu cuid' e cuidei/ des aquel dia en que mia senhor vi,/ logu' en cuidar sempre cuidei assi,/ por cuida-lo melhor, e o cuidei, / pero cuidando non posso saber/ como podesse d' ela ben haver* (vv. 7-12).

A modo de conclusões

Como se disse ao início, neste trabalho pretendeu-se fazer um levantamento dos usos mais significativos do tropo da hipérbole no *corpus* das cantigas de amor. Uma vez realizado, podemos tirar algumas primeiras conclusões.

Como era de esperar, também neste âmbito da poética trovadoresca todos os autores contribuem a tecer a estrutura paradigmática da poética das cantigas de amor empregando fórmulas hiperbolizantes mais ou menos convencionais e mesmo estereotipadas.

Mas, para além dessas fórmulas, registam-se numerosos casos de usos hiperbólicos em que os autores exercitam a outra vertente da poética medieval, a da variação; de tal modo que encontramos alguns casos concretos em que, no macrotexto constituído pelo *corpus* das cantigas de amor, percebe-se a originalidade e a individualidade de poetas particulares.

Assim como os grandes motivos temáticos estão presentes em todas as etapas da escola trovadoresca galego-portuguesa, também os vários procedimentos empregados para a hiperbolização registam-se em toda a trajetória da escola.

Constata-se, por outra parte, que uns mesmos procedimentos são empregados para tratar hiperbolicamente os diversos motivos. Assim mesmo, resulta frequente a combinação de vários destes procedimentos numa mesma composição.

Como não podia ser de outra forma, dada a condição aristocrática das canções de amor, tanto os motivos hiperbolizados como os procedimentos empregados para fazê-lo já se encontram na poesia cortês doutras tradições literárias europeias, tanto nos *romans* franceses como na poesia de trovadores occitanos, trovères franceses e Minnesinger alemães. Adiamos, porém, para um futuro estudo mais extenso uma análise comparativa neste sentido.

