

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta

Elsa Gonçalves

Universidade de Lisboa

1. Cedo terá começado D. Denis a compor poesia e música dentro de uma tradição poética que vinha de longe, com quase um século de existência histórica. Referindo-se a esta tradição, o Marquês de Santilhana distingue três nomes: «Johan Suares de Pavia», «Fernand Gonçales de Senabria» e «Don Dionis de Portugal». Destes três nomes, o único que verdadeiramente, quer no tempo de D. Iñigo López de Mendoza, quer no nosso tempo, seria de citação obrigatória é o do rei português. Além de tetravô do destinatário da Carta-Proémio, D. Denis era seguramente o que ocupava mais fólios no «grand volumen de cantigas, serranas e dezires» que D. Iñigo «asaz pequeno moço» vira em casa da avó, Dona Mencia de Cisneros, ou seja, aquele que a tradição privilegiara na transmissão manuscrita e o que mais impressionou, em termos qualitativos, o nobre leitor-poeta. De facto, aos cinquenta anos de idade, fazendo uma breve história da poesia lírica românica, na qual incluiu a lírica galego-portuguesa depois da provençal, francesa, italiana e catalã, o Marquês de Santilhana refere três trovadores, mas nada nos diz acerca da escolha dos dois que emparceiram com o trovador régio, de quem os entendidos louvavam as «invenciones sotiles» e as «graciosas e dulces palabras»¹.

2. Não vimos ainda — mas tal lacuna pode dever-se a deficiência da nossa informação — nenhuma resposta para um interrogativo que certamente acudiu já a muitos leitores deste passo da carta ao Condestável D. Pedro: porque é que, referindo-se a uma escola que conta cento e cinquenta e seis poetas com nome, o Marquês de Santilhana cita três, sendo o primeiro Joan Soares de Pávia e o segundo Fernan Gonçalves de Seabra?

Para o número três, uma sugestão poderia encontrar-se na citação que Dante faz no *De vulgari eloquentia*, livro 1, cap. 9, quando procura três versos em que apareça a palavra «amor» nas três línguas vulgares (*d'oc, d'oïl e di sì*, citando, por ordem, Giraut de Bornelh, *Si .m sentis fizels amics, per ver encuzer' Amor*, o Rei de Navarra, *De fin amor si vient sen et bonté*, e Guido Guinizelli, *Nè fe amor prima che gentil core*². Mas a ênfase posta na diversidade das línguas e das escolas representadas pelos três poetas torna pouco plausível este confronto.

Uma segunda tríade, precisamente a que Dante cita no segundo capítulo do livro II para ilustrar os três tipos temáticos designados por *armorum probitas*, *amoris accensio* e *directio voluntatis* (cf. ed. cit., p. 44), oferece matéria para mais profícua reflexão. Todos provenientes da lírica provençal, os três nomes aqui citados são conhecidos: Bertran de Born, com o sirventês *Non puosc mudar un chantar non esparja*, Arnaut Daniel, com a famosa canção *L'aur'amara fa.ls bruels brancutz* e Giraut de Bornelh, *Per solatz revelhar*: as armas, o amor, a rectidão da vontade.

Giorgio Chiarini, analisando o sirventês de Bertran de Born, procurou identificar o motivo que terá sugerido a Dante a citação desse texto, não sendo ele um dos mais representativos da temática guerreira do trovador³. A conclusão, que não difere da que o autor já havia formulado relativamente ao primeiro texto de Giraut de Bornelh citado no livro I⁴, é a de que a escolha de Dante é de tipo formal: ambas as composições — e com maior razão ainda *L'aur'amara* de Arnaut Daniel — se distinguem exemplarmente pela técnica versificatória.

A tríade convocada pelo Marquês a representar a lírica galego-portuguesa é apenas de poetas, não de textos. Mas não estaria na mente do autor da carta ao Condestável D. Pedro a ideia de identificar, como fizera Dante, cada um dos trovadores recordados com um dos três temas definidos no *De vulgari eloquentia*?

Joan Soares de Pávia faz a sua aparição na Carta-Proémio como mito: «el qual se dize aver muerto en Galizia por amores de una infanta de Portugal» (cf. pp. 218-19). Infelizmente a tradição manuscrita não conserva nenhuma das suas poesias de tema amoroso, embora a «Tavola Colocciana» lhe atribua seis cantigas de amor⁵ que estariam copiadas nos primeiros fólhos de B, hoje inexistentes por mutilação do códice. Não podemos, portanto, verificar se a morte por amor que fez do senhor de Pávia um mito (como, mais tarde, acontecerá com Macias, o enamorado) era o tema central das suas cantigas perdidas. De Joan Soares de Pávia a tradição conserva apenas o sirventês *Ora faz ost'o senhor de Navarra*, acerca do qual já Dona Carolina Michaëlis, sem aludir a Dante nem às suas citações dos Provençais, afirmou que, pela sua base histórica e carácter civil, lembra os sirventeses marciais de Bertran de Born⁶.

Quanto a Fernan Gonçalves de Seabra, pensava a ilustre filóloga que, nada distinguindo a sua poesia da dos demais trovadores, a citação se deveria a motivos fortuitos. Tivemos já ocasião de exprimir parecer diverso, apontando para o rigor formal e para os efeitos fónico-rítmicos de uma das cantigas que lhe são atribuídas⁷; lembramos também que a temática das suas composições, por ser uma das mais frequentes do género a que pertencem, bem poderia ter influído na escolha do Marquês de Santilhana, levando-o a considerar Fernan Gonçalves de Seabra como um expressivo representante do canto de amor tal como o conceberam os galego-portugueses.

Admitimos, porém, que motivos menos literários possam ter estado na base da citação: motivos cronológicos e espaciais, por exemplo⁸, ou mesmo razões puramente codicológicas relacionadas com a situação dos três poetas no grande Cancioneiro⁹. Mas, para D. Denis, as motivações, como atrás dissemos, nem precisam de ser procuradas. O Marquês de Santilhana cita-o como poeta-rei, tal como anteriormente citara Roberto, rei de Nápoles, e a seguir citará Afonso X.

3. Dando ao nosso contributo para esta sessão o título «D. Denis: um poeta rei e um rei poeta», quisemos de certo modo atar o nosso discurso de leitora do século XX ao do primeiro recensor da poesia dionisina. Com a expressão «poeta-rei» pretendemos significar que D. Denis tem um lugar privilegiado entre os outros trovadores da lírica galego-portuguesa: rei, portanto, em termos figurados, representante de uma tradição poética da qual faz a síntese e o acabamento. Mas a poesia do Rei Trovador não seria o que é, se o seu autor não tivesse sido, objectivamente, rei, isto é, suzerano, legislador, promotor de uma política cultural que se manifesta em várias iniciativas e de uma vida de corte em que a poesia era, umas vezes «solaz», outras vezes «apostila de mal dizer».

Poeta-rei, D. Denis tem na sua poesia alguns elementos (por vezes apenas um lexema ou uma rima) que podem ser interpretados como marcas da sua condição régia. A própria tradição manuscrita o tratou como rei. Recordemos alguns dados: a) o cancionero dionisino chegou até nós através dos dois apógrafos italianos B e V (a descoberta do Pergaminho da Torre do Tombo, importantíssima sob muitos pontos de vista, não veio alterar o corpus poético do Rei Trovador); b) o testemunho do Cancioneiro da Biblioteca Nacional permite-nos conjecturar que, no antecedente, o compilador fizera coincidir o início de um caderno com o começo da transcrição das poesias do Rei e que, por outro lado, foi sua intenção reunir nesta zona a produção de poetas reis e filhos de reis: o cancionero dionisino é precedido imediatamente pela poesia profana de Afonso X, rei de Leão e Castela, e seguido pela de Afonso XI, rei de Castela e Leão e neto de D. Denis, o qual, por sua vez, precede o Conde D. Pedro, filho bastardo do rei português. Quanto à fonte que terá utilizado o compilador do

século XIV para transcrever as cantigas de D. Denis, todos os estudiosos que se têm ocupado do problema têm suposto, com maior ou menor soma de indícios interpretáveis neste sentido, que tal fonte deveria ser um *Liederbuch* individual, talvez o «Livro das Trovas d'el-rei dom Denis» registado no catálogo da livraria de D. Duarte. Com a descoberta do Pergaminho da Torre do Tombo surge a esperança de podermos estar perante um fólho desse *Liederbuch*. Mas sobre a questão a palavra pertence ao Professor H. Sharrer: com a competência e a prudência que todos lhe reconhecemos, ele nos revelará o seu pensamento acerca do assunto.

Que num volume colectivo da lírica galego-portuguesa a poesia de D. Denis tenha sido integrada a partir de um testemunho autónomo e que esse testemunho fosse um livro bem estruturado é hipótese que ninguém recusa. No livro das cantigas do Rei Trovador deveriam andar reunidas as cantigas de amor e de amigo; talvez também as de escárnio e mal dizer que, no entanto, foram deslocadas para o terceiro sector no momento da *translatio* numa recolha colectiva organizada por géneros, sem que, apesar disso, a fonte individual perdesse totalmente a sua autonomia. No antecedente de B e V, essa autonomia devia ser suficientemente perceptível para que Colocci, ao organizar a cópia de B, decidisse colocar o trovador régio em abertura de caderno e confiar a transcrição ao copista mais competente, aquele que designamos por copista *a*¹⁰.

4. Do contacto com estes elementos materiais poderemos colher a primeira sugestão para a leitura do cancionero individual de um poeta que a tradição tratou como rei. Abre esse cancionero uma cantiga de amor de quatro coblas cujo incipit, *Praz-mh a mi, senhor, de morrer*¹¹ poderá ser aproximado de alguns exórdios provençais do tipo *Be •m platz lo gais temps de pascor* de Bertran de Born¹² ou *Era •m platz, Giraut de Bornelh*, da tenção entre Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Bornelh¹³. Como no sirventês de Bertran de Born, em que a expressão *E platz mi* reaparece no início da segunda estrofe, a cantiga de D. Denis exhibe a repetitio *e praz m'ende* no verso 2.

Nos cancioneros galego-portugueses, a locução *praz-mi* faz parte do formulário utilizado por outros trovadores: Pero Garcia Buralês, por exemplo, usa-a também no incipit de uma cantiga de amor, *Moir'eu e praz-me, se Deus mi perdon*¹⁴ e Nuno Fernandes Torneol em início de estrofe, *E praz-me, se Deus mi perdon l de morrer*¹⁵. Mas, coincidência fortuita ou vontade do autor, a posição da cantiga na abertura do *Liederbuch* e a posição da fórmula *Praz-mh a mi* no início do primeiro verso assume um relevo significativo naquilo a que — inspirando-nos no belo título de uma recente obra de Valeria Bertolucci — chamaremos «morfologias» de um cancionero régio. Como no dispositivo de um documento emanado da sua chancelaria, D. Denis declara: *Praz-mh a mi, senhor, de morrer*. Sabido que a fórmula é usada por outros trovadores, sendo o verbo *prazer* de uso geral na Idade Média, o que importa salientar é que, quando o trovador é rei, a fórmula readquire o seu sentido institucional originário. E, se confrontarmos o desenvolvimento do tema anunciado pelo incipit nos três textos (de Pero Garcia, de Nuno Fernandes e de D. Denis), vemos que, enquanto o sujeito da cantiga do Buralês deseja morrer para deixar de sofrer a pena de amor e em Nuno Fernandes Torneol o prazer da morte — consequência do ensandecimento — se associa ao pesar do trovador porque a sua morte constitui grave culpa para a senhor, D. Denis segue uma linha de desenvolvimento completamente diversa:

Praz-mh a mi, senhor, de morrer,
e praz-m'ende por vosso mal,
ca sei que sentiredes qual
mingua vos pois ei-de fazer;
ca nom perde pouco senhor
quando perde tal servidor
qual perdedes em me perder.

Concebendo o amor como um serviço feudal, com direitos e deveres bem precisos, D. Denis interpreta uma situação prevista pelo código da vassalidade, que ele, «senhor rei», bem conhece: uma vez que a *senhor* falta ao seu dever de *amor*, isto é, àquela disposição para conceder favores que faz parte do compromisso vassálico, ele, amante-vassalo, faltará ao serviço que sempre lhe prestara com a maior fidelidade. A transferência de uma situação real para a ficção poética opera-se através de uma equivalência subjectiva que, por um lado, insere o canto de D. Denis na tópica do género e, por outro, representa uma inovação, já que o prazer de morrer, que os outros trovadores proclamam como solução para o mal de amor e que D. Denis proclamará noutras cantigas (Lang V, XIV, LIV), surge aqui como prazer de fazer mal à senhor, privando-a do seu vassalo mais leal.

Este conceito de justiça dentro das regras do amor-serviço inspira outras cantigas do Rei Trovador: na cantiga *Se oj'em vós á nenhum mal, senhor* (Lang III), o amante adverte a dama de que, ao matá-lo com a sua indiferença, comete um acto reprovável; na cantiga *Que razom cuidades vós, mha senhor* (Lang IV), a advertência sobe de tom: não tendo a senhor justificação para a sua cruel indiferença, Deus não lhe perdoará a morte do amante, quando ela própria morrer e tiver de sofrer o julgamento divino; e, como os deveres são recíprocos, na cantiga *Nom sei como me salv'a mha senhor* (Lang XXXIII), é o trovador-amante a reconhecer o *torto* que cometeu vivendo tanto tempo longe da senhor e a admitir a justiça de um veredicto implacável por parte da dama.

A primeira cantiga do cancionero dionisino exhibe ainda outros vocábulos carregados de sugestões feudais que se aglutinam em torno da relação vassálica: assim ao binómio *senhor-vassalo* (com os sinónimos *servidor* e *omen leal* a substituírem o segundo elemento) devemos acrescentar o conjunto *amor-serviço-lealdade*, cujas ressonâncias feudais são bem conhecidas, e ainda, a par de *mingua*, a locução *perder per mingua* (vocábulos atestados, por exemplo, na tradução portuguesa do *Fuero Real* de Afonso X¹⁶).

Mas o vocabulário conotado com a mentalidade vassálica conjuga-se na poesia dionisina — talvez de modo único, pela variedade e frequência da utilização — com termos provenientes de um campo semântico afim, o da linguagem jurídica. Preceitos jurídicos subjazem a termos como *ir ante Deus* ou a senhor, *salva* e *salvar-se* (ou *assalvar-se*) com o sentido de «provar a inocência, justificar-se para obter perdão», *julgar*, *juízo*, *traedor* e *traíçon*: todos usados na cantiga *Nom sei como me salv'a mha senhor*, atrás referida, uma das afortunadas que o Pergaminho da Torre do Tombo conserva, embora de modo fragmentário, acompanhada de notação musical.

5. Um rei é suzerano e, por isso, mesmo quando se submete às convenções de uma poesia que confere à dama esse grau, reconhecendo-lhe uma superioridade sobre o amante que se diz seu servidor, só com ironia poderá declarar:

Pois que vos Deus fez, mha senhor,
fazer do bem sempr'o melhor,
e vos ém fez tam sabedor,
unha verdade vos direi,
se mi valha nostro senhor:
erades bõa pera rei.
(Lang XVI)

É que, apesar do título *mha senhor*, retomado com amplificação nas coblas seguintes, apesar das qualidades excelentes desta dona que Deus fez única em *bom sem* e em *bom falar*, a declaração resulta, não só irónica, mas também ambígua. Que significado tem, de facto, a apóse *erades bõa pera rei*, depois da condicional *se o Deus quizesse guisar*, que encontramos na última estrofe?

Sendo sempre o mesmo, o refrão vai ganhando valores novos de acordo com a estrutura sintáctica de cada cobla, embora a intencional ambiguidade permaneça. As possibilidades de interpretação parecem várias, mas as nossas considerações partem da mais óbvia: *erades bõa*

pera rei significaria para o público de D. Denis «seríeis digna de um rei». Cantiga autobiográfica, então? A destinatária seria uma das boas donas que deram ao Rei Trovador filhos bastardos inteligentes, cultos e poetas? Longe de nós sugerir tal leitura.

A ideia de considerar a dona amada digna de um rei é um lugar-comum da poesia românica. Já o disse Lang em 1894, aduzindo exemplos da poesia provençal — de Bertran de Born e Pons de Capdueil¹⁷ —, aos quais outros se podem acrescentar, vindo o mais significativo, como era de esperar depois dos sistemáticos confrontos realizados por Anna Ferrari¹⁸, da poesia de Bernart de Ventadorn:

francha, doussa, fin'e leiaus,
en cui lo reis seria saus.¹⁹

D. Denis utiliza, aliás, a figura de rei e de infante como termo de comparação em outra cantiga de amor, na qual, exprimindo o veemente desejo de viver junto da senhor, declara:

Senhor, que de grad'oj'eu quierria,
se a Deus e a vós aprouguesse,
que u vós estades, estevesse
con vosqu', e por esto me terria
por tam bem andante
que por rei nem ifante
des ali adeante
nom me cambharia.

(Lang LVI)

Trata-se, evidentemente, de um topos que já antes de D. Denis tinham usado os trovadores provençais (por exemplo Bernart de Ventadorn, Bernart Marti ou Cadenet²⁰) e os *trouvères* (Raoul de Soissons e Perrin d'Angicourt²¹) e que fazia parte também da retórica da hipérbole entre os poetas peninsulares, como Pai Soares de Taveirós:

..... e se m'ela fazer
quisesse ben, non quierria seer
rey, nen seu filho, nen emperador.²²

Joan Soares Coelho:

E Deus que mi- a fez ben querer
se m'este ben quisesse dar,
non me cuidaria cambiar
por rei nen por emperador!²³

Afonso Pais de Braga:

E, sse eu foss'emperador ou rey,
era muyto de m'aviir assy
de vós, senhor, com'eu depoyz cuydey,²⁴

tendo sido mesmo adaptada ao registo do gabo pelo jogral Lourenço, numa tenção com Rodrigu'Eanes:

Rodrigu'Ianes, hu meu cantar for
non achará rey nen emperador
que o non colha muy ben, eu o sey.²⁵

Significam estas citações que D. Denis não inova, mas reutiliza uma comparação tópica devolvendo-lhe a sua carga expressiva máxima. Nenhum dos poetas citados foi rei nem filho de rei: ele, sim. Por isso podia galantear uma dona dizendo-lhe «erades bõa pera rei» ou então afirmar, com irónica superioridade, que não trocava a recompensa do amor pela condição de rei ou infante. A cantigas como estas cremos poder chamar «poesia de rei».

6. Mas a marca real torna-se ainda mais significativa quando surge num género, a cantiga de amigo, que, apesar das suas relações, por vezes dialógicas, com a cantiga de amor, por norma se situa num plano menos aristocrático. Ora, numa das suas cantigas de amigo, D. Denis apresenta-nos uma protagonista muito segura do seu comportamento que, dirigindo-se ao amigo para lhe manifestar a sua total indiferença pelo facto de a ter nomeado nos seus cantares, utiliza a apóstrofe *senhor* e — o que é mais surpreendente — recorrendo à forma provençal *sénher* (pronunciado *senhér* por exigência da rima):

Ca demo lev'essa rem que eu der
por enfinta fazer o mentiral
de mi, ca me nom monta bem nem mal;
e por aquesto vos mand'eu, senher,
que bem quanto quizerdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.

(Lang LXXXV)

De novo teremos de reconhecer que D. Denis não é o único a usar esta apóstrofe. O levantamento feito por Maria Ana Ramos para o seu estudo intitulado «Um provençalismo no Cancioneiro da Ajuda: *senner*»²⁶ mostra que vários trovadores galego-portugueses a usaram em cantigas de escárnio, sempre como forma de tratamento irónica (só Arnaut Catalan, dirigindo-se a Afonso X numa tenção bilingue, emprega *senher* como título adequado ao seu régio interlocutor). Em cantigas de amor, é mais rara: utilizam-na apenas Afonso Sanches, filho de D. Denis, para se dirigir à dona amada, e Joan Garcia de Guilhade ao interpelar Deus com uma fórmula, *Deus Senher*, que recorda a invocação *Senher Dieus quez es del mon capdels e reis*, usada por Guilherme IX na obscena composição *Companho, tant ai agutz d'avols conres*²⁷.

O inventário permite, portanto, afirmar (com as cautelas exigidas quando a investigação se baseia apenas nos vocabulários e glossários disponíveis) que D. Denis é o único trovador que introduz no discurso da cantiga de amigo, pondo-o na boca da personagem feminina, um aristocrático *senher* que, dirigido ao amigo, poderia querer significar que este, não sendo Deus, era rei...

7. Rei de Portugal no período que vai de 1279 a 1325, D. Denis — neto de Afonso X, o Sábio (cuja personalidade e obra tanto fascínio exerceram sobre os homens do seu tempo), filho de Afonso III, o Bolonhês (rei inteligente e astuto, que procurou introduzir no reino lusitano hábitos políticos e culturais aprendidos na corte de França), casado com Isabel de Aragão e, portanto, genro de Pedro III (soberano de um reino onde a língua e a poesia *d'oc* desde muito cedo tinham sido adoptadas e cultivadas com fervor) — foi o herdeiro de uma cultura trovadoresca proveniente de três cortes diferentes.

No seu ensaio sobre os contactos entre as duas linguagens líricas, a dos *trovadors* provençais e a dos *trobadores* galego-portugueses²⁸, Anna Ferrari sublinhou: 1º) que Afonso X e D. Denis se distinguem pela qualidade e pela quantidade dos confrontos com a poesia occitânica; 2º) que o modelo reevocado pela poesia de ambos é sobretudo Bernart de Ventadorn; 3º) que tanto o rei castelhano como o português devem ter possuído cancioneiros provençais e franceses, recebidos, quer por via dinástica, quer por via matrimonial.

Pela nossa parte, tivemos já ocasião de observar que D. Denis, pertencendo a uma tradição poética em que avultam personalidades como o Rei Sábio, Martin Soares, Pero Garcia Burgalês, Joan Airas de Santiago, Pero Meogo ou Estevan Travanca, quando compõe cantigas de amor, de amigo ou de escárnio e mal dizer, imita os que o precederam, cita-os de forma explícita ou alusiva, tece, em suma, toda uma rede de intertextualidades feita de apropriação, transformação, subversão parodística²⁹. Como se, através do trabalho intertextual, o poeta tardio concretizasse um ideal de condensação, de recapitulação e síntese de toda a tradição poética e, ao mesmo tempo, de confronto criativo. A este propósito, seria interessante analisar

os elementos que emergem de uma leitura dos incipit das cantigas de D. Denis quando comparados com os das poesias dos outros trovadores. Facilitado pelo utilíssimo incipitário do *Repertorio metrico* de Giuseppe Tavani³⁰, tal confronto tornaria inteligíveis os vários modos de citação praticados pelo Rei Trovador, permitindo, simultaneamente, traçar um quadro dos poetas por ele escolhidos.

Das conclusões a que chegámos ao estudar algumas intertextualidades na poesia dionisina recordaremos apenas aquela que nos parece mais pertinente para o tema desta comunicação. Com esse estudo, pudemos verificar que o modelo privilegiado pelo rei português é a poesia do seu régio avô e que a relação com o modelo é, muitas vezes, denunciada por uma forma (por exemplo, a oitava bipartida sobre duas rimas com fórmula silábica de versos longos e curtos) ou por uma rima infrequente (por exemplo, a rima entre *conselho* «opinião, ajuda» e *en concelho* «publicamente») ou por um simples lexema (*alva*) carregado de sugestões literárias. Também na escolha do modelo estilístico a atitude de D. Denis é a de um poeta-rei.

8. Esta característica manifesta-se igualmente no reduzido corpus das suas dez cantigas de escárnio e mal dizer: um sector menos frequentado pelos estudiosos, que dele têm dado uma ideia pouco aderente ao sentido dos textos. De Lang a Lapa, passando por Carolina Michaëlis, Pellegrini, Scholberg ou Mário Martins, as apreciações convergem para a mesma classificação: «pilhérias inocentes», divertimento «inofensivo», «cantigas burlescas com algum humorismo». Não admira assim que, no prefácio da edição das *Cantigas de Santa Maria* dirigida pelo Marquês de Valmar, se louve o rei português por não ter deixado nas suas poesias, ao contrário do avô, «ejemplo alguno de impropriedad moral y de lubrica audacia que pudiesse desdorar el decoro del escritor y la majestad de la realeza»³¹. Ou que um fino conhecedor da sátira galego-portuguesa como Lapa sublinhe em D. Denis tão somente a «graça ingénua e delicada, um pouco monótona, que refoge a asperidão e a violência»³².

Esta imagem do poeta «composto», autor de cantigas jocosas sobre «casos e acasos da vida corrente» (para usarmos uma expressão do Padre Mário Martins) não resiste a uma leitura mais interrogativa, ou menos ingénua, dos textos.

Façamos dois exemplos.

1º) Lendo a cantiga *Disse-m'oj'un cavaleiro* pelas edições de Lang (nº CXXXVI) ou de Lapa (nº 95) e sobretudo seguindo a imaginosa interpretação que dela propôs Dona Carolina e que Lapa aceitou³³, embora com dúvidas e fazendo algumas rectificações pouco convincentes, apercebemo-nos de que, afinal, o obstáculo ao correcto entendimento do texto se deve aos editores. De facto, onde Lapa leu:

Disse-m'oj'un cavaleiro
que jazia feramente
un seu amigo doente,
e buscava-lhi lorbaga.
Dixi-lh'eu: — Seguramente
comeu praga por praga.

Que el muitas vezes disse

entendendo que o doente comia uma *praga* (o remédio amargo) como castigo das *pragas* («maledicências») que tantas vezes dissera, deverá ler-se

Disse-m'oj'un cavaleiro
que jazia feramente
un seu amigo doente
e buscava-lhi lorbaga;
e dixi-lh'eu: «seguramente
come-o praga por praga
que el muitas vezes disse

o que significa, por um lado, que não é o doente que come uma *praga* mas uma *praga* que o come a ele, e por outro, que *praga* se deve entender, primeiro, no sentido etimológico de «chaga» e, depois, como sinónimo de «maldição». Ou seja: como castigo pelas muitas *pragas* («maldições») que o doente disse, uma *praga* («chaga») o come agora *feramente*.

Com esta leitura, a cantiga deixa de ser um comentário jocoso a um «caso da vida corrente» para adquirir um sentido terrível, sublinhado pela insistente iteração do verso *come-o praga por praga*, no final de cada estrofe. Sentido que se torna mais evidente, quando atentamos na substância e na forma deste refrão e nos vêm à memória as frases bíblicas «oculum pro oculo, dentem pro dente, manum pro manu, pedem pro pede, adustionem pro adustione, vulnus pro vulnere, livorem pro livore» (*Êxodo*, cap. 21, 24-25) ou «... fracturam pro fractura, oculum pro oculo, dentem pro dente» (*Levítico*, cap. 24, 20). Dom Denis aplica ao doente useiro e vezeiro em rogar pragas aos outros ou contra Deus a pena de Talião, que não podia deixar de ter em mente, como rei-legislador e como homem do seu tempo, conhecedor da Bíblia. Mas, ao compor uma cantiga de escárnio, ele não está a ditar uma sentença jurídica: *praga por praga* decalca a fórmula do Antigo Testamento, mas o poeta transforma-a em jogo, um jogo etimológico e semântico³⁴.

2º) O outro exemplo é constituído por um ciclo de três cantigas de escárnio contra um tal Joan Bolo, cujo conteúdo tem sido resumido do modo seguinte: na primeira cantiga, Joan Bolo é acusado de ter roubado uma mula; na segunda, é escarnecido por ter trocado o seu belo rocim por uma mula rebelde; na terceira, é ridicularizado por se ter deixado roubar por um criado que lhe levou o rocim, deixando-lhe a mula. Ora, se esta leitura correspondesse à vontade expressiva do autor, difícil se tornaria interpretar uma série de elementos textuais que os editores explicam de forma insuficiente ou incerta, ou deixam simplesmente em silêncio. Não podendo repetir aqui os resultados da análise a que submetemos todos esses elementos e, de modo geral, a fraseologia dos três textos, limitar-nos-emos a referir brevemente o ponto de partida da nossa reflexão e as conclusões a que tal exame nos conduziu³⁵.

Começámos por interrogar-nos: a mula que Joan Bolo *tragia negada* seria, de facto, o quadrúpede que os dicionários definem como «filha de burro e de égua»? e o rocim de que Joan Bolo *avia gran sabor* seria mesmo «um cavalo pequeno»? ou não estaremos antes perante uma linguagem figurada em que *mula* e *rocim* são outra coisa? Na verdade, a leitura das três cantigas de D. Denis facilmente nos recorda o «vers» dos dois cavalos de Guilherme IX de Aquitânia, *Companho, farai un vers qu'er covinen*³⁶, cujo sentido metafórico, cavalos=mulheres, o autor se encarrega de esclarecer, ao chamar os «cavalos» pelos nomes, N'Agnes e N'Arseen (D. Inês e D. Arsénia). Mas nem sequer precisamos de sair da literatura medieval portuguesa ou galego-portuguesa para encontrar a mesma metáfora. No *Livro Velho de Linhagens*³⁷, por exemplo, lê-se que Sancha Fernandes foi *mula* d'el-rei de Portugal, isto é, foi barregã de Afonso III; e ninguém duvida de que, em várias cantigas de escárnio, *muu* e *mua*, com os derivados *muacho*, *muacha*, *besta muar*, se referem metaforicamente a pessoas com quem os visados, sendo do mesmo sexo, mantêm uma relação estreita «mais que se deve aqui de dizer» (para usarmos as palavras de Fernão Lopes no capítulo VIII da Crónica de Dom Pedro³⁸).

Mais. Se fixarmos a atenção sobre o vocabulário que rodeia os lexemas *mua* e *rocim* nas três cantigas, poderemos identificar um campo semântico constituído por palavras com virtualidades metafóricas indiscutíveis e experimentadas pelos trovadores: *cavalgador*, *encavalgado*, *conhocer*, *jazer*, *trager*, *teer*. O uso que deles fazem outros poetas ilumina o sentido das cantigas de D. Denis, permitindo-nos perceber que a mula de Joan Bolo era uma pessoa e que a relação entre ambos era suspeita. Mas, se das linhas de sentido passarmos à técnica formal, a nossa conclusão sai reforçada. Em textos poéticos medievais, a forma é um significante e determinadas rimas, certos artifícios poéticos ou retóricos, como a palavra rima, o *enjambement* ou o *rejet* violento, o dobre ou a figura etimológica veiculam, por vezes, a verdadeira intenção do autor. É exactamente o caso das rimas em *ua* e *uu*, isto é, das rimas

dependentes dos lexemas *mua* e *muu*. Convirá ainda notar que, além da linguagem da cavalaria, que lhe permite obter o equívoco através de termos técnicos, D. Denis explora também as possibilidades que lhe oferece o léxico do campo judicial: *meirinho*, *juiz*, *vogado*, *enquisas*, *provar*, *forçar*, *queixar-se andando pela rua*, *embargado*. Precisamente ao ambiente judicial vai o poeta buscar os ingredientes para dizer o contrário daquilo que parece dizer: Joan Bolo, através das testemunhas, provará aquilo que não deveria divulgar, ou seja, que o «pecado» de que o acusam é antigo e conhecido de todos; andando a queixar-se pela rua, faz como a mulher forçada que, segundo os foros e costumes da época, devia «carpir e bradar pela rua»³⁹; e, ao temer o meirinho, tem boas razões para isso, já que o seu crime não é o de ter roubado um animal, mas o de *trager ũa mua negada*, como o Joan Fernandes de uma cantiga de Martin Soares *tragia* um mouro *ascondudo*⁴⁰.

As três cantigas de escárnio de D. Denis contra Joan Bolo não são, portanto, «pilhérias inocentes», versam sobre um dos temas mais «ásperos» da sátira peninsular; mas, para o seu entendimento, a nosso ver correcto, é necessário ter presente o contexto, que, neste caso, é formado, não apenas pela temática de outras cantigas de escárnio e de mal dizer ou de sirventeses de outras áreas românicas, mas também pelas estruturas linguísticas e rítmicas da tradição poética a que os textos dionisinos pertencem. A sátira do Rei Trovador, de certo transparente para o público a que se destinava, é hoje menos fácil de decifrar. O leitor dos Cancioneiros não conhece Joan Bolo. Mas não será o nome em si mesmo⁴¹ uma alusão satírica às características do personagem? Personagem da corte de D. Denis⁴², rei-poeta que, na sátira aos seus *privados*, se comporta também como poeta-rei.

Notas

¹ Marqués de Santillana, *Poetas Completas*, II. Edición, introducción y notas de Manuel Durán, 2ª ed., Madrid, 1986, pp. 209-23 [218-19].

² Cf. *Il Trattato De Vulgari Eloquentia di Dante Alighieri*. Per cura di Pio Rajna. Edizione minore. Firenze, 1897, p. 16.

³ Cf. Giorgio Chiarini, «Bertran de Born nel *De vulgari eloquentia*», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, vol. II, Modena, 1989, pp. 411-19 [418-19].

⁴ Id., «La canzone *Si *m sentis fizels amics* di Giraut de Bornelh», in *Romanica Vulgaria*, Quaderni 6 (1983), pp. 5-18.

⁵ Cf. Elsa Gonçalves, «La Tavola Colocciana *Autori portuguesi*», sep. dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, Paris, 1976, p. 28 e também 21 e 23.

⁶ Cf. *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e comentada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 2 vols., Halle, 1904, vol. II, p. 566 (daqui em diante citado abreviadamente CA).

⁷ Cf. *A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Elsa Gonçalves. Critérios de transcrição, nota lingüística e glossário de Maria Ana Ramos. Lisboa, 1983, pp. 53-54.

A cantiga em apreço é a n.º 46 da antologia citada, *De mort' é o mal que me vem* (CA, n.º 216). A sua atribuição a Feman Gonçalves de Seabra é conjectural, já que o texto é transmitido apenas pelo cancionero A. Convém, no entanto, ter presente que a contiguidade física com a cantiga seguinte *A mia senhor atanto lhe farei* (ambas estão transcritas no f.º 57 r.º do cancionero ajudense, sem qualquer elemento — miniatura ou espaço branco — que possa indicar mudança de autor) e o facto de esta cantiga se encontrar em B atribuída a Feman Gonçalves de Seabra obriga a concluir que ambos os textos são do mesmo trovador.

⁸ Joan Soares de Pávia situar-se-ia nos alvares e Feman Gonçalves de Seabra no meio-dia da experiência trovadoresca, sendo o primeiro talvez catalão (como propõe Tavani em *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, 1988, p. 298) e o segundo leonês (*ibid.*, p. 285); D. Denis, rei de Portugal, remetia para outro espaço geográfico e outro tempo. A escolha do Marqués poderia assim ter valor meramente exemplificativo.

⁹ A poesia de D. Denis ocuparia, seguramente, no Cancioneiro de Dona Mencia, uma série de f.ºs, prolongando-se por mais de um caderno e correspondendo a um sector do grande volume perfeitamente individualizado. Quanto a Joan Soares de Pávia, que é o segundo a ser nomeado na Carta-Proémio, o teste-

munho dos cancioneiros B e V permite conjecturar que ocuparia o primeiro lugar no sector das cantigas d'escarnh'e de mal dizer, estando o seu sirventês precedido pela epígrafe que identifica o sector. É possível que as suas cantigas de amor (hoje perdidas) se encontrassem também no início de um dos primeiros cadernos do volume e nada nos impede de pensar que a lendária informação acerca dos amores do senhor de Pávia por uma Infanta de Portugal constasse de alguma *raza* do tipo das *vidas* provençais transcrita antes do primeiro texto. Sobre a localização de Feman Gonçalves no códice antigo, qualquer hipótese, no estado actual dos nossos conhecimentos, terá de ser, naturalmente, vaga: as suas cantigas de amor encontram-se na parte final do que se considera o nível W da tradição, isto é, no estádio anterior aos acrescentos coincidentes com a compilação do subarquetipo (a este propósito ver agora António Resende de Oliveira *Do Cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do Conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de W*, separata da *Revista de História das Ideias*, 10, Coimbra, 1988).

¹⁰ Cf. Anna Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)*, sep. dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, Paris, 1979, pp. 61-69.

¹¹ Cf. Henry R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894, nº I (daqui em diante cit. abreviadamente Lang). Embora citando pela edição de Lang, por ser a única que reúne todo o cancionero dionisino, introduzimos algumas correcções provenientes da edição de José Joaquim Nunes, não só neste texto, mas também nos que a seguir transcrevemos.

¹² Ver em Martin de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, 3 volumes, Barcelona, 1975, vol. II, nº 140 (daqui em diante cit. abreviadamente Riquer).

¹³ Riquer, vol. I, nº 78.

¹⁴ CA, vol. I, nº 91.

¹⁵ CA, vol. I, nº 79, vv. 7-8.

¹⁶ Cf. José de Azevedo Ferreira, Afonso X. *Foro Real*, 2 vols., Lisboa, 1987, vol. II, *Glossário*, p. 187.

¹⁷ Cf. Lang, p. LI.

¹⁸ Cf. Anna Ferrari, «Linguaggi lirici in contatto: Trovadors e Trobadores» in *Boletim de Filologia*, tomo XXIX, 1984 (Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa — vol. II), pp. 35-58.

¹⁹ Riquer, vol. I, nº 55, *Chantars no pot gaire valer*, vv. 39-40.

²⁰ Bernart de Ventadorn, *Anc no gardei sazo ni mes* (Riquer, vol. I, nº 59), vv. 26-28: «D'aitan cum poira .n essiens / no .n volh que .m si'adiramens, / que Deus aya failh de mi rei.»; Bernart Marti, *Lancan lo douz temps s'esclair* (Riquer, vol. I, nº 31), vv. 41-42: «ges no tenc envei'al rei / ni a comte tan ni quant.»; Cadenet, *Ab leial cor et ab humil talan*, vv. 22-23: «Qu'ieu la triei, segon lo mieu semblan / per la melhor de las autras reials».

²¹ Cf. Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Slatkine Reprints, Genève-Paris-Gex, 1979, pp. 201-202.

²² CA, vol. I, nº 171, vv. 16-18.

²³ CA, vol. I, nº 33, vv. 21-24.

²⁴ Cf. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica por José Joaquim Nunes, Coimbra, 1932, nº CXXIX, vv. 13-15.

²⁵ Cf. Lourenço, *Poesie e Tenzoni*. Edizione, introduzione e note di Giuseppe Tavani, Modena, 1964, nº XIII, vv. 29-31.

²⁶ Ver *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*. Editada por Dieter Kremer. Tübingen, 1988, pp. 621-37.

²⁷ Cf. Guglielmo IX, *Poesie*. Edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, 1973, nº III, v. 7.

²⁸ Cf. nota 18.

²⁹ Elsa Gonçalves, «Intertextualidades na poesia de el-rei D. Dinis». Comunicação apresentada ao XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, Rio de Janeiro, 30 de Julho-3 de Agosto de 1990 (em publicação nas Actas).

³⁰ Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, 1967, pp. 333-72.

³¹ Cf. vol. I, p. [152].

³² *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*. Edição crítica pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, [Vigo], 1965, p. XVIII (daqui em diante cit. abreviadamente CEM).

³³ Cf. Lapa, CEM, 2ª ed., p. 157.

³⁴ Para um comentário mais desenvolvido, ver Elsa Gonçalves, «Praga por Praga», in *Poesia de Rei — Três Notas Dionisinas*, Lisboa, 1991, pp. 63-77.

³⁵ Cf., «A Mula de Joan Bolo», *ibidem*, pp. 35-62.

³⁶ Cf. Riquer, vol. I, nº 5.

³⁷ *Livros Velhos de Linhagens*. Edição crítica por Joseph Piel e José Mattoso. *Portugaliae Monumenta Historica* — Nova Série, vol. I, Lisboa, 1980, p. 30.

³⁸ Cf. Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*. Edizione critica, con introduzione e glossario a cura di Giuliano Macchi, Roma, 1966, pp. 119-21.

³⁹ Cf. «Costumes e Foros de Santarém», in *Leges et Consuetudines*, vol. II, p. 21.

⁴⁰ Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le Poesie di Martin Soares*, Pisa, 1963, p. 136.

⁴¹ Para a interpretação de *Bolo* como alcunha motivada por qualquer característica física, provavelmente a gordura, e para a associação entre gordura e homossexualidade, ver, no estudo acima citado, a nota ao v. 1 do texto *Joan Bolo jov'en ãa pousada* (p. 48).

⁴² Cf. estudo citado, p. 44.