

humanitas

Vol. LIX

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HVMANITAS

Vol. LVIX - MMVII



REGULAE AMORIS NO TRATADO DE ANDRÉ CAPELÃO¹

JOANA NEVES DE OLIVEIRA

Abstract: With this study we propose a journey to the dawn of the French 12th Century, to meet André Capelão and his *De Amore*, a Latin treaty dealing with love with a strong Ovidian influence, at the start of *aetas ovidiana*, but written by a Clergyman.

We have translated and stylistically analysed the extremely important eighth chapter of the second tome where the thirty-one rules of Love are listed, after the narration of a brief episode with a courtly theme that shows the influence of the trendy Britain literature, yet also the influence of the oral and popular tradition.

Key-words: Courtly Love, Troubadour, Oraland Popular Tradition, Tale, Symbolic Language

Numa época em que o amor é o tema eleito por trovadores, romanistas e mesmo teólogos, numa época em que um novo conceito de amor se constrói, emerge um tratado, de sabor escolástico, redigido em latim pelo clérigo francês André Capelão.

Dada a impossibilidade de abarcar neste estudo os três livros que enformam o *De Amore*, focalizar-nos-emos no capítulo VIII do segundo livro. Não foi tarefa fácil eleger uma gota de água neste imenso oceano

¹Adaptamos aqui o trabalho apresentado, em Março de 2003, ao Professor Doutor António Rebelo, na cadeira de Latim Medieval do curso de mestrado em *Língua, Escrita e Cultura na Idade Média* da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

que é o tratado andresiano! Presidiu à nossa escolha o facto da passagem em causa incluir, por um lado, um pequeno romance de sabor cortês, pasticho da literatura bretã tão em voga na época, e, por outro lado, as trinta e uma regras do amor, sistematização de toda a ideologia amorosa apresentada nos dois primeiros livros da obra.

Atentemos, pois, na abertura deste oitavo capítulo intitulado «Acerca das Regras do Amor»:

I Ocupar-nos-emos agora das regras do amor. Tentarei, porém, expor-te com toda a brevidade [essas] regras², que, segundo consta, o rei do amor em pessoa revelou com a sua própria boca e apresentou por escrito a todos os amantes.

Deparamo-nos, logo na abertura do capítulo, com interpelações a Guálter («*accedemus*» e «*tibi*»), «*venerandus amicus*» (*Praef.* 1) de André Capelão que serviu de pretexto à elaboração deste tratado e cuja identificação tem feito correr bastante tinta. Não iremos aqui desenvolver esta questão. O que importa, de facto, reter é que o discípulo de André Capelão era um jovem inexperiente mas ávido de amor, como tantos nobres cortesãos. Concordamos, portanto, com Baldwin, quando conclui que «André's audience is, therefore, equivocally located at the borders of two worlds, clerical and lay - where knights and clergy mingled freely»³, pois este era o universo da corte régia francesa.

André Capelão enverga o traje de *doctor amoris* e aparentemente propõe-se refinar os hábitos e costumes dos cortesãos, na linha do que vinham fazendo outros clérigos seculares que habitavam os castelos franceses.

Assistia-se, na época, a um movimento de laicização da cultura, isto é, à sua transferência dos mosteiros para a corte, muito por intervenção dos capelães. Com frequência, homens da Igreja faziam os estudos que os conduziriam ao priorado, mas acabavam por não ser ordenados. Restava-lhes depois vaguear como goliardos, ensinar nas escolas ou manter o seu saber ao serviço mundano das cortes, enquanto secretários, leitores, historiadores, juristas, etc..

² No texto latino, o autor repete a expressão 'regras do amor'.

³ John W. BALDWIN (1994), *The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1200*. Chicago - Londres, p. 20.

À medida que os meios aristocráticos e burgueses se abriam à cultura intelectual, atribuíam-lhe um valor sério, pois incutiam-lhe o papel de reformar os costumes. Abundavam as obras literárias de pendor didáctico, nomeadamente no sentido de dotar os cavaleiros de normas de ética e boas maneiras. Eram livros que visavam guiar os indivíduos, melhorar a sua condição de vida social, corrigir os seus costumes e edificá-los espiritualmente de acordo com os princípios cristãos, ou seja, serviam de complemento à instrução dos leigos. Urgia condensar a sabedoria universal e torná-la acessível. Foram estes clérigos humanistas que, instruídos nas escolas e inspirados pelos modelos antigos, coligiram tratados de diversas temáticas e traduziram os textos latinos para língua vulgar. Nas suas obras incluíram provérbios de carácter popular e aforismos de autores antigos. «Ils admiraient, louaient et imitaient Ovide, qui était rien moins qu'un maître d'austérité»⁴. Simultaneamente, o estudo dos poetas antigos despertava nestes homens um gosto novo pela invenção artística, o que leva Dronke a falar em «un fermento de actividad intelectual y imaginativa en cualquier esfera, com una plenitud que no tiene parangón - excepto quizá en el Islam - en los siglos precedentes»⁵.

Mas de regresso ao introito do capítulo, o emprego do tópico da *paucia ex pluribus* («*sub multa brevitare*», 2.8.1) e o encerrar do parágrafo com um *cursus velox* («*amantibus direxisse*», 2.8.1) estão relacionados com o momento de *captatio benevolentiae*. O autor não se irá alongar demasiado na sua exposição. De facto, este capítulo destaca-se essencialmente pelo seu carácter sintético e sistemático, ainda que à objectividade das trinta e uma regras do amor se possa contrapor o lirismo, em todo o caso, prático do mini-romance que as antecede.

Curiosamente André Capelão não se refere directamente a Eros ou a Cupido, testemunhas de uma cultura pagã que o autor não pode perfilhar, mas ao Rei do Amor («*rex amoris*»), que, na realidade, acaba por ser uma conversão, em todo o sentido teológico que a palavra encerra, dos deuses grego e romano, ao mesmo tempo que evoca a duplicidade do mundo medieval, religioso e feudal.

4 Jean FRAPPIER (1959), «Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2 135-156, p. 147.

5 Peter DRONKE (1981), *La individualidad poética en la Edad Media*. Madrid, pp. 47-48.

Realça-se, ainda no primeiro parágrafo, a indicação de que estas regras são do conhecimento geral, pois foram divulgadas a todos os amantes e preservadas pelo acto da escrita. É interessante verificar a consciência medieval de que a escrita perpetuava as mensagens, daí a sua valorização. Indirectamente, o elogio acaba por abarcar o próprio André Capelão, que, neste tratado, se encarrega precisamente da divulgação das leis do amor.

Antes de conhecermos as regras de Amor, porém, somos convidados a deleitar-nos com um breve conto de temática relativa ao ciclo arturiano, que tem como objectivo justificar o seu aparecimento.

- 2 Ora quando um certo cavaleiro da Bretanha penetrava sozinho na floresta real procurando ver Artur e fora conduzido para o coração da floresta desse [senhor]⁶, apareceu-lhe de repente pela frente uma certa juvenzinha, enfeitada com admirável beleza com um amuleto nos cabelos, montada num cavalo ornamentado. O cavaleiro saúda-a com palavras
- 3 apressadas e ela responde num tom cortês. Disse, na verdade, a donzela: «Aquilo que procuras, Bretão, nem com todo o esforço poderás encontrar, a não ser que sejas ajudado pelo nosso auxílio.» Tendo sido apanhado de surpresa, começou a pedir-lhe⁷ que a donzela lhe dissesse por que razão tinha ele vindo [ali], e [só] assim, depois, acreditaria naquilo que ela⁸ dizia. A juvenzinha disse-lhe: «Quando solicitaste⁹ o amor de certa senhora bretã, ela disse-te que nunca poderias conquistar o seu amor, a não ser que primeiramente lhe tivesses levado o vitorioso falcão que, segundo consta, reside sobre um poleiro de ouro na corte de Artur». O Bretão admite tudo isto com uma resposta firme. Então a donzela disse: «Não podes ter o falcão que procuras, a não ser que primeiramente proves, lutando no palácio de Artur, que te comprazes mais com o amor de uma bela dama

⁶ Optámos por aceitar manter o complemento *Domini*, introduzido no texto original por P. G. Walsh, uma vez permite completar o sentido de *eiusdem* (ANDREAS CAPELLANUS, *On Love*, ed. P. G. WALSH (1982). London, p. 270).

⁷ No texto latino especifica-se este pedido através de um complemento circunstancial de meio: «*sermone*» (através do discurso').

⁸ O autor repete o vocábulo *puella*.

⁹ Embora tenha procurado assegurar a fidelidade máxima em relação ao original, nem sempre me foi possível manter o tempo verbal utilizado no texto latino.

4 do que qualquer um destes que frequentam a corte de Artur; no entanto, não podes entrar no palácio, a não ser que apresentes primeiro a luva do falcão aos guardas. Mas não é possível arranhares [esta] luva, a não ser que [a] obtenhas lutando contra dois fortíssimos cavaleiros numa briga de duplo combate.»

<2 [...] Concluída deste modo [a conversa], o Bretão vestiu a sua armadura e, tomado o caminho, começou a deambular pela floresta.

Este tipo de novelas cavaleirescas que têm como protagonista um herói solitário era bastante usual no século XII e traduz, no dizer de Jean Flori, «una profunda evolución de las mentalidades, consecuencia de certa forma de laicización de la sociedad»¹⁰, por nós suprarreferida, que teve igualmente expressão no enfraquecimento dos laços familiares.

A estrutura do texto é em tudo semelhante à do conto popular. No primeiro momento, destinado à apresentação da situação inicial, deparamo-nos, num tempo e espaço indefinidos, com um certo («*quidam*» 2.8.2) cavaleiro apaixonado que é posto à prova pela donzela, senhora do seu coração. Ainda nesta primeira parte, somos, desde logo, alertados para o desenrolar das peripécias, despoletado por esse acontecimento perturbador que foi o encontro com uma juvenzinha na floresta, cuja missão se prende com a apresentação de todas as provas a que o Bretão será sujeito, bem como do que fazer para superar cada uma delas. O recurso a elementos maravilhosos deste tipo, neste caso, símbolo do Bem, é, aliás, bastante frequente nos contos populares. Retomaremos esta análise comparativa ao longo do nosso comentário.

Outra presença bem vincada neste capítulo diz respeito à temática do amor cortês. A dedicação do cavaleiro à donzela amada, a demanda do *galardón* com vista a despertar a sua graça (e, em consequência disso, a sua própria ascensão social e moral), as sucessivas provas que terá de ultrapassar, a visão do amor como uma troca que implica a dedicação, o esforço, a coragem e a confiança, tudo isto são motivos claramente corteses. Na verdade, todo o apaixonado, antes de alcançar a amada, tem de passar por quatro fases: a de *fenhador* (tímido), a de *pregador* (suplicante), a de *entendedor* (namorado) e, por fim, a de *drutz* (verdadeiro amante). Martin de Riquer define este processo da seguinte forma: «En el primer escalón el

¹⁰ Jean FLORI (2002), *Ricardo Corazón de León. El Rey Cruzado*. Barcelona, p. 456.

enamorado, temeroso, no oisa dirigir-se a la dama; pero, si ella le da ânímos para que le exprese su pasi3n, passa a la categoría pregador. Si la dama le otorga dádivas o prendas de afecto («cordon, centur'o gan») o le da dinero («son aver»), ascende a la categoría de entendedor. Finalmente, si la dama lo acepta en el lecho («e 1 colg ab se sotz cobertor»), se convierte en drutz»¹¹. Neste caso específico, o cavaleiro Bretão estaria precisamente a tentar ultrapassar a terceira etapa, nesta escala de ascese.

O colocar à prova do cavaleiro poderá ser igualmente um eco do costume celta que preconizava que, ao chegar à puberdade, os jovens tivessem que realizar determinada façanha que lhes concederia o direito a casar.

A escolha do falcão como objecto da demanda cavalheiresca não foi, de certo, ingénua. Este animal simboliza amiúde, na Idade Média, o controlo da ambição desmesurada e a consequente ascensão física, intelectual e moral¹². É, pois, precisamente esta simbologia que o falcão aqui adquire, ao representar a possibilidade de o «Brito» ascender no plano quer social quer moral, mediante um árduo mas justo esforço.

O encontro com a celestial donzela no coração da floresta do rei Artur merece uma análise mais demorada. Repare-se na forma idealizada como a dama é descrita («*mira pulchritudine decorata, ornato residens in equo in capillorum ligatura*», 2.8.2), o que concorre para a sua imagem angelical. A referenda aos seus cabelos presos por meio de um amuleto, expressivamente conduzida para uma posição de destaque, no final da frase, não será ocasional, mas antes simbólica, na medida em que sugere o carácter nobre da donzela, o seu poder e, aquele que parece ser o sentido mais importante neste contexto, o conhecimento do destino. O amuleto é, aliás, desde sempre associado à magia.¹³

O narrador descreve o brotar do diálogo entre as duas personagens com base numa estrutura paralela, ainda que, simultaneamente, antitética: enquanto que o cavaleiro tece um breve e despreocupado cumprimento (expressivamente realçado pelo recurso à hipálage: «*quam miles festinanti*

¹¹ Martín de RIQUER (1989), *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*. Tomo I. Barcelona, pp. 90-91.

¹² A propósito deste símbolo consulte-se: Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT (1969), *Dictionnaire des Symboles*. Paris, p. 429.

¹³ Também para o estudo destes símbolos (cabelos e amuleto) nos apoiámos na obra supracitada: *Ibidem*, pp. 234-237 e 38.

verbo salutat», 2.8.2), ela responde-lhe com uma delicadeza cortes («*et ipsa curiali sermone respondit*», 2.8.2).

A nível estilístico, merecem igualmente reparo a estrutura em espiral e o paralelismo sintáctico da longa fala em que a donzela, depois de, também ela, ter superado a prova a que o «*Brito*» a sujeitou, antecipa as várias etapas que o cavaleiro terá que ultrapassar para vir a atingir o seu objectivo, invertendo a ordem pela qual deverão ocorrer: «[...] *non posses, nisi primitus [...]; [...] vero [...] non posses, nisi primo [...]. Sed [...] non est [...] possibile, nisi [...]*», 2.8.4). Repare-se, ainda a propósito desta fala, na utilização, num contexto amoroso, de termos bélicos, intensificados pelo recurso à sinonímia e ao poliptoto («*proeliando*», 2.8.4; «*pugnando*», 2.8.4; «*in duplicis pugnae agone*», 2.8.4), o que traduz a possível influência que o romance de cavalaria terá exercido na obra *De Amore*.

Se o primeiro parágrafo, destinado à apresentação da temática do capítulo, encerra com um *cursus velox*, já no conto do «*Brito*», pelo contrário, predomina o *cursus planus* («*sermone respondit*», 2.8.2; «*iuuencula dixit*», 2.8.3; «*responsione fatetur*», 2.8.3), uma vez que o ritmo de narração é, naturalmente, mais pausado.

Abandonada a narrativa no momento em que o cavaleiro deixa a donzela na floresta do rei Artur, será de toda a pertinência um esclarecimento acerca daquele «*deambulare per silvam*» (2.8.9) seguinte. Num espaço agreste e selvagem, que contrasta em tudo com o lugar idílico que estamos prestes a conhecer, o «*Brito*» vai viver a primeira peripécia, ao combater e vencer um cavaleiro armado, que pretendia impedir a sua viagem, negando-lhe a passagem por uma ponte dourada. Vejamos, pois, o que encontrou na outra margem do rio...

19 Posto isto, o Bretão lançou-se na cavalgada por belíssimos prados e, depois de um caminho de dez estádios¹⁴, chegou a um ameno prado, perfumado por toda a espécie de flores. Neste prado havia um palácio arquitectado numa admirável construção, a saber, redondo e decorado com toda a formosura.

33 [...] O guarda conduziu o Bretão à zona privada do palácio, onde se erguia uma belíssima coluna de ouro que sustinha toda a estrutura do palácio, [e] da qual pendia também a luva demandada. Depois que, num

¹⁴ Dado que um estádio corresponde a duzentos metros, o percurso teria sido de dois quilómetros.

acto de coragem, a tomou e guardou na mão esquerda, começou a ressoar um desmesurado rumor, um uivo, um clamor por todos os cantos do palácio, sem que ninguém estivesse à vista: «Hu! Hu! Contra a nossa vontade o inimigo afasta-se vitorioso com o troféu.»

34 Tendo saído do palácio, subiu para a sela do cavalo e, retomado o caminho, chegou a um local ameno, onde havia outros prados belíssimos, ornamentados com toda a espécie de mimos, no qual se erguia um palácio de ouro arquitectado numa óptima construção. Na verdade, o comprimento do palácio era de seiscentos côvados, enquanto que a largura era de duzentos¹⁵. O tecto e todas as outras partes exteriores do palácio eram, no entanto, de prata, enquanto que o interior [era] de ouro ornamentado por pedras preciosas. O palácio estava também muito dividido por diversos

35 compartimentos. Na parte mais distinta do palácio tomava assento num trono de ouro o rei Artur e, à sua volta, estavam bastantes damas formosas, cujo número não posso precisar, e, diante dele, permaneciam em pé numerosos cavaleiros de bela aparência. Pois, nesse mesmo palácio havia um poleiro de ouro extremamente belo e formoso, no qual se

36 encontrava o demandado falcão e aí perto estavam deitados dois cães ligados ao falcão. Contudo, antes que pudesse alcançar o referido palácio, um muro bem fortificado construído para protecção¹⁶ impedia a passagem, cuja guarda estava ao encargo de doze fortísimos cavaleiros, que não permitiam que ninguém passasse mais além, a não ser que mostrasse a luva do falcão ou que quisesse tomar o caminho lutando com a espada. Logo que o Bretão os viu, estendeu-lhes prontamente a luva do falcão. Aberto o caminho, disseram-lhe: «Este caminho não trará nada de bom à tua vida, mas [será antes] causador de um profundo sofrimento».

37 Quando o Bretão chegou ao interior do palácio, saudou o rei Artur. Diligentemente interrogado pelos cavaleiros acerca da razão por que tinha vindo, disse que tinha chegado para levar o falcão. Um dos cavaleiros da corte disse-lhe: «Por que motivo queres raptar a ave de rapina¹⁷?». O Bretão respondeu-lhe: «Porque me comprazo mais com o amor de uma
38 bela dama do que qualquer cavaleiro desta corte.». Ele respondeu-lhe:

¹⁵ O palácio teria cerca de trezentos metros de comprimento e cem de largura.

¹⁶ No texto latino especifica-se 'do palácio'.

¹⁷ Embora o autor continue a utilizar o termo *accipiter*, optámos aqui por traduzir por 'ave de rapina' e não por 'falcão', como traduzimos ao longo do texto, com vista a manter o políptoto patente no texto latino.

«Pois para que possas levar o falcão, primeiro é preciso que defendas isto que reclamas lutando». E disse o Bretão: «Com todo o prazer!»

39 E, preparado o escudo que competia ao Bretão, ambos os cavaleiros foram armados dentro da fortificação do palácio, e, dando de esporas aos cavalos, investem um contra o outro com veemência e, depois que os escudos são desfeitos e as lanças partidas, persistem no combate com as suas espadas e rasgam a cota de malha. Assim, depois da longa luta, o cavaleiro do palácio, [tendo levado] duas pancadas do Bretão com extrema destreza na cabeça e sem interrupção do combate, começou a sentir-se estonteado com tanta agitação [diante] dos olhos, que nada podia ver ¹⁸. Pressentindo isso, o Bretão, com audácia e rapidez, lançou-lhe uma [nova] investida e venceu-o deitando-o do cavalo¹⁹.

40 Depois de tomar, juntamente com os cães, o falcão, olhando reparou num documento escrito que estava ligado por meio de uma correntezinha de ouro ao referido poleiro. Quando diligentemente procurou saber mais, mereceu ouvir a seguinte resposta: «Esta é a carta, onde estão inscritas as regras do amor, aquelas que o rei do amor em pessoa anunciou com a sua própria boca aos apaixonados. É preciso que tu a leves e que anuncies as regras aos apaixonados, se desejares tomar o falcão pacificamente.».

41 Depois que a tomou e com cortesia recebeu licença para partir, voltou, num curto espaço de tempo, à senhora da floresta sem a oposição de quem quer que fosse. Encontrou-a de novo exactamente no mesmo
42 lugar do bosque, no qual anteriormente a tinha deixado a vaguear. Na verdade, ela, alegrando-se de forma nada moderada com a vitória
43 alcançada, autorizou o Bretão a partir e disse: «Com a minha licença parti, caríssimo, porque a doce Bretanha procura-te. Rogo-te, porém, que a partida não te pareça triste, pois, quando quer que desejes voltar a este local sozinho, poderás sempre contar com a minha presença». Depois de receber um beijo que se repetiu trinta vezes²⁰, ele, feliz, tomou o seu ameno caminho em direcção à Bretanha. Em seguida, observou as regras que se podiam observar na carta e, correspondendo ao pedido superior, divulgou o [seu] teor a todos os apaixonados.

¹⁸ No texto latino, 'precisar com clareza por meio a visão'.

¹⁹ No original, 'fê-lo cair vencido do cavalo'.

²⁰ No texto latino, diz-se «*ter decies*».

Do outro lado do rio, o cavaleiro encontra a paisagem paradisíaca a que acima fizemos referência. De facto, na descrição do prado e do palácio exótico (pela sua forma arredondada), que albergava a luva do falcão, é evidente a presença do tópico do *locus amoenus*, para o que concorrem a forte adjectivação («*amoenum*»; «*mira*»; «*rotundum*», 2.8.19; etc), ainda mais expressiva quando é utilizado o grau superlativo («*pulcherrima*», 2.8.19); a hipérbole («*omnia florum genera*», 2.8.19) e a sinestesia («*omnia florum genera redolebant*», 2.8.19). Importa, todavia, acrescentar que a transposição do prado para a «*palatii secreta*» (2.8.33) não foi tão linear quanto possa parecer pela sequência textual apresentada. Pelo contrário, o cavaleiro teve de lutar contra um guarda, isto é, viu-se obrigado a superar uma segunda prova, e só depois foi conduzido pelo «*custos*» ao local onde se encontrava a luva do falcão.

Atentemos um pouco neste objecto, que está imbuído de um riquíssimo simbolismo. Se na linguagem cristã surge como símbolo de pureza, no campo semântico da cavalaria, permite a associação ao ritual de investidura e, a esse propósito, afirma-se no *Dictionnaire des Symboles* o seguinte: «Le gant convenait surtout à la noblesse et il était porte de préférence à la main gauche. Prolongé d'un Crispin montant sur le poignet, où le faucon venait poser, il signifiait le droit de chasse. Le fait d'ôter ses gants devant une personne signifierait qu'on lui reconnaît une supériorité, qu'on lui fait allégeance en se désarmant devant elle.»²¹ Ora, o nosso cavaleiro pertence, logicamente, à nobreza, irá pegar o falcão precisamente com a mão esquerda e apresentará como senha a luva aos doze cavaleiros que guardam o falcão, animal este que, por sua vez, será levado à dama que desenrolou toda a acção como prova da sua superioridade face ao Bretão enamorado. Esta leitura conduz, portanto, à noção de que a demanda do falcão será o ritual de purificação e de transformação que permitirá ao cavaleiro «caçar» o amor da sua dama e ascender moral e socialmente.

E ainda de salientar uma nova presença do elemento maravilhoso, desta feita a voz que o Brito ouve sem que consiga ver viva alma e que representa os inúmeros perigos a que está sujeito. Assim, é natural que se pretenda sugerir um certo terror, quer pelo recurso à enumeração gradativa («*ingens rumor, ululatus et clamor*», 2.8.33), quer pela escolha de

²¹ Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT (1969), *Dictionnaire des Symboles*. Paris, pp. 472-473.

palavras onomatopaicas («*rumor, ululatus et clamor*», 2.8.33), quer ainda pela predominância de vocábulos pertencentes ao campo lexical da guerra («*hostis*»; «*victor*» e «*praeda*», 2.8.33).

É curiosa a mudança de ritmo de narração, conseguida com a alteração do *cursus* utilizado. Se a primeira frase encerra com o *cursus uelox* («*genera redolebant*», 2.8.19), sugerindo a rapidez da cavalgada do Bretão, já na segunda frase o *cursus planus* foi o escolhido («*formositate decorum*», 2.8.19), uma vez que entramos, novamente, num momento de pausa na narração para se dar início à descrição do palácio. Será também o *cursus planus* que encerrará o parágrafo seguinte («*praeda recedit*», 2.8.33), traduzindo a melancólica perturbação de quem se sente derrotado pelo herói.

Segue-se a descrição de um novo espaço idílico: o palácio do próprio rei Artur, onde vamos encontrar «*dominae pulchriores*» (2.8.35) e «*milites multi et decori aspectus*» (2.8.35), sugerindo que este seria um espaço propício ao amor, onde se imporá o ideal de cortesia que Paul Zumthor define «*comme un art de vivre et une élégance morale; une politesse de conduit et d'esprit*»²². O pintar deste novo *locus amoenus* é extremamente valorativo, pelo que proliferam de tal modo os adjectivos, que se incorre na sinonímia («*pulchra*», 2.8.35, e «*formosa*», 2.8.35) e no poliptoto («*pulcherrima*», 2.8.34, «*pulchriores*», 2.8.35, e «*pulchra*», 2.8.35, ou «*aureum*», 2.8.34, «*aurea*», 2.8.34, e «*aureo*», 2.8.35). Repete-se o vocabulário utilizado na descrição do espaço anterior («*prata pulcherrima*», 2.8.34; «*amoenitatis*», 2.8.34; «*palatium aureum*», 2.8.34) e pelo menos uma construção sintáctica é repetida quase na íntegra («*in quibus palatium aureum consistebat optima dispositione compositum*», 2.8.34, ecoa claramente a oração «*In hoc autem prato erat palatium mira dispositione compositum*», 2.8.19). Toda a descrição do palácio de Artur, aliás, coincide com a descrição do palácio do rei do amor que André Capelão apresenta no quinto diálogo do sexto capítulo do livro I do seu tratado (1.6.237sgs). Esta coincidência permite levantar a hipótese de o autor possuir uma espécie de formulário, isto é, conjunto de fórmulas previamente definidas e que eram aplicadas consoante a acção o solicitasse. Assim sendo, estas descrições derivariam de uma única descrição-modelo. Esta hipótese poderá, eventualmente, ganhar peso se tivermos em conta que nas chancelarias medievais, também elas ao encargo de clérigos, se tinha generalizado o uso de formulários.

²² Paul ZUMTHOR (1972), *Essai de Poétique Médiévale*. Paris, p. 469.

Mas a descrição do palácio de Artur não assenta apenas na notação de extrema beleza e, portanto, de idealização; implica também o veicular da ideia de que aquele era um espaço rigorosamente protegido, intransponível. Esta segunda característica perpassa através do recurso a adjetivos no grau superlativo («*munitissimum*» e «*fortissimi*», 2.8.36). Não cremos que os «*duodecim fortissimi*» (2.8.36) guardas a que o texto faz referência fossem os cavaleiros da Távola Redonda, na medida em que esses seriam certamente os «*milites*» (2.8.37) que o «*Brito*» irá encontrar no interior do palácio. Mas relevante é, de facto, a simbologia presente no número doze²³. Por um lado, este número representa o processo evolutivo a que a personagem está sujeita e acentua o momento, desse ponto de vista, crucial que a acção atingiu, na medida em que o número doze significa o desenrolar cíclico quer no espaço quer no tempo, portanto, a evolução (repare-se que o ano está dividido em doze meses). Por outro lado, sugere a complexidade do universo, aqui traduzida na dificuldade e no perigo que a transposição de tal número de guardas implica. Por fim, não podemos negligenciar o simbolismo que este número assume na tradição cristã: Jacob tem uma dúzia de filhos (*Gen.3523s*); a árvore da vida contém doze frutos (*Apoc.22.2*); são doze os apóstolos de Cristo (*Mat.10.1s*); a muralha da cidade celeste de Jerusalém, descrita no livro do Apocalipse, apresenta doze portas, sobre as quais se podem observar doze Anjos e o nome das doze tribos de Israel, e doze alicerces, nos quais se inscreveu o nome dos doze Apóstolos (*Apoc.21.12*); a mulher que surge nesse mesmo livro transporta uma coroa de doze estrelas (*Apoc. 12.2*). Na Sagrada Escritura, o número associa-se, pois, aos mesmos sentidos de evolução e transformação.

Não obstante a extrema protecção do falcão, o cavaleiro bretão, tal como a donzela da floresta do rei Artur tinha profetizado, consegue entrar na sala onde se encontrava a ave, mediante a apresentação da senha, motivo sobejamente utilizado no âmbito do amor cortês, que, neste caso, é a luva do falcão. No entanto, é sujeito a uma outra prova: é obrigado a vencer o medo provocado pelas palavras de mau agouro proferidas por um dos guardas do palácio de Artur. Repare-se na expressividade da antítese entre as duas palavras que, simetricamente,

²³ Para esta minha análise voltei-me a basear no já citado Dicionário de Símbolos (Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT (1969), *Dictionnaire des Symboles*. Paris, pp. 365-366).

encerram as orações: «*Haec quidem via non est tuae vitae salubris sed penitus inductiva doloris*» (2.8.36). Não esqueçamos que a coragem (a *virtus* clássica) é uma qualidade indispensável ao herói do romance de cavalaria e é um dos requisitos essenciais invocados pela dama cortês.

Já dentro do palácio de Artur, que, embora esteja presente, tem aqui um papel totalmente invisível, o «*Brito*» obedece às instruções que tinha recebido na floresta e desafia os cavaleiros com a afirmação de que a sua dama é mais bela do que qualquer mulher daquela corte. Sentindo a sua honra ameaçada, os cavaleiros vêem-se obrigados a responder com a força das armas. No âmbito do curto diálogo que se traça entre um dos cavaleiros de Artur e o Bretão, é possível percepcionar um certo paralelismo sintáctico, que inclui a anáfora da forma «*cui*» nas orações que introduzem as falas (2.8.37-38). E também de realçar a expressividade do advérbio de modo «*libenter*» (2.8.38), que traduz a consciência por parte do Bretão de que o sucesso da sua missão dependeria daquela luta com a qual ele, aliás, já contava.

Os preparativos para o combate são descritos com alguma brevidade, embora seja salientado o apetrechamento do herói com o «*clipeo competenti*» (2.8.38). Este destaque conferido ao escudo poderá indiciar uma protecção externa, divina (do próprio deus Amor?).

Já o desenrolar da batalha é pintado de forma extremamente realista, para o que concorrem recursos como a construção de ablativo absoluto («*compulsis calcaribus equis*», 2.8.38); o gerúndio («*repugnando*», 2.8.38) e o participio presente («*persentiens*», 2.8.39), que conferem duração à acção; a mudança de tempo para o Presente («*occurrunt*»; «*resistunt*»; «*conscindunt*», 2.8.38); os verbos de movimento («*occurrunt*», 2.8.38); os advérbios de modo, por vezes em parelha («*audacter et velociter*», 2.8.39) e de quantidade («*tanta*», 2.8.39); o vocabulário do campo semântico da guerra («*luctam*», 2.8.39); a sintaxe paratáctica e, finalmente, a aliteração da oclusiva [k]²⁴, como que sugerindo o ruído

²⁴ «*Et clipeo competenti Britoni praeparato, armati ambo constituti sunt intra palatii munimina, et compulsis calcaribus equis sibi invicem vehementer occurrunt et confractis clipeis lanceisque disruptis sibi gladiis repugnando resistunt ac ferri vestimenta conscindunt. Post diutinam ergo luctam palatii miles bino Britonis ictu summo ingenio in capite sine intermissione percussus tanta coepit oculorum turbatione gravari quod nihil poterat penitus visu percipere. Quod persentiens Brito insultum audacter et velociter fecit in eum atque victum ipsum prostravit de equo.*» (2.8.38-39).

provocado pela movimentação agitada dos cavalos e, simultaneamente, o som das espadas. Todos estes recursos imprimem, pois, dinamismo e vivacidade à luta. Julgamos importante sublinhar neste confronto a equiparação da destreza do cavaleiro à sua inteligência («*ictu summo ingenio*», 2.8.39, e «*audacter et velociter*», 2.8.39), o que parece indicar que a *pretz* de um cavaleiro assentava nas suas capacidades físicas, mas também no seu conhecimento e na rapidez do seu raciocínio.

Curiosamente, assistimos a um combate contra apenas um cavaleiro de Artur e não contra «*duos milites*» (2.8.4), conforme a dama da floresta havia profetizado. Este desfasamento, todavia, parece-nos desprovido de qualquer significado especial, tendo, possivelmente, ocorrido em consequência de alguma distração por parte do autor, o que atesta, em todo o caso, a sua falta de rigor.

Superadas todas as peripécias, desembocamos no nó da intriga, altura em que o cavaleiro descobre a carta com as regras do amor e escuta uma voz (de novo, a intervenção do elemento maravilhoso), ordenando-lhe que divulgue esses aforismos a todos os amantes. O «*Brito*» terá, então, que fazer a sua última escolha, determinante para o final da história, e, heroicamente, aceita a nova missão que lhe é delegada. A afectuosidade do narrador em relação às regras do amor transparece aqui através do uso dos diminutivos («*chartulam*» e «*catenula*», 2.8.40).

Vitorioso, o Bretão é recebido pela «*silvae domina*» (2.8.41) com um carinho que tinha estado ausente do primeiro encontro, bastante mais formal. A extrema alegria da donzela, traduzida numa litotes («*non mediocriter gaudens*», 2.8.42), transforma-se em ternura, no momento em que ela lhe atribui o seu triplo prémio: a bênção para que parta e seja feliz, a possibilidade de a tornar a voltar a encontrar e ainda um beijo «*ter decies repetito*». Repare-se que não se diz «trinta», mas antes coloca-se em evidência o número três, como que a chamar a atenção para a sua carga simbólica, ou não fosse este algarismo indício da concretização de uma tarefa, do final de um ciclo, da união, da harmonia, da perfeição.²⁵ Assim, adivinha-se já, numa altura em que todas as provas foram ultrapassadas, um final marcado pelo reencontro com a dama que desencadeou toda a acção e pelo restabelecimento da harmonia e do equilíbrio.

²⁵Vide Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT (1969), *Dictionnaire des Symboles*. Paris, pp. 972-976).

Mantém-se neste momento textual, a predominância do *cursus planus* («*ligati iacebant*», 2.8.36; «*assumere via*», 2.8.36; «*direxit amoenum*», 2.8.43; etc.), embora se encontrem igualmente exemplos dos *cursus tardus* («*dispositione compositum*», 2.8.34; «*visu percipere*», 2.8.39, entre outros) e *dispondaicus* («*receptaculis distinctum*», 2.8.35; «*accipitrem reportare*», 2.8.40, etc.), que traduzem ritmos pausados, propícios, portanto, ao relato de uma história amena que pressupõe um final feliz.

Antes do desenlace, porém, importa conhecermos com o Bretão as trinta e uma regras do amor.

- 44 «Ora as regras são as seguintes:
- I. A ligação pelo casamento não é razão suficiente para a ausência de amor.
 - II. Quem não tem ciúme não pode amar.
 - III. Ninguém pode estar ligado a duas pessoas por meio do amor.
 - IV. E constante evidência que o amor ou cresce ou se apaga.
 - V. Não é correcto que um apaixonado tome a amada contra a vontade dela.
 - VI. Não é costume que um homem ame antes da plena puberdade.
 - VII. Viuvez durante dois anos em honra do apaixonado defunto será
- 45 prescrita ao apaixonado ainda vivo.
- VIII. Ninguém sem um motivo de peso deve ser privado do amor.
 - IX. Ninguém pode amar, a não ser que seja impellido pela exortação de Amor.
 - X. Sempre o amor teve por hábito ser banido pela frugalidade doméstica.
 - XI. Não se deve amar aquelas cujo pudor é casar.
 - XII. O verdadeiro apaixonado não deseja abraços afectuosos de outra [pessoa] que não a sua amada.
 - XIII. Raramente o amor tornado público costuma perdurar.
- 46 XIV. A conquista fácil redund num amor desprezível, [a conquista] difícil faz com que ele seja tomado com estima.
- XV. Todo o apaixonado costuma empalidecer na presença da amada.
 - XVI. Perante a repentina visão da amada, o coração do apaixonado dispara.
 - XVII. O amor recente obriga o velho amor a partir.
 - XVIII. Basta a honra para que qualquer um seja digno de amor.
- 47 XIX. Se o amor diminui, rapidamente se perde e raras vezes convalesce.

- XX. O amoroso²⁶ é sempre temeroso.
- XXI. Do verdadeiro ciúme cresce sempre o sentimento de amar.
- XXII. Da desconfiança em relação à amada cresce o ciúme e o sentimento de amar.
- XXIII. Dorme menos e come menos quem inquieta o pensamento com o amor.
- XXIV. Qualquer que seja o acto do apaixonado, ele é marcado pelo pensamento acerca da amada.
- 48 XXV. O verdadeiro apaixonado nada julga de bom, excepto aquilo que imagine agradar à amada.
- XXVI. O amor nada pode negar ao amor.
- XXVII. O amante não pode ser satisfeito pelos carinhos da amada.
- XXVIII. A mais pequena suspeita leva o apaixonado a conjecturar [pensamentos] sinistros acerca da amada.
- XXIX. Não costuma amar aquele que é excessiva e exageradamente atormentado pela volúpia.
- XXX. O verdadeiro apaixonado é perseguido pela persistente e constante imagem da amada.
- XXXI. Nada impede uma senhora de ser amada por dois [homens] e um [homem de ser amado] por duas mulheres.»

Esta listagem dos princípios que devem reger todos os apaixonados, de evidente carácter sintético, surge como o culminar de toda a teoria desenvolvida ao longo dos dois primeiros livros do obra, mormente o capítulo VII deste segundo livro, que apresenta os vinte e um julgamentos do amor, todos eles determinados por uma voz feminina, nomeadamente a da Condessa Maria de Champanhe (I; III; IV; V; XIV; XVI; XXI); a da sua mãe, Leonor da Aquitânia (II; VI; XVII; XIX; XX²⁷); a de Hermen-

²⁶ Traduzimos, neste caso e apenas nele, «*amorusus*» por amoroso para manter a assonância, presente no texto latino, com o vocábulo «*timorusus*».

²⁷ Dado que André Capelão parece fazer distinção entre a Rainha Leonor e a Rainha, Parry, tradutor da obra para língua inglesa, levanta a hipótese destes três últimos serem decididos Adélia de Champanhe, que casou em 1165 com Luís de França, tendo ficado viúva em 1180. Walsh faz igualmente referência a esta hipótese, embora não pareça simpatizar particularmente com ela. Por falta de elementos conclusivos que permitam comprovar esta teoria, vamos atribuir os cinco julgamentos a Leonor de Aquitânia, até porque no quinto julgamento o

garda de Narbona (VIII; IX; X; XI; XV); a da Condessa da Flandres (XII; XIII) e a das damas da Gasconha (XVIII). Não deixa de ser curiosa esta importância conferida à mulher, ao ponto de se considerar sábias as suas decisões.

A enumeração das regras do amor, porém, não parece ter suscitado o cuidado de qualquer tipo de hierarquização, mediante o seu grau de importância, a ordem pela qual os aforismos vão sendo discutidos ao longo da obra ou qualquer outra. Pelo contrário, cada uma vai sendo enumerada independentemente da anterior, salvo duas exceções (entre as regras XV e XVI e entre as regras XX, XXI e XXII parece haver uma relação lógica), e, em alguns casos, chega-se mesmo a retomar uma ideia que linhas acima tinha sido apresentada (as regras XX, XXI, XXII e XXVIII desenvolvem a temática apresentada logo no segundo aforismo).

Com vista à sua análise sistemática, procurámos, pois, agrupar as sentenças em quatro grandes grupos: um primeiro relativo àqueles que estão aptos a amar (I; VIII; XVIII e XXXI); um outro destinado às interdições ao amor (III; V-VII; IX; XI e XXIX); um extenso terceiro grupo onde se apresentam as características essenciais do amor, nomeadamente a sua associação ao ciúme e à insegurança (II; XIV; XX-XXII e XXVIII), os seus efeitos no apaixonado (XII; XV; XVI; XXIII-XXVII e XXX) e o seu carácter instável (IV; XVII e XIX), e um último grupo que pretende agrupar as cláusulas que nos apresentam as razões que podem motivar o esfriamento do amor (X e XIII).

A lista abre precisamente com a constatação de que o casamento não é obstáculo ao amor (I). Na obra de André Capelão, à semelhança do que acontece também na lírica trovadoresca, Amor e Casamento opõem-se, o que, aos olhos da Igreja, não podia ser outra coisa que não uma heresia. Embora fosse encarado pelo Cristianismo como um importante Sacramento, principalmente a partir do Novo Testamento, à luz da realidade social da época, o casamento estaria, de facto, isento do verdadeiro sentimento do amor, traduzindo um mero acordo de interesses económicos, políticos e sociais. Afirma Denis de Rougemont, «segundo a tese oficial-

autor se refere a Maria de Champanhe simplesmente por 'Condessa', ainda que este se insira numa sequência de julgamentos atribuídos à mesma dama, e porque as respostas em causa parecem enquadrar-se no perfil de Leonor. Em todo o caso, o importante aqui é reter que estes três julgamentos, à semelhança de todos os outros, foram produzidos por uma dama da alta nobreza francesa.

mente admitida, o amor cortês nasceu duma reacção contra a anarquia brutal dos costumes feudais. Sabe-se que o casamento no século XII se tornara para os senhores uma pura e simples ocasião de enriquecer e de anexar terras dadas em dote ou esperadas por herança. Quando o «negócio» corria mal, repudiava-se a mulher.»²⁸. Mas o sentido da primeira *regula amoris* parece-nos mais profundo do que esta simples constatação da realidade social da época. O amor preconizado neste tratado é um amor comprometido com rígidos preceitos que o casamento não pode cautelar. Implica o cumprimento de um rigoroso código de súplicas e recusas, onde o cavaleiro se mostra tomado por uma profunda «coita amorosa» e a dama se apresenta inacessível. Ora, esclarece-nos a este respeito Jesús Menéndez Pelaéz: «el marido no tiene que cortejar a su esposa; está y a no resulta inaccessible para aquél, quien puede obtener la satisfacción de sus deseos sin necesidad de suplicarla, de sufrir por ella, de conocer la ansiedad que produce la espera. El marido ha conseguido de una vez para siempre a su mujer; ya no tiene por qué preocuparse para que ella le conceda sus favores. En el amor matrimonial todo está ya establecido y fijado: todo se consigue en nombre de un deber que dimana de un contrato.»²⁹ Assim sendo, e porque a dama pertence a um estrato social superior ao do cavaleiro, este tipo de amor é, por definição, um amor adúltero. Suficiente, sim, para tornar qualquer um digno deste sentimento é a honra (XVIII), um dos principais valores do código da *fin'amors*, como já tivemos oportunidade de referir, aquando da análise da aventura do cavaleiro Bretão. O apaixonado necessita de comprovar a sua *pretz*, o seu valor, pois só assim poderá ultrapassar as diferentes etapas que prevêm a conquista da exigente dama. Este rigoroso esquema de devoção em relação à *senhor* pode ser simultaneamente cumprido por mais do que um pretendente, bem como o homem pode estar sujeito ao amor de outras que não a sua dama, conforme atesta o último aforismo (XXXI) Repare-se, a nível estilístico, na expressividade que o quiasmo assume nesta construção frásica tão elíptica: «*Vnam feminam nil prohibet a duobus amari et a duabus mulieribus unum*» (XXXI). No entanto, ninguém pode amar a um só tempo duas pessoas, como veremos já de seguida, o que pressupõe a possibilidade do amor existir ainda que não correspondido. Retomamos, pois,

²⁸ Denis de ROUGEMONT (1968), *O Amor e o Ocidente*. Lisboa, p. 29.

²⁹ Jesús Menéndez PELAÉZ (1980), *Nueva Vision del Amor Cortés a Luz de la Tradición Cristiana*. Oviedo, p. 123.

a noção de que é precisamente a luta pela conquista, o ritual de cortesia que dá vida à *fin'amors*. E a conclusão parece ser expressa na oitava regra: «Ninguém sem um motivo de peso deve ser privado do seu amor» (VIII), na medida em que a paixão é uma necessidade inata à natureza humana.

Estes excepcionais «motivos de peso» vão igualmente sendo apresentados. A primeira interdição prende-se com a impossibilidade de se amar simultaneamente duas pessoas (III). Se é verdade que este é um adúltero, é tolerada apenas a infidelidade para com o marido, uma vez que ao ente amado se *exige fides plena*. E a devoção à mulher amada exige que nunca se atente contra a sua vontade (V). Entre aqueles a quem o amor é, logo *a priori*, interdito, contam-se, em primeiro lugar, os jovens, possivelmente porque o sentimento amoroso exige uma certa maturidade, ausente dos espíritos ainda demasiado verdes (VI). Seguidamente, são referidas as viúvas, que, durante os dois anos que sucedem à morte do marido, não devem envolver-se em relações amorosas (VII). A parte da eventual referência à viuvez de Maria de Champagne, a repetição do termo *amans*, a sugerir tanto aquele que morreu («*amante defuncto*», VII) como o que lhe sobreviveu («*superstiti amanti*», VII), leva-nos a levantar a suposição de que o autor estaria a referir-se, uma vez mais, não à relação entre marido e mulher, mas à relação entre amantes, no sentido lato do conceito, o que significa que o luto é aqui encarado não como uma convenção social, mas como um sinal de respeito e de fidelidade para com quem se ama. Por fim, também «aquele que é excessiva e exageradamente atormentado pela volúpia» (XXIX) não tem capacidade para amar, pois, embora a concretização física do amor seja muitas vezes consequência directa da conquista amorosa, ela não pode nunca ser o verdadeiro objectivo do cavaleiro cortês, daí que as características evocadas pelos trovadores provençais e, posteriormente, pelos compositores galaico-portugueses, sejam as morais (a bondade, a graça, o riso, o falar bem), em detrimento dos seus atributos físicos, habilmente sumariados através do adjectivo «formosa». Inversamente àqueles que não podem amar, também se alude a um grupo de pessoas que não merecem ser amadas: as mulheres que apresentam relutância em casar (XI). Julgo que, neste caso, o que está em causa não é o casamento com o cavaleiro apaixonado, mas o casamento enquanto contrato social, pois essa ligação, por um lado, concede dinamismo e entusiasmo à verdadeira relação amorosa e, por outro lado, evita que ela venha a cair no marasmo e banalidade em que cairia, caso os dois apaixonados se chegassem a casar. Também neste caso, há uma regra de carácter mais

genérico, que abarca não só as possibilidades que inviabilizam o despertar do sentimento amoroso aqui aferidas, como todas as restantes que eventualmente tenham sido negligenciadas: «Ninguém pode amar, a não ser que seja impelido pela exortação de Amor.» (XI).

No que concerne à caracterização do sentimento amoroso, dá-se especial relevância ao facto de este ser indissociável do ciúme. Se, no capítulo sexto do livro I, o autor colocou esta associação na pena de Maria de Champanhe³⁰, aqui, nas segunda e vigésima regras, afirma-o taxativamente: «Quem não tem ciúmes não pode amar.» (II) e «O amoroso é sempre temeroso.» (XX), sendo, neste último caso, a identificação do amor com o medo reforçada pelo jogo sonoro. A conquista, logo à partida, deve exigir dificuldade, de forma a suscitar a insegurança do cavaleiro (XIV). As restantes três regras pretendem instruir o apaixonado na melhor forma de possibilitar o crescimento do amor, permitindo-se a sentir ciúme (XXI), que por sua vez aumentará, caso desconfie da amada (XXII), pois «A mais pequena suspeita leva o apaixonado a conjecturar [pensamentos] sinistros acerca da amada.» (XXVIII). Repare-se como, uma vez mais, a relação semântica perpassa também ao nível sintáctico, apresentando as máximas XXI e XXII uma estrutura sintáctica muito próxima, ainda que a segunda seja mais desenvolvida. Esta interligação amor-temor não é originalmente de André, mas ovidiana: «*fit quoque longus amor quem diffidentia nutrit*»³¹ (Faz longo o amor quem o nutre com a desconfiança).

Os efeitos do amor no apaixonado são sobejamente cantados pelos trovadores, nomeadamente a ausência de sono e de fome (XXIII). Outras consequências físicas do amor são o empalidecer do rosto (XV) e o bater acelerado do coração (XVI), sintomas que podem comprometer a discrição que este tipo de amor exige. Volta-se a reforçar a importância da fidelidade a quem se ama, desta vez como consequência do próprio sentimento amoroso (XII). E, embora o amor seja generoso (XXVI), um amante nunca se pode sentir verdadeiramente saciado (XXVII), pois, quando isso acontece, significa que a chama da paixão esfriou e o amor morreu. Esta última ideia foi novamente André Capelão beber a Ovídio: «*copia tollat amorem*»³² (A fartura destrói o amor/), mas é simultaneamente platónica, na medida

³⁰ Vide 1.6.400.

³¹ P. OVIDI NASONIS, *Amores - Medicamina Faciei Femineae - Ars Amatoria - Remedia Amoris*, ed. E. J. KENNEY (1965). Oxford, p. 226.

³² *Ibidem*, p. 226.

em que, na doutrina de Platão, «o supremo impulso do desejo conduz ao não-desejo [...], que recusa mesmo e foge da tentação de se realizar no mundo porque apenas deseja abraçar o Todo.»³³, recorrendo, de novo, às palavras de Denis de Rougemont. Os restantes efeitos do amor prendem-se com a omnipresença da amada no pensamento do amado (XXIV; XXV e XXX). André Capelão debruça-se mais demoradamente sobre esta questão no quarto capítulo do livro I, intitulado «Qual é o efeito do amor» (1.4.1.).

Ainda no âmbito da caracterização do amor, três regras chamam a nossa atenção para a sua instabilidade, pois este sentimento ou é alimentado ou acaba por sucumbir (IV; XVII e XIX). Foi, aliás, esta noção que motivou a redacção dos quatro primeiros capítulos do livro II: «*Qualiter status acquisiti amoris debeat conservari*», «*Qualiter perfectus amor debeat augmentari!*», «*Qualiter amor minuatur*» e «*Qualiter finiatur amor*». Esta ideia surge com igual clareza nos *Remedia Amoris*, de Ovidio: «*successore nouo uincitur omnis amoris.*»³⁴ ('Todo o amor é vencido pelo novo que lhe sucede.'). Repare-se na expressividade da antítese patente na máxima XVII, que opõe o amor antigo ao novo amor. Igualmente expressivo nos parece o verbo *convalesco*, que surge na décima nona regra, como que a personificar novamente o sentimento amoroso.

De entre as causas da morte do amor salientam-se a frugalidade (X) e o rompimento do preceito da discrição (XIII). Se ambos os obstáculos ao amor encontram expressão na lírica trovadoresca, ou não fosse o amor aí cantado aquele que nasce entre um cavaleiro e uma dama de alta condição social, e não fosse a discrição um dos requisitos mais importantes no código cortês, derivam igualmente dos tratados amorosos de Ovidio:

«*Praecipue Cytherea iubet sua sacra taceri;
admoneo, ueniat ne qui ad illa loquax.*

*Condita si non sunt Veneris mysteria cistis
nec caua uesanisictibus aera sonant,
at tamen inter nos medio uersantur in usu,
sed sic, inter nos ut latuisse uelint.*»³⁵

³³ Denis de ROUGEMONT (1968), *O Amor e o Ocidente*. Lisboa, p. 51.

³⁴ P. OVIDI NASONIS, *Amores - Medicamina Faciei Femineae - Ars Amatoria - Remedia Amoris*, ed. E. J. KENNEY (1965). Oxford, p. 223.

³⁵ P. OVIDI NASONIS, *Amores - Medicamina Faciei Femineae - Ars Amatoria - Remedia Amoris*, ed. E. J. KENNEY (1965). Oxford, p. 164.

(E principalmente Citereia quem ordena que o seu culto se mantenha secreto. Advirto-vos que ninguém se volte para ele se for indiscreto. Os mistérios de Vénus não estão guardados em cofres; nem soam por meio de frenéticas campainhas de bronze; contudo, na prática, encontram-se em nós, mas em nós que queiramos fazê-lo em segredo/)

e «*non habet unde [...]paupertas pascat amorem.*»³⁶ (©Não há forma da pobreza poder nutrir o amor').

A nível estilístico, o claro valor pragmático dos aforismos transparece na brevidade das frases, na predominância de verbos impessoais («*potest*» e «*Non decet*», por exemplo), no recurso a orações de sentido negativo, à guisa de proibições («*Non est sapidum*»), na anáfora do sujeito «*Verus amans*» e na abundância de palavras do campo lexical do amor («*amans*»; «*coamans*»; «*amare*»; «*amor*»).

Em mais de metade das sentenças utiliza-se o *cursus planus* («*excusatio recta*», I, por exemplo), o mais adequado, de facto, a este tipo de discurso sintético e assertivo, de sabor escolástico. Detectámos igualmente a presença dos *cursus dispondaicus* («*sumit coamante*», V; «*praescúbitur amanti*», VII; etc.), *tardus* («*suasione compellitur*», IX, e «*aspectu pallescere*», XV) e *velox* («*domiciliis exsulare*», X, e «*nuptias affectare*», XI), possivelmente em resposta a necessidades formais e semânticas de cada frase.

- 49 Estas regras, como disse, trouxe consigo o mencionado Bretão e da parte do rei do amor apresentou-se com o falcão à sua dama, por cujo o amor passara tamanhas angústias. Ela, tendo-se apercebido da plena fidelidade do cavaleiro e plenamente compreendido a sua ousadia empenhada, recompensou os seus esforços com o seu amor. E, convocada a corte de muitas senhoras e cavaleiros, [o Bretão] apresentou as já referidas regras
- 50 do amor, impondo a cada um dos apaixonados que as cumprisse sob firme ameaça do rei do amor. Por unanimidade, toda a corte as aceitou e prometeu cumpri-las para sempre, sob [ameaça de um] castigo de Amor. Para além disso, todos os que, tendo sido chamados, compareceram na corte levaram as ditas regras por escrito e anunciaram-nas a todos os apaixonados nas diversas partes do mundo.

³⁶ *Ibidem*, p. 234.

O desenlace não surpreende e assume-se como o final feliz típico dos contos populares. Ao prostrar-se diante da dama com o falcão, símbolo da sua vitória, o Bretão ganha o amor da *domina* e a consequente ascensão social e moral. Verificamos, pois, que este tipo de amor, ainda que implique a superação de duras provas por parte do homem e urna superioridade da mulher, é um jogo de trocas. A dama oferece o seu amor, em troca do esforço («*tantas [...] angustias*», 2.8.49), fidelidade («*fide plenaria*», 2.8.49), dedicação («*strenuitates*», 2.8.49) e coragem («*audacia*», 2.8.49). Repare-se como o poliptoto («*plenaria*», 2.8.49, e «*plenius*», 2.8.49) e a hendiadis («*strenuitatis audacia*», 2.8.49) acentuam a total pretz do cavaleiro. É igualmente de notar a riqueza vocabular do autor que recorre à sinonímia para evitar a repetição («*agnita*», 2.8.49, e «*intellecta*», 2.8.49).

Cumprida esta missão, resta ainda corresponder à vontade superior, mediante a divulgação das regras do amor a todos os apaixonados. Para tal, o Bretão reúne a corte num cenário que, uma vez mais, propicia o amor, na medida em que estão presentes tanto «*dominarum plurimarum*» (2.8.49), como «*militis*» (2.8.49). Aceites, por unanimidade, as regras do amor, ideia reforçada, ao nível estilístico, pelo recurso ao pleonasma («*universae curiae plenitudo*», 2.8.50), tal qual fossem as palavras de Deus, a sua divulgação, bem como o assegurar do seu cumprimento passam a ser tarefas de todos os apaixonados. A preocupação com o reforço desta noção de unanimidade entre os diversos elementos da corte está ainda presente na escolha do vocabulário desse mesmo campo semântico («*universae*», 2.8.50, «*plenitudo*», 2.8.50, «*cunctis*», 2.8.50) e na aliteração da oclusiva surda [p] («*Quas quidem universae curiae plenitudo suscepit et sub amoris poena in perpetuum conservare promisit.*», 2.8.50), sugerindo o ruído das várias promessas que se terão ouvido naquela reunião. Já as aliterações do [r] vibrante e do [s] sibilante («*et eas per diversas mundi partes cunctis amantibus ediderunt.*», 2.8.50) evocam o som provocado pela divulgação dos axiomas em todos os cantos do mundo.

Neste último momento textual, discernimos a presença de três diferentes tipos de *cursus*: o *dispondaicus* («*repraesentavit accipitre*», 2.8.49) e o *planus* («*conservandas iniunxit*», 2.8.49, e «*conservare promisit*», 2.8.50), alertando-nos, urna vez mais, para o carácter narrativo do texto, que, à guisa de conto popular transmitido oralmente, importa que seja contado num ritmo pausado, e o *velox* («*amantibus ediderunt*», 2.8.50), sugerindo o forte poder da *Fama*, suscitadora da divulgação rápida das regras do amor por todas as partes do mundo.

A intromissão do narrador neste último parágrafo («*ut dixi*», 2.8.49) vem recordar, ainda que num episódio lírico, o carácter didáctico da obra *De Amore*.

Na verdade, é o próprio autor quem assume no seu tratado um papel de apaixonado que, através da escrita, divulga as palavras do rei do amor.

Como vemos, André Capelão apresenta, nos dois primeiros livros da sua obra e, em particular, neste oitavo capítulo do livro II, a objectiva codificação do amor-paixão cantado (e até, quem sabe, vivido) por trovadores e troveiros seus contemporâneos. Importa ler o terceiro livro para conhecermos, num outro discurso, assertivo e moralizante, a sua verdadeira opinião no que concerne ao assunto amoroso...

Bibliografia

Edições

ANDREAS CAPELLANUS, *The Art of Courtly Love*, ed. John Jay PARRY (1960).
Nova Iorque.

ANDREAS CAPELLANUS, *On Love*, ed. P. G. WALSH (1982). London.

Edições de outras Obras e Autores

Bíblia Sagrada (1996). Lisboa.

P. OVIDI NASONIS, *Amores - Medicamina Faciei Femineae - Ars Amatoria - Remedia Amoris*, ed. E. J. KENNEY (1965). Oxford.

Obras de Referencia

Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT (1969), *Dictionnaire des Symboles*. Paris.

Heinrich LAUSBERG (1993), *Elementos de Retórica Latina*. Lisboa.

José Pedro MACHADO (1993), *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*.
Vol.II. Lisboa.

Estudos

John W. BALDWIN (1994), *The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1200*. Chicago - Londres.

Peter DRONKE (1981), *La individualidad poética en la Edad Media*. Madrid.

Jean FLORI (2002), *Ricardo Corazón de León. El Rey Cruzado*. Barcelona.

Jean FRAPPIER (1959), «Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2 135-156.

Jesús Menéndez PELAÉZ (1980), *Nueva Vision del Amor Cortés a Luz de la Tradición Cristiana*. Oviedo.

Martín de RIQUER (1989), *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*. Tomo I. Barcelona

Denis de ROUGEMONT (1968), *O Amor e o Ocidente*. Lisboa.

Paul ZUMTHOR (1972), *Essai de Poétique Médiévale*. Paris.