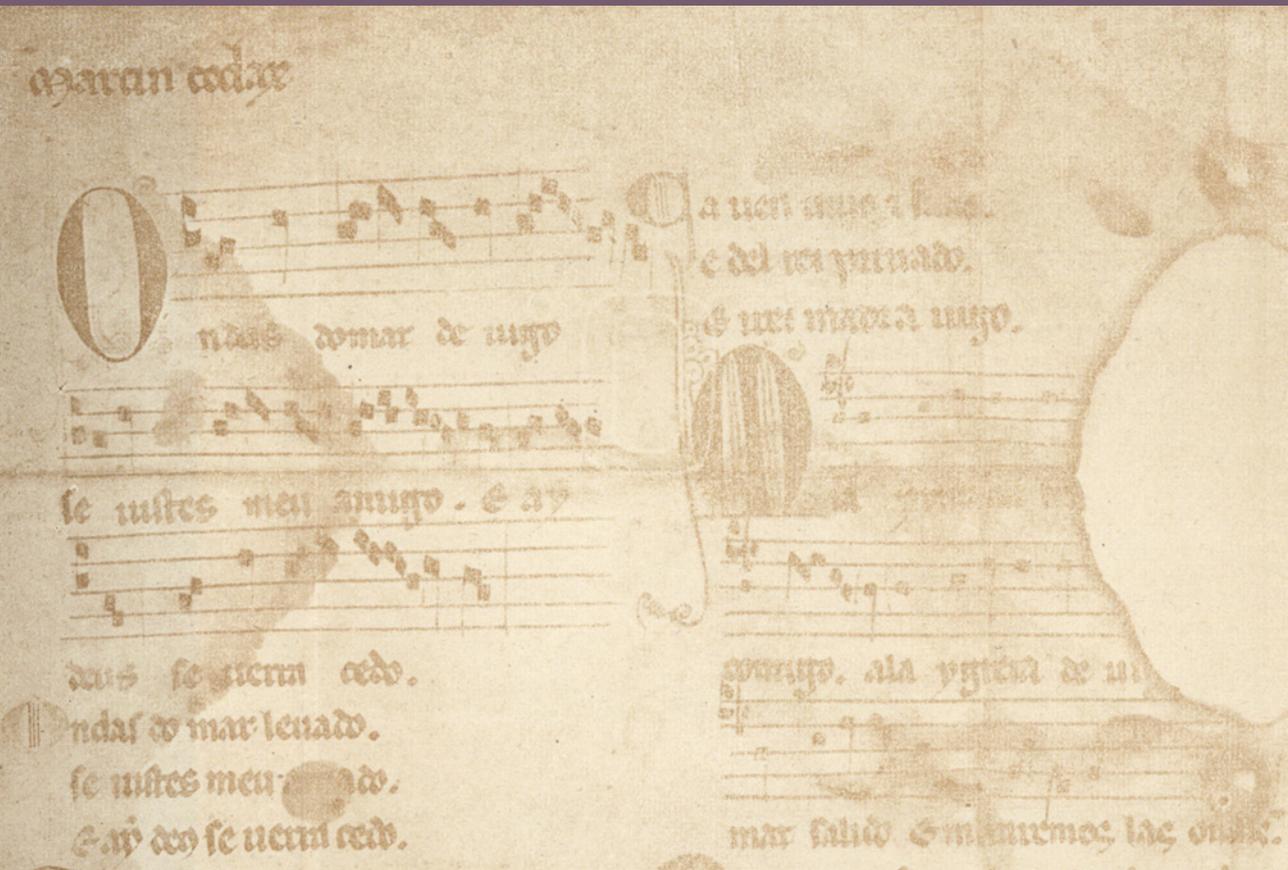


DO CANTO À ESCRITA: Novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa – Nos cem anos do pergaminho Vindel

Graça Videira Lopes,
Manuel Pedro Ferreira, eds.



DO CANTO À ESCRITA:
NOVAS QUESTÕES EM TORNO DA
LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA
– NOS CEM ANOS DO PERGAMINHO VINDEL

IEM – Instituto de Estudos Medievais

CESEM – Centro de Estudos de
Sociologia e Estética Musical

Coleção ESTUDOS 14

DO CANTO À ESCRITA:
NOVAS QUESTÕES EM TORNO DA
LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA
– NOS CEM ANOS DO PERGAMINHO VINDEL

GRAÇA VIDEIRA LOPES
MANUEL PEDRO FERREIRA
Editores

Comissão Científica:

Ana Paiva Morais (Universidade Nova de Lisboa)

José António Souto Cabo (Universidade de Santiago de Compostela)

O Instituto de Estudos Medievais e o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA) são financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Publicação financiada por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito dos Projectos UID/HIS/00749/2013 e UID/EAT/00693/2013.

Título	Do canto à escrita: novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa – Nos cem anos do Pergaminho Vindel
Editores	Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira
Edição	IEM – Instituto de Estudos Medievais / CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Referência da imagem da capa	CODAX, Martin, <i>Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XII: publicase en facsímil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel</i> . Madrid: Pedro Vindel, 1915. Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal.
Colecção	Estudos 14
ISBN	978-989-99567-0-4 (IEM) / 978-989-97732-5-7 (CESEM)
Paginação e execução	Ricardo Naito / IEM – Instituto de Estudos Medievais, com base no design de Ana Pacheco
Depósito legal	406157/16
Impressão	Europress – Indústria Gráfica

Índice

Apresentação	9
<i>Nuno Júdice</i>	
Nota dos editores	11
<i>Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira</i>	
As cantigas de Martin Codax: fragmentarismo ou obra pechada?	13
<i>Xosé Ramón Pena</i>	
Ler o Pergaminho Vindel: suporte; textos; autor	19
<i>Manuel Pedro Ferreira</i>	
Métrica acentual nas cantigas de amigo	29
<i>Stephen Parkinson</i>	
Os Lais de Bretanha e a questão das «bailadas»	43
<i>Yara Frateschi Vieira</i>	
De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os lais	59
<i>Maria Ana Ramos</i>	
As cantigas do Pergamiño Sharrer. Motivos fundamentais	93
<i>Leticia Eirin</i>	
O teimoso ecoar das ondas codaxianas (Da mímese pasadista á apropiación actualizadora do «poeta menor» <i>et alia</i>)	109
<i>Carlos Paulo Martínez Pereiro</i>	
Ondas e altas ondas: revisitando algumas influências marítimas e terrestres na fase inicial da lírica galego-portuguesa	133
<i>Graça Videira Lopes</i>	
A escola poética siciliana	155
<i>Gianfranco Ferraro, Manuele Masini</i>	

Apresentação

A comemoração dos cem anos da descoberta e primeira publicação, em 1915, do Pergaminho Vindel do século XIII contendo sete cantigas de amigo de Martin Codax, seis das quais acompanhadas pela notação musical, reuniu alguns dos mais destacados especialistas da poesia medieval galego-portuguesa num encontro que serviu de ponto de partida aos trabalhos aqui apresentados. A excepcionalidade desse documento, anterior ao mais antigo dos nossos Cancioneiros existente na Biblioteca da Ajuda, reside na característica única de trazer até nós a música que acompanhava as cantigas, raríssima exceção que só recentemente ganhou um novo contributo com a descoberta do pergaminho Sharrer, bem posterior, com algumas cantigas de D. Dinis igualmente musicadas.

No entanto, não é apenas essa excepcionalidade de virem musicadas que destaca este pergaminho. As cantigas de Martin Codax, designadamente a quinta, «Quantas sabedes amar amigo», que mereceu a atenção de Roman Jakobson, são algumas das mais notáveis peças deste repertório poético e justifica-se plenamente o estudo aprofundado que lhes é dedicado, de vários pontos de vista.

A primeira questão colocada por Xosé Ramón Pena diz respeito à sua unidade temática, não apenas na relação com o «mar de Vigo» e as suas ondas, mas na *estorea* de amor aí relatada, com aspetos originais relativos ao *corpus* e na caracterização do «corpo velido», expressão de escasso uso, e que D. Dinis irá consagrar. É um capítulo que aborda de forma original o conjunto das cantigas e também coloca a questão interessante da sobrevivência do pergaminho, talvez devido ao êxito deste conjunto representado e cantado para um público de acordo com uma ordem que respeitava a narrativa subjacente.

Manuel Pedro Ferreira regressa à história do achado e percursos do pergaminho até encontrar em 1977 o destino seguro da Pierpont Morgan Library, em Nova Iorque. A partir de uma nova análise direta, apresenta propostas originais, quer quanto ao suporte quer quanto ao «carácter cíclico» das cantigas, para além de considerações inovadoras sobre as questões da autoria e toponímia.

Stephen Parkinson trata, já em termos mais genéricos, a questão da métrica e acentuação das cantigas ligadas ao aspecto performativo da música que pode sugerir um uso menos rígido da sílaba tradicional.

Já Yara Frateschi Vieira trabalha um outro conjunto de composições, os chamados «Lais de Bretanha», que se podem associar a este conjunto de Codax pela «questão das bailadas» e também por esse fundo narrativo, aqui ligado à matéria de Bretanha, abrindo um espaço comparatista no tratamento do Cancioneiro que não pode ser visto apenas no plano ibérico, sendo esta análise continuada por Maria Ana Ramos que, tomando como objecto também os lais, se interroga sobre a sua presença e disposição nas cópias existentes, pressupondo um conjunto mais vasto de que os que subsistem seriam uma escolha antológica. Maria Ana Ramos alarga também à modernidade o tratamento do tema, que encontra em Apollinaire e Aragon dois continuadores, quer no plano temático (o primeiro) quer formal (o segundo). Finalmente aborda a questão do género das bailias, ou «dansas» já numa fase tardia, nas suas ocorrências provençais.

Leticia Eirín García dedica o seu estudo ao pergaminho Sharrer, que será um fragmento do perdido «Livro das trovas de D. Denis» mencionado no inventário da biblioteca de D. Duarte, tratando a sua tópica elaborada e singular, que reflete a extensa cultura de D. Dinis.

Carlos Paulo Martínez Pereiro alarga à atualidade o tratamento da temática marítima das cantigas de Codax, fazendo incidir o seu trabalho comparativo na lírica de Manuel Bandeira e em exemplos pontuais da poesia de Eduardo Lima Machado, Henrique Marques Samyn e Luz Pozo Garza, que trazem para a modernidade a temática de Codax.

Graça Videira Lopes regressa ao *topos* marítimo e ao tema da viagem e da ausência que ele sugere na fase inicial das nossas cantigas, discutindo a sua relação com o contexto provençal, em particular no que toca a Raimbaut de Vaqueiras, e as circunstâncias históricas que terão permitido esse conhecimento logo na fase inicial da lírica galego-portuguesa, através da participação de figuras destacadas da nobreza nas expedições guerreiras dessa época ou nas cruzadas.

Por fim, a menos conhecida «escola siciliana» de trovadores é-nos apresentada por Gianfranco Ferraro e Manuele Masini, num estudo que comporta ainda uma breve antologia bilingue de algumas das mais relevantes composições dos seus principais autores.

São muitas e diversas, em conclusão, as perspetivas que se abrem nesta obra. Mas o que é surpreendente é ver como um conjunto tão pequeno de cantigas pode sugerir tão amplas leituras e obrigar-nos a reflectir novos rumos de interpretação e também a comprovar que nada está fechado quando abrimos o nosso Cancioneiro galego-português.

Nota dos editores

A poesia lírica galego-portuguesa, nascida e cultivada em berço melódico, foi redescoberta em tempos modernos através de cópias renascentistas de um extenso cancionero medieval, aos quais se veio adicionar o antigo Cancioneiro da Ajuda, deixado incompleto. Os poemas surgiam-nos assim órfãos de música, embora a sua designação – *cantares, cantigas* – denunciasses, desde logo, tratar-se de letras de canção. A situação mudou em 1914/1915 com o anúncio da descoberta de um pergaminho contendo notação musical para seis cantigas d'amigo, e sua publicação pelo livreiro Pedro Vindel. Um século depois, essas cantigas, atribuídas a Martin Codax, fazem parte do repertório de grande parte dos grupos que, por todo o mundo, se dedicam à música medieval, colhendo o aplauso de audiências cada vez mais vastas, e a sua interpretação continua a suscitar viva discussão académica¹. Impunha-se pois comemorar o centenário do achamento do Pergaminho Vindel com um colóquio internacional, realizado em Lisboa a 16 de Outubro de 2014, com a presença de reputados especialistas; evento cujas comunicações serviram de base ao presente livro. Nesse encontro falou-se não apenas de Martin Codax e do seu contexto peninsular e internacional, mas também, entre outros temas, do

¹ A mais recente publicação alusiva de que temos conhecimento é: PADEN, William D., "On the Music of Galician-Portuguese Secular Lyric: Sources, Genres, Performance", in *Culture and Society in Medieval Galicia*, ed. James D'Emilio, Leiden and Boston: Brill, 2015, pp. 862-93.

rasto que a música e a dança deixaram no *lai*; da natureza métrica das *cantigas d'amigo*; da sua influência literária moderna; e das suas apropriações musical e gestual contemporâneas². Foi com prazer que registámos a qualidade e a novidade dos contributos individuais aí reunidos, bem como a riqueza do debate realizado, que foi tido em conta na redação final dos textos agora impressos.

Como editores, cabe-nos ainda agradecer a prestimosa colaboração dos professores Ana Paiva Morais e José António Souto Cabo na revisão científica destes mesmos textos, com uma disponibilidade que muito nos honra. Em termos gerais, resta-nos esperar que este livro possa fornecer novas pistas de discussão e de pesquisa em torno deste magnífico património artístico da Idade Média peninsular.

O colóquio e a presente publicação só se tornaram possíveis graças à união de esforços do Instituto de Estudos Medievais (IEM) e do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), ambos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e ao apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Agradecemos finalmente à Biblioteca Nacional de Portugal a cedência das imagens usadas na capa, e a Ricardo Naito o minucioso trabalho de preparação e revisão gráfica.

Os Editores

Graça Videira lopes

Manuel Pedro Ferreira

² Comunicações de Ana Raquel Roque e Rui Araújo, sobre abordagens musicais, e de Janaína Marques, sobre uma experiência coreográfica brasileira parcialmente acessível em <http://www.grupocorpo.com.br/obras/sem-mim>

As cantigas de Martin Codax: fragmentarismo ou obra pechada?

Xosé Ramón Pena¹

Hai xa cousa de dezaseis anos – exactamente, no mes de maio de 1998 –, quen agora lles está a falar tivo a honra de ser convidado ao Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa que, coordinado polos profesores Derek W. Flitter e Patricia Obder de Baubeta, tivo lugar na Universidade de Birmingham.

Naquela altura, o título da nosa intervención foi xustamente o de «En Vigo, eno sagrado. Ciclos e secuencias líricas no cancionero de amigo»². Partindo, entón, da análise dos textos codaxianos levada a cabo por investigadores de recoñecida traxectoria, tales F. Nodar Manso, Rip Cohen, Julian Weiis, Giuseppe Tavani ou, desde logo, Manuel Pedro Ferreira, a pregunta que nos faciamos ao comezo da ponencia viña ser, nin que dicir ten, esa mesma referida a se de veras é constatábel que as sete cantigas conservadas de parte do magnífico e enigmático poeta das ondas viguesas configuren unha verdadeira «novela de amor» – dito sexa con palabras do Prof. Tavani – que, consecuentemente, poidamos ordenar narrativamente mediante un desdobramento cronolóxico. Ou expresado doutro xeito: podemos establecer, pois, secuencias organizadas no pequeno cancionero de Martin Codax?

Para o noso ditame – vindo concordar, daquela, coa estima de Weiss³ ou con esoutra de Camilo Flores⁴ – a resposta dimanaba negativa, concluíndo que os

¹Universidad Nacional de Educación a Distancia.

²In FLITTER, Derek W. e ODBER DE BAUBETA, P., *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, Birmingham, Universidade, pp. 147-157.

³WEISS, Julian. “Lyric Sequences in the Cantigas d’ amigo”, in *Bulletin os Hispanic Studies*, LXV, 1988, pp. 21-37.

⁴*Martín Codax*, Vigo, Ed. Galaxia, 1997.

cantares de amigo están dotados dunha autonomía tal que, de feito, nos permite (re)conducilos aínda hoxe na plena confianza de que, xa tal e como os presentan os cancioneros ou ben noutra formación diverxente, continúan a conservar plena lóxica e sentido. Unha vez que o paralelismo e máis o refrán contribúen decisivamente, como sinalou no seu día o, xa citado, profesor Flores (1997), a acadar un presente lírico-emotivo infinito – e que define, temática e formalmente o eido trobadoresco que estamos a examinar –, non acubillabamos dúbidas arredor da flexibilidade dispositiva duns textos onde a secuencia temporal esvae en beneficio da instantánea – e nun dispoñer que veremos séculos adiante, no ámbito lírico das vangardas históricas – contendo en si mesma todos os anacos, fragmentos espazo-temporais. Desta maneira, percibiamos unha *dispositio* retórica flexíbel, no interior da cal as cantigas codaxianas se axeitan máis ben respecto dunha tensión entre a ausencia do amado/deseño de estar á beira del – isto é, impaciencia pola súa (in)comparecencia – sen que por mor de tal debamos supoñer a efectividade dunha serialidade inequívoca.

En calquera caso, ao longo dos debates acontecidos no propio Simposio celebrado en terras inglesas, semellou chegarmos a algunha sorte de acordo: o profesor Tavani, por exemplo, pareceu aceptar en certo momento as dificultades existentes para manter a súa proposta sen matices, consensuando en que, en efecto, cada un dos poemas que Codax nos legou ben pode fornecer coherencia e entidade de seu, con independencia da linealidade e do contido dos demais textos. Ao cabo, cada unha das sete cantigas comunica, con certeza, un estado de ánimo, unha situación: é dicir, diferentes instantes dunha paixón amorosa, non necesariamente aparellados dramaticamente ou narrativamente, senón como sucesión de ditos sentimentos respecto da relación namorada-amigo.

Pois ben: en datas aínda relativamente recentes, o grande investigador italiano ten retomado, sen embargo, – polo menos de forma oral; descoñecemos que o fixese asemade por escrito – os seus vellos argumentos a favor da efectividade da seriación: unha seriación que habería de ser sempre, en todo caso, aquela mesma que nos transmiten os tres testemuños documentais nos cales se conservan as sete composicións que estamos a considerar.

Así as cousas, entendemos, da nosa parte, que, sequera con brevidade, cabería revisitado tamén a nosa propia perspectiva – logo de pasados todos estes anos e considerarmos de novo a posibilidade de ter errado na óptica e, desde aí, admitirmos a proposta unitaria defendida por un elenco de importantes investigadores, entre eles, os xa referidos profesores Giuseppe Tavani e Manuel Pedro Ferreira á espera, desde logo, das novas – e, de certo, importantes – achegas ao estudo da obra de Codax que este último nos veña ofrecer no transcurso deste mesmo encontro.

Dunha renovada lectura das sete composicións de amigo da man do poeta do mar de Vigo, sucede que retorna diante de nós, como primeiro relanzo, aquela discordancia no conxunto que parece manifestarse nos versos da cantiga VI^a. Como é ben coñecido, a *descriptio corpo velido/corpo delgado* – «Eno sagrado, en Vigo,/bailava, corpo velido./Amor ei!...//En Vigo, no sagrado,/bailava/, corpo delgado./Amor ei!...» – presenta unha escasa recorrencia no corpus trobadoresco galego-portugués – sendo exclusiva do propio Martin Codax, por máis que a expresión *corpo velido* fose empregada aínda por Don Denis (“De que morredes, filha, a do corpo velido”) e Pai Gomez Charinho («As froles do meu amigo») –, remitindo, acaso, a un narrador en terceira persoa que viría artellar así unha forma realmente orixinal dentro do cancionero, tal e como describiu no seu día X.M^a Álvarez Blázquez⁵.

Desde logo, non faltan interpretacións que consideran, non obstante, todo o contido da cantiga disposto en boca dunha protagonista feminina ou aínda tamén en labios desa rapaza, no refrán, e dunha terceira persoa no conxunto; *corpo velido* e *corpo delgado* funcionarán, se tal for, como aposicións interxectivas de autoapóstrofes⁶. Da nosa parte, entendemos que calquera das dúas perspectivas: xa a dun narrador en terceira persoa, pero asemade esoutra dun narrador en primeira, no refrán, e outro en terceira persoa, nos corpo da obra, son defendíbeis, achegando a VI^a cantiga de Codax a outros exemplos como é o caso de «Ai, fremosinha, se ben hajades» de Bernal de Bonaval:

- Ai, fremosinha, se ben hajades!
- Longi da vila, quen asperades?
- Vin atender meu amigo.

Mais deveña como deviñer, a evidencia, para nós, é que estamos, en toda instancia, diante dun poema que tanto pode funcionar, entón, como pórtico, limiar... ou xa como epílogo dunha hipotética «novela de amor»: en fin, de aceptarmos a hipótese de Manuel Pedro Ferreira⁷, «é bastante plausíbel que a sexta cantiga tenha sido substituída, num certo momento da circulación do reportório, pela sétima (...) A sétima cantiga tem, contrariamente à sexta, o carácter de um epílogo tradicional (...) terá sido certamente concebida como uma fiinda (...) talvez

⁵Tal vén ser a interpretación de Xosé María Álvarez Blázquez (in *Martin Codax, cantor do mar de Vigo*, Vigo, Xerais de Galicia, 1998, p. 36).

⁶FERNÁNDEZ GUIADANES, A., et al., *Cantigas do mar de Vigo: edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, pp. 234-235

⁷FERREIRA, Manuel Pedro, *O som de Martin Codax*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986, pp. 181-182.

a sexta cantiga tivesse sido preterida como epílogo por não asumir claramente esse carácter.» Mais se atendemos agora á proposta que, da súa parte, deseña Barbara Spaggiari⁸, acontece que – unha vez que, para ela, a sétima cantiga non é da autoría de Martin Codax – a ordenación cronolóxica pasaría a ser, sen embargo: V^a, III^a, I^a, IV^a, VI^a e II^a. Insistimos, xa que logo: epílogo, o sexto poema, ou, mellor, pórtico?

Como é ben coñecido, o Cancioneiro da Vaticana presenta unha nota logo da composición n^o 882, «Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa», penúltima da autoría de Martin de Ginzo – e antes da primeira de Martin Codax, «Ondas do mar de Vigo» – a significar: «Martin Codax esta non acho pontada», en directa referencia a unha ausencia de notación musical⁹. Pois ben, se, en efecto, a anotación do códice vaticano fai alusión á VI^a cantiga de Codax, esta viría estar situada – tal e como matiza de novo a profesora Gonçalves¹⁰ – dentro dunha recolla de cantigas de santuario: un total de vinte textos asinados por Golparro, Johan de Cangas, Martin de Ginzo, a devandita VI^a cantiga de Martin Codax, Airas Paez, Fernan do Lago e Johan de Requeixo¹¹. Polo tanto, a suposta secuencialidade ou narratividade, polo menos no tocante ao texto que estamos a considerar, distaría de alicerzar como tal.

«Arelanza dunha meniña pola ausencia do amigo. Pero esa meniña ¿é sempre a mesma?», pregúntase Luz Pozo Garza¹² na súa aproximación ás cantigas que estamos a comentar. Distinguindo – de acordo coa semiótica – entre *actantes* e *actores*, a poeta e crítica nacida en terras de Ribadeo, chega á conclusión de que se ben nas sete composicións de Martin Codax atopamos o mesmo *actante* – «protagonista falante arelante», tal e como a caracteriza a nosa autora –, a situación resulta ser outra cando a análise se debruza agora verbo dos actores. Neste caso, para Luz Pozo Garza semella claro que mentres nas cantigas II^a, III^a e V^a vemos unha rapaza-protagonista que actúa con liberdade e determinación – «E irei, madre, a Vigo!»; «E miraremos las ondas!»; «E bannarnos hemos nas ondas!» –, a meniña que atopamos no IV^o texto láíase timidamente de estar soa en Vigo, por unha vez sen tutela que a garde/reprima, mentres o seu namorado non dá aparecido canda ela. En fin, «a cantiga IV^a é o unico texto no que se albiscan actantes opoñentes, creadores de obstáculos (...) contrarios ós actantes adiuventes.»¹³

⁸ «Il canzoniere di Martim Codax», *Studi Medievali*, 3^a serie, XXI, 1980, pp. 367-409.

⁹ GONÇALVES, Elsa, «Filología literaria e terminología musical Martin Codax esta non acho pontada», *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, vol. IV, pp. 623-636.

¹⁰ *Ibid.*, p. 632.

¹¹ Cfr. FERNÁNDEZ GUIADANES, *op. cit.*, p. 47.

¹² POZO GARZA, Luz, «Martín Codax: as sete cantigas», in H. MONTEAGUDO, L. POZO GARZA e X. ALONSO MONTERO, *Tres poetas medievais da ría de Vigo. Martín Codax, Mendiño e Xohán de Cangas*, Vigo, Galaxia, 1998, p. 172.

¹³ *Ibid.*, p. 175.

Desde a nosa óptica, a formulación de Luz Pozo Garza podería ser ampliada aínda. En efecto, o actor – a actriz – que protagoniza as cantigas Iª e VIIª aparece realmente aflita, mesmo abraiada e á beira do desacougo; ninguén a acompaña na súa incerteza. Polo contrario, esoutra que atopamos nas composicións IIª, IIIª e Vª – e aínda a da VIª – estoura nunha alegría que non dubida en comunicar/invitar á súa nai, irmá, amigas... Da súa parte, e como xa vimos, o texto IVº amosa o protagonismo dunha rapaza tímida, e completamente namorada, que se ve libre, por unha vez, das ataduras domésticas: circunstancia que, infelizmente, non pode comunicar ao seu – como é habitual no xénero de amigo – ausente namorado. Xa que logo, se ao que assistimos é á formulación dunha historia de amor, a dunha narración de amor..., cal vén ser o final da mesma? Triunfa, daquela, esa paixón? Ou, polo contrario, perece ou devén posta en dúbida? Os estudos levados a termo por Manuel Pedro Ferreira inciden, segundo el mesmo nota, na unidade intrínserca do cancionero codaxiano. Porén, e sempre á espera do resultado das novas investigacións que o noso admirado estudoso vén de realizar, a pregunta que nos facemos é a seguinte: existe, de veras, unha correspondencia inequívoca entre a retórica musical e a, suposta, disposición narrativa das sete cantigas? Debemos lembrar aquí que o propio profesor Ferreira¹⁴ deixa fóra do seu esquema a VIIª composición, correspondéndolle á VIª o desempeño do epílogo. Se o Vº texto refuta o contido do IVª – vindo consagrar, por así dicilo, esoutro das cantigas IIª e IIIª – e, desde aí, dispoñer un ciclo feliz..., por que non situar, daquela, a Iª composición no mesmo centro do relato? Despois de todo – ou, polo menos, iso nos semella – tanto ou máis que a IVª, «Ondas do mar de Vigo», discute a ledicia exultante de «Mia irmana fremosa, treides comigo».

Sempre en favor da ordenación narrativo-cronolóxica, algúns analistas falan da existencia dun «macro-texto», equiparado – como, á súa vez, matizan outras investigacións¹⁵ – á idea de «secuencialidade» cando acontece que, no fondo, tal concepto responde mellor ao rótulo de «xénero» ou «canon». Por tanto, cada composición, cada cantiga vén debuxarse en dúas traxectorias: dun lado, na dirección de converxer con outros textos da súa mesma cualidade; mais, por outra banda, nesoutro roteiro horizontal no cal percibimos como a textualidade do autor accede á propia individualidade poética. Se a clave final do proceso trobadoresco está na performance... como viña resultar de veras aquela? Non podemos esquecer que a estética medieval se move en dous sentidos: aquel da repetición e estoutro da variación; o xogo de recoñecemento aparece fundamental arreo. Entón, así as cousas, como se artella o discurso de Martin Codax no decorrer xeral? Como viñan ser interpretadas as súas composicións nunha velada? Como habían de ser inseridas

¹⁴ *Op. cit.* pp. 179-180.

¹⁵ FERNÁNDEZ GUIADANES, A., *op. cit.*, pp. 7-12.

no interior do espectáculo trobadoresco? Mesmo admitindo a narratividade, a ordenación..., tiña esta principio e fin en si mesma? Ou, ben polo contrario, podía articularse nun dominio máis amplo, canto á variedade de autores e de textos, e, ao tempo, restritivo canto á retórica escollida?

Nin que dicir ten, a comparación entre o que acontece nun espectáculo musical popular da actualidade – ou a disposición das cancións nun disco compacto – e aquilo que se practicaba nos salóns pacegos do Medievo pode resultar complexa. Porén, en ambos os casos estamos diante de música pop: é dicir, composicións que aspiraban a resultar gratas ao pública e, de aí, acceder á popularidade. Pois ben; no mundo que habitamos, a ordenación, a organización dun determinado material varía de acordo coa conxuntura, coas condicionantes que acompañen á performance e, desde logo, ao feito de que a referida actuación se faga en solitario ou dentro dun concerto no que concorran máis intérpretes. Concluimos, por tanto, a nosa breve relectura: mantiñan a mesma unidade interpretativa os textos de Codax en toda circunstancia? Eran necesariamente contemplados nunha orde concreta, e inalterábel, polo público receptor?

Ao longo das presentes liñas, a nosa perspectiva non variou, daquela, respecto da que fomos presentar en Birmingham hai agora dezaseis anos: para a nosa estima, cada composición codaxiana aparece, pois, portadora dun significado en si mesma sen prexuízo da súa integración, iso si, no xa subliñado nivel horizontal como nesoutro(s) conxunto(s) xenérico(s) cos que se reconece e dispón diálogo.

Mais neste outono de 2014, como na primavera de 1998, permanecemos sempre abertos a novas suxerencias, matices que nos fagan mudar, ao cabo, a nosa opinión.

Ler o Pergaminho Vindel: suporte; textos; autor

Manuel Pedro Ferreira¹

1. O suporte material

Em 1915, o livreiro madrileno Pedro Vindel Álvarez (1865-1921) fez imprimir, com tiragem reduzidíssima (só dez exemplares se puseram à venda), um opúsculo com fotografias do pergaminho que descobrira há pouco, e que viria mais tarde a tomar o seu nome². Nesse manuscrito, datável da segunda metade do século XIII, sete cantigas d'amigo, atribuídas a Martim Codax, surgem acompanhadas pela respetiva música, com a exceção do sexto poema. Vindel estava bem ciente da excecionalidade do achado: tratava-se do único documento medieval com cantigas d'amigo, e também do único testemunho musical da tradição lírica galego-portuguesa então conhecido. Parecia ser também na Europa o único testemunho de conteúdo trovadoresco, escrito na própria época, independente de qualquer cancionero. Não faltariam colecionadores, de curiosidade atizada pelo opúsculo, interessados em adquirir o próprio documento medieval.

¹Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

²CODAX, Martín, *Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XII: publicase en facsímil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel*, Madrid: Pedro Vindel, 1915.

Embora Vindel tenha observado que o pergaminho tem o tamanho de um duplo fólio, escrito num só lado, as reproduções constantes desse opúsculo apresentam as composições por separado: as colunas respeitantes a cada cantiga foram recortadas, retocadas e impressas sobre fundo branco. Esta recomposição gráfica do conteúdo do manuscrito passou uma imagem que a grande filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcellos interpretou deste modo: «concluo que possuímos [na folha de Vindel] um dos pergaminhos enrolados, ou rótulos originaes, que os príncipes mandaram coleccionar como matéria prima dos Cancioneiros Geraes»³. Tendo o pergaminho sido subtraído à circulação e ao exame académico devido à sua compra pelo diplomata e musicólogo Rafael Mitjana (1869-1921), prematuramente falecido, à sua guarda pela respetiva viúva, e à sua revenda em 1961 pela respetiva família a antiquários do ramo livreiro⁴, esta conclusão foi aceite durante cerca de setenta anos, já que a seu favor se poderiam invocar dois argumentos de peso. Em primeiro lugar, encaixava-se na tese de Gustav Gröber segundo o qual os poemas trovadorescos eram enviados aos seus destinatários em folhas volantes autógrafas (*Liederblätter*), que podiam ser enroladas⁵. Ainda na década de 1980 Giuseppe Tavani afirmava, sobre o Pergaminho Vindel, tratar-se «de um rótulo, um dos *Liederblätter* postulados por Gröber para a lírica provençal, que [...] veio a confirmar, em zona periférica, a hipótese genial do filólogo alemão»⁶. Outra razão para a aceitação dessa identificação é haver menção de rótulos (Rº = R[otul]o) nas notas marginais ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti), referências estas que poderão corresponder, ao menos nalguns casos, a coletâneas preexistentes à compilação do arquetipo⁷. Deste modo,

³ VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis, «A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor», *Revista de Filología Española*, II/3 (1915), pp. 258-73.

⁴ PARDO CAYUELA, Antonio A., «Rafael Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista», Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, 2013, p. 74. Não me foi possível consultar SANDELS, Marianne, «The Vindel MS of Martin Codax and the Collector Rafael Mitjana», in *Galician/Portuguese Poetry, Prose & Linguistics*, ed. João Camilo dos Santos (Santa Barbara Portuguese Studies, VI, 2002), Santa Barbara: UCSB, 2006, pp. 101-15.

⁵ GRÖBER, Gustav, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien* 2 (1887), pp. 337-670.

⁶ TAVANI, Giuseppe, *Ensaio português. Filologia e linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 391. Em nota, o autor refere um ensaio inédito de Vitale-Brovarone que poria em causa a identificação do pergaminho como um rótulo.

⁷ Vd. fols. 99, 100, 124v, 144r, 240v, 258r, 325v. Bibliografia: FERRARI, Anna, «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIV (1979), pp. 27-142, com uma folha desdobrável em extratexto e 24 lâminas fotográficas (cf. pp. 87-89, 112, 118, 127, 129). TAVANI, Giuseppe, «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Medioevo Romanzo*, VI/2-3 (1979), pp. 372-418, tradução portuguesa: «Ainda sobre a tradição manuscrita», in IDEM, *Ensaio português, op. cit.*, pp. 123-78 [172-74]. OLIVEIRA, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, 1994, pp. 20, 216-17, 223-27. RIO RIANDE, Maria Gimena del, «Rótulos y folhas: las rúbricas del Cancioneiro del rey Dom Denis», in *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa* [Verba: Anexo 67], coord. Mariña Arbor Aldea e Antonio F. Guiadanes, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 195-223.

foi escolhida a sigla R, de «rolo», para designar, entre outras fontes manuscritas da tradição galego-portuguesa, este precioso testemunho.

A iconografia associada ao rei-trovador Alfonso X, em particular a iluminura que encima o prólogo das Cantigas de Santa Maria, «Porque trobar é cousa en que jaz / entendimento», no fólio 4v do *códice rico*⁸, parece atestar o uso de rótulos individuais na fase anterior à produção de um livro. O rolo que o rei segura com a mão esquerda tem nele inscrito, a negro, os primeiros dois versos e meio da cantiga; entre cada linha de texto, duas linhas vermelhas horizontais sugerem uma pauta musical (atendendo à escala do desenho, não se poderia esperar maior detalhe). Os rolos confiados aos seus colaboradores estão ainda em branco, o que faz sentido atendendo a que esta imagem celebra o arranque do projeto das Cantigas de Santa Maria e o papel do monarca na autoria e direção do mesmo.

No entanto, atendendo ao carácter alegórico da arte medieval, o realismo desta composição é incerto; pode mesmo avançar-se a hipótese de que a figuração de um rótulo seja aqui apenas uma convenção iconográfica destinada a evidenciar a autoridade do rei, já que o uso de filactérios, ou tiras compridas de pergaminho semi-desenroladas, com excertos de escritos religiosos, era comum na representação escultórica de autoridades antigas, em particular os patriarcas e profetas do Antigo Testamento. O uso do rótulo, por oposição ao livro que surge noutras imagens de Alfonso X, poderia também representar a incompletude do projeto e/ou uma transmissão baseada na oralidade. De facto, o Messias realiza e os evangelistas completam, com o Novo Testamento, a profecia antiga; os últimos tendem a ser representados com um livro na mão, em sinal de perfeição do conhecimento religioso, podendo em contrapartida o próprio Cristo e aqueles apóstolos dos quais não sobrevive qualquer escrito ser representados com rótulos, enquanto símbolos do ensinamento oral⁹.

Não há dúvida, porém, de que o rótulo era um formato realmente usado, em contextos muito diversos, durante a Idade Média, pelo que sentidos alegóricos podiam entrecruzar-se com o realismo visual. A associação iconográfica de rolos ao mundo propriamente trovadoresco ocorre repetidamente no Codex Manesse (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848), da primeira metade do século XIV¹⁰. Não sendo conhecido, até à década de 1980, nenhum outro documento

⁸ Há dois facsímiles publicados: *Cantigas de Santa María. Edición facsímil del códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, siglo XIII*, Madrid: Edilán, 1979. *Alfonso X El Sabio (1221-1284), Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Vol. I, Madrid: Testimonio [Colección Scriptorium], 2011. A miniatura é reproduzida no meu artigo «The Medieval Fate of the Cantigas de Santa María: Iberian Politics Meets Song», *Journal of the American Musicological Society*, 69/2 (2016), no prelo.

⁹ SCHMIDT, Victor M., «Some Notes on Scrolls in the Middle Ages», *Quaerendo* 41 (2011), pp. 373-83.

¹⁰ Consultável no sítio: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>.

avulso medieval com lírica profana, o Pergaminho Vindel era ideal para ilustrar concretamente o rótulo trovadoresco. O cuidado posto na confecção do pergaminho – sublinhado pela decoração das iniciais, de cor alternadamente vermelha e azul, e pela presença de notação musical – exclui uma função eminentemente prática e um carácter efémero, jogralesco, mas não põe em causa essa identificação, pois é há muito conhecido o caso dos rolos de *Exultet*, ilustrados e apontados, usados em funções litúrgicas solenes no sul de Itália.

Após mudar de mãos várias vezes, entre alfarrabistas, em 1977 o Pergaminho Vindel entrou finalmente na coleção da Pierpont Morgan Library, em Nova Iorque, ficando acessível aos estudiosos. O primeiro musicólogo a examinar diretamente o manuscrito foi Ismael Fernández de la Cuesta, o qual, na transcrição publicada em 1982, não se pronunciou claramente sobre a sua morfologia; começa aí por manter uma designação equívoca, «folha ou rolo» (*feuillelet ou rouleau*), e hesita depois entre «rolo» (*rouleau*), no comentário, e «folha dupla» (*feuille double, feuillelet double*), na descrição¹¹.

A análise material do manuscrito, que realizei em 1985 (com publicação no ano seguinte), demonstrou sem margem para dúvidas que se trata de um bifólio de pergaminho, e não de um rolo. O formato, o primitivo vinco central e a empaginação (no lado da carne) apontam no mesmo sentido. Propus ainda que, não havendo quaisquer vestígios de escrita no lado do pêlo, o bifólio se dobraria em dois, ficando o conteúdo no interior, devidamente protegido; isto permitiria, a exemplo de uma carta dobrada sobre si própria, a sua circulação independente como folha volante, o que manteria o documento como possível ilustração da hipótese de Gröber¹². Com a descoberta de um verdadeiro rolo contendo repertório trovadoresco de origem germânica – para além de outros exemplos similares, por vezes de dúbia interpretação morfológica – essa virtualidade ilustrativa viria a perder parte do seu atrativo¹³.

Em 1998, pensando uma vez mais no Pergaminho Vindel, alvitrei que se devia examiná-lo de novo para verificar se não haveria algum indício de integração do bifólio num livro; mas não pude voltar a Nova Iorque senão em 2009, altura em que confirmei essa hipótese, tendo publicado no ano seguinte as minhas novas

¹¹ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «Les *cantigas de amigo* de Martín Codax», *Cahiers de civilisation médiévale*, XXV/3-4 (1982), pp. 179-85, Planches I-IV.

¹² FERREIRA, Manuel Pedro, *O Som de Martin Codax – Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, pp. 65-71.

¹³ PADEN, William D., «Lyrics on Rolls», in *“Li premerains vers”: Essays in Honor of Keith Busby*, ed. Catherine M. Jones, Logan E. Whalen, Amsterdam - New York: Rodopi, 2011, pp. 325-40. O fragmento germânico (de meados do séc. XIII) foi descrito in BÄUML, Franz H., ROUSE, Richard H., «Roll And Codex: A New Manuscript Fragment of Reinmar von Zweter», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (PBB) 105/1 (1983), pp. 192-231. Trata-se do MS. 170/575, University of California Charles E. Young Research Library, Los Angeles, consultável através da ligação: <http://digital2.library.ucla.edu/viewer/viewer.do?projectNo=123&arkId=21198/zz0025kj8n>

observações¹⁴. Em suma, seis orifícios coincidentes com a dobra central do bifólio encontram-se a distâncias regulares (os três que se situam a 122.5, 176 e 230 mm da base distam entre si c. 54 mm, e c. 45 mm separam os restantes, situados a 31, 76.5 e c. 275 mm da base), podendo ser interpretados como resultado de uma perfuração intencional para efeitos de passagem de um fio que unisse este bifólio a outros formando um caderno, em fase anterior à reutilização do documento como reforço de lombada na encadernação de um livro. Uma inscrição no canto inferior esquerdo, legível como «xij», aponta no mesmo sentido. Concluí que o Pergaminho foi certamente cosido a outras folhas e fez provavelmente parte de uma colectânea mais vasta de cantigas, antes de ter sido, por desuso, reclamado para reciclagem, ganhando nova utilidade na oficina de um encadernador¹⁵. O seu carácter de «folha volante» passou pois de provável a meramente plausível, na medida em que uma fase anterior de circulação independente explica mais facilmente do que a posição central num caderno a ausência total de escrita num dos lados.

2. A natureza dos textos

Se a interpretação do suporte material se presta a discussão, o seu conteúdo não levanta menor número de questões. Deverá ler-se cada uma destas cantigas isolada das restantes, ou considerar que uma leitura produtiva supõe um horizonte mais abrangente? Deverá ou não assumir-se, a partir de índices internos, que as composições constituem uma série coerente? Sendo esse o caso, terão sido elas originalmente pensadas como ciclo, para efeitos de atuação musical, ou corresponderá a sua apresentação serial a uma manipulação editorial ligada à produção manuscrita?

A serialidade das cantigas d'amigo, e particularmente das de Martin Codax, foi notada já no último quartel do século XIX e não tem deixado de estar subjacente à maior parte das interpretações modernas, embora nem todos os críticos que reconhecem o elo estrutural entre as cantigas tenham em conta a ordem por que

¹⁴ FERREIRA, Manuel Pedro, «Codax revisitado», *Anuario de estudos literarios galegos*, 1998, pp. 157-68. IDEM, «Novas observações sobre o Pergaminho Vindel», in *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009-2010, vol. II, p. 255. Ao relatar as minhas novas observações ao curador de manuscritos da Pierpont Morgan Library, William M. Voelkle, este informou-me de que William D. Paden lhe havia comunicado em 2008 a sua convicção de que o Pergaminho Vindel tinha feito parte de um códice.

¹⁵ O orifício situado a 230 mm da base pode ser também interpretado como resultado de perfuração posterior, ocorrida aquando da reciclagem do pergaminho como reforço de encadernação. A incorporação do pergaminho num caderno foi recentemente confirmada por MARCENARO, Simone, «Nuove acquisizioni sul Pergaminho Vindel (New York, Pierpont Morgan Library ms. 979)», *Critica del testo*, XVIII/1 (2015), pp. 33-53.

foram unanimemente transmitidas nos manuscritos¹⁶. Para Stephen Reckert, por exemplo, as sete cantigas de Martin Codax, iniciadas com um prólogo e encerradas por uma finda, «parecem formar em conjunto uma espécie de vilancete semanticamente paralelístico às prestações», alternando circunstâncias de tempo, lugar e sentimento. Tempo – a presença atual, futura ou passada da amiga; lugar – em casa (interpretada como «cidade») ou em Vigo (distinguindo o autor entre «praia» e «igreja»); sentimento – recebe não encontrar-se, confia encontrar-se ou celebra ter-se encontrado com o amigo¹⁷.

Mais recentemente, Maria do Rosário Ferreira explorou a dimensão expressiva do ciclo, fundada, segundo a sua proposta, não num realismo toponímico, mas numa transferência de carácter animista. «A exaltação do elemento marinho, longe de ter significado em si própria, o adquire por espelhar o estado de espírito da protagonista, que oscila, em Martim Codax, entre a desolação ansiosa (primeira e sétima cantiga da série, acentuando-se nesta última) e a expectativa impetuosa (terceira e quinta cantigas, acentuando-se também nesta)». Segundo a autora, o *mar*, estruturador simbólico, é uma presença envolvente, iniludível mesmo quando, em três cantigas, não é explicitamente mencionado, tornando-se *Vigo* um seu atributo, e não o contrário. A identificação da amiga com o *mar* atinge o seu ponto mais profundo, embora também talvez o mais subtil, na cantiga central do ciclo (a quarta), onde, através da menção aos «meus olhos que choram migo»/«ambos», todo o *mar* parece condensar-se nas suas lágrimas salgadas¹⁸.

Na minha edição crítica do Pergaminho Vindel argumentei a favor do carácter cíclico das cantigas nele contidas, embora excluindo dessa concepção unitária a composição melódica. Supus que a ordem dos poemas, coincidente nos testemunhos chegados até nós (algo divergentes na fixação do texto), remete para uma organização prévia à tradição manuscrita conhecida, e aleguei que essa organização corresponde a uma disposição retórica conforme aos preceitos da tratadística latina contemporânea, abarcando *proemium*, *argumentatio* (decomponível em *narratio/tractatio/probatio*), *refutatio* e *epilogus*¹⁹. A ideia de que essa disposição elabora, em clave culta, práticas performativas correntes, espelhadas na existência de outros pequenos ciclos de cantigas d'amigo, recebeu novo alento quando me dei conta de

¹⁶ TORRES, Teodosio Vestreiro, «Martin Codax», *Heraldo Gallego*, nº 147 (7/6/1876), pp. 345-47. JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age: Etudes de littérature française et comparée, suivies de textes inédits*, Paris: Hachette, 1889, p. 315. Para outros comentários, veja-se TAVANI, Giuseppe, «Martin Codax, o seu cancionero e o pergaminho de Vindel», in *Ensaio Portugueses*, op. cit., pp. 267-313; a nossa síntese em FERREIRA, Manuel Pedro, *O Som*, op. cit., p. 179, e o seu complemento em *Aspectos*, cit., vol. I, pp. 96-97.

¹⁷ RECKERT, Stephen, MACEDO, Hélder, *Do cancionero de amigo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1976, pp. 147-62; cito pela terceira edição corrigida e aumentada (1996), pp. 162-77 [165-66].

¹⁸ FERREIRA, Maria do Rosário, *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto: Granito, 1999, pp. 42-53 [45].

¹⁹ FERREIRA, Manuel Pedro, *O Som*, op. cit., pp. 71, 86-87, 175-83.

que havia no sul da Península Ibérica, desde o século IX, uma tradição de «turnos» musicais (englobando um mínimo de quatro canções) que dificilmente teria sido ignorada pelos jograis, mesmo que localizados muito mais a norte, na preparação das suas atuações²⁰.

A fixação individual do texto das cantigas codacianas levanta alguns problemas a que os diversos editores têm dado, naturalmente, respostas também diversas, sustentadas por breves notas ou por argumentação mais desenvolvida. No âmbito da sua edição integral das cantigas d'amigo, Rip Cohen afastou-se em mais de um caso da nossa própria proposta de leitura, que, por sua vez, divergia pontualmente da anterior edição de Celso Ferreira da Cunha²¹. Maior novidade trouxe a proposta de interpretação métrica de Stephen Parkinson, que tomou como exemplos as cantigas I, «Ondas do mar de Vigo», e III, «Mia irmana fremosa». Em 1999, eu próprio havia observado que «a precedência do princípio acentual é ocasionalmente demonstrada em Martin Codax pela irregularidade da medida silábica», embora defendendo que no seu cancionero se trata «sobretudo de conjugação, e não de oposição, entre rítmica acentual e isossilabismo estrito»²². Parkinson levou mais longe a reflexão sobre o tema, abordando essas cantigas não enquanto casos de versificação silábica (polimétrica), mas como realizações de uma versificação acentual (regular)²³.

Embora a estrutura métrica de um poema não tenha que ser inteiramente refletida pela melodização, que pode contrariar seletivamente as expectativas, a proposta de Parkinson sugere uma revisitação musical da cantiga III no sentido de explorar novas possibilidades interpretativas. Na transcrição que apresentei em 1986, achei por bem não assumir, para as cantigas II e III, um horizonte notacional totalmente alinhado com a prática francesa do tempo; excluí, por prudência, a possibilidade de ler o segundo de dois pontos quadrados como *brevis altera* (implicando dois tempos, em vez de um). Mas na verdade, se tomarmos como referência a notação escorialense das *Cantigas de Santa Maria*, que usa, de forma inconsistente, essa possibilidade, nada impede de considerar que na cantiga III pudesse suceder o mesmo, ficando com três ou quatro compassos sobre «(ir)/mana

²⁰ FERREIRA, Manuel Pedro, *Aspectos, op. cit.*, vol. I, pp. 114-15.

²¹ COHEN, Rip, *500 Cantigas d'Amigo. Edição crítica*, Porto: Campo das Letras, 2003, pp. 513-19; agora disponível em PDF na página <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/33843>. CUNHA, Celso Ferreira da, *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro, 1956, reimpresso com uma nota introdutória de Elsa Gonçalves e um apêndice in IDEM, *Cancioneiros dos trovadores do mar*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 297-529; Elsa Gonçalves confronta a edição de 1956 com a de 1986 às pp. 306-7.

²² FERREIRA, Manuel Pedro, *Aspectos, op. cit.*, vol. I, p. 104.

²³ PARKINSON, Stephen, «Concurrent Patterns of Verse Design in the Galician-Portuguese Lyric», in *Proceedings of the Thirteenth Colloquium* [PMHRS, 51], ed. J. Whetnall, A. Deyermund, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2006, pp. 19-38. A discussão da cantiga III foi retomada pelo autor no artigo «Voz e Letra da lírica galego-portuguesa», in *Voz. Actas do VIII Colóquio internacional da Seccção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Vila Real, 2010)*, no prelo. Veja-se também a contribuição de Parkinson para o presente livro.

fre-/mosa», e «a la i-/greja de/», em terceiro modo rítmico (3+1+2 tempos). Isto permitiria que o segundo acento de cada verso da estrofe recaísse sobre um tempo forte. Aliás, essa possibilidade foi parcialmente sugerida na edição que publicámos em 2008 no âmbito de uma antologia histórico-musical²⁴.

Já a interpretação acentual da cantiga I, «Ondas do mar de Vigo» – onde o código notacional poderá ser diverso do suposto nas cantigas II e III, por corresponder a um diferente copista musical –, não obriga a reconsiderar quaisquer das transcrições propostas. No entanto, a constatação recente de que a transcrição da monodia mensural do século XIII pode prescindir de uma unidade de tempo invariável abre a possibilidade de pensar «Ondas do mar de Vigo» no quadro de uma pulsação larga de subdivisão metricamente livre (binária ou ternária), tendencialmente isossilábica, próxima do alto estilo cortês²⁵. Esta possível aproximação não obsta à constatação de que as cantigas de Martin Codax pertencem a um universo composicional muito diverso do que se observa nas cantigas d'amor de Dom Dinis²⁶.

3. O presumível autor

«Martin Codax» surge, no canto superior esquerdo do documento, enquanto nome do autor a quem se atribuem as cantigas. Não há razões para se contestar a atribuição, já que as outras fontes textuais conservadas (Cancioneiros *B* e *V*) são nesse ponto coincidentes. No contexto do Pergaminho Vindel, esta atribuição pode abarcar o texto, o texto e a música, ou parte do texto e da música. Na verdade, a inscrição do nome no pergaminho, a tinta rubra, é provavelmente posterior à primeira campanha de escrita a tinta escura e precede o apontamento musical, que ocupava normalmente o último lugar no processo de cópia; assim sendo, a atribuição tem carácter geral e não pode referir-se ao conteúdo notacional efetivamente concretizado nem ao acrescento textual final.

Não me alargarei aqui sobre os problemas de autoria que levanta a atribuição. Sintetizando, a autoria codaciana do texto das primeiras seis cantigas é pacífica; maior incerteza rodeia a música respetiva transcrita pelo apontador principal (cantigas I, IV, V). Tanto a cantiga VII, acrescentada depois da cópia textual das restantes, mas de melodia apontada junto com as das cantigas I, IV e V e com

²⁴ FERREIRA, Manuel Pedro, *O Som*, op. cit., pp. 129-67. IDEM, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, 2 vols. e 2 CDs, Lisboa: Arte das Musas/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2008, vol. I, pp. 130-31; vol. II, p. 27 (nº 8: *Ondas do mar de Vigo*; nº 9: *Mia irmana fremosa*).

²⁵ FERREIRA, Manuel Pedro, «Editing the *Cantigas de Santa Maria*: Notational decisions», *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série, vol. 1/nº1 (2014), pp. 33-52.

²⁶ IDEM, *Aspectos*, op. cit., vol. I, pp. 167-74.

elas intrinsecamente relacionada, como sobretudo as melodias remanescentes nas cantigas II e III, que se devem a um segundo copista musical, suscitam dúvidas, embora sejam contemporâneas ou pouco posteriores. Uma hipótese interpretativa, que tem em conta o dinamismo interno da obra medieval – a sua *mouvance*, na terminologia de Zumthor²⁷ –, é supor que a conceção e circulação do ciclo conheceu várias fases; que o Pergaminho Vindel espelha, com a escrita sequencial de seis cantigas, a primeira fase; com a música das cantigas I, IV e V (possivelmente apoiada na memória do primeiro estágio) e a totalidade da cantiga VII, a segunda fase; e com a música das cantigas II e III (provavelmente de nova invenção), tomadas em conjunto com as anteriores, o terceiro e último estágio de realização sonora²⁸.

Sobre o presumível autor das cantigas, nada sabemos. «Martin» era um nome corrente, devido à popularidade de S. Martinho de Tours no noroeste peninsular. A sua festa própria, a 11 de Novembro, havia anteriormente culminado o ano litúrgico hispano-visigótico, cujo Advento se iniciava antes do tempo equivalente no rito romano; e o santo continuava a ser orago de inúmeras igrejas²⁹. Já «Codax» (escrito, em nota transcrita no Cancioneiro da Vaticana, ao fol. 139, com «z» final em vez de «x») é um apelido único, interpretável mormente como cognome-alcunha. A discussão moderna sobre o seu significado tem sido inconclusiva. Cod-az ou -ax, «aquele que se distingue pelo *coto/codo* ou pela *côda*», refere talvez uma irregularidade num membro, por amputação ou exacerbação; ou uma excrescência dérmica, como sejam as crostas provocadas pela psoríase³⁰. A natureza do cognome, a sua associação a composições de tipo paralelístico, e sobretudo o facto de as cantigas surgirem integradas, nos cancioneiros apógrafos, numa secção de autores maioritariamente identificados como jograis galegos – ativos durante o segundo e terceiro quartéis do século XIII, salvo exceção mais tardia –, sugere que Martim Codax tinha esse estatuto e se enquadra na mesma cronologia³¹.

²⁷ ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 2000, pp. 91-96. O tema da *mouvance* é desenvolvido em Amelia E. van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley: University of California Press, 1991, disponível no sítio: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft358004pc/>

²⁸ FERREIRA, Manuel Pedro, *O Som*, op. cit., pp. 65-71, 115-17, 167, 175-83. IDEM, *Aspectos*, op. cit., vol. I, pp. 97, 174.

²⁹ OLIVEIRA, Miguel de, *As paróquias rurais portuguesas. Sua origem e formação*, Lisboa: União Gráfica, 1950, pp. 78, 164-66.

³⁰ Sobre o apelido Codax, veja-se CUNHA, C. Ferreira da, *Cancioneiros dos trovadores do mar*, op. cit., pp. 323-28 (13-18 no original); PIEL, Joseph-Maria, «Nótulas de onomástica trovadoresca», in *Estudos de linguística histórica galego-portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 105-09 [106]; e FERNÁNDEZ GUIADANES, António, et al., *Cantigas do mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro/Xunta de Galicia, 1998, pp. 23-25.

³¹ OLIVEIRA, A. Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco*, op. cit., pp. 199-205, 262-65. Numa das raras abordagens ao estilo musical das cantigas de Martim Codax, Charles Brewer observa afinidades com as canções latinas de c.1100 (especialmente as de tema secular) em fontes com notação aquitana, e conclui que isso aponta para uma data de composição relativamente recuada no século XIII, talvez próxima dos seus

A repetida menção, nas cantigas, à localidade de Vigo, 27 km a norte de Tui junto ao rio Minho, tem levado à convicção de que Codax residiu na região; esta é, contudo, uma suposição desnecessária. Vigo era então um pequeníssimo burgo, e desde 1236 estava sujeito à jurisdição do arcebispo de Santiago de Compostela. A igreja fronteira à ria cantada por Martim Codax era possivelmente a de Santiago, sede da paróquia mais antiga, embora outras hipóteses não sejam de descartar³². É plausível que o ciclo de cantigas de Vigo tenha nascido de uma encomenda, superiormente patrocinada, destinada a promover o santuário local, captando a atenção, a visita e a benesse dos peregrinos de origem portuguesa que por essa época vinham de, ou se dirigiam a Compostela, entrando na Galiza por Tui, e que normalmente passariam mais a leste, em Redondela, sem necessidade de fazerem um desvio por Vigo³³. No círculo do arcebispo compostelano Xoán Arias (1238-1266), que exerceu o senhorio de Vigo na época em que se presume ter estado ativo Martim Codax, havia, curiosamente, dois jograis de nome Martim, documentados em 1254 (*Martim iograr, clericus*) e 1261 (*Martinus, iograr de Sisto*)³⁴. Poderia a alcunha Codax, relativa a uma qualquer particularidade física, ter estado associada a um deles, nomeadamente àquele que surge sem associação toponímica? Será que a influência da retórica latina e a proximidade entre as melodias codacianas e o canto eclesíástico reflete o estatuto clerical do seu autor?

inícios (BREWER, Charles E., «The Cantigas d'Amigo of Martin Codax in the Context of Medieval Secular Latin Song», *La corónica* 26/2 (1998), pp. 17-28). O estilo não é, contudo, um indicador cronológico fiável, porque, uma vez estabelecido como modelo replicável, pode prolongar-se no tempo. As datas propostas pelos filólogos modernos para a atividade de Martim Codax têm normalmente apontado para meados do século XIII, servindo 1275 de limite superior convencional; mas há quem alvitre períodos ligeiramente menos recuados: cerca de 1240-1280 (FERNÁNDEZ GUIADANES, António, et al., *Cantigas do mar de Vigo, op. cit.*, p. 27), ou a partir de 1250 (ALVAR, Carlos, BELTRÁN, Vicente, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid: Alhambra, 1985, p. 337).

³² CEGARRA, Basilio, *Vigo na Historia*, Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1998, pp. 19-23. FERNÁNDEZ GUIADANES, António, et al., *Cantigas do mar de Vigo, op. cit.*, pp. 25-27.

³³ MORENO, Humberto Baquero, «Vias portuguesas de peregrinação a Santiago de Compostela na Idade Média», *Revista da Faculdade de Letras*, 2ª série, vol. III (1986), pp. 77-89. PRIEGUE FERREIRA, Elisa Maria, *Los caminos medievales de Galicia*, Ourense: Museo Arqueológico Provincial [Boletín Auriense, Anexo 9], 1988.

³⁴ CABO, José António Souto, «En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas», *Verba* 39 (2012), pp. 273-98. Sobre a linhagem galega em que entronca o arcebispo Xoán Arias, veja-se GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo Pardo de, «De las viejas estirpes a las nuevas hidalguías. El entramado nobiliario gallego al fin de la Edad Media», *Nalgures*, 3 (2006), pp. 263-78 [266].

Métrica acentual nas cantigas de amigo

Stephen Parkinson¹

1. Métrica acentual

O meu propósito neste contributo à celebração do achamento do Pergaminho Vindel é de combater a resistência tradicional ao conceito de métrica acentual na lírica galego portuguesa, nomeadamente nas cantigas de amigo. Para chegar a este ponto terei que definir a métrica acentual em termos teóricos da métrica geral.²

A poesia métrica, segundo John Lotz, é linguagem «numericamente regulada».³ Em palavras simples, na métrica contam-se coisas.⁴ As unidades que são contadas variam muito no seu tamanho e na sua identidade linguística: conforme a tradição poética podem-se contar sílabas, moras, acentos lexicais, acentos métricos, pés métricos, palavras ou frases.⁵ Muitas tradições poéticas incorporam mais de um elemento nas suas contagens. Para caracterizar qualquer tradição de poesia metrificada, recorreremos às tipologias métricas, que reconhecem o equilíbrio entre as contagens possíveis, diferenciando assim entre o verso métrico e o verso livre, que por definição não tem regulação numérica qualquer.⁶

O setor da tipologia métrica que se revela relevante para o estudo da métrica galego-portuguesa baseia-se em dois elementos contados independentemente ou em conjunto – sílabas métricas e acentos métricos.⁷ Os polos opostos desta tipologia

¹ Universidade de Oxford.

² Este artigo retoma e desenvolve partes da comunicação «Voz de Letra da Lírica Galego-Portuguesa» proferida no VIIIº Coloquio da Seção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, celebrado em Vila Real em 10-11 de novembro de 2010, cujas atas continuam inéditas. Esta linha de investigação insere-se nas actividades do projecto «La lírica profana en la corte de Alfonso X. Autores y Textos (II)» FFI2011-25899 (Ministerio de Economía y Competitividad) dirigido pela Profa. Pilar Lorenzo.

³ LOTZ, J. «Metric typology», in SEBEOK, T. (ed.), *Style in Language: A Symposium*, Nova Iorque, Wiley/MIT Press, 1960, pp. 135-48: 135 «numerically regulated language».

⁴ «Poets versify by counting» DUFFELL, M. J., *A New History of English Metre*, Oxford, Legenda, 2008, p. 14.

⁵ O *haiku* japonês conta 17 moras; a poesia hebraica conta frases; a poesia arcaica céltica usa hemístiquos de três palavras (DUFFELL, M. J., *A New History...*, p. 14).

⁶ O que não equivale a dizer que o verso livre não tenha estutura interna nem ritmos bem definidos. Veja-se DUFFELL, M. J., «The Liberated Line. Versifying in the Twentieth Century», in *Journal of Hispanic Research*, 10 (2009), pp. 157-73.

⁷ É importante reconhecer que os sistemas métricos definem não só o número de elementos contados mas também as condições sob as quais as sílabas fonéticas e fonológicas e os acentos lexicais, e fonológicos são

são a métrica silábica pura e a métrica acentual pura. Numa métrica silábica pura, o cômputo do verso contempla todas as sílabas e apenas sílabas, sem admitir considerações acentuais nem quantitativas. É o caso da poesia românica sujeita à chamada «lei de Mussafia», exemplificada pela cantiga 60 das *Cantigas de Santa Maria*,⁸ feita de versos de seis sílabas exatas, seja com terminação aguda (acento na 6ª sílaba, hexassílabo na contagem tradicional) seja com terminação grave (acento na 5ª, pentassílabo na contagem tradicional).

Entre Ave e Eva
gran departiment' á.
 Ca Eva nos tolleu
 o parais' e Deus.
 Ave nos i meteu
 por end' amigos meus:
Entre Ave e Eva...

Eva nos foi deitar
 do dem' en sa prijon
 e Ave en sacar
 e por esta razon:
Entre Ave e Eva...

Eva nos fez perder
 amor de Deus e ben
 e pois Ave aver
 no-lo fez, e por en:
Entre Ave e Eva...

Eva nos enserrou
 os ceos sen chave
 e Maria britou
 as portas per Ave.
Entre Ave e Eva...

contáveis num verso métrico. Para cada tipo de verso definem-se as correspondências entre acentos métricos e acentos lexicais, e entre sílabas fonológicas e sílabas métricas.

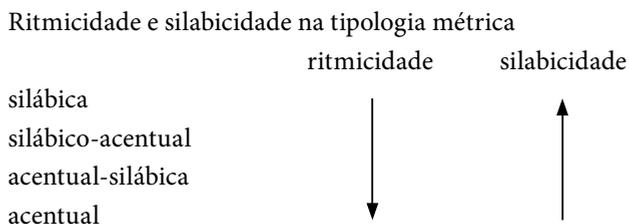
⁸Edição do *Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria* (cp METTMANN, W. (ed.) *Alfonso X el Sábio, Cantigas de Santa María*, 3 vols, Madrid, Castalia, 1986-89, vol. I, p. 204-5, FIDALGO, E., *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2003, pp. 122-28).

Por outro lado, na métrica acentual pura, o cômputo contempla apenas unidades acentuais (acentos ou pés acentuais sem estrutura interna uniforme). Exemplifica este tipo o chamado «dolnik» da métrica russa, termo que se aplica ao «arte mayor» castelhano, a muita poesia métrica inglesa tradicional, e ao refrão da Cantiga de Santa Maria no. 10⁹

**Rosa das rosas, (e) fror das frores
dona das donas, sennor das sennores.**

Neste exemplo os versos têm quatro acentos (ou ictus). Na anotação dos exemplos sigo a convenção de Duffell (2008), indicando em negrito os acentos métricos que incidem na sílaba acentuada duma palavra polissilábica e por sublinhado os acentos que caem num monossílabo forte ou num acento secundário.¹⁰

Entre os dois polos de métrica acentual e métrica silábica, colocam-se ao menos dois tipos mistos, combinando contagem acentual e contagem silábica.¹¹ Uma métrica acentual-silábica define-se por um cômputo primário acentual, com um cômputo suplementar silábico (p. ex. uma versão do pentâmetro iâmbico inglês, no qual cada pé tem duas sílabas, e o verso inteiro tem dez sílabas); uma métrica silábico-acentual organiza-se inversamente, incidindo o cômputo principal nas sílabas, mas respeitando critérios acentuais suplementares como a colocação de acentos obrigatórios em certas sílabas, p. ex. no decassílabo camoniano. Nestes quatro tipos métricos, as duas componentes fundamentais - ritmo e silabidade - combinam-se em proporções inversas, o que podemos representar no gráfico seguinte:



Nesta ótica, a métrica normal portuguesa e galego-portuguesa, definida pelo axioma de «contar as sílabas até à última acentuada», revela-se um tipo de métrica silábico-acentual. A sua normalidade local não deve desviar-nos de reconhecer que em termos da métrica geral se trata dum sistema misto.

⁹ Edição do *Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria*.

¹⁰ DUFFELL, M. J., *A New History...*

¹¹ Na terminologia inglesa os dois tipos costumam juntar-se na categoria «stress-syllabic».

2. Análise métrica

Uma análise adequada da métrica de um poema identifica a estrutura métrica de base, ao qual cada verso individual se refere, no condicionamento estrutural que na linguística se diz «condições de boa formação», e na métrica, no termo do metricista Paul Maas «external responsion».¹² Como bem compreendeu Roman Jakobson, a métrica é uma gramática de tipo estrutural ou generativista, e os versos são as frases definidas ou geradas por esta gramática. E tal como numa gramática linguística, não haverá identidade exata entre o padrão abstrato e as instâncias concretas deste padrão. O decassílabo espanhol terá nove ou dez sílabas, conforme a cadência final.

Ao lado das variantes permitidas (e definidas) pela estrutura métrica, os poetas costumam empregar variantes estruturais contrastivas, para conseguir um equilíbrio entre «segurança» e «surpresa».¹³ No verso inglês do pentâmetro jámbico, por exemplo, muitos poetas introduzem de vez em quando um pé trocaico (no chamado «iambic reversal») para variar o ritmo. À frequência de tais desvios chama-se «tensão» (Ing. «tension»). Pouco ou nada se discute a existência da tensão na métrica galego-portuguesa. A permissividade de versos hipermétricos ou hipométricos não é tensão, senão quando se pode associar a uma finalidade estética. Um exemplo lindo deste processo aparece na Cantiga de Santa Maria 276, na qual o poeta distende o verso final da última estrofe para sublinhar a extensão infinita da loor da Virgem:¹⁴

R	<i>Quen a Virgen por sennor</i>	7
	<i>tever, de todo mal guarrá.</i>	8
I.1	Ond' un miragre que fez	7
2	vos direi, saboroso,	6'
3	en Prad' a Sennor de prez,	7
4	en un logar viçoso_u á	8 [6'_2]
	<i>Quen a Virgen por sennor...</i>	
IV.4	Foi e caeu sobr' esse_“Ahá”	8 [6'_2]
V.4	mester á que lle valla já	8 [7+1]
XII.4	sempre é mui loada_e será.	9 [6'_3]

¹² COHEN, R., «Cantar igual. External Responsion and Textual Criticism in the Galician-Portuguese Lyric», *La coronica*, 38/2 (2010), pp. 5-25; GONÇALVES, E., *Poesia de rei: três notas dionisinas*, Lisboa, Cosmos, 1991; CUNHA, Celso Ferreira da, *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro, edição do autor, 1956.

¹³ «Verse meets two contradictory aesthetic needs of an audience, those for *sécurité* and *surprise*, which are met by regularity [...] and by variation from it». [O verso satisfaz dois requisitos estéticos contraditórios do público, a segurança e a surpresa, que são satisfeitos pela regularidade e pelo desvio dessa regularidade], DUFFELL, M. J., *Modern metrical theory and the verso de arte mayor*, Londres, Queen Mary University of London, 1999, p. 10, parafraseando Auguste Dorchain.

¹⁴ Outro exemplo será a «posição R^v-1» identificada por Cohen, «posição privilegiada na forma musical, onde um verso hipermétrico era ocasionalmente admitido», COHEN, R., *500 Cantigas de Amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003, pp. 69-70.

3. Métrica e música

A tipologia métrica tem implicações fundamentais para as relações entre texto e música. Uma métrica acentual permite uma correspondência regular entre unidades métricas e unidades rítmicas na música, enquanto numa métrica silábica a correspondência básica será entre sílabas e elementos melódicos. Nestes tipos puros, música e texto podem ser criados em conjunto. Nos tipos mistos, contudo, haverá um alinhamento variável e pontual entre elementos métricos e elementos ritmico-melódicos, privilegiando ora estes, ora aqueles. Desta maneira numa Cantiga de Santa Maria, de texto silábico-acentual e música com ritmo independente, uma proporção elevada de versos terá acentos lexicais a colidir com os acentos musicais, num efeito que a tradição britânica rotula «wrenching» (torsão).

4 Métrica acentual

A crítica tradicional, alheia ao contexto teórico que acabo de explicar, tem mostrado uma incompreensão radical para com a possibilidade de existirem cantigas acentuais em galego-português. Num passo muitas vezes citado, o grande Celso Cunha parece afirmar que textos compostos para serem cantados não podem ser métricos:

Nas poesias trovadorescas letra e música eram indissolúvelmente ligadas, e assim sendo, não se lhe podem analisar os versos dentro dos princípios duma regularidade rígida...

Esta afirmação faz sentido apenas quando a única regularidade contemplada é o cômputo silábico, o que se confirma na continuação da citação:

...pois que os acentos do canto, se necessário, haviam de neles mascarar, ou mesmo eliminar, as pequenas excrescências ou lacunas de sílabas que apresentam... na lição dos códices.¹⁵

O quadro que se apresenta é de textos cujas deficiências métricas se explicam pela subordinação a uma música rítmica: «simples letras de músicas».¹⁶ Noutro passo Celso Cunha chega a definir uma métrica pre-trovadoresca dita acentual, definida apenas pela falta de uma base silábica:

¹⁵ CUNHA, Celso Ferreira da, *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 72

¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

[...] a corrente tradicional, seja da versificação amétrica, em que os versos não têm medida fixa, antes flutuam entre certos limites, seja da versificação acentual «onde as sílabas flutuam mas a acentuação produz efeitos bem definidos, relacionadas com a música ou com a origem lírica dos versos».¹⁷

Esta apresentação não reconhece que numa métrica acentual os acentos constituem a base da estrutura métrica e que a contagem silábica pode variar precisamente por não ser a contagem essencial.

Num estudo recente sobre acentuação e música das cantigas de amigo, Manuel Pedro Ferreira admite uma organização acentual nas cantigas de amigo, mas a sua visão limita-se à colocação regular de acentos lexicais, como reflexos da música projetados no texto.

Uma cantiga de estrutura acentual com, supunhamos, estrofes de quatro versos em que estas se tivessem cantado com duas melodias segundo a forma ABAB, deverá deixar um «resíduo acentual» comum aos versos 1 e 3, e 2 e 4 da primeira estrofe.¹⁸

Ferreira exemplifica este tipo de organização acentual com uma cantiga de Estevão Travanca e o seu «contrafactum» (cantiga de seguir), uma célebre cantiga de escárnio de D. Dinis:

Travanca-2	seguir (D. Dinis, Lapa 93)
Amigas, quando se quitou	U noutro dia Don Foan
meu amig' un dia daqui,	diss' ùa cousa que eu sei
pero mho eu cuitado vi	andand' aqui en cas d'el rei
e m' el ante muito rogou	boa razon me deu de pran
que lhi perdoasse, non quix,	per que lhi trobasse. Non quis
e fiz mal, por que o non fiz	e fiz mal, porque o non fiz

Ferreira identifica acentos na 4ª sílaba dos versos ímpares e nas 3ª e 5ª sílabas dos versos pares, pelo qual conclui que a base estrófica da cantiga é uma combinação **abab** de estruturas rítmico-melódicas, distinta da estrutura rimática **abba**. Tal regularidade podia fazer parte dum esquema a métrico acentual, mas não corresponde a um esquema completo. Se quisermos associar a esta cantiga uma

¹⁷ *Ibid.*, p. xiv, citando Ureña Prieto.

¹⁸ FERREIRA, Manuel Pedro, «Música e acentuação nas Cantigas d'amigo», in *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, pp. 101-12: 109.

estrutura métrica acentual no sentido estrito, teremos que identificar um número fixo de acentos e formular umas regras pelas quais estes acentos se associam com sílabas acentuáveis.¹⁹ Uma possível leitura acentual formula-se abaixo, onde se identificam quatro acentos em cada verso, nem sempre na mesma posição, mas correspondentes a acentos lexicais ou a monossílabos semifortes. Igual estrutura se pode atribuir à cantiga paródica.

Travanca
4(?) acentos, distribuição irregular

Amigas, quando se quitou
meu amig' un dia daqui,
pero mho eu cuitado vi
e m' el **ante muito rogou**
que lhi perdoasse, non quix,
e fiz mal, porque o non fiz

Dinis
tetrâmetro jámbico, inversão
inicial nos versos impares
U noutro dia Don Foan
diss' ùa cousa que eu sei
andand' aqui en cas d'el rei
boa razon me deu de pran
per que lhi trobasse. Non quis
e fiz mal, porque o non fiz

Observamos contudo que os refrães, que constituem a ligação textual entre as duas cantigas, não têm a mesma estrutura acentual, que a base rítmica da estrofe inicial da cantiga de D. Dinis resulta mais regular do que a da cantiga que segue, e que as restantes estrofes das duas cantigas não têm a mesma regularidade rítmica. Neste caso, portanto, não podemos alegar uma estrutura acentual como base da cantiga. Será uma cantiga silábico-acentual, cuja estrofe inicial integra duas variantes do verso decassilábico, com acentos intermedios nas sílabas pares nos versos impares e vice versa. A música que acompanha o texto terá incorporado esta subregularidade acentual na estrutura melódica, mas não há maneira de saber se um ou outro teria tido precedência (embora a falta de continuidade da regularidade acentual inicial do texto indique que o texto inteiro não será indissolúvelmente ligado à música.)

5. Critérios

Se uma tal cantiga não é acentual, como identificar aquelas que o são? Para justificar uma categoria de cantigas acentuais, não é suficiente observar uma regularidade acentual qualquer. Temos que formular não só critérios positivos (que justifiquem

¹⁹Na métrica acentual a correspondência entre acentos lexicais (ou frásicos) e acentos métricos faz parte da estrutura métrica, podendo ser estreita (apenas e todos os acentos lexicais correspondem a acentos métricos) ou ampla (qualquer sílaba acentuada de não-clíticos pode se associar ao acento métrico).

a categorização) mas também critérios negativos que excluam outras categorias possíveis (neste caso, cantigas silábicas ou silábico-acentuais).

Os principais critérios positivos para cantigas acentuais serão:

1. um número fixo e/ou uma distribuição fixa de acentos na maioria dos versos
2. uma estrutura estrófica coerente formulada em termos acentuais

enquanto os critérios negativos serão:

3. uma variação irreduzível na contagem silábica, indicando incompatibilidade com a métrica silábico-acentual
4. a falta de uma estrutura estrófica coerente formulada em termos silábicos

Crítérios inversos podem ser empregues para justificar análises de métrica silábica e silábico-acentual, sendo os positivos:

1. um número fixo de sílabas na maioria dos versos
2. uma estrutura estrófica coerente formulada em termos silábicos

e os negativos:

3. uma variação irreduzível na contagem e distribuição de acentos
4. a falta de uma estrutura estrófica coerente formulada em termos acentuais

Na aplicação destes critérios o analista deve guardar uma neutralidade teórica e estar atento à possibilidade de tensão métrica. Se aceitarmos ocasionalmente a hipermetria e a hipometria, ou se as resolvermos por elisão ou emenda, para manter uma análise silábico-acentual, não podemos insistir numa correspondência única de acentos métricos e lexicais antes de aceitar uma análise acentual. Procedendo-se assim, acontece que em muitos casos o resultado será um empate, porque muitas cantigas se revelam consistentes com ambos os sistemas.²⁰

6. Exemplos

A aplicação destes critérios identifica ao menos 63 cantigas de amigo em 28 poetas, que satisfazem ambos os critérios positivos e ao menos um dos critérios negativos. Enumero-os a seguir por autor segundo a numeração da edição de Cohen:

²⁰ «It is clear that the poets of the cantiga de amigo counted both syllables and accents», DUFFELL, M. J., *Syllable and Accent: Studies on Medieval Hispanic Metrics*, Londres, Queen Mary/University of London, 2007, p. 32.

Aboim, 1;	Lopo, 5;
Baião, 4;	Mendinho, 1;
Bonaval, 1, 3;	Meogo, 4, 5, 8, 9;
Burgalês, 2;	Nunes, 2,3;
Calheiros, 4, 7;	Portocarreiro, 3, 4;
Carpancho, 1, 7, 8;	Sandim, 1, 3;
Casal, 2;	Servando, 8;
Codax, 1, 3, 5, 6;	Solaz, 2;
Dinis, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 40;	Torneol, 1, 5;
Esquio, 3;	Travanca, 4;
Estevão Coelho, 1, 2;	Ulhoa, 3, 7;
Ginzo, 4, 8;	Vinhal, 5;
Guilhade, 7, 22;	Viviães, 1;
João Soares Coelho, 2, 3, 5, 6, 8 10, 12, 13;	Zorro, 3 5, 8, 9, 10

Comento a título de exemplo três destas cantigas.

Entre as cantigas de Martim Codax²¹, a 3^a exemplifica o funcionamento dos critérios:

Martim Codax	acentos	sílabas
Mia ir mana fremosa, tre ides comigo	4	11'
a la ig reja de V igo u é o <u>mar</u> sal ido	4	14'
e mir ar emos las on das	2	7'
Mia ir mana fremosa, tre ides de gr ado	4	11'
a la ig reja de V igo u é o <u>mar</u> lev ado	4	14'
e mir ar emos las on das	2	2
a la ig reja de V igo u é o <u>mar</u> lev ado	4	14'
e verrá i mia madr <e> e o <u>meu</u> am ado	4	12'?
e mir ar emos las on das	2	7
a la ig reja de V igo u é o <u>mar</u> sal ido	4	14'
e verrá i mia madr <e> e o <u>meu</u> am igo	4	12'
e mir ar emos las on das	2	7

A cantiga satisfaz os dois critérios positivos, podendo-se analisar coerentemente tanto do ponto de vista da estrutura estíquica como do da estrutura estrófica. Verifica-se uma relação simétrica entre estrofas e refrães, sendo o refrão metade do verso (dois acentos comparados com quatro). Ao mesmo tempo, a cantiga satisfaz os

²¹ COHEN, R., *500 Cantigas d'amigo...*, Codax-3.

critérios negativos, já que as alternâncias de versos de 11', 12', e 14' resistem a todas as tentativas de regularização.

Na 10ª cantiga de João Zorro²² encontramos outra aplicação dos nossos critérios.

João Zorro (B1158bis, V361)	acentos	sílabas
Bailemos agora , por <u>Deus</u> , ai velidas,	4	11'
so aquestas avelaneiras frolicas,	3	11'
e <u>quen</u> for velida, come <u>nós</u> velidas,	4	11'
se amigo amar ,	2	6? 5? 4?
so aquestas avelaneiras frolicas,	3	11'
verrá bailar	2	4
Bailemos agora , por <u>Deus</u> , ai loadas,	4	11'
so aquestas avelaneiras granadas,	3	11'
e <u>quen</u> for loada, come <u>nós</u> loadas,	4	11'
se amigo amar ,	2	6? 5? 4?
so aquestas avelaneiras granadas,	3	11'
verrá bailar	2	4

A bailada de João Zorro admite duas possíveis análises acentuais do verso segundo das estrofes iniciais: um trimetro

so **aquestas** avelaneiras frolicas

ou um tetrâmetro, com um acento métrico no monossílabo «so»

so **aquestas** avelaneiras frolicas

ou na sílaba inicial, com acento secundário, de «avelaneiras»

so **aquestas** avelaneiras frolicas

No primeiro caso teremos uma alternância de versos de 3 e 4 acentos, subentendendo uma estrutura musical ABACBC, ou uma igualdade de quatro acentos em cada verso, possibilitando uma estrutura musical AAABAB.

²² COHEN, R., *500 Cantigas d'amigo...*, p. 395, Zorro-10.

De qualquer maneira, a cantiga satisfaz os dois critérios positivos, podendo-se analisar coerentemente tanto do ponto de vista da estrutura estíquica como do da estrutura estrófica. Verifica-se sempre uma relação simétrica entre estrofas e refrães.

Ao mesmo tempo, a cantiga satisfaz ao menos um dos critérios negativos. A divergência silábica de «se amigo amar / verá bailar» obriga a elisões extraordinárias «s' amig' amar» ou a uma estrutura estrófica assimétrica para impor o isossilabismo desejado. A análise acentual do refrão permite portanto uma simetria que seria impossível na leitura silábico-acentual.²³

Finalmente, na célebre cantiga de Nuno Fernandes Torneol²⁴, o ritmo dactílico consistente apoia fortemente uma análise acentual.²⁵

Nuno Fernandes Torneol	acentos	sílabas
«Levad', amigo que dormide-las manhanas frias»	3 +2	14'
todalas aves do mundo d' amor dizia<n>:	3+2	12'
«Leda m' and' eu»	2	4
«Levad', amigo que dormide-las frias manhanas»	3+2	14'
todalas aves do mundo d' amor cantavan:	3+2	12'
«Leda m' and' eu»	2	4
todalas aves do mundo d' amor dizian,	3+2	12'
do meu amor e do voss<o> en ment' avian:	3+2	12'
«Leda m' and' eu»	2	4
todalas aves do mundo d' amor cantavan,	3+2	12'
do meu amor e do voss<o> i enmentavan:	3+2	12'
«Leda m' and' eu»	2	4

O refrão corresponde acentualmente à coda, com uma inversão rítmica entre os pés jâmbicos de «d'amor dizian» e o trocaico «leda m'and' eu»). A alternância de

²³ Os comentários sobre a cantiga de Zorro dividem-se entre os que afirmam uma regularidade silábica, para nela argumentar para uma liberdade de confluência da conjunção *se* (LAPA, M. Rodrigues, «Recensão crítica a Celso Cunha, *À margem da poética trovadoresca*», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1954), pp. 81-86), os que negam qualquer regularidade para salvar um princípio de regularidade da confluência (CUNHA, Celso Ferreira da, *Estudos de versificação...*) e os que afirmam uma polimetria consciente (COHEN, R., *500 Cantigas d'amigo...*).

²⁴ COHEN, R., *500 Cantigas d'amigo...*, Torneol-1.

²⁵ DUFFELL, M. J., «The metric cleansing of Hispanic verse», in *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 76 (1999), pp. 151-68; PARKINSON, S., «Concurrent patterns of verse design in the Galician-Portuguese lyric», in *Proceedings of the Thirteenth Colloquium*, ed. J. WHETNALL e A. DEYERMOND, Londres, Queen Mary, University of London, 2006, pp. 19-38; PIERA, C. J., «Southern Romance Meters», in N. FABB e M. HALLE, *A New Theory of Metre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, ch. 4.

14' e 12' já não exige regularização métrica, o que não implica que a citação implícita nos versos iniciais não seja perceptível.

Em todos estes exemplos, uma análise acentual reforça os valores poéticos, em vez de desculpar lapsos de métrica silábica.

Deve-se notar que a lista não identifica nenhum poeta cuja obra se julga inteiramente acentual, o que poderia enfraquecer a hipótese de uma métrica acentual bem difundida. Se voltarmos à obra de Martin Codax, verificamos que o seu cancionero está fortemente marcado pela métrica acentual. Além da cantiga 3^a, já comentada, a ritmicidade marcada das estrofes das cantigas codaxianas 1, 5 e 6 permite enquadrá-las na métrica acentual.

- Codax – 1 **Ondas do Mar de Vigo**
se **vistes meu amigo**
- Codax – 5 **Quantas sabedes amar amigo**
treides comigo a lo mar de Vigo
- Codax – 6 **Eno sagrado en Vigo**
bailava **corpo velido**

No caso das cantigas 2 e 4, e na brevíssima 7^a cantiga, uma ou mais análises acentuais são possíveis:

- Codax – 2 Mandad' ei **comigo**
ca **ven** meu **amigo**
e **irei madr' a Vigo**
- Codax – 4 Ai **Deus** se sab' ora **meu amigo**
com' **eu senheira estou en Vigo**
e **you** namorada
- Codax – 7 Ai **ondas** que eu **vin veer**
se me **saberedes dizer**
por que **tarda** meu **amigo** sen **min**

Já que nenhuma destas análises se impõe e que nenhum dos critérios negativos permite rejeitar uma análise silábica, estas cantigas não se podem incluir na lista das cantigas nitidamente acentuais. É óbvio, contudo, que no cancionero de Martin Codax, a ritmicidade tem uma importância significativa.

7. Tipologia métrica e género

Não deve estranhar que tantos exemplos se encontrem no cancionero de amigo, cujas raízes profundas se identificam no lirismo tradicional.²⁶ Se a corrente acentual provém de tais origens, é de esperar que a métrica acentual se concentre ainda mais nas cantigas de amigo de feição tradicional, marcada pela preferência para o esquema rimático aaB(B). A análise da lista provisória de 63 cantigas de amigo acentuais indica que a grande maioria das cantigas de estrutura acentual acusam uma estrutura aaB(B) ou semelhante:

	total
aaB(B)	52
abbaCC etc.	11

Da mesma maneira, observa-se que a métrica silábica pura está associada em geral à cantiga «de meestria», embora esteja bem representada nos dois géneros eróticos.

As três métricas trovadorescas – acentual, silábica, silábico-acentual – podem alinhar-se com uma tipologia de géneros que vá além da divisão tripartida tradicional. Já Alan Deyermond observou que:

as cantigas de amigo paralelísticas divergem tanto das outras – mais do que as não paralelísticas divergem das cantigas de amor – que não há utilidade em estudá-las como um grupo integrado.²⁷

Na métrica, tanto na estrutura do verso como na estrutura da estrofe, podemos identificar uma corrente neotradicional, acentual, ao lado da corrente cortesã, com preferência para a métrica silábica e silábico-acentual. O grito de batalha do autor do *Alexandre* castelhano: «mester trago fermoso. non es de joglaria», podia ter caracterizado a obra dos trovadores inovadores. Alguns trovadores compõem cantigas de amigo inteiramente no estilo cortesão, enquanto outros assimilam, às vezes com grande sutileza, as formas e os ritmos tradicionais ao estilo moderno (é o caso de Torneol, Fernando Esquio, Dinis; Bernardo de Bonaval, Zorro), de modo que nem sempre se pode saber se uma cantiga acentual é uma conservação ou uma imitação.

²⁶ COHEN, R., «The Medieval Galician-Portuguese Lyric», in S. PARKINSON, C. PAZOS ALONSO e T. F. EARLE, *A Companion to Portuguese Literature*, Woodbridge, Tamesis, 2009, pp. 25-40: 39-40.

²⁷ DEYERMOND, A., «Some problems of gender and genre in the medieval cantigas», in *Estudos Galegos Medievais*, ed. A. CORTIJO OCAÑA, G. PERISSONOTTO e H. L. SHARRER, Santa Barbara, University of California-Santa Barbara, 2001, pp. 43-59: 52.

8. Conspectus

Espero ter mostrado que é lícito reconhecer uma métrica acentual, devidamente definida, no cancionero de amigo. Fazendo isso, não diminuimos o respeito devido aos poetas e aos manuscritos, nem negamos a importância da música. Pelo contrário, acentuamos mais uma vertente da originalidade da escola galego-portuguesa e da complexidade da sua evolução.

Os Lais de Bretanha e a questão das «bailadas»

Yara Frateschi Vieira¹

Dentre as cinco composições que abrem o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e são conhecidas como lais de Bretanha (B 1, B 2, B 3, B 4 e B 5),² duas, as de número 2 e 5, colocam problemas específicos, quando comparadas às outras três:

1. não se enquadram, pelo assunto e pela forma, ao contexto narrativo-lírico do *Roman de Tristan*, único romance em prosa da matéria de Bretanha que contém inserções líricas de lais e no qual se encontram os modelos das outras três;

¹ Universidade Estadual de Campinas.

² Os cinco «Lais de Bretanha» encontram-se copiados no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (f. 4v; f. 10r e 10v); outra cópia existe no ms. miscelâneo Vat. Lat. 7182 (f. 276r-278r), da Biblioteca Vaticana, também designado pelas siglas V^a (PELLEGRINI, Silvio, «I “Lais” portoghesi del Codice Vaticano Lat. 7182», in *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Torino, Giuseppe Gambino, 1937, pp. 41-54. [repr. de «Archivum Romanicum», 12 (1928), pp. 303-317], p. 41) ou então L (BREA, Mercedes (org.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, 2 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia/Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Ramón Piñeiro, 1996, p. 25). O estudo mais completo sobre os «Lais de Bretanha» continua sendo o de VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, «Lais de Bretanha (CB - 1-5 = CA 311-315)», in *Revista Lusitana*, 6 (1900-1901), pp. 1-43; outros trabalhos têm-se dedicado a problemas específicos de edição, fontes, autoria e tradução. Cf., por exemplo, PELLEGRINI, Silvio, *op. cit.*; SHARRER, Harvey L., «La materia de Breña en la poesía gallego-portuguesa», in BELTRÁN, V. (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985, Barcelona, PPU, 1988; RON FERNÁNDEZ, Xosé Xabier (1999), «Entre traducción e intertextualidad: reflexiones sobre los Lais de Bretanha gallego-portugueses», in PAREDES J., MUÑOZ RAYA, E. (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 423-449; MEGALE, Heitor, «As cinco cantigas bretãs portuguesas», in *Santa Barbara Portuguese Studies. Galician-Portuguese Poetry, Prose & Linguistics*, VI (2002), pp. 116-133 (uma proposta de edição crítica, na verdade semi-diplomática); SORIANO ROBLES, Lurdes, «Los lais de Bretanha gallego-portugueses y sus modelos franceses (Tristan en prose y Suite du Merlin de la Post-Vulgata artúrica)», in SERRANO REYES, J. L. (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In Memoriam Manuel Alvar*, V. II, Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 27-46; GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, «La poética compositiva de los Lais de Bretanha: Amor, des que m’á vós cheguei y los lais anómalos de la Post-Vulgata», in *Revista de poética medieval*, 19 (2007), pp. 93-113; ARBOR ALDEA, Mariña, «Lais de Bretanha Galego-portugueses e Tradición Manuscrita: as relacións entre B e L», in ILIESCU, M., et al. (eds.) *Actes du XXVe. Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane*, vol. VI, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, pp. 11-20; VIEIRA, Yara Frateschi, «Os Lais de Bretanha: voltando à questão da autoria», in MONGELLI, L. M. (org.), *E fizerom taes maravilhas... Histórias de Cavaleiros e Cavalarias*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2012, pp. 527-544 [publicado também online: <http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/655-688.pdf>] e IDEM, «Tornada en linguagen palavra per palavra», in ALVAREZ, R., et al. (eds.), *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2013, pp. 545-560; LORENZO GRADÍN, Pilar, «Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero», in *e-Spania. Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 16 (2013). Mariña Arbor Aldea, segundo informa no seu artigo, tem no prelo uma edição crítica dos textos.

2. não foram localizados até agora os originais de que teriam sido traduzidas³ as suas partes líricas;
3. não possuem a forma estrófica dos lais integrados ou arturianos, mas a de uma cantiga de amigo tradicional: B 2 – ababCC;⁴ B 5 – abbaCC.⁵

O gênero poético a que pertenceriam ambos os textos pareceria não colocar problema, observando-se que um deles, B 2, se autotransmite como «bailada»: «andamos fazendo dança / cantando nossas bailadas!» (vv. 15-16), enquanto o outro, B 5, se autodenomina «lais»: «cantemos-lhe aqueste lais!» (v. 4), ao mesmo tempo que inclui a chamada à dança: «e dancemos» (vv. 2 e 9).

No entanto, a dificuldade em encontrar os respectivos originais e a consideração dos aspectos relacionados aos gêneros ligados à dança, transmitidos nos romances franceses e nos cancioneiros românicos dos séculos XIII e XIV, obrigam-nos a examinar com mais atenção os pontos anteriormente mencionados.

Os originais

Ao contrário dos outros lais, cujo modelos franceses foram logo identificados por Carolina Michaëlis, como lais líricos inseridos no *Roman de Tristan*,⁶ essas duas composições têm-se revelado elusivas no que diz respeito à definição da sua eventual fonte. Textos franceses, porém, têm sido propostos como possíveis modelos para cada um deles. Trata-se de dois episódios narrativos presentes, respectivamente, na *Suite du Merlin* e na sua continuação, publicada por Fanni Bogdanow com o título de *La Folie Lancelot* (vd. infra). Nesses episódios não consta, contudo, o texto das correspondentes cantigas de dança, mas apenas o que se poderia considerar, como veremos mais adiante, a citação dos refrões que um grupo de donzelas

³ A rubrica que Colocci copiou no fol. 4v do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, em seguida ao fim da fragmentária *Poética* anônima, inclui a única declaração que possuímos, no *corpus* da lírica galego-portuguesa, de que a peça seria aquilo que, em português contemporâneo, chamaríamos uma «tradução», talvez literal, de outro texto: «Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita e fizeram-na quatro donzelas em tempo de Rei Artur a Maraot d'Irlanda por la [...] e tornada en languagen palavra per palavra. E diz assi: O Maraot [...] aja mal grado». Acerca dos problemas ligados ao sentido da expressão «tornada en languagen», cf. VIEIRA, Yara Frateschi, «Tornada en languagen palavra per palavra», *op. cit.*

⁴ Esquema 99:77, total de 81 ocorrências (TAVANI, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizione dell'Ateneo, Roma, 1967).

⁵ Esquema 160: 396, total de 466 ocorrências (*ibid.*).

⁶ Cf. VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, *op. cit.*, vol. II, pp. 483-9; BAUMGARTNER, Emmanuèle, «Sur les pièces lyriques du Tristan en prose», in BIANCIOTTO, G., et al. (eds.) *Études de langue et de littérature du moyen âge offertes à Felix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, 1973, pp. 19-25; MAILLARD, Jean (1957), «Le lai lyrique et les légendes arthuriennes», in *Bulletins bibliographiques de la société internationale arthurienne*, 9 (1957), pp. 124-127; FOTITCH, Tatiana, STEINER, Ruth, *Les lais du roman de Tristan en prose, d'après le manuscrit de Vienne 2542*, München, Fink, 1974.

cantava, enquanto dançava à volta de um escudo. Por esse motivo, os estudiosos que aceitam tais textos como os prováveis originais de B2 e B5 têm suposto, em geral, que o «adaptador» galego-português se sentira autorizado a «recriar», a partir dos estribilhos, o texto completo das respectivas cantigas.⁷

Vejamos, portanto, esses textos franceses que, de acordo com o estado atual do nosso conhecimento, teriam dado origem a ambos os lais galego-portugueses. Neles conta-se que algumas donzelas «carolent et chantent» à volta de um escudo: no caso de B 2, trata-se do escudo de Marot/Morolt de Irlanda; no caso de B 5, do escudo de Lancelot.

O contexto narrativo que teria sugerido a composição de B 2 encontra-se na *Suite du Merlin* da Pós-Vulgata, transmitido no ms. Add. 38117, da British Library (o chamado ms. Huth, publicado por Paris e Ulrich, 1886) e no ms. BNf 112:

Apriés eure de tierche lour avint qu'ils vinrent dalés un bois et trouverent damoiseles qui *karoloient* entour un arbre, et pooient bien estre dusques a .XII. Et devant elles avoit .II. chevaliers tous armés montés seur .II. grans chevaus, et estoient ambedui si apresté qu'il n'i failloit fors que del poindre. A l'arbre entour qui les damoiseles *karoloient* avoit pendu un escu tout blanc sans entresaingne nule. Et ensi coume chascune passoit par devant l'escu, elle rakoit et escopissoit desus et disoit: «Diex doinst honte a chelui qui te sout porter, car il nous a mainte honte porcachie!» Et lors recommenchoit sa *chanchon* et *respondoit avoec les autres*. Gavains vient pres des damoiseles et escoute chou que elles *disoient*. Et quant il l'a bien entendu, il demande a son

⁷Cf. SHARRER, Harvey L., *op. cit.* p. 566 e também «The Acclimatization of the Lancelot-Grail Cycle in Spain and Portugal», in KIBLER, W. W. (ed.), *The Lancelot-Grail Cycle: Text and Transformation*, Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 175-190; GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, LORENZO GRADÍN, Pilar, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 101-109. Recentemente, contudo, levantou-se a proposta de que ambas as peças pudessem figurar como inserções líricas no modelo em prosa maneado pelo adaptador galego-português (cf. LORENZO GRADÍN, Pilar, «Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero», *op. cit.*). Levando em conta, porém, que a prática da tradução na Idade Média era distinta da que se impôs nos dois últimos séculos e o fato de não dispormos, em nenhum testemunho da matéria de Bretanha, de registro de cantigas de dança, prefiro continuar aceitando a hipótese de o “tradutor” galego-português ter “completado” o texto que lhe parecia apenas parcialmente anotado nas fontes de que dispunha. A própria autora do referido artigo aponta, na nota 6, que, na compilação italiana da *Tavola Ritonda* (*apud* BRANCA, Daniela Delcorno, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998, pp. 64-65), o autor procede com as peças líricas do modelo francês de maneira semelhante ao adaptador galego-português: «Di fronte ai lais, così numerosi nel romanzo francese, la *Tav. Rit.* preferisce, più che tradurli, procedere a variazioni in proprio e aggiunte, magari là dove i componimenti erano solo menzionati» (italícos meus). Sobre a atividade tradutora na Idade Média e em particular com referência aos lais, cf. VIEIRA, Yara Frateschi, *op. cit.*, 2012 e 2013.

cousin: «Entendés vous ceste *canchon*? – «Oïl bien», fait il. «Elles *dient* que *maugrés en ait li Morhous se elles chantent*».»⁸ (itálicos acrescentados)

[Após a hora de terça ocorreu que [Galvão e Ivã] chegaram a um bosque e encontraram donzelas que *karoloient* à volta de uma árvore e podiam ser bem até doze. E diante delas havia dois cavaleiros totalmente armados, sobre dois grandes cavalos. E estavam ambos tão preparados que não lhes faltava senão atacar. E dessa árvore a cuja volta *karoloient* as donzelas, pendia um escudo inteiramente branco, sem insígnia alguma. E quando cada uma das donzelas passava diante do escudo, cuspia-lhe em cima e dizia: «Deus envergonhe o que te costumava trazer, pois ele nos causou muita vergonha!» E depois recomeçava a sua *canção* e *respondia com as outras*. Galvão chega perto das donzelas e ouve o que elas *diziam*. E depois que as ouviu, pergunta a seu primo: «Ouves esta *canção*?» «Sim», responde ele, «elas dizem que *mal grado haja o Morholt quando elas cantam*.]»

Quanto a B 5, outro contexto narrativo tem sido sugerido como aquele que teria dado origem ao lai galego-português. Trata-se de uma passagem contida no segmento que Fanni Bogdanow publicou sob o título de *La Folie Lancelot*, a partir dos mss. BNF 112 e 12599:

Et quant les damoyelles orent veue la joust, elles viennent a l'escu et ly enclinent toutes, et puis commencent a *karoler* et a *chanter* et *disoient en leur chanson*: «*Voirement est ce ly escus au meilleur chevalier du monde*». Et sachés que tant comme Lancelot demoura en l'isle ne fu il puis nul jour que elles ne

⁸ ROUSSINEAU, Giles, *La Suite du Roman de Merlin*, édition critique par... 2ème. éd. en un volume, Genève, Droz, 2006, p. 370. A edição de Roussineau, no que se refere aos parágrafos I – 443, baseia-se no ms. Add. 38117 da British Library (ms. Huth). Cf. *ibid.*, p. xlii. O ms. BNF 112 (ff. 17v-58r), que contém a mesma passagem, foi editado por Sommer como se segue: «Après heure de tierce leur auint quilz vindrent deles .j. bois et trouerent damoiselles qui karoloient entour .j. arbre, et pouoient bien ester iusqua .xij. Et deuant elles auoit .ij. cheualiers tous armes sur .ij. grans cheuaulx. Et estoient amduy si apreste quil ny failloit fors du poindre. Et a cel arbre [entour] cui les damoyelles karoloient auoit .i. escu pendu tout blanc sans autre enseigne nulle. Et ainsi comme chascune demoiselle passoit par deuant lescu, elle crachoit dessus et disoit: «Dieux doint honte a celui qui te souloit porter, car il nous a mainte honte pourchasse!» Et lors recommençoit sa chanson et respondoit avec les autres. Gauvain vient pres des damoyelles et ecoute ce quelles dient. Et quant il la bien entendu, il demande a son cousin: «Entendes vous ceste chanson?» «Oïl bien», fait il, «elles dient que mal gre en ait le Mor[h]olt.» (SOMMER, H. Oskar, *Die Abenteuer Gawains, Ywains und Le Morholts mit den drei Jungfrauen aus der Trilogie (Demanda) des Pseudo-Robert de Borron. Die Fortsetzung des Huth-Merlin nach der allein bekannten Hs. Nr. 112 der Pariser National Bibliothek*, Halle, Max Niemeyer Verlag (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 47), 1913, pp. 3-4. Os primeiros a identificar essa passagem como a fonte de B 2 foram William J. ENTWISTLE (*The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, New York, Phaeton Press, 1975 [1a. ed. 1925], pp. 156-7) e Maria Rosa Lida de MALKIEL («Arthurian Legend in Spain and Portugal», in LOOMIS, R. S. (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, 2001 [1a. ed. 1959], p. 411).

venissent devant l'escu et que elles n'y *carolassent* .iii. fois le jour aussi bien l'yver come l'esté.⁹ (itálicos acrescentados)

[E depois que as donzelas viram a justa, vêm ao escudo e inclinam-se todas, e começam a *karoler* e a *cantar* e *diziam na sua canção*: «*Verdadeiramente é este o escudo do melhor cavaleiro do mundo*». E sabeis que enquanto Lancelot esteve na ilha não houve um só dia que elas não viessem diante do escudo e que não *carolassent* três vezes por dia ali, tanto no inverno como no verão.]

Os itálicos acrescentados têm o propósito de evidenciar os seguintes vocábulos:

- karoloient/ karoler/ carolassent
- chanchon / canchon / chanson
- chanter
- respondoit avoec les autres
- disoient (2) / dient
- maugrés en ait li Morhous
- Voirement est ce ly escus au meilleur chevalier du monde

Se de fato, como se supõe, esses trechos correspondem às matrizes dos lais galego-portugueses em questão, os termos destacados podem ajudar-nos a reconstruir o quadro dos movimentos das donzelas à volta dos respectivos escudos, juntamente com o que diziam e cantavam.

Caroler / Carole

O verbo «caroler» recebe, no FEW (II-1 644a) o seguinte significado: Fr. CAROLER «danser la carole» (12. Jh.).¹⁰ Por sua vez, «carole», termo frequentemente encontrado no vasto *corpus* da literatura medieval francesa, designa um tipo bastante simples de dança social: mulheres, ou homens e mulheres, dando-se as mãos, movem-se lateralmente em círculo, no sentido horário. Os dançarinos dão um passo para a esquerda e em seguida unem o pé direito ao esquerdo, podendo haver também algum movimento dos braços.¹¹

⁹ BOGDANOW, Fanni, «La Folie Lancelot. A hitherto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in MSS B.N.fr. 112 and 12599», Tübingen, Max Niemeyer Verlag (*Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, 109), 1965, p. 70. A sua primeira identificação deve-se a MALKIEL, Maria Rosa Lida de, *op. cit.*, p. 411 (identifica a referência no *Lancelot* da Vulgata); SHARRER, Harvey L., *op. cit.*, p. 566, descobre a provável origem do lai no segmento narrativo da pós-Vulgata que Bogdanow editara com o nome de *Folie Lancelot*.

¹⁰ Para o estudo detalhado da história do termo «carole» e da sua etimologia, cf. MULLALLY, Robert D. G., *The Carole. A Study of a Medieval Dance*, Farnham (Surrey), Ashgate, 2011, pp. 1-18.

¹¹ *Ibid.*, pp. 49-50.

Em geral, a «carole» era acompanhada de canto, o que envolve naturalmente a parte lírica e a música. Os poemas associados à «carole» aparecem registrados pela primeira vez no *Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dole*, de Jean Renart, que tem sido datado do primeiro terço do século XIII.¹² Ao longo do tempo, observa-se alguma variedade no espectro formal das composições a ela associadas, que podem ir de formas muito simples, às vezes apenas 2 ou 3 versos, até outras mais complexas e sofisticadas, provavelmente mais aristocráticas, como as do «rondeau», do «virelai» e da «ballade». As composições líricas que acompanham a «carole» recebem, na maioria dos casos, a denominação de «chanson», embora também apareçam por vezes alguns outros nomes, como «rondet», «rondet de carole» ou «motet».¹³

O texto narrativo da *Folie Lancelot* («et puis commencent a karoler et a chanter») testemunha a íntima e complementar relação entre ambas as atividades: «caroler» refere-se à dança de roda à volta do escudo, enquanto que «chanter/ chanson» se referem aos versos que as donzelas cantam enquanto dançam. Já o texto da *Suite du Merlin* («damoiseles qui karoloient entour un arbre») usa o verbo «karoler» para designar a dança à volta da árvore onde está pendurado o escudo de Marot de Irlanda.

O termo «carole» e o derivado «caroler» não são encontrados nas demais línguas românicas, a não ser ocasionalmente e como empréstimos do francês. Não estão documentados nem em espanhol nem em português; em italiano, contudo, ocorre a forma «carola», também derivada do francês.¹⁴

Respondoit avoec les autres / Disoient / Dient

Como já apontamos, um dos problemas levantados pelos dois trechos propostos como provável fonte para os lais galego-portugueses é o fato de neles não constar o texto de uma canção que tivesse servido de matriz às composições ibéricas, ausência essa que levou os estudiosos em geral a supor que o adaptador tivesse «recriado» os versos líricos pressupostos pelos episódios narrativos que lhe chamaram a atenção. A fim de tentar elucidar a questão, vale a pena, creio, examinar mais de perto algumas pistas que nos oferecem as versões francesas em causa, no que diz respeito à atividade coreográfica e ao eventual conteúdo lírico que constituiria o poema cantado pelas protagonistas.

A descrição dos gestos corporais e vocais das donzelas que dançam à volta do escudo de Marot, por exemplo, inclui: 1) a dança à volta do escudo; 2) o ato ofensivo

¹² RENART, Jean, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, édité par Félix Lecoy, Paris, Librairie Honoré Champion, 1969.

¹³ MULLALLY, Robert D. G., *op. cit.*, pp. 77 e 65.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

de cuspir-lhe em cima e maldizer o seu dono; 3) a ação de recomeçar a canção e «responder com as outras».

Os dois primeiros itens não colocam problemas. Mas o que significaria, exatamente, no terceiro, a expressão «responder com as outras»? Uma indicação poderia prover do fato de que, em provençal, «respos» é dado como sinônimo de «refranh», nos meados do séc. XIV.¹⁵ Já na liturgia católica, o termo «repons» (lat. *responsum*) designa os refrães retomados pelo coro, alternando na salmodia responsorial com os versos cantados pelo solista.¹⁶ Nos léxicos franceses medievais, por sua vez, o verbo «respondre» tem, dentre os demais significados, o de «chanter sa partie dans un choeur».¹⁷ O dicionário do antigo francês de Tobler-Lommatzsch propõe para o verbo a acepção de «den Refrån zum Liedem eines anderen singen»¹⁸. Mullally¹⁹ contesta-a, contudo, a partir da análise do contexto em que o vocábulo ocorre nos exemplos citados naquele verbete e em outros do século XIII, concluindo que:

All these examples make choral participation generally seem highly unlikely. Rather the implication is of a succession of solo singers, and *respondre* means 'to respond', and denotes the reaction of the others dancers, and it is this reaction that is constantly emphasized. The observation made by several medieval French authors on the favourable reception of the singing of a song suggests, perhaps, that it was the singing of these songs that constituted the chief pleasure in a performance of a carole, which, after all, was the simplest of dances.

¹⁵ Cf.: «La difinitios de dansa. Dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so es un respos, solamen, e tres coblas semblans en la fi al respos en compass et en acordansa. E la tornado deu esser semblans al respos. (...) E.l respos deu esser del compass de meia cobla, o quaysh, so es mays o mens de dos bordonetz.» (*Las Flors del Gay Saber*, trad. de M. le Marquis d'Aguiar revue et complétée par M. Gatién-Arnoult, vol. 1, Toulouse, Typ. de J.-B. Paya, 1841, vol. I, p. 340-1)

¹⁶ Cf. Ortolang/Lexicographie – <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/répons>: «2. Ca. 1190 liturg. «faire le respont [des psaumes]» (*Renart*, éd. M. Roques, 12324); ca. 1223 «respos chanter» (GAUTIER DE COINCI, *Miracles*, éd. V. Fr. Koenig, 1 Mir 31, 210)»; O termo corresponde ao latim *responsum*; cf. DU CANGE, s.v. *Graduale: Graduale a gradibus dicitur, quia in gradibus canitur. Hoc etiam Responsum vocatur, quia choro cantante, ab uno versus respondetur.*

¹⁷ Cf. LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois*, L. Favre, Niort, 1791; GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe. au XVe. siècle. Complément*, Tomo 9, Paris, F. Vieweg Libraire-Éditeur, 1891-1902; *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (1922-2002), disponível online em Atilf – Analyse et traitement informatique de la langue française – <http://www.atilf.fr/dmf>; último acesso: 28 de janeiro de 2015. A abonação que Sainte-Palaye oferece para esse sentido é tomada do romance *Brun de la Montagne*, cuja composição é datada provavelmente da segunda metade do século XIV (MEYER, Paul (ed.), *Brun de la Montagne*, Paris, Librairie Firmin Didot, 1875, p. 83, v. 2421).

¹⁸ TOBLER-LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von Erhard Lommatzsch, weiter geführt von Hans Helmut Christmann, Wiesbaden, Franz Steiner, 1915.

¹⁹ MULLALLY, Robert D. G., *op. cit.*, pp. 188-9.

A interpretação de Mullally parece adequada dentro do contexto das «caroles» executadas em sociedade, como ocorre por exemplo nos casos citados no *Roman de Guillaume de Dole* e nos demais que nele se inspiraram. Mas não nos parece que se possa aplicar ao contexto acima citado da *Suite du Merlin*, onde não faria sentido entender: «recomeçava a sua canção e reagia favoravelmente com as outras», mas sim «recomeçava a sua canção e cantava juntamente com as outras um refrão».

Da mesma forma, as flexões «disoient» e «dient» do verbo «dire» têm nos dois trechos, como objeto direto, o verso que muito provavelmente constituía o refrão cantado pelas donzelas, respectivamente, «Maugrés en ait li Morhous» e «Voirement est ce ly escus au meilleur chevalier du monde». O adaptador galego-português parece ter também entendido que essas citações correspondiam a refrães e incorporou-as como tais às suas composições. Assim, os refrães de B 2 e B 5 traduzem quase literalmente as citações presentes na versão francesa: no primeiro caso, «maugrés en ait li Morhous» = «O Marot aja mal grado» e, no segundo, «Voirement est ce ly escus au meilleur chevalier du monde» = «Ca este escudo é do melhor homen que fez Nostro Senhor».

Os textos franceses, portanto, permitem reconstituir a atividade coreográfica das donzelas como uma dança de roda e o refrão que cantavam juntas como acompanhamento da dança. No caso de B 2, poderíamos aventar que a frase pronunciada por cada donzela diante do escudo: «Diex doinst honte a chelui qui te sout porter, car il nous a mainte honte porcachie!» faria parte de uma estrofe ou mesmo constituiria uma estrofe. Mas logo em seguida se diz que a donzela «recommenchoit sa chanchon et respondoit avoec les autres» – o que se pode entender de duas formas: ela recomeçava a canção E cantava o refrão com as outras, ou então, o que parece mais provável, considerar que as duas expressões são sinônimas e equivalem a «recomeçava sua canção, isto é, cantava o refrão com as outras». Esse entendimento está de acordo com o que sabemos sobre os tipos de poema que se cantavam para acompanhar uma «carole», inicialmente peças curtas de caráter tradicional, que posteriormente foram substituídas por formas mais elaboradas e sofisticadas, como o «rondeau» e o «virelai».²⁰

Para tratar da ausência (ou inexistência) do texto completo da canção que incluiria esses refrães, temos de retomar, porém, a questão das inserções líricas em romances narrativos.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

Inserções líricas em contexto narrativo

A moda das inserções líricas em contexto narrativo começa, como já afirmamos acima, com o *Roman de la Rose* ou *de Guillaume de Dole* de Jean Renart (ca. 1228), e estende-se rapidamente a vários outros (p. ex., *Roman de la Violette*, *Meliacin*, *Le roman de la dame à la lycorne et du biau chevalier au lyon*, *Le dit de la panthère d'amours*,²¹ além do *Roman de Tristan* em prosa, que inclui 17 lais arturianos). No caso desses romances em verso e do *Roman de Tristan* em prosa, as peças líricas inseridas eram, muitas vezes, peças antigas e tradicionalmente autônomas. Como observa P. Bec²², trata-se de um repertório lírico tradicionalizante que existia em circulação, da mesma forma que veiculava uma temática artúrica.

A moda chegou também à Península: a inserção lírica realiza-se em romances castelhanos, como a *Vida de Santa María Egipcíaca*, o *Libro de Apolonio*, o *Libro de Alexandre*, a *Razon feyta de amor*, o pranto *Ay, Iherusalem!*²³ e a *Historia Troyana Polimétrica*, que Menéndez Pidal data de ca. 1270, enquanto outros recentemente a datam de meados do século XIV ou mesmo posterior. Os poemas líricos inseridos nesta narrativa épica não são tradução de outros presentes no original francês de Benoît de Saint Maure, mas foram criação do autor espanhol; Lola Peláez²⁴ julga tratar-se provavelmente de um poeta da corte de Alfonso XI, que segue a moda literária do tempo para chegar a um público que apreciava ouvir a épica sobre matéria antiga num metro diferente do tradicional.

A *Historia Troyana Polimétrica* contém 11 poemas, 2 em metros narrativos padrão (um em «cuaderna vía» e o outro em dísticos octossílabos); os outros, em 4 metros normal ou invariavelmente empregados para a lírica. Mesmo no conteúdo a semelhança com a tradição lírica anterior – no caso, a lírica galego-portuguesa, é forte.²⁵ O lamento de Troilo por Briseide, nas palavras de Tavani²⁶ (*op. cit.*, pp. 19-20), «é uma das mais belas composições líricas do século XIII hispânico e está entrelaçado de elementos tópicos da coeva poesia de amor galego-portuguesa»; o último encontro dos amantes «condensa-se também ele em tons de *cantiga de amor*:

²¹ Cf. BUTTERFIELD, Ardis, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, [2002], p. 28.

²² *Anthologie de la prose occitane du Moyen Âge*, Aubanel, 1977, p. 211.

²³ Cf. TAVANI, Giuseppe, *Ensaaios portugueses. Filologia e linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 17.

²⁴ PELÁEZ, Lola, «La *Historia troyana polimétrica*: una nueva tentativa de renovación de la épica culta», in *Olifant*, vol. 20, n. 1-4 (1996), pp. 235-248.

²⁵ Carolina Michaëlis, como sempre exaustiva, já tinha chamado a atenção para esse aspecto. Cf. VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, *op. cit.*, II, p. 519, nota 3: «Chamo a atenção para os subst. fem. em *or* (*señor, entendedor*), as formulas *mi mesquina, por mal de mi, yaquando, duc, reñichar, enxeco, mais* e para as rimas *yo veo; yo torneo; bien mantiene*».

²⁶ TAVANI, Giuseppe, *Ensaaios Portugueses, op. cit.*, pp. 19-20.

... la señor mía,
 en fuert punto fuy naçido,
 pues yo morir todavia
 e non fuer de vos creydo.»

Os versos 21-25 do poema I – lamento de Aquiles por Pátroclo –, por sua vez também lembram muito uma cantiga de amigo:

Ay, Patroclo, ay amigo!
 amigo, quien cuidaria
 que muerte nos parteria
 de non vevir vos comigo
 siempre mientre yo veviese;²⁷

e o poema VII contém (vv. 97-110 and 145-52) uma emocionante *alba*.²⁸

Larrea Velasco²⁹ aponta coincidências estruturais (métricas) entre a HTP e o *Poema de Alfonso XI*; além disso, semelhanças na expressão e na caracterização das duas personagens principais – Alfonso XI e Héctor – levam-na a propor que a HTP tenha sido composta no segundo quartel do século XIV, talvez por um poeta pertencente ao escritório de Alfonso XI.

A moda da inserção lírica nos poemas ou romances em prosa narrativos em castelhano à volta de 1300 é comprovada também pela existência dessa prática em outros textos: em *El Libro del Caballero Zifar* (composto em 1300-1301), há duas canções líricas (lamentos) inseridas no episódio de Roboan, ambas com alguma evidência de terem sido originalmente escritas em galego;³⁰ no *Amadís*, composto no final do século XV por Garcí Rodríguez de Montalvo, encontra-se inserido o villancico “Leonoreta, fin roseta”, versão castelhana da cantiga «Senhor genta», atribuída a João Lobeira no CBN, mas muito provavelmente uma inclusão tardia, supondo-se recentemente que a sua composição seja da primeira metade do séc. XIV, entre 1330 e 1351, por um poeta da corte de Alfonso XI.³¹

²⁷ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Tres poetas primitivos. Elena y María. «Roncesvalles»*. *Historia Troyana Polimétrica*, Buenos Aires – México, Espasa – Calpe Argentina S.A., 1948, p. 112.

²⁸ Cf. DEYERMOND, Alan, «Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres», in *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975, pp. 39-52: 45.

²⁹ LARREA VELASCO, Nuria, *Historia Troyana Polimétrica. Edición crítica*, Tesis doctoral, UNED, 2012, p. 34 (<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Nlarrea/Documento.pdf>).

³⁰ Cf. DUTTON, Brian, WALKER, Roger M., «El libro del Cauallero Zifar y la lírica castellana», in *Filología*, 9 (1963), pp. 53-67.

³¹ Cf. BELTRÁN, Vicente, «Rondel y refram intercalar en la lírica galaico-portuguesa», in *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval. Verba. Anexo 59*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago

No que se refere especificamente à canção de dança e ao uso do refrão, é importante lembrar que no *Roman de la Rose* ou *de Guillaume de Dole*, de Jean Renart, citam-se também refrães, sem que façam parte de uma canção ou de um «rondet».

As inserções líricas que aí se encontram, num total de 46 peças, incluem um grupo de 16 canções cortesias ou cantos de amor, cujos autores são em geral conhecidos; e um outro grupo, menos homogêneo, que contém peças de inspiração mais tradicional ou popular, anônimas, «qui sont l'expression d'un lyrisme plus objectif, parfois aussi plus collectif et plus enraciné sans doute dans la conscience commune, telles, par exemple, que la chanson à danser, la pastourelle ou la chanson de toile».³² Desse segundo grupo, o conjunto mais interessante, diz Lecoy, são as «chansons à danser», em número de 20, e apresentam-se quase todas na forma do «rondet de carole»; em três casos, porém, Jean Renart contenta-se com registrar um refrão isolado.³³

O sistema poético de utilização dos refrães generalizou-se muito rapidamente e persistiu durante todo o séc. XIII. Acabou por ocasionar a criação de refrães novos que preenchem na obra as mesmas funções que os verdadeiros refrães-citações. Esses refrães novos, utilizados às vezes uma única vez, não seriam por isso menos refrães, uma vez que foram concebidos como tal pelo autor.³⁴

Observando, portanto, que os refrães ganharam grande popularidade ao longo do século XIII e que podem ser encontrados não só estreitamente vinculados a gêneros como o «rondeau» e o «virelai», mas também citados, na qualidade de inserções líricas em textos narrativos, de forma autônoma, como um texto completo em si mesmo, podemos indagar se de fato nesse último caso não seria dispensável a citação de um poema completo ou até mesmo duvidosa a sua existência. O próprio contexto costuma fornecer informações explicativas, de caráter narrativo ou performático.³⁵ Os textos franceses aqui examinados, por exemplo, oferecem o motivo da dança e do canto das donzelas, o alvo da atitude insultuosa, num caso, e respeitosa, no outro, além de detalhes sobre a performance: a dança à volta do escudo e o refrão cantado em uníssonos.

Os textos galego-portugueses, como já se apontou, incluem o verso citado na versão francesa como refrão de uma cantiga. B 2 reproduz o refrão referido no texto francês, embora ligeiramente refeito, como primeiro verso da primeira estrofe e

de Compostela, 2007, pp. 119-132; FERRARI, Anna, «Johan Lobeira», in G. LANCIANI e G. TAVANI (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 351.

³² Cf. Lecoy, in RENART, Jean, *op. cit.*, p. xxiii.

³³ *Ibid.*, p. xxvii.

³⁴ Cf. BOOGAARD, Nico H. J. van den, *Rondeaux et refrains. Du XIIe siècle au début du XIVe*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 9.

³⁵ BUTTERFIELD, Ardis, *op. cit.*, p. 102.

parcialmente como primeiro verso do refrão de dois versos; e junta as referências à dança (carole) e ao canto tanto no corpo das estrofes como no refrão: «Mal-grad' aja! que cantamos / e que tan en paz dançamos!»

Se quisermos visualizar esse hibridismo presente em B 2, as três estrofes poderiam ser representadas aproximadamente da seguinte forma: (I) (a≈C)babCC; (II) (C/a)babCC; (III) ababCC.

No caso de B 5, a palavra mais importante do refrão – «este escudo» – é repetida no início do primeiro verso da segunda estrofe e no segundo verso da terceira estrofe. Uma representação aproximada desse procedimento poderia ser: (I) abbaCC; (II) (C/a)bbbaCC; (III) a(C/b)baCC.

Afinal, as duas composições não apresentam, como parecia, um esquema formal tão simples assim. Além disso, como já se mencionou, uma delas (B 2) autodenomina-se «bailada» (v. 16 cantando nossas bailadas), enquanto a outra (B 5) se designa como «lais» (v. 4 cantemos-lhe aqueste lais).

A bailada

A balada provençal tem sido considerada um «parente pobre» do rondel francês, resumindo-se a sua existência a 9 ou 7 ocorrências. A sua característica dominante é a inserção do primeiro verso do refrão no lugar correspondente ao segundo e ao quarto versos da estrofe, portanto, com o seguinte esquema estrófico: AA/ bAbA/ AA.³⁶

As primeiras auto-referências ao gênero francês «ballade», por sua vez, ocorrem na primeira metade do século XIII, aplicadas a composições que formalmente não passam de «chansons à refrains».³⁷ Examinando o famoso Cancioneiro de Oxford, Douce 308, da segunda metade do século XIII, Hoepffner identifica, entre as composições ali transmitidas e designadas pelo termo geral «balletes»,³⁸ exemplares de dois gêneros, o «virelai» e a «ballade». Nesta última, o refrão não aparece nunca no começo da peça e não exerce portanto nenhuma influência sobre a estrofe; por

³⁶ Cf. BELTRÁN, Vicente, «La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa», in *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del congreso internacional. Murcia, 5-10 de marzo de 1984*, Murcia, Universidad de Murcia, 1985, pp. 79-90: 78; para a parte musical da balada occitânica, da ballade francesa e do virelai, cf. FERREIRA, Manuel Pedro, *Cantus coronatus. 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, pp. 87-94.

³⁷ Cf. ASPERTI, Stefano, «La sezione di balletes del canzoniere francese di Oxford», in *Actes du XXe. Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, vol. V, Université de Zurich, 1993, pp. 15-27: 21.

³⁸ Conforme elucida ASPERTI (*ibid.*, p. 17), o substantivo «balletes» é um hápax do cancionero oxoniense, onde comparece apenas no índice e nas rubricas de *incipit* e de *explicit* de secção, neste último caso com a grafia «ballaites».

outro lado o refrão final está estreitamente incorporado na estrofe que o precede e forma uma parte integrante dela.³⁹

Como observa Beltrán, reconhecem-se em cinco cantigas de Santa Maria o esquema da balada occitânica.⁴⁰ E Brea⁴¹ lembra que a lírica profana galego-portuguesa também utilizou esse esquema, que foi adotado por Pero da Ponte em duas cantigas de amor (B989, V577; A292, B983, V570) e duas de escárnio e maldizer (B1639, V1173; B1629, V1163); por Rui Gomes de Briteiros, numa cantiga de escárnio e maldizer (B1543); por Rui Pais de Ribela, também numa cantiga de escárnio (B1440, V1050); e numa cantiga de amigo por Estêvão Reimondo (B694, V295). Mas essa voga parece ter sido restrita, ligando-se talvez à visita de Cerveri de Girona à corte de Afonso X em 1269. Ali a balada provençal teria coincidido com a velha técnica romance que iniciava a estrofe com o primeiro verso do refrão. Essa prática encontra-se já documentada em Afonso Eanes do Cotom, Airas Pais e Airas Peres Vuitorom.⁴²

As composições aqui examinadas, B 2 e B 5, como já foi dito, parecem aproximar-se de um feitiço híbrido, combinando formas tradicionais galego-portuguesas (ababCC ou abbaCC) com outras que apontariam para uma influência de traços que caracterizavam a balada occitânica e o rondel ou o virelai franceses. Como acabamos de ver, porém, a prática de repetir o refrão, ou parte dele, no corpo da estrofe já se encontra em trovadores mais antigos, como Afonso Eanes do Cotom.

Por outro lado, o termo «bailada», aplicado a uma composição, ocorre duas vezes no *corpus* lírico profano: uma na rubrica à cantiga B 1452, V 1062, de João de Gaia: «Esta cantiga foi seguida per ùa bailada que diz: ‘Vos avede-los olhos verdes e matar-m’edes con eles’», onde se observa o mesmo uso do verbo «dizer», com objeto direto referido ao refrão da cantiga, que encontramos nos dois textos franceses anteriormente mencionados; e a outra na nossa «bailada» (B 2): «cantando nossas bailadas».

João de Gaia, trovador que terá vivido no fim do século XIII e primeira metade do XIV, e pertencido ao círculo dos poetas que colaboraram na compilação da última recolha trovadoresca, à volta de D. Pedro, Conde de Barcelos,⁴³ teria aproveitado de uma «bailada» o seu refrão: «Vos avede-los olhos verdes e matar-m’edes con eles», e

³⁹ Cf. HOEPFFNER, Ernest, «Virelais et ballades dans le Chansonnier d’Oxford (Douce 308)», in *Archivum Romanicum*, IV/1 (1920), pp. 20-40: 23-24.

⁴⁰ BELTRÁN, Vicente, *op. cit.*, p. 82. As cantigas são as de número 41, 120, 143, 279 e 308.

⁴¹ BREA, Mercedes, «Andamos fazendo dança, / cantando nossas bailadas (157, 35)», in *El Museo de Pontevedra*, 52, pp. 387-409 [exemplar dedicado a Homenaxe a Xosé Filgueira Valverde].

⁴² BELTRÁN, Vicente, *op. cit.*, p. 89. As cantigas são: B1580, V1112; B1285, V891; e B1484, V1095.

⁴³ Cf. GONÇALVES, Elsa, «Johan de Gaia, escudeiro», in LANCIANI, G. e TAVANI, G. (orgs.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa...*, *op. cit.*, p. 345.

composto a sua cantiga «seguindo» a estrutura da que lhe serviu de modelo, a qual teria portanto estrofes do tipo tradicional: a a B.⁴⁴

No caso de B 2, o v. 16, em que ocorre o termo «bailadas», parece enfeixar nessa categoria as atividades presentes nos demais versos: cantando, andando, cantamos, dançamos, danças fazemos, fazendo dança: cantando nossas bailadas.

Essa delimitação coincide com a proposta de M. Brea⁴⁵ de que se utilize a designação «bailada» «para referir-se a unha variedade do xénero de amigo caracterizada por incluí-la mención explícita do baile». A mesma estudiosa arrola as cantigas em que se encontra essa referência:

Airas Nunes:

(B881, V464) Bailade, oje, ai filha, que prazer vejades (a a a B a B)

(B879, V462) Bailemos nós ja todas tres, ai amigas (a a a B a B)

João Zorro:

(B1158bis, V761) Bailemos agora, por Deus, ai velidas (a a a B a B)

Martim Codax:

(B1283, N6, V889) Eno sagrado en Vigo (a a B)

Pero Viviães:

(B735, V336) Pois nossas madres van a San Simon (a b b a C C)

B 2:

O Marot aja mal grado (a b a b C C)

B 5:

Ledas sejamos oimais (a b b a C C)

e D. Dinis (B592, V195), que usa o termo «bailada»

para se referir à própria atividade lúdica da dança:

«Mia madre velida! / Vou-m'a la bailia / do amor //

Mia madre loada! / Vou-m'a la bailada / do amor (...)

Quatro desses trovadores (além do já mencionado João de Gaia) produziram no final do século XIII e começo do XIV: Airas Nunes, João Zorro, D. Dinis, Pero Viviães; Martim Codax tem sido situado em meados ou no terceiro quartel do s. XIII. Com base nesses dados, podemos ser levados a supor que a categoria «bailada», usada para casos como esses, tenha tido difusão, entre os trovadores galego-portugueses, da metade do século XIII em diante. Observe-se que os esquemas estróficos dessas cantigas variam, desde o mais simples (a a B) até as formas mais

⁴⁴ Cf. a edição de PICCHIO, Luciana Stegagno, «Os alhos verdes (Uma cantiga de escanho de Johan de Gaya)», in *A lição do texto. Filologia e Literatura. I – Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 109.

⁴⁵ Cf. BREA, Mercedes, *op. cit.*, p. 398.

complexas, com refrão intercalado, como a cantiga de João Zorro e as duas de Airas Nunes; a cantiga de Pero Viviães tem o mesmo esquema de B 5; além disso, o quarto verso de cada estrofe inclui uma repetição parcial que o aproxima do refrão, mas que é um procedimento de construção paralelística bastante comum: «con nossas madres, e elas enton; e nossas madres, pois que alá van; e nossas madres, pois lá queren ir». As duas «bailadas» de Bretanha parecem, assim, bastante à vontade dentro desse conjunto de parâmetros formais e conteudísticos.

Esses aspectos genéricos e formais apontam, portanto, para uma composição mais tardia dos lais, isto é, à volta dos fins do século XIII e primeira metade do XIV.

Observações finais

Ao iniciar este trabalho, chamei a atenção para algumas particularidades dos dois lais examinados, em relação aos demais. Mas as questões que fui obrigada a considerar, principalmente a relativa independência dos textos galego-portugueses diante daqueles que lhes teriam servido de fonte e o fato de o seu autor anônimo ter optado, na sua «tradução», por um gênero tardio e inusitado como forma de inserção lírica nos romances arturianos, levam-nos a refletir sobre outro aspecto, em si mesmo surpreendente, isto é, o fato de os cinco lais de Bretanha terem sido incluídos como os primeiros poemas à frente de uma recolha de cantigas líricas, não obstante a sua origem narrativa óbvia.

Supondo, como parece corresponder aos fatos, dentro do estado atual da questão, que os lais foram traduzidos/criados como composições líricas independentes,⁴⁶ sem a correspondente tradução de todo o contexto romanescos,⁴⁷ pode-se depreender que algumas, pelo menos, se não todas, dentre as composições líricas inseridas no *Roman de Tristan*, tivessem adquirido certa notoriedade (se é que, como parece provável e já foi observado antes, não gozassem dela anteriormente) e pudessem assim ser fruídas como canções autônomas, dispensando o contexto narrativo, já amplamente divulgado e familiar aos ouvintes.

Considerando ainda que as primeiras inserções líricas no âmbito vernáculo medieval (caso do *Roman de la Rose*, como já dissemos anteriormente) eram na sua maioria canções conhecidas de autores identificados, e que só mais tarde os

⁴⁶ Baist, que cito *apud* VASCONCELOS (*op. cit.*, II, p. 515) já propunha que os lais tinham sido traduzidos de forma independente, sem que se pudesse inferir deles a existência de uma tradução do ciclo de romances como um todo. Tratei, também, desse assunto em trabalho anterior: VIEIRA, Yara Frateschi, *op. cit.*, 2012.

⁴⁷ Caso contrário, deveríamos contar com a tradução completa ou parcial do *Roman de Tristan* e da *Suite du Merlin*, o que, pelo menos até agora, não parece possível confirmar.

autores dos poemas narrativos passaram a compor as suas próprias inserções líricas, parece-me razoável supor que estivéssemos aqui diante de um processo posterior de «re-autonomização» das canções provenientes dos contextos narrativos, devida à familiaridade e à popularidade que teriam adquirido os romances da matéria de Bretanha.

Esse possível movimento re-autonomizador, se comprovado, contribuiria ainda para confirmar a suposição de uma data mais tardia para a composição dos lais, mais próxima talvez da execução da recolha final da lírica galego-portuguesa, ou seja, mais para o fim da primeira metade do século XIV. E naturalmente para justificar que o poeta galego-português se sentisse à vontade para «criar» um contexto estrófico em voga⁴⁸ para os refrães existentes na prosa narrativa, uma vez que esse tipo de composição não constava da redação dos romances em prosa.

Ele poderia também explicar o fato de composições advindas de um contexto narrativo – mas dirigindo-se a um público que podia reconhecê-las e usufruí-las de forma autônoma, com um mínimo de alusão ao episódio romanesco em que se encaixavam, ou mesmo sem ela – terem sido incluídas numa recolha lírica, com forte presença da cantiga de amor aristocratizante e da poesia feminina de cunho tradicional, como o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

⁴⁸ Examinando a desigualdade de essência e de forma entre os lais galego-portugueses (B1, B3 e B4) e os originais franceses, C. VASCONCELOS (*op. cit.*, II, p. 489) já observava: «E creio mais que o movel e a directriz que o guiaram, ou antes a tentação a que cedeu, foi o empenho de tornar o genero novo o mais parecido possível aos já vulgarizados na côrte.»

De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os *lais*

Maria Ana Ramos¹

1. Com data de 1900-1901, Carolina Michaëlis publicou um longo ensaio, intitulado *Lais de Bretanha* (*Revista Lusitana* VI), retomado, pouco depois, na edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* (1904). Este estudo continua a ser, ainda hoje, trabalho de leitura incontornável, apesar de inúmeras tentativas de análise, para melhor entendermos a presença deste tipo de composição poética – *lais* – na tradição manuscrita da lírica ocidental ibérica².

Voltando a lê-la, mais de um século depois, e tendo em conta as observações, que têm sido efetuadas sobre a singularidade dos *lais* galego-portugueses (gênese, autoria, cronologia, género, tradição manuscrita, etc.), apercebemo-nos do tanto que já foi enunciado, e do quanto ainda nos falta para o entendimento da presença destes poemas na tradição medieval³.

¹Universität Zürich.

²Foi efetivamente C. MICHAËLIS quem, pela primeira vez, se interessou pelos designados *Lais da Bretanha* galego-portugueses. Não só editou os poemas, como identificou também a fonte de três deles agregando-os a *lais* arturianos inseridos no *Tristan en prose*. O conjunto de *lais* galego-portugueses comparece materialmente no início do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, conhecido também como *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (fl. 4v-10r-10v) com numeração colocciana 1-5, assim registado na *Tavola Colocciana* (GONÇALVES, E., «La Tavola Colocciana Autori portughesi», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, Paris, 1976, pp. 387-448) e com igual ordem no ms. Vat. lat. 7182 (V^a) (fl. 276r-278r). P. Lorenzo, na linha de C. Michaëlis, admite que a incorporação dos *lais* na tradição manuscrita galego-portuguesa tenha sido efetuada à volta de 1325-1350, colocando a sua produção no *scriptorium* do Conde D. Pedro de Barcelos, falecido em 1354 (LORENZO GRADÍN, P., «Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero», in *e-Spania*, 16 (dezembro, 2013), disponível em <http://e-spania.revues.org/22767>). Sobre a problemática da eventual ‘tradução’, ‘adaptação’ e ‘autoria’ dos *lais* galego-portugueses, leiam-se os importantes estudos de VIEIRA, Y. F., «Os Lais de Bretanha: voltando à questão da autoria», in MONGELLI, L. M. (org.), *E fizerom taes maravilhas... Histórias de Cavaleiros e Cavalarias*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2012, pp. 527-544 [publicado também online: <http://editora.flch.usp.br/sites/editora.flch.usp.br/files/655-668.pdf>]; «Os “Lais de Bretanha” e a questão da tradução na Idade Média», in TELLES, C. M., SANTOS, R. B. (eds.), *Filologia, Críticas e Processos de Criação*, Curitiba, Appris, 2012, pp. 347-359; «Tornada en linguagen palavra per palavra», in ALVAREZ, R., et al. (eds.), *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 545-560.

³A. Ferrari é autora da primeira visão de conjunto, após o estudo de C. MICHAËLIS (VASCONCELLOS, C., *Cancioneiro da Ajuda*. Ed. crítica e commentada, 2 vols., Halle a.S., Max Niemeyer, 1904, reimp. anastáticas: Torino, Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim-New York, Georg Olms, 1980; Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, que inclui, contrariamente às precedentes, o *Glossário* que C. Michaëlis tinha publicado na *Revista Lusitana*, XXIII, 1920 (separata de 1922; disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/>)

Uma das questões essenciais no exame dos *lais* galego-portugueses tem estado ligada à *circulação textual*, mas deveríamos também considerar a *circulação lexical* e as eventuais alusões musicais e coreográficas deste tipo de composição dentro do espaço linguístico galo-românico e nos processos de transição de um centro cultural para outro (de França para a Península Ibérica⁴).

Quando pensamos na *circulação textual* dos *lais* galego-portugueses, vemo-los efetivamente na abertura de um livro de poesia – *Cancioneiro Colocci Brancuti*. Esta colocação inicial tem de nos interpelar, ao pensarmos no prestígio do posicionamento de textos, transcritos em fólios iniciais de uma coleção poética miscelânea⁵. Esta presença física na abertura do *Cancioneiro* não pode deixar de

search/page-2.html?searchphrase=all&searchword=Revista+Lusitana), e um prefácio de I. Castro; I, Halle, 629-636 [cantigas 311-315]). Embora a sua síntese se destinasse a um *Dicionário*, que exigiria um verbete breve, o artigo expõe os pontos fulcrais que, creio não exagerar, continuam em boa parte por esclarecer. Concluía o seu texto com uma importante opinião sobre a tradição manuscrita: «... depois de um atento re-exame dos argumentos aduzidos (variantes de V^a em relação a B, ausência em B de uma rubrica presente em V^a), não subsistem elementos suficientes para excluir uma derivação muito mais económica de V^a e de B do mesmo antecedente» (FERRARI, A., «Lai», in LANCIANI, G. e TAVANI, G. (orgs.), *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 374-378). Já em 1979, e reanalisando o problema referente à tradição manuscrita, explicitava tanto os argumentos filológicos como codicológicos que a levaram a confirmar que existiu uma única fonte comum para os *lais* de B e de V^a (FERRARI, A., «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)», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, Paris, 1979, pp. 27-142). Através da tradição dos *lais*, a génese da tradição poética era definida por uma forte compacidade nos manuscritos, que muitas vezes tem sido discutida (TAVANI, G., «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», in *Cultura Neolatina*, XXVII (1967/1969), pp. 41-94, reimp.: *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1969, pp.77-179; trad. port. *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, 1988, pp. 55-122; e ainda «La poesia lirica galego-portoghese», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, vol. II, «Les genres lyriques», tome I, fasc. 6., trad. galega: *A poesia galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986; trad. port. revista e atualizada, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1990).

⁴O *lai-descort* dos finais do séc. XII, ou princípios do séc. XIII, é transmitido pelas coleções antológicas (cancioneiros) e foi praticado por autores desconhecidos (*Lai des amants*, *Lai de la rose*, *Lai do Chèvrefeuille*), ou *trouvères* como Thibaut de Champagne, Gautier de Coinci, Guillaume Vinier, etc. O *grande-lai* estabiliza-se com forma fixa no séc. XIV (*lais* integrados no *Tristan en prose*, *Guiron le Courtois*, *Perceforest*, *Ysaye le Triste*, *Roman de Fauvel* de Chaillou de Pesstain), e os *lais* compostos por Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Jean Froissart, Christine de Pizan, etc.). Diversamente do *lai-descort* e do *grande-lai*, o *lai-arturiano* não circulou de forma autónoma, caracterizando-se assim como um género que funcionou de forma articulada com a narrativa de romances em prosa do séc. XIII. O conteúdo estará, em geral, associado a Tristão Isolda, Artur, Genebra, Lancelote, etc. O *lai* arturiano comparece à volta de 1250 no *Tristan en prose* e outros romances do Graal, como *Guiron le Courtois*, que apresentam também *lais* integrados que podem ter sido compostos durante o período de redação do romance, ou poemas que tenham circulado de forma autónoma antes da inserção. O *lai narrativo* mais antigo comparece no séc. XII e continua ativo durante o séc. XIII. Os textos arturianos (*lais* bretões) eram conhecidos pelos trovadores e este repertório deixou marcas em várias composições (MÉNARD, Ph., «Les textes arthuriens connus des troubadours: la question des *lais* bretons», in *Etudes de Langue et de Littérature offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70ème anniversaire*, Ed. por D. BILLY e A. BUCKLEY, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 419-428).

⁵Além de C. Michaëlis, H. H. Sharrer procurou também entrever nos *lais* portugueses fontes francesas (VASCONCELLOS, C., *op. cit.*, 1904; SHARRER, H. L., «La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa», in BELTRÁN, V. (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 561-569 e «The Acclimatization of the Lancelot-Grail Cycle in Spain and Portugal», in KIBLER, W. W. (ed.), *The Lancelot-Grail Cycle: Text*

evocar uma circulação compacta e talvez autónoma deste ciclo temático, aqui colocado, após a organização principal da compilação poética galego-portuguesa. Textos diferenciados, talvez mais tardios e já dependentes da circulação do ciclo tristaniano na Península Ibérica⁶. A presença de *lais*, no início do *livro*, resultaria de um processo intencional, que pretendeu valorizá-los? Os primeiros poemas de uma coletânea de poesia teriam sido considerados neste caso como os mais relevantes? Teriam sido ali colocados pela sua cronologia? Pela temática? Pelos autores? Por vontade do compilador? Ou simplesmente por um forte condicionamentos de natureza material?⁷

O estudo do *Cancioneiro Colocci Brancuti*, efetuado por A. Ferrari⁸, mostra que, do ponto de vista paleográfico, foi a *mão b* (fl. 10-r a-b e fl. 11r a) que transcreveu os *lais*. Uma gótica caligráfica comum, da família das góticas ‘rotonde’, talvez de proveniência portuguesa, castelhana, ou catalã, mas ibérica e bastarda. No entanto, este caderno, que corresponde atualmente ao caderno II, é um bínio no estado físico de hoje. A raridade dos bínios obriga a pressupor uma situação material acidentada na parte inicial deste cancionero. Como demonstrou a filóloga italiana, este caderno comparece na sequência de um primeiro fascículo que deve ser caracterizado como um caderno de ‘trabalho’ com notas collocianas e com a transcrição fragmentária da *Arte de Trovar*. Os *lais* encontram-se, portanto, num caderno materialmente pouco consistente que, originalmente, deveria ter sido um quínio, comprovado pela numeração collociana. Nada nos indica, por isso, que estes textos ocupassem esta mesma colocação singularizada no antecedente. Aliás, este ciclo de cinco textos, agregado pela temática, encontra-se também copiado com

and Transformation, Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 175-190). Veja-se também a este propósito os ensaios de SORIANO ROBLES, L. (2003/2006), «Los lais de Bretanha gallego-portugueses y sus modelos franceses (Tristan en prose y Suite du Merlin de la Post-Vulgata artúrica)», in *Cancioneros en Baena II. Actas del II Congreso Internacional ‘Cancionero de Baena’*. In *Memoriam Manuel Alvar*, Ed. J. L. SERRANO REYES, Baena (Córdoba), M. I. Ayuntamiento de Baena/Delegación de Cultura, 2003, II, pp. 641-660, republ. como Apéndice I em SORIANO ROBLES, L., *Livro de Tristan. Contribución al estudio de la filiación textual del fragmento galego-portugués*, Roma, Ed. Nuova Cultura, 2006, pp. 87-108); ARBOR ALDEA, M., «Lais de Bretanha galego-portugueses e tradición manuscrita: as relacións entre B e L», in ILIESCU, M., et al. (eds.) *Actes du XXVe. Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane*, vol. VI, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, pp. 11-20 e VIEIRA, Y. F., «Os Lais de Bretanha: voltando à questão da autoria», *op. cit.*. No âmbito do estudo das fontes, alguns destes autores examinaram sumariamente a colocação dos *lais* no cancionero e seu aditamento na tradição manuscrita.

⁶Sobre a introdução da *Matéria de Bretanha* no ocidente ibérico, cf. CASTRO, I., «Quando foi copiado o ‘Livro de José de Arimateia?’», in *Boletim de Filologia*, 25 (1983), pp. 173-183; e ROSSI, L., «Livro de Tristan», in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, *op. cit.*, pp. 414-415.

⁷A ordenação de poetas em coleções antológicas mostra que, em muitos casos, a abertura do *livro* é materializada por uma presença condigna. Podemos pensar nos casos de reis-poetas, como Thibaut de Champagne, que inaugura um cancionero (*Chansonnier du Roi*). Uma ilustração destas estruturas pode ser observada nos diferentes volumes já publicados da coleção *Intavulare* dirigida por A. Ferrari com a preocupação de oferecer de forma orgânica *Tabulae* para o estudo dos cancioneros românicos.

⁸FERRARI, A., «Formazione e struttura...», *op. cit.*

idêntica ordem e acompanhado praticamente pelas mesmas didascálias em outro manuscrito miscelâneo, proveniente ainda da biblioteca de Colocci (Vat. lat. 7182, fl. 276r-278v) em escrita horizontal, que ocupa a largura do fólio e sem divisão de versos⁹. Esta outra cópia, além de documentar certamente o interesse particular que à tradição galego-portuguesa terá concedido o humanista italiano, pode revelar igualmente que estes textos se achariam numa situação física muito mais instável, talvez mesmo desagregada do resto da coleção poética (fólios soltos iniciais? Ou fólios que terão sido cosidos inadequadamente na posição inicial, quando toda a coletânea se encontrara já concluída?)¹⁰.

A didascália, que precede B1, *Amor, des que m'a vos cheguei*, além de um conteúdo narrativo ('autor' do *lai*, contexto, etc.), conclui com uma indicação, que fundamenta a colocação (*Este lais posemos aca...*), mas também um indício que aponta para uma eventual seleção pela qualidade textual (...*porque era o melhor que foi fe[i]to...*). Esta última precisão pode permitir pensar que na transcrição dos *lais* houve um critério de antologização e não apenas uma simples recolha. O advérbio <aca> tanto poderá referir-se à materialidade da cópia, como eventualmente ao próprio posicionamento deste *lai* no conjunto do ciclo dos outros *lais*.

⁹Além de outras imprecisões, deve corrigir-se no recente artigo de CHORA, A. M. («Os 'Lais da Bretanha' de Lançarot e Marot e os episódios correspondentes da Vulgata e Post-Vulgata», in *De Britania a Britonia. La leyenda artúria en tierras de Iberia: cultura, literatura y traducción*, Ed. J. M. ZARANDONA, Bern, Peter Lang, 2014, pp. 21-40) a indicação de que os *lais* galego-portugueses também se encontram transcritos no *Cancioneiro da Vaticana*. Os *lais* estão apenas copiados no *Cancioneiro Colocci-Brancuti (Cancioneiro da Biblioteca Nacional)* e em uma *Miscelânea* pertencente à biblioteca colocciana (Vat. lat. 7182).

¹⁰A tradição manuscrita galego-portuguesa para os *lais*, está limitada portanto a dois manuscritos, um cancionero e um manuscrito miscelâneo, que parecem realmente como os 'primeiros' textos inseridos no início de um cancionero. As rubricas, que precedem estes textos, são, como em muitos outros casos, de natureza genológica, explicativa e atributiva. A dupla designação *lai* e *cantiga* levou G. Tavani a qualificar estes textos como um género híbrido, consequência da contaminação entre produtos literários de áreas diferentes, ou melhor, como resultantes de uma tendência cultural peninsular que procurou adaptar modelos de cantiga às novidades formais procedentes de França e de Provença («La poesia lirica galego-portoghese», *op. cit.*, pp. 225-227). Para o estudo da materialidade do caderno e deste setor do *Cancioneiro*, cf. FERRARI, A., «Formazione e struttura...», *op. cit.*, pp. 83, 85-86, 94, e também GONÇALVES, E., «La Tavola Colocciana...», *op. cit.*, pp. 19, 27, 54-55.

A primeira composição, *Amor, des que m'a vos cheguei* (B1), que nos é transmitida, é o primeiro dos cinco *lais* com que o compilador decidiu abrir – ou teve de abrir – a sua grande recolha da poesia trovadoresca. Este primeiro *lai* definir-se-ia como o que tem sido considerado como uma 'tradução' livre do *Lai de Hélys*, incluído no *Tristan en prose*. Foi este *lai*, desde C. MICHAËLIS (VASCONCELLOS, C., *op. cit.*, p. 3), identificado como uma 'adaptação' do poema integrado no *Tristan en prose* com *Amor de vostre acointement* com atribuição a Hélys de Sassoigne, filho de um príncipe Saxon [Hélias de Saissoigne]: *Amors de vostre acointement*, Paris BnF 12 5999 fl. 446; 757, f. 159; *Amours de vostre acorde* (sic), Paris BnF fr. 772, f. 211, onde o *incipit* do *lai* é registado com indicação de que não há notação musical (MAILLARD, J., *Evolution et esthétique du lai lyrique, des origines à la fin du XIV^{ème} siècle*, Paris, Centre de documentation universitaire/SEDES, 1963, pp. 71-72, editado com o n.º 12 por FOTITCH, T., STEINER, R., *Les Lais du Roman de Tristan en Prose*, Munich, W. Finck, 1974, pp. 102-105), com base em 14 mss..

2. A tradição galego-portuguesa é diversa da tradição francesa. Aqui, os *lais* arturianos não circulam autonomamente, dado que comparecem integrados em narrativas em prosa. Os *lais* galego-portugueses por sua vez foram transmitidos de forma compacta, dissociados de textos em prosa, num agrupamento por género, parecendo ter sido assim valorizada a sua essência lírica e temática.

Se observarmos a tradição manuscrita galo-românica, além de casos de incorporação em diversos *romans*, os *lais* encontram-se transcritos em manuscritos sob diferentes formas organizativas. Na realidade, os textos medievais, que transmitiram *lais*, são em número restrito. Os *lais* narrativos, documentados no último terço do séc. XII, correspondem apenas a uma trintena de textos com mais ou menos uma centena de versos. A sobrevivência destes poemas deve-se mais a uma circulação integrada em outro tipo de textos, do que a uma difusão autónoma.

O êxito dos *lais* não é, portanto, proporcional ao número de textos que chegaram até nós. Além dos conhecidos *lais*, que puderam ser conferidos a Marie de France, contam-se vários sem autoria explícita¹¹. Destes, poucos fazem referência à música, e, como em Marie de France, o *lai* será um poema narrativo na linha do *lai* bretão, primitivamente acompanhado pela harpa e pela rota. O ambiente cortês está certamente presente, mas é a sinuosidade da ‘aventura’ que prevalece em todo o poema. Os autores anónimos destes *lais* podem ter-se inspirado em motivos paralelos e não necessariamente em Marie de France, o que significa que estes tópicos podem ter circulado sob diferentes formas poéticas¹².

São os doze *lais*, conferidos a Marie de France, que mais ressoam como representantes do género (*Bisclavert*, *Guigemar*, *Equitan*, *Lanval*, *Le Fresne*, *Les Deus Amanz*, *Yonec*, *Laüstic*, *Milun*, *Chaitivel*, *Chevrefoil*, *Eliduc*)¹³. A produção de Marie de France deve ser sobretudo integrada na linha do *lai* bretão, com os *lais* anónimos como *Desiré*, *Graelent*, *Guingamor*, *Doon*, *Mélion*, *Epine*, *Tydorel* e *Tyolet*, com os de natureza didática (o *lai* do *Oiselet*, *Trot*, *Conseil*, *Ombre e Ignaure*), com os que se aproximam do *fabliau* (*Espervier*, *Aristote*, *Cor*, *Mantel*, *Nabaret*), ou com os paródicos *Haveloc* e *Lecheor*¹⁴.

¹¹ O'HARA TOBIN, P. M., *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles. Édition critique de quelques lais bretons par...*, Genève, Droz, 1976 («Publications romanes et françaises», 143).

¹² *Ibid.*, p. 81 e ainda MICHA, A., *Lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, OF. Flammarion, 1992, p. 15.

¹³ Hipóteses recentes propõem a identificação de Marie de France a Marie Becket, nascida entre 1125 e 1130, provavelmente irmã de Thomas Becket (1118-1170), chanceler de Henrique II, e depois arcebispo de Canterbury. Terá exercido a sua atividade no ambiente literário dos eruditos da Cantuária (ROSSI, C., *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Garnie, 2009 e a recensão a este livro feita por R. TRASCHLER, in *Revue Critique de Philologie Romane*, XIV (2013), pp. 114-123; de ROSSI, ver também «The withheld name of Marie in the Epilogue of Guernes' Vie Saint Thomas le martyr de Cantorbire and a Sociolinguistic Approach to the Use of the Expression 'de France' in the Epilogue of the Fables by Marie de France», in *Il nome dell'Autore. Studi in onore di Giuseppe Tavani*, Roma, Viella, 2015).

¹⁴ O'HaraTobin publicou os *lais* *Graelent*, *Guigamor*, *Tyolet*, *Ephine*, *Melion*, *Doon*, *Irot*, *Lecheor*, *Nabaret*, tendo excluído *Le Mantel* e *Haveloc*, que estavam também presentes na coleção Harry (O'HARA,

As recolhas transmitem-nos, em geral, mais de uma composição. O miscelâneo ms. *H* (Londres, British Library, Harley 978) é o mais antigo com a sua coleção de doze *lais* (fl. 139v-158r), imputáveis a Marie de France, e copiados por uma mesma mão no setor final da coleção sem qualquer indicação de rubrica, que anuncie explicitamente a autoria ou o título do *lai* (meados do séc. XIII). Esta inclusão no termo da recolha remete naturalmente para um material adicionado¹⁵.

O antigo ms. Philipps 3713, atualmente na Biblioteca Bodmeriana (Codex Bodmer 82) em Genebra (Cologny), é uma coleção em anglo-normando dos finais do séc. XIII que contém em 24 fólhos alguns *lais* (*Haveloc*, *Desiré*, *Nabaret*, *le Roman des Eles e Donnez des Amants*), mas também sem indicação atributiva. Infelizmente, a reencadernação, supervisionada por Thomas Philipps, com o *lai de Haveloc* em primeiro lugar, oculta-nos a sequência primitiva¹⁶.

A mais importante coleção, unicamente consagrada a *lais*, encontra-se depositada na BnF (nouv. acq. fr. 1104). Copiada por uma única mão no último terço do séc. XIII, provavelmente no norte de França, contém uma vintena de *lais* (*Lanval*, *Désirré*, *Tyoulet*, *Dyonet*, *Guingamor*, *Espine*, *Espervier*, *Chievrefeuil*, *Doon*, *II Amanz*, *Milon*, *Fresne*, *Lecheor*, *Aquitain*, *Tydorel*, *Cort Mantel*, *lay de l'ombre*, *lay du conseil*, *lay d'amours*, *lay d'aristote*, *lay de Graalant*, *lay de l'oiselet*). Deve notar-se como o princípio organizativo esteve subordinado à concertação do género poético – *lai* –, e não a uma ordenação por nome de autor. Atestando esta disposição no primeiro fólio encontra-se a rubrica «Ci commencent les lays de Bretagne» e o *explicit* vem reforçar esta opção temática com «les lays de Breteigne», mesmo se nem todos os *lais* correspondem a *lais de Bretanha*. Além disso, a miniatura com um músico de ‘viele’ reaviva a conexão entre a interpretação musical e este tipo de textos narrativos¹⁷.

Outras recolhas inserem-se ainda na tipologia dos manuscritos miscelâneos (BnF 2168, finais do séc. XIII; BnF 1553, finais do séc. XIII; BnF fr. 24432, meados

op. cit.). Destes *lais* anónimos no ambiente bretão, conservados em manuscritos em ‘francien’, em picardo, ou em anglo-normando, apenas dois não contêm elementos relacionados com o maravilhoso (o *lai* do *Libertin* e o *lai* de *Nabaret*).

¹⁵ Recolha plural, copiada provavelmente na abadia beneditina de Reading (Berkshire), fundada por Henrique I de Inglaterra em 1121. A miscelânea inclui textos em latim, poemas, transcrições musicais e textos médicos, muitos exclusivos nesta coleção, como as fábulas de Marie de France, antecedidas de um *Prólogo* e de uma dedicatória no epílogo ao «*cunte Willame, le plus vaillant de cest reialme*» (Guillaume de Mandeville, conde d’Essex de 1167 a 1189, e Guillaume Le Maréchal, conde de Pembroke em 1199), assim como a famosa coleção dos doze *lais*. A recolha foi possivelmente compilada entre 1261 e 1265. Notícia completa sobre o manuscrito, encontra-se disponível em http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_978.

¹⁶ Contém *Raoul de Houdenc*, *Roman des Eles*, *Donnei des Amants*, *Lai d’Haveloc*, *Lai de Désiré*, *Lai de Nabaret*. Notícia acessível em <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/fmb/cb-0082> (Cf. VIEILLARD, F., *Manuscrits Français du Moyen Age. Catalogue établi par...*, avec une introduction de J. Monfrin, Genève, Fondation Bodmer, 1975, pp. 103-108).

¹⁷ PARIS, G., *De Tyolet, de Guingamor, de Doon, du Lecheor et de Tydorel*, in «Romania», VIII (1879), pp. 29-72.

do séc. XIV; Arsenal fr. 2770, cópia parcial de BnF 2168, efetuada no séc. XVIII; Arsenal 3516, datável entre 1267-1268, e Uppsala, Biblioteca da Universidade Codex D. G., com a tradução de dezanove *lais*, copiado no início do séc. XIII), o que evidentemente fortalece a índole destes poemas, que pouca relevância usufruiu numa propagação independente.

Importa-nos portanto realçar que estes textos, além da série, que pôde ser conferida a Marie de France, circulam, na maior parte das vezes, não só em coleções compósitas, mas sobretudo sob o anonimato. Esta forma de transmissão incógnita não pode deixar de atribuir a estes poemas uma importância diferenciada de outras composições coetâneas. A própria Marie de France, além da auto-nomeação (*Marie ai nun, si sui de France*¹⁸), insistirá, não poucas vezes, na força da difusão de um poema, que se ouvia, que se conhecia e que era necessário preservar. Este eco à memória, à tradição auditiva e à difusão coletiva, pode aclarar a falta da designação de um nome de Autor.

Assim, o modo de transmissão e o anonimato dos *lais* galego-portugueses não deverá causar estranheza, nem necessitará – creio – de ser cotejável com outras cantigas, que a tradição transmitiu sem atribuição manifesta. A propagação textual num objeto repertorial, uma recolha mista – um cancionero –, ajusta-se aos modelos conhecidos da tradição manuscrita galo-românica¹⁹.

3. A denominação *lai* permite apontar para diferentes domínios de observação. Por um lado, a génese céltica, na medida em que os estudos se iniciam com a redescoberta dos *lais* de Marie de France²⁰. Sublinhando a origem bretã, a designação relaciona-se, em primeiro lugar, com o *canto*. Mas, além de *canto* e música, *lai* vai também

¹⁸ Mencionado no v. 4 das *Fables no Epilogue*, datáveis entre 1167-1189 (DESGRUGILLERS-BILLARD, N. (ed.), *Fables: texte original en ancien français, manuscrit Harley 978 du British Museum*, Tome 4, *Œuvres complètes de Marie de France*, Clermont-Ferrand, Paleo («L'encyclopédie médiévale», 3), 2007).

¹⁹ A ideia de que o próprio Conde D. Pedro poderia ter sido o autor destes poemas (C. Michaëlis) e a ambiguidade entre personagem histórica e personagem de ficção (autoria concedida a Tristan) foi assunto reexaminado e estudado por VIEIRA, Y. F., «Os Lais de Bretanha: voltando à questão da autoria», *op. cit.*

²⁰ Os *lais* de Marie de France são 'redescobertos' através da citação à sua composição poética em três obras. O conjunto de *lais*, as *fables* e o *Espurgatoire seint Patriz (Purgatoire de saint Patrice)* no famoso verso *Marie ai nun, si sui de France (Fables, Épilogue, v. 4)*. Os *lais*, escritos à volta de 1160, encontram-se na sua totalidade transcritos em único ms. (Londres, British Library, Harley 978). Inspirou-se certamente na tradição céltica, mas também em Ovídio, Eneas, Brut de Wace e em Tristan, articulando os dois mundos, o bretão e o cortês (MÉNARD, Ph., *Les lais de Marie de France, contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*, Paris, PUF, 1979, Littératures modernes; 2^e éd. revue, corr. et augmentée, PUF, Paris, 1995.). Marie de France comparece mencionada, pela primeira vez, na história da poesia inglesa de Thomas Warton (1774). Thomas WARTON (1728-1790) poeta, crítico e historiador foi autor de *The History of English Poetry, from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century (1774-1781)*. Um conjunto de estudos sobre a recepção de Marie de France foi editada por MARÉCHAL, C., *The Reception and transmission of the works of Marie de France, 1774-1974*. Ed. with an introd. by..., Lewiston [NY]/Queenston [Ont.]/Lampeter [GB], Edwin Mellen Press, 2003.

ser identificado com *narrativa*, e ainda servir-se de uma etimologia latina [*versus*] LAICUS/LAICE, forma mais popular, que o dissociaria do ambiente bretão, como pretendeu Baum²¹. Deve recordar-se que na poesia irlandesa, «lai» era um interlúdio lírico, integrado num ‘récit’ em prosa, um canto de pássaros, uma peça de versos²².

No *Prólogo* geral ao seu trabalho poético, Marie de France anuncia os motivos do seu interesse pelos *lais*. Ouviu-os, reportando-nos para uma ressonância oral, para um *oïr* passado e ‘verdadeiro’, que pode ser transferido para o presente da narrativa: *Des lais pensai, k’oïz aveie*²³.

É interessante notar que o imperativo de filiação e de encadeamento textual é omnipresente nos *lais* de Marie, numa forma de legitimação integrada na própria estrutura do texto. No *lai Guigemar*, por exemplo, este passado revelou-se através de histórias ‘verídicas’, transmitidas pelos *lais* bretões, que lhe proporcionam matéria para a composição: *Les contes ke jo sai verrais / Dunt li Bretun unt fait les lais*²⁴.

A designação *lai* vai assim comparecer, muitas vezes, no próprio *incipit* dos textos. Esta nomeação exprime a perceção, que lhe era atribuída pelos compositores com o *lai* de *Frêne*, ou com *Bisclaveret*, quando anuncia que, ao decidir conceber *lais*, não pôde esquecer o que ‘ouviu’ em *Bisclaveret*²⁵:

Le lai del Freisne vus dirai

Sulunc le cunt que jeo sai
En Bretagne jadis maneient (vv.1-3)

Quant de lais faire m’entremet

Ne voil ublier *Bisclaveret* (vv. 1-2)

Em outros casos, como em *Le Laiüstic* (o rouxinol), é anunciado que será ‘contada’ uma história, uma ‘aventura’, da qual os bretões já tinham feito um *lai*²⁶:

²¹ BAUM, R., «Eine neue Etymologie von frz. ‘lai’ und apr. ‘lais’. Zugleich: Ein Plädoyer für die Zusammenarbeit von Sprach- und Literaturwissenschaft», in *Beiträge zum romanischen Mittelalter, Zeitschrift für romanische Philologie*, Sonderband zum 100-jährigen Bestehen, ed. K. Baldinger, Tübingen, 1977, pp. 17-78.

²² A palavra pode derivar do irlandês *loid, laid*, documentado no séc. IX (JUBAINVILLE, H. D’A, «Lai», in *Romania*, 8 (1879), pp. 422-425). A forma celta *leich* significa *canção* em irlandês antigo. O *lai* reproduziria um motivo conhecido do público e seria acompanhado por um instrumento musical, em geral a harpa (MAILLARD, J., *op. cit.*; PAYEN, J. Ch., *Le fabliau. Le lai narratif*, («Typologie des sources du moyen âge occidental», Bd. 13) Turnhout, Brepols, 1975).

²³ Para as ocorrências, aqui mencionadas, referentes a passagens dos *lais*, retiro-as da edição anotada de KOBLE, N., SÉGUY, M., *Lais Bretons (XII^e-XIII^e siècles). Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. de..., Paris, Champion, 2011 («Champion Classiques Moyen Âge», 32), pp. 166-167, v. 33. Para os *lais* de Marie de France, as Autoras servem-se fundamentalmente da edição canónica de J. RYCHNER (1966; 1981) e para os *lais* anónimos propõem uma reedição (*Ibid.*, pp. 109-112).

²⁴ *Ibid.*, pp. 168-169, vv. 19-20.

²⁵ *Ibid.*, pp. 266-267; 308-309.

²⁶ *Ibid.*, pp. 456-457.

Une **aventure** vus dirai
Dunt li Breton firent un lai (vv. 1-2)²⁷

A deliberação para realçar a fonte de inspiração passada e de os contar em verso, valorizando a reminiscência, é anunciado em *Yonec*²⁸:

Puis que des lais ai comencié
 Ja n'iert pur mun travail laissié;
 Les aventures que j'en sai
 Tut par rime les **cunterai** (vv. 1-4)

No *lai* de *Milon* também se menciona no prelúdio explicativo a denominação *lai* e as causas da sua composição²⁹:

Ici comencera Milun
 E musteraï par brief sermum
 Pur quei e comente fu trovez
Li lais ki issi est numez. (vv. 5-8)

No *lai* do *Chèvrefeuille*, a declaração tanto comparece nos versos iniciais como em outros também com o objetivo de 'contar' a verdadeira história³⁰. É neste *lai* que Tristan é nomeado como bom músico (*Tristram, ki bien saveit harper*, v. 112) e como bom compositor de *lai* (*En aveit fet un nuvel lai*, v. 113)³¹:

Asez me pletz e bien le voil,
Del lai qu'hum nume Chievrefoil
 Que la verité vus en **cunt**
 Pur quei fu fez, comente e dunt (vv. 1-4)

²⁷ Do mesmo modo, em Lanval, nova «aventura» é declarada: *L'aventure d'un autre lai / Cum ele avint, vus cunterai* (vv. 1-2). E, além dos *incipit*, a indicação *lai* surge em outros versos introdutórios como em *Les Deux amants. Jadis avint en Normendie / Une aventure mut oïe / [...] / Un lai en firent li Bretun* (vv. 1-2; 5) (*Ibid.*, pp. 334-335; 388-389). A este propósito, continua a ser incontornável o estudo de M. de Riquer sobre as formas de narrativa curta vacilantes, sobre a designação de 'aventura', de 'lai' e de 'conto' (RIQUER, M., «La 'aventure', el 'lai' y el 'conte' de Marie de France», in *Filologia Romanza*, 2 (1955), pp. 1-19).

²⁸ KOBLE, N., SÉGUY, M., *op. cit.*, pp. 408-409.

²⁹ *Ibid.*, pp. 470-471.

³⁰ Além deste conhecido *lai*, atribuído a Marie de France, circulou também o *lai* em versão anónima com o mesma designação, *Chèvrefeuille* (HOEPFFNER, E., «Les deux lais du Chèvrefeuille», in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philologie offerts à Paul Laumonier par ses élèves et ses amis*, Paris, E. Droz, 1935, pp. 41-49 (reed.: Genève, Slatkine Reprints, 1972).

³¹ KOBLE, N., SÉGUY, M., *op. cit.*, pp. 532-533; 542-543.

Precedido do qualificativo ‘muito antigo’ a referência a *lai* encontra-se no primeiro verso de *Éliduc*. O relato será contado com toda a ‘verdade’, tal como foi entendido. Neste *lai*, a forma volta a ser empregue como reforço da justeza no ‘contar’³²:

D’un mut ancïen lai bretun

Le cunte e tute la reisun
Vus dirai, si cum jeo entent
La verité, mun escient (vv. 1-3)

L’aventure dunt li lais fu

Si cum avint vus cunterai
La verité vus en dirrai (vv. 26-28)³³

Identicamente nos *lais* anónimos, a menção a *lai*, comparece com a mesma fórmula, como em *Désiré*. É a nova composição que deve permitir preservar a memória do relato³⁴:

Entente i ai mise et ma cure
En raconter une **aventure**
Dont cil qui a ce tens vesquirent
Por remembrance un lai en firent (vv. 1-4)³⁵

O *explicit* oferece também casos de categorização com *lai*, como em *Bisclavret*, que encerra a composição, recordando que a história, ouvida e verdadeira, deverá marcar a memória para sempre³⁶:

³² *Ibid.*, pp. 544-545; 546-547.

³³ Os primeiros versos de *Le Chaitiel* (O Infeliz, O Infortunado, ou *As quatro dores*) expressam também a precedência textual (‘ouvir falar’ do *lai* com a menção do nome da cidade onde nascera o *lai*): *Talent me prist de remembrer / Un lai dunt jo oï parler / L’aventure vus en dirai / E la cité vuss numerai / U il fu nez e cum ot nun / Le Chaitivel l’apelet hum / Ki l’apelet Les Quatre Deuls* (vv. 1-7). Neste caso, voltamos a encontrar a preocupação de preservar o episódio: *Pur ceo que tant vus ai amez / Voil que mis doels seit remembrez; / De vus quatre ferai un lai / E Quatre Dols le numerai* (vv. 201-204). E, ainda neste *lai*, a nomeação do género é de novo referida: *Pur c’ert li lais de mei nomez / Le Chaitivel iert apelez* (vv. 225-226); *Or l’apelum Le Chaitivel / Issi fu li lais comenciez* (vv. 230-231) (*Ibid.*, pp. 512-513; 528-529; 530-531).

³⁴ *Ibid.*, pp. 638-639.

³⁵ Em *Guingamor*, outro *lai* anónimo, o *incipit* é claro: *D’un lay vos dirai l’aventure / Nel tenez pas a trouveüre / Veritez est ce dirai; / Guingamor apele on le lai* (vv. 1-4). Em *Graalent*, outro *lai*, igualmente sem autor, será agradável ouvir e memorizar a música: *L’aventure de Graalent / Vos dirai si com je l’entent / Bons e est li lais a oïr / Et les notes a retenir* (vv. 1-4) (*Ibid.*, pp. 696-697; 774-775).

³⁶ *Ibid.*, pp. 332-333.

L'**aventure** k'avez oïe
 Veraie fu, n'en dutez mie
De Bisclaveret fu fez li lais
 Pur remembrance a tuz dis mais (vv. 315-318)³⁷

A insistência na procedência do *lai*, comparecerá ainda em sintagmas, que introduzem o 'compor' um *lai*, como se observa no *explicit* de *Frêne*. O *lai* é formado depois de ser conhecido e depois de a história ter sido encontrada³⁸:

Quant l'**aventure** fu seüe,
 Coment ele esteit avenue,
Le lai del Freisne en unt trové:
 Pur la dame l'unt si numé (vv. 515-518)

No *lai* anónimo *Désiré*, esta noção da pré-existência de *lai*, 'encontrado' e 'retomado' de uma «história» conhecida, é de novo asseverada também na *justificatio* final³⁹:

Cil qui sorent ceste aventure
En avoient un lai trouvé
 Que l'en apele *Desirée* (vv. 820-822)⁴⁰

³⁷ Também no *lai* *Les Deux Amants*, a síntese final relembra no *explicit* a história dos dois amantes, o nome da montanha e o *lai* feito pelos bretões: *Pur l'aventure des enfaunz / Ad nun li munz 'des Deux Amanz' / Issi avint cum dit vos ai; / Li Bretun en firent un lai* (vv. 251-254). Com idêntico paralelismo, os últimos versos de *Yonec* concluem com o *lai* que recorda a compaixão pelos amantes: *Cil ki ceste aventure oïrent / Lunc tens après un lai en firent / De la pitié de la dolur / Que cil suffrirent pur amur* (vv. 555-558). Com igual fórmula encerra o *lai* *Le Laüstic*. A história não pode ficar muito tempo 'escondida', os bretões fizeram um *lai* e chamaram-no o *Laüstic*: *Cele aventure fu cuntée / Ne pot estre lunges celee. / Un lai en firent li Bretun / Le Laüstic l'apelé hum* (vv. 157-160). A verdadeira história contada é lembrada no final do *Chèvrefeuille*: *Chievrefoil le nument Franceis / Dit vos en ai la verité / Del lai que j'ai ici cunté* (vv. 116-118). E ainda no *explicit* de *Éliduc*, a aventura evoca de novo o *lai*: *De l'aventure de ces treis / Li auncien Bretun curteis / Firent le lai pur remembrer / Qu'hum nel deüst pas oblir* (vv. 1181-1184). Igualmente no final de *Milon*, os antigos, que fizeram o *lai*, são lembrados e Marie de France confessa o prazer em escrevê-lo e em contá-lo: *De lur amur e de lur bien / Firent un lai li auncien, / E jeo, ki l'ai mis en escrit / Al recunter mut me delit* (vv. 531-534). No *lai* anónimo, *Graalent*, o epílogo explica também que foram os bretões que compuseram o *lai*: *L'histoire extraordinaire du destrier fidèle / et du chevalier / qui partit avec sona mie / se répandit dans toute la Bretagne / Les Bretons en firent un lai; / On l'appelle Graalent le Grand* (vv. 751-756) (*Ibid.*, pp. 406-407; 454-455; 468-469; 510-511; 542-543; 634-635; 822-823).

³⁸ *Ibid.*, pp. 694-695.

³⁹ *Ibid.*, pp. 694-695.

⁴⁰ No *Milon*, insiste-se também no *lai* 'encontrado': *Ici comencerei Milun / E musterei par brief sermun / Pur quei e coment fu trovez / Li lais ki issi est numez* (vv. 5-8). E no anónimo *Guingamor* o *explicit* sublinha também esta noção da precedência com o *lai* 'descoberto': *Por l'aventure reconter / En fist li rois un lai trover; / De Guingamor retint le non: / Ensi l'apellent li Breton* (vv. 675-678) (*Ibid.*, pp. 470-471; 740-741).

Portanto, para além da designação – *lai* –, o poema porá em evidência a obrigação de preservar uma ‘aventura’, de contar um passado «verdadeiro», a urgência do «lembrar» e do «rememorar» acontecimentos, que não se devem descurar, e também a «reisum», a circunstância que dá lugar ao *lai*, um pouco como as *razós* que explicitavam certas composições poéticas, um pouco como indicadores extra-narrativos. Estes elementos paratextuais, mas inseridos no próprio corpo da composição poética, estão amplamente documentados, como vimos, no ambiente galo-românico. No entanto, a tradição galego-portuguesa afasta-se, dando-nos estas notas informativas como rubricas esclarecedoras externas à construção da própria composição poética. Se a ‘aventura’ não é o que mais caracteriza os *lais* galego-portugueses, a alusão a um ‘fazer’, a um rememorar, está subjacente à temática de cada um dos cinco textos conservados⁴¹.

4. É um facto que a repercussão do *lai* vai perdurar. No século XX, não será despropositado relembrar Guillaume Apollinaire (1880-1918) em *La Chanson du Mal-aimé*⁴²:

Moi qui sais des lais pour les reines
 Les complaints de mes années
 Des hymnes d’esclave aux murènes
 La romance du mal aimé
 Et des chansons pour les sirènes

Louis Aragon (1897-1892) não deixará também de recorrer à supremacia e à autoridade do *lai* medieval. Além de evocação, o exercício formal levá-lo-á à constituição de estrofes de dois versos em octossílabos, respeitando a própria estrutura do *lai*. É neste entendimento que o poema, intitulado *C*, incluído na breve coleção, *Les Yeux d’Elsa*, ‘rememora’ a composição medieval⁴³:

⁴¹ É assim que pode ser interpretada a onnipresença do verbo *fazer*, que insiste no confeccionar e no realizar: *Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita, e fizeram-na...* (B2); *Este lais fez Elis o Baço...* (B1); *Esta cantiga fizeram quatro donzelas...* (B2); *Don Tristan... fez [e]sta cantiga* (B3); *Este laix fizeram donzelas...* (B5) (LAGARES, X. C., ‘E por esto fez este cantar’. *Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Laiovento, 2000, pp. 105-109).

⁴² APOLLINAIRE, G., *Œuvres poétiques complètes*. Éd. de M. Adéma et M. Décaudin, Préface d’A. Billy, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956. G. Apollinaire, conhecido ativista cultural de vanguardas do início do século XX, autor de *Alcools*, coletânea de trabalhos poéticos desde 1898, foi publicada em 1913. Apesar de uma construção poética voltada para a inovação técnica e lexical, não deixará de recorrer à nomeação do *lai*, poema de forma fixa, que tanto apela ao canto como à melodia.

⁴³ ARAGON, L., *Les Yeux d’Elsa*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, 1942 (Collection des Cahiers du Rhône). L. Aragon, poeta e romancista francês, ativo durante a Resistência, publica, sob a ocupação da França pela Alemanha (1940-1944), o poema *C*, inserido na secção «Les nuits», editado em *Les Yeux D’Elsa* (1942),

[...]
 Et j'ai bu comme un lait glacé
Le long lai des gloires faussées
 [...]

Já nos finais do séc. XII, o *lai* comparecera comentado pelo clérigo inglês, Denis Piramus, da corte de Henrique II (1133-1189). Significativo notar como estranha o sucesso dos *lais* de Marie de France (1160-1210). Não só a autoria incumbia a uma mulher, como este tipo de narrativa aparentava agradar igualmente a um público feminino⁴⁴:

[...]
 Et dame Marie autresi
 Ki en rime fist e basti
E compassa les vers de lais
 Ke ne sunt pas del tut verais (vv. 35-38)
 [...]
Les lais solent as dames pleire
De joie les oient e de gré,
K'il sunt sulum lur volonté (vv. 46-48)
 [...]

O sucesso deste tipo de textos deixa assim entrever um universo sedutor. A integração de um *lai* em outro texto como *intermezzo* pôde assim ser considerado como uma digressão literária, um interlúdio, uma distração, que evocaria o que estaria a suceder entre duas personagens. Note-se como, por exemplo, em Gauthier d'Arras (finais do séc. XII), o *lai* sugeria uma perspetiva singela do sentimento amoroso, ao instigar o improvável e o maravilhoso (o “mençonge”, a irrealidade)⁴⁵:

inspirado na ocupação de Angers. O poema é formado por nove dísticos em octossílabos sobre o amor e a guerra (Les Ponts-de-Cé é uma comuna francesa na região administrativa do Pays de la Loire, departamento de Maine-et-Loire). Com fundamento na técnica do *lai*, Aragon propõe ao leitor alistar-se na Resistência, tal como os poetas medievais, que tanto lutavam, como compunham poesia.

⁴⁴ Denis Piramus, monge beneditino da Abadia de Bury St. Edmunds e também poeta anglo-normando atuou na segunda parte do séc. XII, inícios do séc. XIII na corte de Henrique II Plantageneta (1133-1189), rei de Inglaterra desde 1154, tendo sido casado com Leonor de Aquitânia. Inspirado em Edmond o Mártir (†869), último rei da Anglia oriental, antes da conquista do reino pelos Vikings, patrono da Inglaterra, comporá o poema *La vie seint Edmund le Rei* onde, ao arrepender-se da vida dissoluta da corte, menciona o sucesso dos *lais* de Marie de France. Recorde-se o célebre *incipit*: *Mult ai usé cum peschere / Ma vie en trop fole manere, / e trop ay usé ma vie / en peché e en folie* (KJELLMANN, H. (ed.), *La Vie seint Edmund le Rei: poème anglo-normand du XII^e siècle*, 1935, Genève, Slatkine Reprints, 1974, pp. 3-5).

⁴⁵ Conhece-se pouco da biografia de Gautier d'Arras, mas nos seus romances, orientados para Roma e Bisâncio, *Eracle e Ille et Galeron*, redigidos entre 1176 e 1184, dá-nos algumas indicações quanto às suas ligações

Grant cose est d'Ille et Galeron:
 n'i a fantome ne alonge
 ne ja n'i troverés mençoŋge.
Tex lais i a, qui les entent,
 se li sanlent tot ensement
com s'eüst dormi et songié (vv. 931-936)

Mais do que examinar causas destas alusões ao imaginário e ao irreal, importa dar importância ao facto de que estes poemas, além do sucesso cortesão, estavam associados a uma forma poética nova e uma fórmula que agradaria às damas, porque eram compostos segundo seu gosto, como o afirmava Pirusus, à volta de um *décor* celta, e muito menos aos barões, comoreferia Gautier d'Arras⁴⁶:

Cist n'en ont pas encor grant cure,
 Bien lor ira, s'il suit l'ordure;
 Mes s'autrement n'alast l'amors,
li lais ne fust pas si en cours,
nel prisaisent tot li baron.
 Grant cose est d'Ille et Galeron
 n'i a fantome ne alonge,
 Ne ja u'i troverez mençoŋge.
Tex lais i a, qui les entent,
Se li sanblent tot ensement
com s'eüst dormi et songié

Quer isto dizer que nos últimos trinta anos do século XII, à volta de 1170, os *lais* eram reconhecidos como formas narrativas associadas ao amor, ao maravilhoso, à música e a um auditório feminino.

A novidade literária pode também ser examinada em *Guigemar*, o primeiro *lai* da recolha Harley⁴⁷. No *Prólogo*, defende-se que o Autor trata de um 'bom assunto'

cortesãs. Em *Ille et Galeron*, tal como no *lai* de Marie de France, *Eliduc*, um homem, um herói bretão, debate-se entre duas mulheres. A inspiração céltica está presente e a sua receção na corte de Champagne é indiscutível (LEFÈBRE, Y. (ed.), *Gautier d'Arras, Ille et Galéron*, publié par..., Paris, Champion, 1988 («Les classiques français du Moyen Âge», 109), réimpr.: 1999).

⁴⁶ KJELLMANN, *op. cit.*, vv. 46-48; LEFÈBRE, *op. cit.*, vv. 926-936.

⁴⁷ O poema faz parte da recolha do manuscrito Harley 978 e é possível conjecturar que o prólogo de *Guigemar* seja mesmo anterior ao *Prólogo* de todos os outros *lais*. *Guigemar* é nome que significa em bretão *digno de um cavalo* (atributo de honra adotado na corte), título usado por Guyomar IV de Léon quando o *lai* foi composto. Em *Guigemar*, nota-se a confirmação de que os *lais* são resultantes de histórias 'verdadeiras': *Les contes ke jo sai verrais, / Dunt li Bretun unt fait les lais* (vv. 19-20); *De cest cunte k'oï avez / Fu Guigemar li lais trevez* (vv. 883-884). O início de *Le Fresne* anuncia ainda que o *lai* resulta de um *cunte* conhecido: *Le lai de*

e que os poemas de Marie têm de ser entendidos como procedentes de alguém de grande talento e as críticas só podem provir da cobiça⁴⁸:

Ki de bone mateire traite
 Mult li peise si bien n'est faite
Oëz, seigneurs, ke dit Marie
 Ki en sun tens pas ne s'oblie.
Celui deivent la gente löer
Ki en bien fait de sei parler.
 Mais quant il ad en un país
Hmmë u femme de grant pris,
 Cil ki de sun bien unt envie
 Sovent en dient vileine (vv. 1-10)
 [...]

A renovação literária provém também de nova técnica usada para a ocorrência de 'contar'. O *lai* vai 're-contar', ao partir de um motivo pré-existente, de uma memória do passado, e ao trabalhá-lo de outro modo, desenvolvendo o produto inicial, tanto o articula com a *amplificatio*, como com a *brevitas*.

O uso de *conte* / *cunte* / *contes* apontam para a 'história' e para a matéria do *lai*. No anónimo *Graalent*, a jovem conclui o seu "conte", a rainha envergonha-se⁴⁹:

En ce que cele dit son **conte**
 Ot la roïne molt Grant honte (vv. 603-604)

Além das formas verbais *conter* / *cunter* / *reconter* / *recunter* / *raconter*, que comparecem várias vezes, são interessantes também as formas *retraire* / *retrere* como em *Le Fresne*, ou em *Milun*⁵⁰:

Cil ki le message ot porté
 A sun seignur ad tut **cunté**
 Quant il l'oi dire e **retraire** (vv. 56-58)

Freisne vus dirai / *Sulunc le cunte que jeo sai* (vv. 1-2). E a forma *cuntes* aparece ligada ao interesse da história 'verdadeira' tanto em *Milun* como em *Eliduc*: *Ki divers cuntes veut traier* / *Diversement deit comencier* / *E parler si rainablement* (vv. 1-3); *D'un mut ancien lai bretun* / *Le cunte e tute la reisun* / *Vus dirai, si cum jeo entent* / *La verité, mun escient* (vv. 1-4) (KOBLE, N., SÉGUY, M., *op. cit.*, pp. 168-169; 238-239; 266-267; 470-471; 544-545).

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 168-169.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 814-815.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 270-271; 480-481.

Entre nus celisum l'afaire
 Ja ne l'oïsse aillurs **retraire** (vv. 139-140)

Reconter / *recunter* / *raconter* são formas que servirão para 'contar', relatar através de um *lai*, que parte de uma história pré-existente. Em *Lanval*, o epílogo explicita que o conto era narrado por bretões⁵¹:

Ceo nus **recument** li Bretun
 En un isle ki mute st beaus (vv. 642-643)⁵²

Nos *lais* galego-portugueses, não se regista a ocorrência <contar>. Mas documenta-se o seu uso várias vezes nas cantigas, dependente em alguns casos do verbo *oïr*. Em João Lopes Ulhoa, *A mia senhor, que me foi amostrar* (A 199, B 350), no v. 28, *fez-mi aqesto quant'oïdes contar!* Ou, em Pero Garcia Burgalês, *Se eu soubesse(e), u eu primeiro vi* (A 88, B 192), no v. 20, *Por tal dona qual m'oïdes contar*. Também Martim Soares, *Pero non fui a Ultramar* (B 143), no v. 4 *segundo lh'eu oï contar*⁵³.

Se observarmos o subtexto dos *lais* galego-portugueses não podemos deixar de relevar a presença de uma matéria feminina, sobretudo nas composições com sujeito feminino (donzelas) nas 'bailadas' (B2 e B5).

5. Além deste público privilegiado, o *lai* estava também ligado à música, quando encontramos referências ao *canto*, ou à peça musical que o inspirou. No entanto, os *lais* de Marie, de fundo narrativo, não devem ter estado vinculados à *performance*

⁵¹ *Ibid.*, pp. 384-385.

⁵² No anónimo *Guigamor*, várias ocorrências de *raconter* ('contar' no seu ambiente; os antigos 'contaram'...): *Que tele aventure a trovee / Por raconter en sa contree* (vv. 395-396); *Tex i a de la vielle gente e / Qui racontent assez sovent* (vv. 603-604); *M'aventure reconterai* (v. 614). Igualmente no anónimo *Graelent*, a rainha ouve os louvores e o relato dos méritos: *La roïne l'oï loer / Et de lui granz biens raconter* (vv. 27-28). Em *Yonec*, o 'contar' está envolvido por lágrimas para referir o melhor dos cavaleiros: *Cil comencierent a plurer / E en plurant a recunter / Que c'iert li mieudre chevaliers* (vv. 513-515). O 'contar' está dependente do 'memorizar' e, ao mesmo tempo, do perpetuar a memória. É assim que as formas *remanbrance* / *remembrance* têm significado ao lado das formas *membre* / *remembre*, por oposição ao esquecimento, *ubliance*. Logo, é evocado o interesse para a posteridade no *Prólogo*: *Ke pur remembrance les firent / Des aventures qu'il oïrent* (vv. 35-36). É o mesmo tipo de fórmula que figura no *lai* anónimo, *Désiré*: *Por remembrance un lai en firent* (v. 4). E é também deste modo que *Bisclavret* é feito para que o episódio seja para sempre rememorado: *Veraie fu, n'en dutez mie / De Bisclavret fu fez li lais / Pur remembrance a tuz dis mais* (vv. 315-318) e em posição de rima em *Equitan Fere les lais pur remembrance / Qu'um mes meist en ubliance / Une nt firent, k'oï cunter / Ki ne fet mie a ublier* (vv. 7-10), em intensificação semântica, entre memória e esquecimento. É necessário 'contar' para 'lembrar' para que a história não caia em esquecimento (*Ibid.*, pp. 166-167; 240-241; 332-333; 450-451; 638-639; 722-723; 734-735; 736-737; 776-777).

⁵³ Nos *lais* galego-portugueses, também não se documentam derivados de *memorar* ou *rememorar*, mas o verbo *nemrar* é aquele que é mais usado na produção trovadoresca.

musical. O eco melodioso, que neles comparece, resulta da memória que os interligava ao *canto* passado. No *lai* anónimo, *Graelent*, a alusão musical é explícita no verso que evoca, logo no *incipit*, tanto o *oïr*, como a memorização das notas⁵⁴:

L'aventure de Graelent
Vos dirai si com je l'entent:
Bons en est li lais a oïr,
Et les notes a retenir (vv. 1-4)

Nos versos finais de *Guigemar*, atribuído a Marie, são muito claras as alusões à música harmoniosa⁵⁵:

De cest cunte k'oï avez
 Fu Guigemar li lais trovez
 Que hum fait en **harpe** e en **rote**
 Bone en est a **oïr la note** (vv. 883-886)⁵⁶

Os instrumentos vão ser realmente mencionados mais de uma vez, como a harpa, a rota, a viela. Tristan no *lai Chèvrefeuille* de Marie de France é bom intérprete de harpa e compositor de *lai*⁵⁷:

Tristram en Wales s'en rala,
 Tant que sis uncles le manda.
 Pur la joie qu'il ot eüe

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 774-775. *Graelent* é um *lai* anónimo de inspiração bretã, provavelmente fonte de inspiração para o *lai Lanval* de Marie de France (O'HARA TOBIN, P. M., *op. cit.*, pp. 127-155).

⁵⁵ KOBLE, N., SÉGUY, M., *op. cit.*, pp. 238-239. Também no *lai* anónimo, *Nabaret*, no primeiros versos, quando se anuncia o nome do cavaleiro, figura central do *lai*, a música, ou melhor, a escola de música, é claramente referida no *explicit* do *lai*: *En Bretagne fu li laiz fet / ke nus appellum Nabaret. / Nabaret fu un chevaler / pruz e curteis, hardi e fer* (vv.1-4); *En plusurs lius [le] recunterent / Pur le deduit de la parole. / Cil ki de lais tindrent l'escole / De Nabarez un lai noterent, / E de sun nun le lai nomerent* (vv. 44-48) (BURGESS, G. S., BROOK, L. C., *Three Old French Lays: Trot, Lecheor, Nabaret*, Ed. and translated by..., Liverpool, University of Liverpool/ Department of French, 1999, pp. 83-88 (Liverpool Online Series: Critical Editions of French Texts, 1), disponível em: <http://www.liv.ac.uk/media/livacuk/modern-languages-and-cultures/liverpoolonline/narrativelays.pdf>

⁵⁶ A harpa é certamente instrumento musical mais nobre do que a rota. É assim que *Tristan* aqui comparece com a harpa, tal como no romance de Thomas. As regras, pronunciadas por S. Bento, a propósito da humildade – baixar-se para se elevar – são postas em evidência quando Tristan encontra Iseut tocando rota, que é naturalmente um instrumento menos digno para o seu estatuto social. Na versão da lenda em Gottfried von Strassburg, é contudo o raptor que toca rota e Tristan toca harpa, instrumento mais valorizante (LOOPER, J., «L'épisode de la Harpe et de la Rote dans la légende de Tristan. Étude sur le symbolisme de deux instruments de musique», in *Cahiers de civilisation médiévale*, 38e année, n° 152 (octobre-décembre, 1995), pp. 345-352, disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_00079731_1995_num_38_152_2629).

⁵⁷ KOBLE, N., SÉGUY, M., *op. cit.*, pp. 540-541; 542-543.

De s'amie qu'il ot veüe
 E pur ceo k'il aveit escrit,
 Si cum la reïne l'ot dit,
Pur les paroles remembrer,
Tristram, ki bien saveit harper,
En aveit fet un nuvel lai;
 Asez briefment le numerai:
Gotelef l'apelent en Engleis,
Chevrefoil le nument Franceis.
 dit vus en ai la verité
del lai que j'ai ici cunté (vv. 105-118)

A constância da música é perseverante e comparece associada ao *lai*, como parte integrante deste tipo de composição. A distinção entre notas musicais e canto é explicitada em Wace no *Roman de Brut* (ca. 1155). O aguerrido Balduf faz-se passar por bretão e, ao disfarçar-se de jogral, sabe cantar e tocar⁵⁸:

Aveit apris a **chanter**
 E **lais e notes a harper** (vv. 9103-9104)

Ainda neste mesmo texto, a famosa passagem sobre Blegabred retoma a competência musical⁵⁹:

De tuz estrumenz sout maistrerie
 Si sout de tute chanterie
Mult sout de lais, mult sout de notes (vv. 3697-3699)

A distinção entre palavras e notas é evidente. No *Tristan* de Thomas, quando Iseut canta o seu *lai pitus d'amour* (Fragmento do ms. Sneyd: *Le Mariage*), há não só uma alusão à qualidade do *lai*, como também à voz e ao tom, quer dizer à aptidão musical⁶⁰:

⁵⁸ARNOLD, I. (ed.), *Le roman de Brut de Wace*, par..., 2 vol., Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940, p. 480.

⁵⁹*Ibid.*, p. 199.

⁶⁰PAYEN, J. Ch. (ed.), *Tristan et Yseut. Les Tristan en vers: "Tristan" de Bérout, "Tristan" de Thomas, "Folie Tristan" de Berne, "Folie Tristan" d'Oxford, "Chèvrefeuille" de Marie de France*. Édition comprenant texte, traduction nouvelle, introduction, bibliographie, documents, notes critiques et notes par... Éd. révisée et augmentée, Paris, Garnier, 1980. Releia-se a reconstituição de J. Bédier: «Le soir, quand les tables furent levées, un jongleur gallois, maître en son art, s'avance parmi les barons assemblés, et chanta des **lais de harpe**. Tristan était assis aux pieds du roi, et, comme le harpeur préludait à une nouvelle mélodie, Tristan lui parla ainsi:

«Maitre, ce **lai** est beau entre tous: jadis les anciens Bretons l'ont fait pour célébrer les amours de Graelent. Lair en est doux, et douces les paroles. Maître, ta voix est habile, harpe-le bien!»

Ysolt chante molt dulcement,
 La voiz acorde a l'estrument.
Les mains sunt beles, li lais buens,
Dulce la voiz e bas li tons (vv. 997-1000)

A ressonância, que perpetua entre o *lai* e a sua interpretação, é também perceptível em Benoît de Saint Maure, *Roman de Troie* (ca. 1165). No episódio das Amazonas, os *lais* bretões são acompanhados por *harpe, viëlle*⁶¹:

Haut s'escriënt a l'avenir
 Mais soz ciel n'est rien a oïr
Avers eles: lais de Bretons,
Harpe, viëlle n'autre sons
N'est se plors non avers lor criz (vv. 23595-23601)

E Chrétien de Troyes, *Cligès* (ca. 1176) deixará o som das espadas *notar* um *lai* e os elementos que as fazem ressoar⁶²:

As espees notent un **lai**
 Sor les **hiaumes qui retantissent,**
 Si que lor janz s'an esbaïssent.
 Et sanble a çaus qui les esgardent.
 Que li hiaume espraingnent et ardent (vv. 4070-4074)

A interligação do *lai* à procedência bretã e à interpretação musical não deve concluir-se sem relembrar o famoso episódio de Renart no *Roman de Renart* (1170-1250) (branche I). Dissimulado também de jogral, como poderá tornar mais verídico o seu disfarce? À frente do lobo Ysengrin, Renart revelará as suas competências como jogral inglês – sublinhe-se – abrilhantando a sua aptidão justamente com a interpretação de *lais* bretões. Renart vestido de amarelo, alicia o lobo para o levar à

Le Gallois chanta, puis répondit:

«Enfant, que sais-tu donc de l'art des instruments? Si les marchands de la terre de Loonnois enseignent aussi à leurs fils le jeu des **harpes, des rotes et des vielles**, lève-toi, prends cette harpe, et montre ton adresse.»

Tristan prit la **harpe** et chanta si bellement que les barons s'attendrissaient à l'entendre. Et Marc admirait le harpeur venu de ce pays de Loonnois où jadis Rivalen avait emporté Blanchefleur.

Quand le **lai** fut achevé, le roi se tut longuement» (BÉDIER, J., *Le Roman de Tristan et Iseut renouvelé par...*, Paris, H. Piazza, 1910, pp. 31-32).

⁶¹ CONSTANS, L. (ed.), *Le roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*. Publ. d'après tous les ms. connus, par..., Paris, Firmin Didot, 1904-1912, IV, 1908, p. 27.

⁶² FOERSTER, W. (ed.), *Cligés*. Christian von Troyes. Textausgabe mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von..., Halle a. S., M. Niemeyer, 1888.

corde e sedu-lo pelo seu conhecimento de *lais* arturianos (Merlin, Artu, Tristan), mas também pelo famoso *chèvrefeuille*, igualmente tristaniano, e o lobo não deixará de o interrogar sobre o seu conhecimento do *lai* de *dame Iseu*. O conhecimento é tal que ainda evoca o *lai de Noton* (personagem diabólica) e o *lai de saint Brandan* (herói da viagem de S. Brandão, monge irlandês e as suas visões do inferno)⁶³:

Por qoi? Tu n'as point de viel
 – Je fot servir molt volenter
 Tote la gent de ma mester.
Ge fot savoir bon lai breton
 Et **de Merlin** et de Noton
 Del **roi Artu** et de **Tristan**,
 Del **chèvrefoil**, de saint Brandan
 – Et ses tu le **lai dam Iset**?

Ya, ya: goditoët,
 Ge fot saver, fet il, trestoz (vv. 2386-2394)

Também neste caso, os *lais* galego-portugueses não deixam transparecer a presença de instrumentos musicais, apesar de várias citações à *performance* instrumental nas cantigas⁶⁴. Como vamos ver, será apenas o verbo <cantar>, que denunciará o comparecimento musical. Em *B2* (*cantando, cantamos*), em *B4* (*canto*) e em *B5* (*cantemos*).

6. Perante este panorama na tradição galo-românica (génese dos *lais* dependente de património passado; um tipo de poema, que se auto-denomina, reconhecido pelo sucesso literário cortesão, sobretudo, perante o público feminino entre aventuras e maravilhoso; música e instrumentos musicais indissociados da composição, etc.), como se perfilham neste quadro os cinco *lais* galego-portugueses? Em primeiro lugar, a nomeação *lai* comparece nas didascálias. Podemos considerar que estes paratextos correspondem, de algum modo, ao *Prólogo* dos *lais* franceses, que surgiam integrados na própria textura do poema. A estrutura galego-portuguesa

⁶³ ROQUES, M. (1948), *Le roman de Renart. I. branche*, éd. d'après le manuscrit de Cangé par..., Paris, H. Champion, 1948, p. 82.

⁶⁴ M. P. Ferreira tem amplamente estudado a presença musical na produção galego-portuguesa profana, tanto no plano iconográfico (miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda*), como nas menções que ocorrem nos próprios textos (FERREIRA, M. P., *Cantus coronatus. Sete cantigas d'amor d'El-Rei Dom Dinis (1279-1325): A Música*, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 16-48).

exclui-o, transformando-o numa *razon* para o *lai*, ou para a *cantiga*, separado formalmente da composição. O primeiro deles comparece precedido, mais de uma vez, pelo determinante – *este* –, *Este lais fez Elis o Baço... e fez por ela este laix... Este lais posemos aca...* (B1)⁶⁵. O mesmo determinante volta a ser usado na indicação da última composição, *Este laix fezeron donzelas...* (B5)⁶⁶.

Também antecedidas por determinante demonstrativo – *esta* – as composições B2 e B3 já não trazem a menção a *lais*, mas a denominação *cantiga* (e não *cantar*⁶⁷): *Esta cantiga é a primeira...* (B2) na versão encurtada, em relação à que vai comparecer antes do próprio *lai*. No fl. 4v, Colocci copiou apenas parte da rubrica na continuidade da incompleta *Arte Poética* e, só depois de cinco fólhos em branco, deparamos com o início da cópia dos *lais*. Assim, para o *lai*, que está copiado em segundo lugar, temos o mesmo qualificativo – *cantiga* –: *Esta cantiga fezeron quatro donzelas...* (B2); e, para o que é atribuído a Tristan, lemos curiosamente *cantiga* e não *lai* ou *lais*: *Don Tristan... fez est[a] cantiga* (B3)⁶⁸. A quarta composição (B4) não traz qualquer indicação rubricativa, referente ao género, limitando-se a *Don Tristan*, escrito por Colocci, como se o nome *Tristan* fosse suficiente para designar o género de composição, [*lai* de] *Don Tristan*⁶⁹.

⁶⁵ «Este lais fez Elis o Baço, que foi Duc de Sansonha, quando pas[s]ou aa Gran Bretanha, que ora chaman Ingraterra. E pas[s]ou lá no tempo de Rei Artur pera se combater con Tristan porque lhe matara o padre en ùa batalha. E andando ùu día en sa busca, foi pela Joiosa Guarda u era a Rainha Iseu de Cornoalha; e viu-a tan fremosa que adur lhe poderia home no mundo achar par, e namorou-se enton dela; e fez por ela este laix. Este lais posemos aca porque era o melhor que foi fe[i]to» (LAGARES, X. C., 'E por esto fez este cantar'. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneros profanos galego-portugueses, Santiago de Compostela, Laiovento, 2000, pp. 106; 180).

⁶⁶ «Este laix fezeron donzelas a Don [L]ançaroth qua[n]do estava na Insoa da Lidiça, quand' o a Rainha Geneva achou con a filha de Rei Peles e lhi defendeo que non parece[s]e ant'ela» (*ibid.*, pp. 109; 181).

⁶⁷ A propósito das designações *cantar* e *cantiga*, que comparecem na produção galego-portuguesa, M. Brea examina a distinção entre os dois usos com base na observação de Angelo Colocci, *Cantar et cantiga idem est* [fl. 290r], referente à cantiga de Lopo Lias, *A dona Maria soydade*, presente no *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (B). O humanista italiano apercebera-se de que, em relação a este trovador, as *razós* tanto designavam as composições como *cantiga* (B 1338; B 1353, B 1354), ou como *cantar* (B 1350, B 1351, B 1355) (BREA, M. (1999/2008), «Cantar et cantiga idem est», in *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, ed. coord. por X. L. COUCEIRO, et al., Santiago de Compostela, II, pp. 93-108; republ. in *Estudos sobre léxico dos trovadores*, ed. A. F. GUIADANES, et al., coord. BREA, M., Santiago de Compostela, 2008, pp. 11-27 («Verba», Anexo 63)). J. C. Miranda voltou também a abordar esta questão terminológica com algumas premissas e estatísticas diversas, em relação ao ensaio de M. Brea (MIRANDA, J. C., «Cantar ou Cantiga? Sobre a designação genérica da poesia galego-portuguesa», in *Aproximacións ao estudo do Vocabulario Trobadoresco*, ed. ao cuidado de M. BREA e S. LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2010, pp. 161-179).

⁶⁸ Assim, a rubrica para B2 indica «Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita, e fezeron-na quatro donzelas en tempo de Rei Artur a Maraot d'Irlanda por la [...] ...tornada en linguagen palavra per palavra, e diz as[s]i» (LAGARES, X. C., *op. cit.*, pp. 105; 179). E, antes da transcrição do *lai*, novamente a mesma menção a cantiga: «Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d'Irlanda, en tempo de Rei Artur, porque Maroot filhava totalas donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podia conquerer deles, e enviava-as pera Irlanda pera seeren sempre en servidon da terra. E esto fazia el porque fora morto seu padre por razón d'ua donzela que levava en guarda» (LAGARES, X. C., *op. cit.*, pp. 107; 180); «Don Tristan, o Namorado, fez [e] sta cantiga» (*ibid.*, pp. 108; 181). Sobre a questão linguística, *tornada en linguagen palavra per palavra*, veja-se o estudo de Y. F. VIEIRA («Tornada en linguagen...», *op. cit.*).

⁶⁹ A fama de Tristan talvez explique o laconismo deste caso, como sugere A. FERRARI («Lai», *op. cit.*, p. 375).

No entanto, a designação *lai*, não está adstrita a estas rubricas. A forma vai também ser usada em conexão com o verbo *cantar* no próprio *lai B5, Ledas sejam os hojemais*:

Ledas sejam os ogemais!
E dancemos! Pois nos chegou
e o Deus con nosco juntou
cantemos-lhe a queste lais! (vv. 1-4)

E, além desta composição, e também agregada ao verbo *cantar* e à *alegria* (*lidiça, ledos*), a referência a *lai*, encontra-se num trovador dionisino. É Fernão Rodrigues Redondo que, na cantiga, *Don Pedro, est[e] cunhado d'el-rei, B 1614 / V 1147*, vai referir este tipo de composição lírica. A cantiga, precedida por uma rubrica nos dois cancionários, *B* e *V*, remete para um envio a um cunhado do rei D. Denis: «Esta cantiga foi feita a *Don Pedro d'Aragon* por un cavaleiro seu moordomo *que feriu endoados; e foi seguida doutra cantiga*»⁷⁰

Mui **ledo** send', u **cantara seus lais**
a sa **lidiça** pouco lhi durou (vv. 13-14)⁷¹

A subordinação do *lai* ao *canto*, não é surpreendente. A relação entre a música, o *canto* e o *cantar* encontra-se, como vimos, fortemente comprovada pela tradição francesa⁷².

⁷⁰ LAGARES, X. C., *op. cit.*, pp. 178; 227.

⁷¹ A cantiga menciona provavelmente o cunhado do rei D. Denis, infante D. Pedro de Aragão, filho bastardo de Pedro III de Aragão e de Inés Zapata. Meio irmão da rainha D. Isabel e, portanto, cunhado de D. Dinis, veio para Portugal em 1297, onde ficou. Foi casado com Constança Mendes da Silva, filha de Sueiro Mendes Petite, governador de Santarém. Fernan Rodriguez Redondo, filho do trovador Rodrigo Eanes Redondo e de Mor Fernandes de Curutelo, está ativo no reinado de D. Dinis e foi meirinho-mor entre 1317 e 1318. Aparece documentado em 1294, no testamento de D. Sancho Peres Froiã, bispo do Porto. Vive em Santarém (o pai morre em 1314), onde falece, e onde está sepultado, juntamente com sua mulher, na igreja de S. Nicolau (OLIVEIRA, A. R. de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancionários peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, pp. 344-345).

⁷² Se consideramos a própria procedência irlandesa para *lai*, interlúdio, o *canto* é indissociável da *performance* textual. Mas os *lais* franceses não poupam a repetição ao canto e ao som (...*notes retenir...*; *lais e notes a harper...*; ...*mult sout de lais...*; *mult sout de notes...*). Poderíamos recordar, mais uma vez, no *Roman de Tristan*, o episódio *Le mariage* com o intenso uso de *chant* e *chanter*: *Qant la mort de sun ami sout. / Ysolt chante molt dulcement, / [...]* / *Trovë Ysolt chantant un lai. / Dit en riant: "Dame, bien sai / Que l'en ot fresaië chanter / Contre de mort home parler, / Car sun chant signefie mort; / E vostre chant, cum je record, / [...]* / *Ki chante dunt altre s'esmaie. / Bien devez vostre mort doter, / Qant vos dotez le mien chanter, / D'enseignez, de pruz e de bels; / Chantent bels suns e pastureles. / [...]* / *Chantent suns e chanz delitus. / Ben sai temprer harpë e rote / E chanter après à la note. / Riche raïne sai amer* (LECOY, F. (ed.), *Le roman de Tristan par Thomas*, Paris, H. Champion, 1992).

7. No entanto, o que mais nos interpela em relação à tradição galo-românica, neste breve ciclo galego-português é constatar que, ao lado de *cantar*, encontramos a sugestão a outra *performance*, mas agora de natureza coreográfica. Além do desempenho coral, emergirá a referência à *dança* e ao *dançar*. Em *O Marot haja mal grado* (B2), a forma está vinculada ao verbo *fazer*, com os sintagmas: ...**danças** fazemos... e ...fazendo **dança**... Congregado ao *fazer dança*, comparecerá o uso do próprio verbo *dançar*, conjugado nas formas no presente do indicativo, **dançamos**:

e que tan en paz **dançamos!** [*refran*] (v. 6)
 nos aqui **danças** fazemos (v. 8)
 andamos fazendo **dança** (v. 15)

Similarmente no *lai*, *Ledas sejamos hojemaís* (B5), voltamos a encontrar o uso do verbo *dançar*:

E **dancemos!** Pois nos chegou (v. 2)
 E **dancemos** a nosso sen (v. 9)

Não é desconhecido que as cantigas galego-portuguesas, em particular as *cantigas de amigo* aludem, mais de uma vez, a *baile*, a *bailar* e a *bailada*⁷³. Documentam-se estes casos em seis trovadores: Martim Codax, Dinis, João Zorro, Airas Nunes, Pero Viviães e Pero Meogo, com registos de *baylar*, *baylaremos*, *baylava*⁷⁴. Sabemos também que não é claro restituir uma coreografia possível destas

⁷³ A consulta a *Trouveurs*, base de dados para a lírica francesa (*trouvères*), dá-nos interessantes ocorrências destas formas, associadas ao corpo feminino como: *Robin debruissier et Marot baler* (pastorela); *Por baler ne por joer (chanson de femme)*; *lors me verrés rire et baler (chanson de femme)*; *d'aleir baler en ces acesmens (sotte chanson)*; *je me doi bien por baler rebraicier (sotte chanson)*; *Se sui je: d'ansons, ballons* (pastorela); *jeu et bal i sont criés / trop y a des bachelers / au bal (virelai)*; *vieus hom ki prent neuf baile et neuf kastel (jeu parti)*; *et je li ai fait dancier / et baillier* (pastorela); *por li baillier a son plaisir (chanson)*; *mes anemis per ma dame baillier (jeu parti)*; *ne lor devroit dame baillier (jeu parti)*; *baillier li vueil et cors et cuer en gage (chanson)*; *se la potence puet baillier (jeu parti / tenção)*; *Richart, qi ne veut baillier (tenção)*. E encontramos ainda ocorrências, entre várias, como *En quoi lor baleries baudes (Roman de la Rose)*; *Et baleries et karoles (Roman de la Rose)*; *Et espringue et sautele et baie (Roman de la Rose)*.

⁷⁴ É de Martim Codax que mais espontaneamente recordamos o uso de *bailar*. Releia-se a conhecida *cantiga de amigo*, *Eno sagrado en Vigo* [B 1283; V 889, N 889] com *Baylava corpo velido / Baylava corpo delgado* (COHEN, R. (ed.), *500 Cantigas d'Amigo*. Ed. crítica de... Critical edition by..., Porto, Campo das Letras, 2003, p. 518). As formas *baylar* e *baylemos* comparecem em João Zorro em duas estrofes também de uma *cantiga de amigo*, *Baylemus agora, por Deus, ay velidas* [B 1158; V 761], *Baylemos agora, por Deus, ay loadas*, reforçadas pelo *refran*, *verrá baylar* (*Ibid*, p. 395). A presença de *bailar* no próprio *incipit* traz à memória as *cantigas de amigo*, atribuídas a Airas Nunes, *Baylade oje, ay filha, que prazer vejades* [B 881; V 464], – *Bailarei eu, madre, pois me vós mandades* / – *Rogo-vos, ai filla, por Deus, que bailedes* / – *Bailarei eu, madre, pois mi o vós dizedes*, assistida pelo *refran*, *pois me vós mandades que baile ant'el ben* e ainda em *Bailemos nós ja todas tres, ay amigas* [B 879; V 462], *Bailemos nós ja todas tres, ai irmanas / so aqueste ramo froldo bailemos / so aqueste ramo sol que nós bailemos*, igualmente fortalecido pelo *refran*, *verrá bailar* (*Ibid.*, pp. 317 e 318). É ainda a figura da mãe que encontramos na *cantiga de amigo* de

cantigas e não podemos sequer conjecturar se o uso de *refran* nas *cantigas de amor* poderia oferecer uma ocasional representação. Teria o ritual de *bailar* uma função estruturante, sublinhada pelo *refran*, ou corresponderia apenas a uma variação paralelística?

O uso da forma *bailada* poderia acomodar-se apenas à denominação de um subgénero das *cantigas de amigo*, composto apenas para o *canto*, como na tradição românica. A observação dos textos galego-portugueses manifesta, no entanto, que *bailada* tanto comparece ligada ao verbo *ir* – *ir à bailada* –, como ao verbo *fazer*, – *fazer bailada*. Em Airas Nunes, é claro este procedimento na cantiga, *Bailade oje, ai filla, que prazer vejades* no v. 13, *Por Deus, ai mia filha, fazed'a bailada*, e o rei D. Dinis também a emprega na *cantiga de amigo*, *Mia madre velida*, no v. 10, *Vou-m' a la bailada*⁷⁵.

Ora, as cantigas da lírica profana galego-portuguesa nunca mencionam <dança> ou <dançar>. Nas *Cantigas de Santa Maria*, a forma *dança* é usada apenas como substantivo em três cantigas, duas na parte inicial do projeto (cantiga 24 e 62), e numa de *loor* (409), a que conclui a recolha. Se nas primeiras, o uso parece estar relacionado com uma procedência francesa, já na última pode pensar-se numa preferência dependente de uma solução rimática – *ança*, (*dança* / *aspeança*) numa interessante subordinação ao *canto*: *Cantando e con dança / seja por nós loada / a Virgen corõada que é noss'aspeança*⁷⁶.

Pero Meogo, *Fostes, filha, eno baylar* (B 1191; V796). *Bailar* em *Eno bailar* está neste caso subordinado ao verbo *ir*, *ir 'no bailar'*, *Fostes, filha, eno bailar*, e ao divertimento – *loir* –, que comparece na segunda estrofe, *Fostes, filha, eno loir* (*Ibid.*, p. 424). Em outra *cantiga de amigo* (romaria), *Poys nossas madres van a San Simon de Pero Viviaz* [B 735; V 336], registamos o uso da forma na presença dos 'amigos', *baylando ante eles, fremosas en cos / como baylamos*, e *poderan veer / baylar moças de bon parecer*, e com o eco no *refran*, que repercute em *e nos, meninhas, baylaremus hi* (*Ibid.*, p. 223). Mais uma vez, em uma *cantiga de amigo*, o rei D. Denis serve-se também do verbo *bailar*, articulando-o com a riqueza semântica de *bailio*. Note-se a ressonância fonética e a divergência de sentido com a área de jurisdição, onde *bailio* menciona um cavaleiro de grau superior ao de comendador, proprietário de *bailia*, antiga comenda de ordens militares, *vou-m' a la bailia / do amor / vou-m' a la bailada / do amor / Vou-m' a la bailia / que fazen en la vila / do amor / Vou-m' a la bailada / que fazen en casa / do amor* (*Ibid.*, pp. 628-29).

Comparativamente, o substantivo *baile*, que comparece nas *Cantigas de Santa Maria*, não se adequa à aceção de *bailar*, mas à de *bailio*, juiz, como se observa na cantiga 175, v. 31, *ca viron vvir o baile / con seus omês armados* e ainda no v. 56, *foi correndo a Tolosa / e ao baile chamava*. Do mesmo modo, ainda nas cantigas marianas, documenta-se a forma *bailia*, jurisdição de *bailio*, na cantiga 32, vv. 45-46, *u demõs seus ten / na ssa baylia* e ainda na cantiga 115, vv. 28-29, *de o dare / ao demèn baylia*, qualquer um destes últimos casos associados a *demo*. Rui Queimado numa *cantiga de mestria* satírica, *Don Marco, velj]y eu muyto queixar* [B 1388; V 997], tanto adota *bailar* como *baile*, não na sua significação primeira, mas na dependência de uma construção em forma fixa, aliada ao canto. O provérbio comparece na exortação final, *como lhi cantardes, bailar-vos-á, / ca non á por que vos baile melhor* (LORENZO GRADÍN, P., MARCENARO, S. (eds.), *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2010, pp. 264-270).

⁷⁵M. Brea examinou já esta questão quanto ao sentido que poderíamos retirar destas ocorrências, que parecem eliminar a alusão a uma estrutura poética (BREA, M., «Andamos fazendo dança, / cantando nossas bailadas (157, 35)», in *El Museo de Pontevedra*, 52. Homenaxe a Xosé Filgueira Valverde, 1998, pp. 394-401).

⁷⁶A forma *dançar* de etimologia incerta, talvez germânica, documenta-se desde cedo em *langue d'oïl* em contextos de dança elegantes e solenes. Além dos dicionários etimológicos, consultem-se as opiniões de

De facto, relendo as cantigas profanas galego-portuguesas nunca deparamos nem com *dança*, nem com o verbo *dançar* e poderíamos assim admitir que o uso ocidental neste tipo de poesia deveria ter ficado circunscrito a *bailar*⁷⁷.

Assim, <dança> e <dançar> na lírica profana vão estar circunscritas apenas a dois *lais*. Em B2, além da comparência de *bailada* (v. 16), deparamos pela primeira vez com o verbo *dançar* e com a utilização do nome *dança*, integrado num ambiente ligado ao canto, *porque nos aqui cantando* (v. 2), *nos aqui danças fazemos* (v. 8), *andamos fazendo dança* (v. 15) *cantando nossas bailadas* (v. 16), reforçado pelo *refran*, *Mal-grad'aja! que cantamos / e que tan en paz dançamos!* (vv. 5, 11, 17)⁷⁸.

A denominação *bailada* é empregue também neste texto, agregada ao verbo *cantar*, *cantando nossas bailadas*, e não ao verbo *fazer*, ou ao verbo *ir*, como é possível observar em Ayra Nunez e em D. Denis. Aqui, *bailada* está explicitamente relacionada com o *canto*, o que nos aproxima também da rubrica dirigida à cantiga de João de Gaia, que coligava *bailada ao refran*⁷⁹.

Curiosamente é também em outro *lai* que o verbo *dançar* vai ser de novo usado, *Ledas sejamus oymays* (B5). Neste quinto *lai*, a forma conjugada *dancemos*

Mullaly (MULLALLY, R., «Dance Terminology in the Works of Machaut and Froissart», in *Medium ævum*, 59/2 (1990), pp. 248-259 e IDEM, *The Carole. A Study of Medieval Dance*, Ashgate, Farnham-Burlington, 2011 [*The Carole: A Study of a Medieval French Dance*. Thesis submitted for the Degree of PhD. King's College, London, 2005]). A *Cantiga de Santa Maria* 24 relata um milagre, inspirado em Gautier de Coincy, o clérigo de Chartres... *como Santa Maria fez nacer hũa fror na boca ao crerigo, depois que foi morto...* e o emprego de *dança*, no v. 62, *leváranos con dança*, que comparece na última estrofe, em situação de condicionamento rimático, pode ser estigmatizado pela influência do texto francês (*França / esperança / tardança / malandança / demorança / malestança / viltança / errança / dultança / demonstança / semellança*). Na cantiga 62, vv. 42-43, o verbo *dançar* comparecerá com o verbo *fazer* no milagre, que ocorre em Soissons (França), e *foi a seu fillo con esperança, / e viu-o estar u fazian dança*. E no último texto mariano, que encerra a coleção de *loor* (409), *dançar* surge no *refran* em conexão com o verbo *cantar*, *cantando e con dança / seja por nos loada*.

⁷⁷ Para a discussão etimológica (do lat. tardio BALLĀRE), reenvio para o extenso e completo artigo BALLARE do FEW (CHAUVEAU, J.-P., 2006, «BALLARE» I, 1. a., version provisoire publiée sur le site internet du FEW, Nancy, ATILF. Disponível em: www.atilf.fr/few).

⁷⁸ VASCONCELOS, C., *op. cit.*, I, p. 632. Sabemos que os tratados de retórica provençal não fazem qualquer menção a *baladas*, mas apenas a *danças*. No entanto, *dançar* surge associado a *bailar*. Na *Doctrine de compoundre dictats* (1290-1300?), por exemplo, há indicação sobre a articulação e acompanhamento musical: ... *Dansa es dita per ço com naturalment la ditz hom dança[n] o bayllan, cor deu [haver] so plazent...* A caracterização de *dansas* na tratadística medieval é homogênea, apontando para um procedimento concordante próximo da *canço* (BREA, M., «Andamos fazendo dança...», *op. cit.*, pp. 389-90; RADAELLI, A. (ed.), *'Dansas' provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea Ed., 2004, pp. 27-36).

⁷⁹ A rubrica é de complexa leitura e refere-se à cantiga B 1433 / V 1043, atribuída a João de Gaia, *Vosso pay na rua*. Em um dos mss. (B), lê-se apenas o texto relativo ao *refran*: *Esta cantiga seguiu Joan de Gaia per aquela de cima de vilãos que diz o refran 'Vedes-lo cós, ai cavaleiro' (...)*. No *Cancioneiro da Vaticana* contudo, a rubrica é mais expressiva e inclui *bailar* dependente do *corpo* feminino: *Diz ua cantiga de vilão: 'a pee dua torre, bayla corpo brioso: vedes o cós, ai cavaleiro'...*, onde se entrevê um eco à cantiga de Pero Viviaez, *baylando ante eles, fremosas en cos*. É relevante esta junção entre *corpo* e *bailar* (*cós*, lat. CORPUS, através do prov. e franc, *cors*; *corps*). Rodrigues Lapa, seguindo a proposta de C. Michaëlis, reconstitui *baila corpo brioso Vedes o cós cavaleiro*, considerando que *brioso* é solução possível como qualificativo de *corpo*, em relação ao que propõe o manuscrito (LAPA, M. R. (ed.), *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Ed. crítica de..., 1ª ed., Vigo, 1965; 2ª ed., revista e acrescentada [Vigo], 1970. Ed. ilustrada, Lisboa, 1995 – cantiga 197; LAGARES, X. C., *op. cit.*, pp. 168; 218; 219).

está igualmente dependente do *canto* – *cantemos* – mas também de outra forma – *ledas* – . *E dancemos! Pois nos chegou* (v. 2); *E dancemos a nosso sen* (v. 9).

Mas o que nos interpela nestes dois *lais* é, por um lado, constatar que a menção a *bailada* comparece também nestes casos, relacionada com o verbo *cantar*, *cantando* *nossas bailadas* (v. 16), enquanto as outras ocorrências nos dirigiam para a junção ao verbo *ir*, *vou-m' a la bailada* (D. Dinis), e para a transitividade do verbo *fazer*, *Por Deus, ai mia filha, fazed'a bailada* (Airas Nunes). A presença de *dançar* e de *danças*, nos *lais* estão subordinadas ao verbo *fazer*, *nos aqui danças fazemos* (v. 8), e *andamos fazendo dança* (v. 15), como em Airas Nunes com o *fazer bailada* (v. 13)⁸⁰.

Uma sucinta comparação com textos provençais aponta para a presença de formas ligadas ao paradigma lexical de *dança / dansa*. Em bifólios finais de um cancionero provençal (*E*, Paris BnF fr. 1749), conserva-se um pequeno *corpus* de doze *danças*, doze peças para baile, anónimas. O género está pouco representado na tradição manuscrita provençal, mas estes textos estão ligados à corte francesa da Provença com Charles d'Anjou (1227-1285) e sua mulher Béatrice (1231-1267).

Também o cancionero provençal *W* (Paris, BnF fr. 844) transmite um ainda mais pequeno conjunto de cinco *danças*, também adicionadas, ao lado de peças para instrumentos (*virelai, lais, rondeaux, motets à refrain*), integradas num cancionero fundamentalmente composto por produção francesa (o cancionero provençal *W* equivale ao cancionero francês *M*, o conhecido *Chansonnier du Roi*). E, de igual modo, encontram-se copiadas duas *danças* no cancionero provençal *f* (Paris BnF fr. 12472), também em situação codicológica complexa.

A presença destes textos em setores finais de cancioneros mostra que o género para entretenimento é tardio e tardiamente foi reunido à tradição repertorial. Além disso, os autores, a quem eventualmente se poderá atribuir este tipo de textos, estão ligados à Catalunha, como Guiraut d'Espanha (1245-1265), poeta da corte d'Anjou. Outras *danças* serão atribuídas a Cerveri de Girona, acentuando este tipo de

⁸⁰ O *lai Ledas sejamus oymays* (B5), cantiga de três estrofes com *refran*, entra no esquema muito adotado: a8 b8 b8 a8 C8 C8 (TAVANI, G., *Repertorio metrico...*, op. cit., esq. 160, p. 396) e o *lai O Marot aja mal-grado* (B2), constituído também por três estrofes, acompanhadas de *refran*, integra-se também em uma estrutura bem usada pelos trovadores: a7' b7' a7' b7' C7' C7 (TAVANI, G., *Repertorio metrico...*, op. cit., esq. 99, p. 77). Não se identificam portanto, com a estrutura *bailada*, como se pode observar nas cantigas de Pero da Ponte [B 189 / V 577; A 292 / B 983 / V 570; B 1639 / V 1173] com a presença de um verso do *refran* intercalar no segundo verso da cobra. Esta mesma reflexão pode ser feita à *bailada* de Rui Gomes de Briteiros [B 1543] e à de Rui Pais de Ribela [B 1440 / V 1050] com *refran* no final de cada cobra e com o primeiro verso do *refran*, inserido no segundo verso de cada cobra. Nem também em Afonso X [B 476] no único modelo de *bailada* com dístico inicial, idêntico ao *refran*, além do *refran* no final de cada cobra e repetição alternada no interior de cada cobra (primeiro verso do *refran* é o primeiro verso da cobra; segundo verso do *refran* é o terceiro verso da cobra). Nenhum dos *lais* pode ser associado ainda à *bailada*, atribuída a Estevão Reimondo [B 694 / V 295], com os dois versos do *refran* no primeiro e terceiro versos da cobra, mas sem dístico inicial.

produção tarda em autores ligados à Península Ibérica, além dos casos esporádicos de Uc de Saint Circ e de Paulet de Marselha⁸¹.

A tradição conservou uma trintena de *dansas*, a maior parte delas transmitida também de modo anónimo e, em geral, em tradição única⁸². Podemos assim considerar dois textos como *dansas* de autor, o caso de *Ben volgra, s'esser poges* de Guiraut d'Espanha e o texto anónimo, *Si tot chantar no m'enansa*. Duas composições foram transmitidas com a indicação de género na rubrica, *dansa*, como no caso de *Tot can cor dezira* de Cerveri de Girona, e do anónimo *Pres soi ses faillecha*. O próprio trovador Uc de Saint Circ menciona também o género, *danseta*, no incipit da sua composição, *Una danseta voil far / Jogan risen / de Ma Vida, cui Deus gar / Son gentil sen, a qe.il farai alegrar / son cor dolen. / Ab dous chan / en dansan / voil que s'anes conortan, / Baratan / E trichan / las domnas e galian* (vv. 1-12)⁸³.

A tratadística não só regista o género, como o configura, definindo-o: «*dança ha un refrayn et .iij.cobles... materia d'amor o de lahor de dona...*». Assim, menciona-se a presença de um *refranh*, *so es un respos*, o número de *coplas*, limitado a três, as rimas e o número de sílabas por verso, assim como a temática⁸⁴.

⁸¹ A edição crítica e o estudo global destes textos foi efetuado por A. RADAELLI ('*Dansas' provenzali del XIII secolo...*, op. cit.), onde é dada atenção à tratadística, aos testemunhos diretos e indiretos sobre estes textos lírico-coreográficos. Já S. Asperti, ao estudar a corte d'Anjou e a sua produção poética, tinha examinado a particularidade material e a inclusão cronológica destes textos, sobretudo com a poesia para baile e música nova [cancioneiro *E* e cancionero *W* (= cancionero francês *M*)], e os casos de florilégios, também com *dansas*, como no estudo da estrutura do cancionero *f* (ASPerti, S., *Carlo I d'Angiò e i Trovatori. Componenti «provenzali» nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo Ed., 1995, pp. 97-120; 121-133; 135-160). Guiraut de Espanha, ou de Toulouse, foi um trovador da última geração (1245-1265), ativo na Provença na corte de Charles d' Anjou (1226-1285) e da condessa Béatrice de Provença (1234-1267), a quem endereçou diversas das suas composições. Originário talvez de Espanha ou de Toulouse, deixou uma produção com dez danças, uma pastorela e uma balada. De uma das *dansas*, *Ben volgra s'esser poges*, conserva-se a transcrição musical. Cerveri de Girona (ou de Cervera), trovador com ampla produção poética (1259-1285) com mais de uma centena de composições. Delas extraem-se também as *dansas*, *Com es ta mal enseynada* (conhecida também como *Peguesca d'en Cerveri*); *Pus no vey leys cuy son amics* (ou *Balada d'en Cerveri*); *Tant ay el cor d'alegrança* (*Sirventes-dança d'en Cebveri*) e a balada *A la plug' e al ven iran* (conhecida ainda como *Espingadura*). Uc de Saint Circ, trovador de Quercy (1217-1253). Em uma das versões da sua *Vida* «non fez gaires de las cansos», mas é autor de quase meia centena de composições, entre as quais a conhecida *danseta*, composta provavelmente em 1228, *Una danseta voil far*, que se revela como um *unicum* no género devido à presença do *refran* não inicial, mas como final de estrofe. Paulet de Marselha, trovador provençal (1261-1268), originário de Marselha. Opôs-se ao domínio de Charles d'Anjou na Provença exilando-se na Catalunha na corte de Pedro III de Aragão (1239-1285). É autor de uma *dansa* com argumento amoroso, *Belha dompna plazens: ay!*, composta por um *respos* inicial de quatro versos, três *coblas unissonans* de doze versos, e uma tornada de quatro.

⁸² O elenco fornecido por I. FRANK (*Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol., Paris, Champion, 1953-1957), para as *dansas* e *baladas*, dá-nos uma trintena (vol. II, pp. 70-72). Cf. também RADAELLI, A., «La dansa el llengua d'oc: un gènere d'èxit entre Occitània i Catalunya», in *Mot so razo*, nº 6 (2007), pp. 49-60 e ZAMUNER, I., «Les balades occitane: origen del gènere i definició del corpus», *ibid.*, pp. 61-74.

⁸³ RADAELLI, A., «La dansa el llengua d'oc...», op. cit..

⁸⁴ Reenvio para o estudo de A. Radaelli que se ocupa da revisão dos tratados poéticos medievais dos finais do séc. XIII sobre a *dansa*. São examinadas as *Regles de trobar* de Jofre de Foixá (1289-1291); *Doctrina de compondre dictats* (1290-1300); o tratado de *Ripoll I* (1290-1350); *Leys d'Amors* (1356) (RADAELLI, A., '*Dansas' provenzali del XIII secolo...*, op. cit., pp. 27-36).

Mas os próprios poetas referem-na também na composição. Guiraut de Espanha, *Ben volgra, s'esser poges*, refere-se a *dansa* nos versos finais *Dansa, car ieu ay apres / que-l reys Karles fay gent chan / per aquo as el ti man / car de fin pres es apres* (vv. 43-46)⁸⁵. Igualmente na composição anónima, *dansa* é mencionada nos versos finais, *Si tot chantar non m'enansa, A ma Geurieira vai dansa / dir qu'ieu vuell son desvoler/ plai me tot son desplazer / Veias com vuell s'amistansa!* (vv. 29-32)⁸⁶.

Portanto, as *dansas*, poesia para *baile*, acompanhadas de música nova, com- parecem em setores particulares dos manuscritos. São textos, fundamentalmente anónimos, foram-nos transmitidos numa tradição manuscrita precária, corres- pondendo, além disso, a poetas tardios. A técnica métrica é pouco elaborada e o sucesso deste tipo de composição ocorre na corte d'Anjou (1226/1285) e também na Catalunha. Aqui, a título exemplificativo, assinalo alguns contextos que oferecem em provençal subordinação entre a ocorrência de *dansa* e o verbo *fazer*⁸⁷.

No sirventês, *Del sonet d'en Blacatz* (BdT 254, 1)⁸⁸, atribuído a Isnart d'Antrevenas, com argumento satírico e paródico, alusivo a Blacatz (morte em 1236- -1237), comparece *dansa*⁸⁹:

e pos far no l'i sai
una danz'i farai
 coindet' e benestan (vv. 8-10).

Lanfranc Cigala na canção, *E mon fin cor regna tan fin'amors* (BdT 282, 3) inspirado no canto⁹⁰:

Farai chanson, que bon razo n'ai;
 e qui .s voila, **fassa chanson o dansa**
 de canz d'ausels, quar eu no.n ai voler (vv. 6-8)

⁸⁵ Sigo a edição publicada por A. RADAELLI (2004, texto XIV), disponível em: *Rialto, Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*: <http://www.rialto.unina.it/GrEsp/244.1a%28Radaelli%29.htm>

⁸⁶ Texto retirado de IDEM, *Ibid.*, texto XX: <http://www.rialto.unina.it/An/461.224%28Radaelli%29.htm>

⁸⁷ Obtenho estes resultados através de *TrobVers: database multimodulare per la poesia romanza delle Origini* (dir. R. Distilo – Laboratorio di Filologia e linguistica informatica dell' Università della Calabria). Estou profundamente agradecida a Riccardo Viel e a Fabrizio Costatini que tiveram a amabilidade de me facultar o tratamento destes lemas e ocorrências significativas para este uso.

⁸⁸ *BdT*, PILLET, A., *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. CARSTENS, Halle, 1933 (Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft. Sonderreihe, 3).

⁸⁹ Isnart d'Entrevenas, ou Iznart d'Entrevenas ou d'Antravenas, é um trovador provençal (...1197-1244), senhor de Entrevenas (Entrevennes), filho de Raimon de Agout, foi contemporâneo de Blacatz (senhor de Alms na Provença alpina, foi também trovador com textos, em geral, resultante de debates com outros trovadores). Cf. http://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1133

⁹⁰ Lanfranc Cigala, *iudex*, trovador, diplomata italiano ao serviço da República de Génova, ativo em meados do séc. XIII (...1235-1257) (RIQUER, 1975, III, pp. 1359-1369). Cf. [http://www.rialto.unina.it/LanfCig/282.3\(Brancforti\).htm](http://www.rialto.unina.it/LanfCig/282.3(Brancforti).htm)

No sirventês de Bertran d'Alamanon, *D'un sirventes mi ven gran voluntatz* (BdT 76, 8):

Vegna cascus apoderadamen,
E en un camp **fasan** un'aital **dansa**
C'al departir gasagne l'uns l'onransa! (vv. 23-25)

O mesmo trovador, Bertrand d'Alamanon, *Una chanzon dimeia ai talan* (BdT 76, 21)⁹¹:

Del comte sai mo segnor veramenz
Que chi **fara**, e-l chantz no-n valra meintz,
E per mo mal o chantara en **danza** (vv. 25-27)

Raimon Gaucelm de Bezers, *Dieus m'a dada febre tersana dobla* (BdT 401, 5), sirventês, de inspiração religiosa, demonstra estado de inquietação e de lamento⁹²:

D'aisso prec Dieus senes voluntat dobla
Qu'ar be.u deg **far**: tan fort sui turmentatz
Que no mi val tenso, **dansa** ni cobla
Qu'a pauc no m' es aquest mon oblidatz (vv. 9-12)

Cerveri de Girona, *Pus fis amayre no nasc de mayre* (BdT 434a, 51)⁹³:

Doncs, ses estrayre, **fay** lay retrayre
Xantan, en loc de **dança**
Ans qu'eu repayere en son repayre
salutz, ab desirança (vv. 5-8)

Em outros casos, menos emblemáticos, com autores mais tardios, documentam-se também ocorrências de *dansa*. Bertran del Falgar, *[A]ras can vey l'ivern baxar*

⁹¹ Bertran d'Alamanon foi um cavaleiro e trovador provençal (...1229-1266...), funcionário, diplomata e embaixador do conde de Provença, Ramón Berenguer IV, autor de sirventeses, um pranto e poucas canções de amor (RIQUER, 1975, III, pp. 1403-1416). Cf. <http://www.trobar.org/troubadours/alamanon/ba8.php>

⁹² O trovador de Béziers, ativo na segunda metade do séc. XIII, de acordo com as conjeturas estabelecidas a partir dos seus textos (...1262-1275...). Retiro a leitura destes versos da edição de RADAELLI, p. 112 (RIQUER 1975, III, pp. 1535-1539). Texto disponível em [http://www.rialto.unina.it/RmGauc/401.5\(Radaelli\).htm](http://www.rialto.unina.it/RmGauc/401.5(Radaelli).htm)

⁹³ Cerveri de Girona foi um dos prolíficos trovadores (...1259-1285...), com um número de textos elevado. Esteve ligado à casa real no tempo de Jaume I (1208-1276) e de seu filho Pere el Gran (1240-1285) (RIQUER 1975, III, p. 1556-1589).

els crums, anunciando que *Aquesta canso fe mossen Bertran del Falgar seynor de Vilanova, e fo coronada* (BdT 485, 1)⁹⁴:

Del meu saber, qu'és soms de totz estrems,
 Vos serviray e prim que m'enantischa,
 Per ço **fasen** vers, **dansas** e cansos,
 Vostre pretz aut, humils dona, de vos
 Lay hon ses fi de gran joy m'esbaudischa (vv. 44-48)

Bonnet na *Dansa d'amors de Nostra Dona* (BdT 488, 1):

La neyt e l.jorn velh cantar
Fazen dansa ben partida
 Bela, de vos, senes par (vv. 1-3)

Johan de Castellnou, *Axi-m te dins el gran briu* (BdT 518, 2)⁹⁵:

Critz d'ennemichis no-m desguisa
 ans m'aviza
 qu'ieu deg ja **far** per s'onor.
Dança de noella siza,
 car l'asiza (vv.17-21)

Peyre de Ladils na composição *Per gran amistansa* (BdT 543, 9)⁹⁶:

Per gran amistansa
faray de vos **dansa**
 que-m traucatz de lansa (vv. 1-3)

A observação das ocorrências de <dansa> ou <dança> mostra que, além de Guiraut de Bornelh, trovador com produção na segunda metade do séc. XII, a

⁹⁴ Bertran del Falgar, trovador tardio, já no séc. XIV (1335-1375), provavelmente originário de Falga (Toulouse), nobre (*Seynor de Vilanova*) com uma produção textual limitada.

⁹⁵ Johan de Castellnou, contemporâneo de Raimon de Cornet, poeta tardio, em relação com poetas catalães (primeira metade do séc. XIV) (MASSÓ I TORRENTS, J., «Poésies en partie inédites de Johan de Castellnou et de Raimon de Cornet d'après le manuscrit de Barcelone», *Annales du Midi*, 24 (1914), pp. 449-457: 454).

⁹⁶ Peire de Ladils de Bazas, trovador tradio, localizado na Gasconha (1325-1355), tendo feito parte do *Constori del Gay Saber* em Toulouse (a academia poética fundada em Toulouse em 1323 para perpetuar e revitalizar a tradição poética trovadoresca).

maioria das atestações são realmente tardias e são adotadas, em grande parte, para denominação de um género poético⁹⁷.

Por seu lado, a forma <balar> parece muito mais rara, documentando-se no poeta catalão Guillem de Berguedan num sirventès de ataque pessoal contra Ramon Folc de Cardona, *Cantarey mentre m'estau*, auto-definido como 'chantaret', 'chantar'. A forma conjugada, <balan>, encontra-se no último verso, que conclui cada uma das cinco *coblas singulares* da canção, caracterizada com evidente carácter popular (BdT 210, 8a)⁹⁸:

balan, notan gent e suau (v. 9)

balan, notan autet e clar (v. 18)

balan, notan, que mal non m'er (v. 27)

balan, notan, q'aiço-ls coffon (v. 36)

balan, notan autet e baix (v. 45)

A tradição francesa, por seu lado, oferece-nos também as duas formas <bal> e <danser>, mas é esta última (*danses*, *dances*), a que mais sobrevém, ao lado de *rondes*, *baules* e *queroles*. Estas formas estão, em geral, coligadas a jovens, a 'jeunes filles', a 'pucelles', a donzelas⁹⁹.

Se os *lais* (narrativos, arturianos, líricos...) se inserem numa génese francesa, poderíamos esperar reaver um equivalente ao verbo *caroler*, que, como foi recordado

⁹⁷ Guiraut de Bornelh (...1162-1199...), natural de Excideuil (Dordogne), foi considerado *Mestre de trovadores* e mencionado por Dante como bom trovador. Na canção, *Be deu hom castian dir* (BdT, 242, 18a), menciona *dansa*: *esz ab datz qui fan langhir / totz cels qui segon lur dansa / on crei que .us slatz tuit fraire* (vv. 25-27) (RIQUER, 1995, I, pp. 463-513).

⁹⁸ Guillem de Berguedà (1138-1192), foi um prolífico trovador catalão, visconde de Berguedà. Edição de M. de RIQUER, 1971, II, p. 63. Cf. [http://www.rialto.unina.it/GlBerg/210.8a\(Riquer\).htm](http://www.rialto.unina.it/GlBerg/210.8a(Riquer).htm)

⁹⁹ Retiro esta exemplificação do *Corpus de la Littérature Médiévale* ([Document électronique]. *en langue d'oïl des origines à la fin du XVe siècle: prose narrative – poésie – théâtre*, Équipe éditoriale D. BOUTET, E. GAUCHER, E. LALOU, Paris, Champion Electronique, cop. 2001. – 1 CD-ROM 2001): "...l'enfance avec leurs rondes et leurs **danses**. On chante, on cabriole, on fait..." ...Il suivait du regard les **danses** et les **jeux**...; ...Leurs jeux, leurs **rondes** et leurs **danses**. Le chevalier part aussitôt (Chrétien de Troyes, *Chevalier de la Charrette* (Lancelot) (1170); ...car elle aime un **dansellon** qui Aucassins avoit non...; ...sens en tel aise que ni **danse**, ni **farandole** ou **ronde**, **harpe**, **violon** (Aucassin et Nicolette (séc. XIII); ...Pour célébrer son arrivée **dansent** les jeunes filles au son des... (Chrétien de Troyes, *Chevalier au lion* (Yvain); puceles **querolent** et **dancent**; Lor jeus, si **querolent** et **dancent** (Chrétien de Troyes, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, 1177); ses puceles avoit fet **prandre**; totes ansamble por **dancier** (Chrétien de Troyes, *Perceval*, 1181, 394^b); Contre lui grant joie comancent; **chantent** et **querolent** et **dancent** (Chrétien de Troyes, *Perceval*, 1181, 394a); ...**Baules** et **queroles** et **dances**... (Chrétien de Troyes, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, 1177); ...Bien fu fete por mener **dance**...; ...**Baules** et **queroles** et **dances**... (Chrétien de Troyes, *Perceval*, 1181); ...tous et toutes se mettent à **danser**...; ...leurs **chants**, leurs **rondes** et leurs **danses**... (Chrétien de Troyes, *Conte du Graal*, 1181).

A consulta à base de dados, que recolhe produção de *Trouveors*, faculta-nos também alguns exemplos que bem ilustram este uso em *trouvères*: viegnent **dança**r, li autre non; q'il feront **dance** nouvele; avra ou lessié l'aller en **dance**; De joie tresaut et **dance**; En la **dance** molt isnel; S'ai deguerpie la **dance**; Fors de la **dance** d'un baston; A la **dance** s'avoie; Ou fet **dancer** et espringuier; Adonc chanterai; Et si **dancerai**; **Dancez** bele Marion; Et je li ai fait **dancier**; et **baillier** (Adam de la Halle, Le jeu de Robin et Marion).

na apresentação de Yara F. Vieira, não irá ser assimilado pelo português. Como avaliar então a escolha de *dançar*, quando a tradição sugeriria *bailar*? Uma influência de textos em *langue d'oïl*? Um eco de um género poético para *dança*? Ou já uma seleção lexical que deve ser interpretada pela tarda cronologia da confecção destes textos? Tanto quanto é possível observar pelas recolhas lexicográficas disponíveis, encontramos-nos perante as primeiras atestações das formas *dançar* e *dança*, no ocidente ibérico¹⁰⁰.

Vimos que na tradição provençal, *dansa* ocorre apenas em momentos tardios, já na segunda metade do séc. XIII, após as transformações sofridas pela *canço* dos trovadores. A ela se associarão géneros como *balletes*, *virelais*, *ballades*, *descort*, *estampida*, *retroencha*, que se desenvolverão em ambiente cortês, com qualidades formais e temáticas diferenciadas.

Articulado ao *canto* e à *dança*, deve assinalar-se, para finalizar, que a expressão do contentamento (B5) é claramente expressa na primeira e na segunda estrofe: *Ledas sejamos ogemais* (v.1) e *E dancemos! Pois nos chegou* (v. 2), *cantemos-lhe aqueste lais* (v. 4); *Com [e]st'escudo gran prazer* (v. 7); *hajamos! E cantemos ben!* (v. 8); *E dancemos a nosso sen* (v. 9). A terceira e última estrofe substantificará este júbilo através de uma marca lexical, também incomum, na produção profana na lírica galego-portuguesa. Efetivamente, o regozijo é materializado através do verbo *alegrar*, *Oy nus devemos [a]legrar / e est(e) escudo, que Deus aqui* (vv. 13-14)¹⁰¹. Esta conjuntura lexical – *alegrar* – deve ser também posta em evidência. Já em Fernan Rodriguez Redondo (B 1614 / V 1147), o canto dos lais era vinculado à *alegria* (*Mui ledó send'...* (v. 13); *a sa lidiça pouco...* (v. 14).

Tanto o verbo <alegrar> como <alegria> não são formas frequentes na produção lírica profana¹⁰². Diversamente de <dança> e <dançar>, que nunca comparecem, constata-se apenas um número exíguo de ocorrências de <alegrar> e <alegria>, presentes em poetas específicos como em Airas Nunes com a *alegria* decorrente

¹⁰⁰ Embora seja possível supor uma circulação prévia da *Matéria de Bretanha* na Península Ibérica (finais do séc. XII), a *Matéria Tristaniana*, composta inicialmente em versos de língua de *oïl* por vários autores e redigida depois também em prosa (1230), deve ter tido uma difusão na Península Ibérica mais restrita, apesar dos fragmentos subsistentes em catalão, aragonês, castelhano e galego-português e das três edições castelhanas do séc. XVI (ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M., *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Ed. Castalia, 2004, pp. 192; 662; 773; 972-978). Tanto o *TMILG* (VARELA BARREIRO, X. (dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Língua Galega*. Santiago de Compostela, 2004-, disponível em: <http://ilg.usc.es/tmilg>), como o *CIPM* (XAVIER, M. F. (dir.), *Corpus Informatizado do Português Medieval*, Lisboa, 1993-, disponível em: <http://cipm.fch.unl.pt>), ou o *CP* (DAVIES, M., FERREIRA, M. (dirs.), *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*, 2006-, disponível em: <http://www.corpusdoportugues.org>), não indicam outras ocorrências de *dançar*, anteriores às que se documentam nos *lais*.

¹⁰¹ VASCONCELOS, C., *op. cit.*, I, p. 636.

¹⁰² As formas *alegria*, *alegre* e *alegrar-se* estão, contudo, bem documentadas nas cantigas marianas de Afonso X (METTMANN, W. (ed.), *Afonso X, o Sábio, Cantigas de Santa Maria*, Ed. por..., 2 vols., Vigo, 1981, p. 440, reimp. facsimilada da ed. de Coimbra de 1959, precedida por um Limiar de R. LORENZO).

do amor, na cantiga de amor, *Amor faz a min amar tal señor* (B 873/885bis, V 457, V 469), no v. 3, e *faz-m'alegre e faz-me trobador*, no v. 5, *faz-me viver en alegrança* e no v. 15, *con amor quero-me alegrar*. O clérigo galego volta a adotar a forma na cantiga, *Que muito m'eu pago d'este verão* (B 872, V 456), na parte final v. 13, *Ei eu gran viç[o] e grand'alegria*¹⁰³. Martim Moxa, na cantiga de amor, *Ben poss'Amor e sseu mal endurar* (B 897, V 482), no v. 17, *assy m'alegra no meu coração*. Também no sirventês, *Per quant'eu vejo* (B 896, V 481) a forma volta a comparecer, nos vv. 49-50, *quand'alegria / vevya*¹⁰⁴. E ainda no trovador compostelano, também clérigo, Rui Fernandes de Santiago, também numa cantiga de amor, *Ora começa o meu mal* (A 309, B 901, V 486), o verbo *alegrar* é utilizado duas vezes, no v. 19, *E non se dev'hom'alegrar* e no v. 22, *non hei já de que m'alegrar*.

Além da forte concentração deste campo semântico (*alegre, alegrança, alegrar, alegria*) em trovadores clérigos (Airas Nunes, Martim Moxa e Rui Fernandes de Santiago), como se lhes fossem privativas, *alegre, alegria, alegrar* serão apenas escolhidas por João Airas de Santiago numa cantiga satírica e pelo rei D. Dinis. O burguês de Santiago, ativo nos finais do século XII, ou mesmo princípios do XIII, na cantiga, *Dizen que ora chegou don Beeito* (B 1463, V 1073), no v. 2, *muit[o] alegre, pera sa molher*, num uso sarcástico, ao censurar o mercador D. Beeito que regressa *alegre* de Montpellier¹⁰⁵. O rei-trovador servir-se-á de *alegrar* e *alegria* em três cantigas. Na cantiga de amor, *O gram viç'e o gram sabor* (B 532, V 135) no v. 8, *Esto me faz alegr'andar*. Na famosa cantiga de amor, que evoca os provençais, *Proençaes soen mui bem trobar* (B 524b, V 127), no v. 13, *Ca os que trobam e que s'alegrar*. E, finalmente, ainda numa cantiga de amor, *Senhor, que bem parecedes* (B 542, V 145), no v. 17, *gram bem e grand'alegria*¹⁰⁶.

O uso de *dançar* e *dança* nos *lais* propõe-nos um acolhimento lexical que foi, por certo, marcado por uma prática tardia e já post-trovadoresca. O ambiente românico revela também que as *danças* e composições para *baile* (*dansa, balada*) são tardias e de inclusão extemporânea nos cancioneiros. Este facto incita a atribuir aos *lais* galego-portugueses uma datação mais posterior, que se coadunaria

¹⁰³ TAVANI, G. (ed.), *Le poesie di Ayra Nunes*, Edizione critica a cura di... con introduzione, note e glossario, Milano, Merendi, 1964; trad. em galego revista do original de R. Álvarez Blanco: *Poesía de Airas Nunes*, Vigo, Galaxia, 1992 (Xogares e Trobadores), pp. 99-103; 94-98.

¹⁰⁴ STEGAGNO PICCHIO, L. (Ed.), *Martin Moya. Le Poesie*, Edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di..., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968, pp. 190-195; 179-189.

¹⁰⁵ RODRÍGUEZ, J. L. (ed.), *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1980 («Verba», Anexo 12), pp. 299-301.

¹⁰⁶ LANG, H. R. (ed.), *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e Estudos Dispersos*, Ed. organizada por L. M. MONGELLI e Y. F. VIEIRA, Niterói/Rio de Janeiro, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010, pp. 234-235; 228-229; 242-243. Recordem-se no vocabulário cortês dos trovadores as formas *alegre, alegremen, alegransa, alegtrate, alegretat, alegreza, alegria, alegrier, alegrar*, que, através de enriquecimento lexical com vários sufixos, exprimem o conceito abstrato do gáudio e jubilo (CROPP, G. M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, pp. 412-413).

também por novo gosto poético, e pela posição material que ocupam na tradição manuscrita. A poesia palaciana quatrocentista elegerá claramente para o quadro cortesão *danças* e *dançar*, em vez de *baile* e *bailar*¹⁰⁷. Além disso, a comparência de *alegrar* e *alegre*, tendo sido raro o seu uso nas cantigas medievais, contribui ainda para uma caraterização lexical mais específica dos *lais* galego-portugueses. Mais do que *bailadas* (B2 e B5), que não aplicam um modelo métrico ajustado, tratar-se-ia efetivamente de composições para *baile*, ou melhor, para *dança*, para *canto*, numa atmosfera de *alegria*. O uso de *dança* e de *dançar* nestes *lais* não pode ser alheio ao movimento românico que concebia poesia para *dançar*.

¹⁰⁷ *Dançar* e *danças* serão as formas eleitas pela poesia e pelo ambiente palaciano e aristocrático dos sécs. XIV e XV (*Garcia de R*), enquanto as formas *bailar* e *baile* se adequam aos meios populares (vilãos, mouros, etc.). Cf. a minha reflexão sobre o uso de *bailar* e *dançar* na lírica galego-portuguesa (RAMOS, M. Ana, 'Bailar' e 'dançar' na poesia galego-portuguesa, 2015 (no prelo).

As cantigas do Pergamiño Sharrer. Motivos fundamentais

Leticia Eirín García¹

I. No ano 2014 cumpríuse o centenario da descuberta realizada polo libreiro Pedro Vindel do pergamiño que contén as sete cantigas de amigo musicadas de Martin Codax. Oito décadas máis tarde dese afortunado acontecemento, concretamente o 2 de xullo do ano 1990, o profesor catedrático da Universidade de California, Harvey L. Sharrer, acha no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e como cuberta dun libro do Cartório Notarial de Lisboa, outro pergamiño que inclúe igualmente sete cantigas acompañadas da correspondente notación musical, mais, nesta ocasión, pertencentes ao xénero de amor e debidas ao rei e trobador portugués Don Denis. Un e outro, os pergamiños Vindel e Sharrer son, como sabemos, os dous únicos testemuños individuais da poesía medieval galego-portuguesa que chegaron até nós, e tamén os dous únicos casos en que se nos transmite a notación musical de cantigas da nosa lírica profana.

O fragmento Sharrer ten sido xa obxecto de diversos estudos por parte de meritorios especialistas, como do propio Harvey L. Sharrer, quen realizou unha análise descritiva do pergamiño e a transcripción dos textos², António J. R. Guerra, quen o estudou desde unha perspectiva paleográfica³, ou Manuel Pedro Ferreira, cuxo *Cantus Coronatus* achega unha extraordinaria análise da música das sete cantigas de amor⁴. Porén, e a pesar de que tamén existen algúns estudos de carácter retórico-literario, debido ao feito de as composicións seren coñecidas previamente grazas á súa transmisión nos cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Vaticana, consideramos que quizais cumpriría aproximármonos a el con maior pormenor

¹Universidade da Coruña.

²SHARRER, H. L., «Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta», in NASCIMENTO, A., RIBEIRO, C. (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Cosmos, Lisboa, 1991, pp. 13-29.

³GUERRA, A. J. R., «Contributos para a Análise Material e Paleográfica do Fragmento Sharrer», *ibid.*, pp. 31-33.

⁴FERREIRA, M. P., *Cantus coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis / by King Dinis of Portugal*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005.

desde esta perspectiva para así irmos profundando no estudo deste testemuño contemporáneo ao fenómeno trobadoresco e que o azar quixo que chegase até nós.

Somos conscientes da particularidade que a orientación deste traballo supón desde un punto de vista metodolóxico, pois o Pergamiño Sharrer non é un rótulo ou unha folla voante como acontece co Vindel, que contén o cancionero completo de Martin Codax, as sete cantigas de amigo que, ademais, presentan unha unidade en diversos aspectos, sendo mesmo susceptíbeis de se leren de maneira seriada en virtude das disposicións retóricas que ordenan o discurso, como ten sido posto de relevo en varias ocasións. O Sharrer, por súa parte, é un fragmento, unha pequena mostra dun conxunto moito máis amplo, quizais proveniente do cancionero individual do rei-trobador, o perdido *Livro das trovas de D. Denis* rexistrado no inventario da biblioteca de Don Duarte, ou quizais pertencente a unha antoloxía colectiva⁵. En calquera caso, aparecen no pergamiño apenas sete cantigas das setenta e tres que Don Denis compuxo do xénero de amor, número que se ve ampliado até un total de cento trinta e sete poemas se contemplamos o conxunto do seu cancionero. Partindo desta conxuntura, a nosa intención non é outra que examinarmos os textos contidos no pergamiño, nomeadamente os motivos ou *topos* neles tratados e o modo en que estes son expresados, na procura de eventuais semellanzas entre eles, posíbeis elementos unitarios e caracterizadores, que xa *a priori* consideramos que existen, e que talvez poidan botar luz – entre outros aspectos – sobre a colocación ou a organización interna das composicións dun mesmo autor e xénero nos apógrafos italianos, aspecto que ademais pode resultar de especial interese para cancioneros extensos como o do rei portugués.

2. O tópic literario

Mais antes de acometer o antecitado exame, desexamos expor, se ben sumariamente, os elementos que conforman o *topos* literario e o modo en que este concepto foi evolucionando. En termos xerais, fálase habitualmente de tópic literario como un «lugar común» ou, en palabras de Marchese e Forradellas, «un motivo o la configuración estable de varios motivos que son usados con cierta frecuencia por los escritores», ao que engaden que «aunque fórmulas vacías, los *topoi* han sido utilizados por todos los grandes escritores, que han sabido revitalizarlos»⁶.

⁵ Remitimos para as hipóteses formuladas e explicadas en SHARRER, H. L., *op. cit.*, p. 17.

⁶ MARCHESE, A., FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2007, p. 407.

Na retórica clásica os *topoi* era argumentos apropiados para seren desenvolvidos, ao servizo dunha tese e en diferentes xéneros do discurso, mais xa na Idade Media a retórica estende o uso dos *topoi* a todos os tipos de texto, converténdose en clixés de utilidade literaria. Foi Curtius, no seu meritorio traballo *Literatura europea y Edad Media latina*, quen partindo da tradición greco-latina acaba por lle outorgar ao *topos* unha dimensión contemporánea, así como tamén amplía o seu contorno, desenvolvendo as súas acepcións e salientando a reiteración que acaba por o converter en sinónimo de lugar común, fórmula ou clixé⁷. Por súa vez, fai referencia á vinculación dos contidos a unha fórmula lingüística determinada, algo esencial na poesía profana galego-portuguesa de termos en conta que unha das súas características fundamentais é a limitación temática e a homoxeneidade estilística, expresados por medio dun limitadísimo corpo léxico. E precisamente a propósito do estudo de Curtius precisa Cesare Segre⁸:

También hay que advertir que la definición del *topos* dada por Curtius se funda sobre su tradicionalidad, por lo que encuentra convalidación sólo en los procesos de identificación [...]. Precisamente por su origen libresco (y greco-latino, o latinomedieval), se trata de estructuras bastante rígidas en sus elementos constituyentes, aunque susceptibles de diversas utilizaciones ideológicas. El *topos* constituye, pues, una estructura con una fuerte cohesión interna, y con valencias que permiten unirlo a una argumentación externa. Además, precisamente porque son argumentos instrumentalizables, los *topoi* no pueden constituir el contenido de un texto, no son *temas*. Se puede decir, por tanto, que los *topoi* son *motivos*: el *topos* es un motivo codificado por la tradición cultural para ser aducido como argumento.

De aí a identificación que se fai habitualmente entre os termos «*topos*» e «motivo», empregándose moitas veces como vocábulos sinónimos en ámbito literario.

De entre as moitas definicións existentes sobre tópico – como as debidas a Tomachevski⁹ ou Trousson¹⁰ –, e para alén das xa citadas, queremos reparar na achegada por Elizabeth Frenzel¹¹, por nos semellar realmente esclarecedora. O tópico sería, segundo ela, unha pequena unidade temática recorrente que se mantén na

⁷ CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 [1955], pp. 122-159.

⁸ SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 347.

⁹ TOMACHEVSKI, B., *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, pp. 194-203.

¹⁰ *Un problème de littérature comparée. Les études des thèmes*, Lettres Modernes, Paris, 1965, p. 12 e ss.

¹¹ TROUSSON, R., «Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre stoffe, motivos y temas», in NAUPERT, C. (ed.), *La tematología comparatista entre teoría y práctica*, Madrid, Arco-Libros, 2003, pp. 27-52.

tradición, mais cuxas orixes son descoñecidas, a pesar de que moitos deles proceden xa da literatura clásica greco-latina, como acontece con algúns dos motivos máis frecuentes da lírica medieval galego-portuguesa.

Para o caso concreto da poesía trobadoresca contamos co estudo *Do formalismo estético trovadoresco*, debido a Segismundo Spina¹², onde o brasileiro sistematiza *topoi* existentes xa na lírica provenzal e que foron adaptados para a galego-portuguesa, tratando ademais de maneira individualizada a sintomatoloxía amorosa, a execración, o panexírico e a declaración, a *descriptio puellae* e a *descriptio naturae*. Alén disto, expón que «indirectamente os trovadores revelan consciencia dos recursos convencionais da súa arte, reforçando o tópico por meio de repeticións com valor enfático»¹³.

Este é, pois, o marco de que partiremos para a análise dos tópicos fundamentais das cantigas do Pergamiño Sharrer: motivos codificados e recorrentes na nosa tradición medieval, e expresados, a maior parte das veces, por medio de fórmulas ou enunciados fixos e estereotipados que, por súa vez, son reiterados a través de diversos procedementos de tipo retórico.

3. Motivos fundamentais nas cantigas do Pergamiño Sharrer

As sete cantigas que transmite o Pergamiño Sharrer son, como xa foi mencionado, composicións pertencentes ao xénero de amor, razón pola cal o seu contido é o resultado da unión dun preámbulo ou exordio, que habitualmente inclúe unha apóstrofe á *senhor* – ou aos seus amigos, a Deus etc – e a declaración do sufrimento que ao suxeito poético lle produce a dama¹⁴, máis unha serie de elementos que describen, ben parcialmente ben na súa totalidade, o proceso amoroso e as súas consecuencias.

A análise dos motivos destas cantigas amorosas vai necesariamente unida, como veremos, ás fases que o namoramento presenta na nosa poesía medieval: a visión da *senhor* por parte do trobador, o nacemento do sentimento amoroso, a coita e os seus efectos e, finalmente, a morte de amor como solución única da angustia paixonal. Estes pasos correspóndense en boa medida cos tres graos que, segundo os preceptos clásicos, conforman o desenvolvemento do amor – *visio*, *cogitatio*

¹² SPINA, S., *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1966. Véxanse, para o caso dos *topoi*, as páxinas 53-157 deste traballo.

¹³ *Ibid.*, p. 154.

¹⁴ Véxase o apartado dedicado á “Cantiga d’amor” en TAVANI, G., *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1991 [1986], pp. 104-134, e especialmente as pp. 107-109, centradas no preámbulo.

immoderata, passio –, aínda que coas diferenzas que trae consigo a aplicación do código amoroso cortés ao noso trobadorismo profano.

A comezar pola primeira das etapas referidas, a visión da dama como xénese do amor, observamos que esta comparece en tres dos textos do Sharrer, chegando a ocupar nalgún deles un papel realmente preponderante, razón pola cal temos de salientar *a priori* a rendibilidade que o *topos* da visión posúe nos textos do pergamiño. Trátase dun motivo xa existente na Antigüidade Clásica e que conta cunha presenza realmente ampla nas cantigas de amor de Don Denis – comparecendo en trinta e tres das setenta e tres que nos foron transmitidas –, feito debido sen dúbida a que a visión da dama por parte do suxeito lírico, a súa percepción a través dos ollos – que se converten así na xanela do corazón¹⁵ –, é o elemento que desata o amor.

En *Senhor fremosa, non poss'eu osmar* (B 528/V 111/T 5) o punto de partida do proceso amoroso non aparece até á segunda estrofa, cando o habitual no conxunto das cantigas de amor é que sexa explicitado no exordio. Por súa parte, a expresión prodúcese a través dun enunciado claramente estereotipado, *des que vos vi* (v. 10), e unido a el temos o motivo dos ollos, que aquí serven como medio para magnificar ou ponderar o grande amor que o poeta sente pola súa dama, declarándolle que a quere máis do que a si propio ou aos seus ollos, cuxa especial importancia vén dada, como sabemos, por estes posibilitaren a imprescindible visión da *senhor*. Segismundo Spina recolle esta circunstancia no *topos* do «panegírico e a declaración», e máis concretamente no apartado que el titula *Illam magis velle oculis suis*, indicando que «mais afetiva, e bem mais expressiva na declaração amorosa, é a fórmula *querer mais do que aos próprios olhos*, que deve ter, evidentemente, procedência clásica»¹⁶:

Se é, sen[h]or, porque vos sei amar
 mui máis que os meus olhos nen ca min,
 e assi foi sempre des que vos vi;
 pero sabe Deus que ei gran pesar
 de vos amar, mais non poss'al fazer,
 e por én vós, a que Deus non fez par,
 non me devedes i culp'a pøer.
 (B 528/V 111/T 5, vv. 8-14)

¹⁵ ALVAR, C., «Amor de vista, que no de oídas», in PEIRA, P. (org.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. III, Madrid, Castalia, 2003, pp. 13-24: 21.

¹⁶ SPINA, S., *op. cit.*, p. 93.

No ámbito da sintomatoloxía amorosa, aínda a respecto desta cantiga, e como tamén acontece noutras do rei-trobador (*A mia senhor, que eu por mal de mí*, B 523/V 106), o corazón do poeta semella escindir-se da súa propia persoa por medio dun procedemento no cal entra en xogo a sinécdoque, pasando este órgano a actuar de modo autónomo, pois a pesar de que el desexaría deixar de querer a dama, non é quen de facer que o corazón renuncie a ese sentimento: *mais nunca pudi o coração forçar / que vos gran ben non ouves's'a querer* (vv. 18-19). Por último, temos de chamar a atención para os dous versos finais, que poñen termo á composición dun modo inesperado e mesmo abrupto, ao introduciren unha contravención, a ruptura do tópico da morte por amor, declarando o trovador que non debe sufrir ou morrer:

Ca sabe Deus que, se m'end'eu quitar
 podera des quant'á que vos servi,
 mui de grado o fezera log'i;
 mais nunca pudi o coração forçar
 que vos gran ben non ouves's'a querer;
 e por én non dev'eu a lazerar,
 sen[h]or, nen devo por end'a morrer.
 (B 528/V 111/T 5, vv. 15-21)

Na cantiga *A tal estado mi adusse, senhor* (B 525/V 108/T 2) comparece o contacto óptico inicial coa muller mais tamén as consecuencias que para o trovador conleva a non visión do obxecto do seu amor, e que teñen como termo último a perda da vida, pois, en palabras de Souto Cabo, a visión da dama «é orixe do proceso de enamoramento e tendéncia natural do suxeito enamorado. A súa imposibilidade [...] constitúese num dos principais motivos de sufrimento, e em consequência da morte de amor»¹⁷. No cancionero de amor dionisino no seu conxunto, o número de composicións en que se expón a imposibilidade de o poeta contemplar a súa amada é substancialmente inferior ao de aquelas en que se expresa esa primeira percepción visual, mais, en calquera caso, na primeira das tipoloxías adoita presentarse a dualidade *veer vs non veer*, no sentido de que aparece recollido tanto ese contacto inicial, referido como un suceso pasado, canto a falta de visión da *senhor*. No presente texto esa dualidade preséntase como unha posibilidade remota ou hipotética, e o namorado chega a se colocar na suposta situación de ter que renunciar á presenza da amada debido a circunstancias non precisadas. Con todo, cómpre reflectirmos en que ambos aspectos conducen

¹⁷SOUTO CABO, J. A., «Do bom parecer à morte por amor; considerações sobre a contemplação da «senhor» na cantiga de amor», in MARCO, A. (coord.), *Simpósio Internacional Mulher e Cultura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, pp. 25-42: 30.

inevitabelmente cara á infelicidade e coita do poeta-namorado, sufrimento que o fai desexar a morte, aínda que esta semella non chegar (*E quera mia mortè non mi ven*, v. 6). Neste sentido, o estribillo do texto condensa de modo realmente maxistral o *veer* e o *non veer*, e faino a través da conxunción nun único verso da eventual distancia óptica a respecto da muller (expresada en futuro de subxuntivo), e da visión inicial, connotada negativamente (e expresada en pretérito de indicativo):

A tal estado mi adusse, senhor,
o vosso ben e vosso parecer
que non vejo de mí nen d'al prazer,
nen veerei ja, enquant'eu vivo for,
u non vir vós, que eu por meu mal vi.
(B 525/V 108/T 2, vv. 1-5)

Na liña do comentado previamente sobre a énfase procurada polos trobadores para pór en evidencia a súa consciencia dos tópicos, resulta especialmente chamativa a insistencia neste texto da dualidade visión / non visión, expresada por medio da continua reiteración poliptótica de formas do verbo *veer*, como acabamos de indicar a propósito do refrán. Aparece tamén *vejo* (en presente de indicativo) no terceiro verso de cada unha das cobras, aludindo á infelicidade do trobador (*non vejo prazer*), e como primeiro termo dunha *gradatio* ascendente que se completa no seguinte verso –que ademais antecede ao estribillo–, por medio da temporalidade futura (*nen veerei ja*). Esta gradación insiste na intensidade dos sentimentos do poeta e na súa perdurabilidade ao longo do tempo, ao facer referencia ao presente e ao futuro.

Cómpre indicarmos tamén que esa declaración hiperbólica de sufrimento (*non vejo de mí nen d'al prazer / nen veerei ja...*, vv. 3-4), que se repite con pequenas variacións nos versos 3-4 de cada estrofa grazas ao paralelismo literal con transposición de termos, é unha das expresións máis logradas e orixinais dos sete textos que configuran o noso *corpus* de referencia para facer referencia á coita, outro motivo da praxe cortés. Nas outras seis cantigas empréganse os termos *mal* e, en menor medida, *coita* e *pesar*, ou, en todo caso, establécese un xogo entre o 'ben' que o eu poético quere á dama e o 'mal' con que ela corresponde, como acontece na última das composicións que aparece no Pergaminho Sharrer, *Quix ben, amigos, e quer'e querrei* (B 520a/V 113/T 7).

Este último texto, dirixido aos amigos do poeta, insiste neste aspecto de modo continuo ao longo dos 18 versos de que consta. Así, vemos unha sucesión de secuencias poliptóticas en primeira persoa (*quix, quero, querrei*) e en terceira (*quis, quer, querra*), coadxuvadas polo polisíndeto, e que se repiten nos dous primeiros versos e

nos dous últimos de cada cobra, que conforman o refrán. A única variación vén dada pola colocación das formas verbais nos versos, que fai que na primeira e terceira estrofas a segunda das series verbais fiquen dislocada por medio do encabalgamento e, en consecuencia, tamén enxalzada, para o inicio do terceiro verso. Esta continua reiteración pón de relevo a antítese entre *querer ben* e *querer mal* e o paradoxo que trae consigo, opoñendo así o amor do poeta á actitude de total rexeitamento da dama, circunstancia que entra dentro dos parámetros máis canónicos da poesía profana galego-portuguesa. Por outra parte, observamos como a declaración de amor pola súa dama que o trovador dirixe aos amigos – e que ocupa catro dos seis versos de que consta cada estrofa – se encontra en oposición ao silencio declarado nos versos intermedios (3 e 4), o segredo amoroso, a protección da identidade da súa amada:

Quix ben, amigos, e quer'e querrei
 ña molher que me quis e quer mal
 e querra; mais non vos direi eu qual
 é a molher, mais tanto vos direi:
quix ben e quer'e querrei tal molher
que me quis mal sempr'e querra e quer.

Quix e querrei e quero mui gran ben
 a quen mi quis mal e quer e querra;
 mais nunca ome per mí sabera
 quen é, pero direi-vos ña ren:
quix ben e quer'e querrei tal molher
[que me quis mal sempr'e querra e quer].

Quix e querrei e quero ben querer
 a quen me quis e quer, per bõa fe,
 mal, e querra; mais non direi quen é,
 mais pero tanto vos quero dizer:
quix ben e quer'e querrei tal molher
[que me quis mal sempr'e querra e quer].

(B 520a/V 113/T 7)

Algo semellante acontece na cantiga *Que mui gran prazer que eu ei, senhor* (B 527/V 110/T 4), estruturada en torno á dicotomía creada polo pracer que o suxeito poético sente cando pensa na súa dama – e que ocupa os tres primeiros versos de cada estrofa–, e o mal que lle provoca a muller, a quen se lle outorga case un estatuto

divino, pois nela Deus *non pôs mal* – idea expresada nos versos 4-6 de cada cobra. A *fiinda*, por súa parte, recolle igualmente estas dúas circunstancias, poñendo así fin ao texto de maneira sentenciosa e mesmo axiomática, insistindo no irracional que semella recibir mal e sufrimento de alguén que posúe tantas virtudes:

Que mui gran prazer que eu ei, senhor,
 quand'en vós cuid'e non cuido no mal
 que mi fazedes! Mais direi-vos qual
 tenh'eu por gran maravilha, senhor:
*de mi viir de vós mal, u Deus non
 pôs mal, de quantos eno mundo son.*

E, senhor fremosa, quando cuid'eu
 en vós e non eno mal que mi ven
 por vós, tod'aquel temp'eu ei de ben;
 mais por gran maravilha per-tenh'eu
*de min [viir de vós mal, u Deus non
 pôs mal, de quantos eno mundo son].*

Ca, senhor, mui gran prazer mi per-é
 quand'en vós cuid'e non ei de cuidar
 en quanto mal mi fazedes levar;
 mais gran maravilha tenh'eu que é
*de mi viir de vós mal, [u Deus non
 pôs mal, de quantos eno mundo son],*

ca, par Deus, semelha mui sen razon
 d'aver eu mal d'u o Deus non pôs, non.
 (B 527/V 110/T 4)

Retomando o tópicos da visión, este aparece no segundo verso do estribillo en *Non sei como me salv'à mia senhor* (B 529/V 112/T 6), mais non se trata neste caso do contacto óptico inicial coa dama, como nos casos previamente analizados, senón que aquí fai referencia ao espazo de tempo transcorrido desde a última vez en que o poeta viu o obxecto do seu amor, como expresa o refrán: *pois tamanho temp'à que guareci / sen seu mandad'oir e a non vi*. Tampouco os *olhos* posúen neste contexto o papel que desenvolven habitualmente no xénero amoroso como órganos que posibilitan a visión da dama, ou como entes practicamente individuais que choran, non dormen

etc., en paralelo ao sufrimento do propio namorado, senón que aquí forman parte da expresión *ant'os seus olhos levar* (v. 2); isto é, o trovador é conducido por Deus perante a dama, e son os *olhos* dela dos cales falamos neste caso, non os do namorado:

Non sei como me salva mia senhor
 se me Deus ant'os seus olhos levar,
 ca, par Deus, non ei como m'assalvar
 que me non julgue por seu traedor,
 pois tamanho temp'á que guareci
 sen seu mandad'oir e a non vi.
 (B 529/V 112/T 6, vv. 1-6)

Por outra parte, no primeiro dos textos que transmite o Pergamiño Sharrer, *Pois que vos Deus, amigo, quer guisar* (B 524/V 107/T 1) o motivo da *visio* aparece de novo, mais aquí o axente desa visión non é o trovador, senón o seu amigo, a quen se dirixe coa perifraxe do *incipit*, e que irá á terra onde se encontra a *senhor* e poderá vela. Por esta razón, o suxeito poético solicita ao seu amigo que interceda no seu nome perante a dama, que solicite a súa mercé:

E, pois que vos Deus aguisa d'ir i,
 tenh'eu que mi fez El i mui gran ben;
 e, pois sabede-lo mal que mi ven,
 pedide-lhi [vós] mercee por mí,
 que se doia ja do meu mal.
 (B 524/V 107/T 1, vv. 11-15)

Recorre, pois, o trovador á figura do amigo-mensaxeiro, moi pouco frecuente na nosa tradición lírica mais habitual por exemplo na arábigo-andaluza. De feito, esta figura preséntase só en dous textos do *corpus* profano galego-portugués: no presente poema dionisino e na única composición que nos foi transmitida de Gil Sanches, *Tu, que ora vees de Montemaior* (B 48).

E aínda a propósito da recén mencionada 'mercé', que, como indica Cropp¹⁸, é un termo característico da lírica trobadoresca que designa a petición que o namorado dirixe á muller amada, temos de advertir que aparece nas tres primeiras cantigas do Sharrer, sempre en posición final de texto e, no caso de *A tal estado mi adusse, senhor* (B 525/V 108/T 2), formando parte da *fiinda*, que vén engadir ao

¹⁸ CROPP, G. M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1975, pp. 210-212.

contido do poema o motivo da hostilidade da dama, concluindo, completando e clarificando as lamentacións expresadas previamente.

E, pois que vos Deus aguisa d'ir i,
 tenh'eu que mi fez El i mui gran ben;
 e, pois sabede-lo mal que mi ven,
 pedide-lhi [vós] mercee por mí,
 que se doia ja do meu mal.
 (B524/V 107/T 1, vv. 11-15)

E, pois meu feito, senhor, assi é,
 querria ja mia morte, pois que non
 vejo de mí nen d'al, nulha sazon,
 prazer, nen veerei ja, per bõa fe,
 u non [vir] vós, que eu por meu mal vi,

pois non avedes mercee de min.
 (B 525/V 108/T 2, vv. 11-16)

E creede que av[er]ei prazer
 de me matardes, pois eu certo sei
 que, esso pouco que ei de vive[r],
 que nen un prazer nunca veerei;
 e, porque soo d'esto sabedor,
 se mi quiserdes dar morte, senhor,
 por gran mercee vo-lo [eu] terrei.
 (B526/V 109/T 3, vv. 15-21)

Este vocábulo aparece nun total de nove textos no conxunto da nosa poesía medieval, dos cales seis pertencen a Don Denis, catro ao xénero de amor e tres ao de amigo¹⁹. Trátase, na nosa opinión, dunha innovación en termos lexicais²⁰ da *mesura*

¹⁹Para a contaxe do léxico medieval da poesía profana galego-portuguesa utilizamos o glosario elaborado no proxecto GLOSSA (www.glossa.gal).

As catro cantigas de amor de Don Denis en que aparece o termo *mercee* son: *Pois que vos Deus, amigo, quer guisar* (B 524/V 107/T 1), *A tal estado mi adusse, senhor* (B 525/V 108/T 2), *O que vos nunca cuidei a dizer* (B 526/V 109/T 3), *Por Deus, senhor, pois per vós non ficou* (B 551/V 154). E as de amigo: *Amig'e fals'e desleal* (B 583/V 186), *O voss'amig', amiga, vi andar* (B 574/V 178). Tamén comparece nun texto do xograr Joan, *A sa vida seja muita* (B 1116/V 707), en *Amor, de vós ben me posso loar* (B 892/V 476) de Martin Moxa, e nunha composición debida a Reimon Gonçalves, *Foste[s]-vos vós, meu amigo, d'aqui* (B 847/V 433).

²⁰Para a innovación léxica nas cantigas de amor de Don Denis véxase EIRÍN GARCÍA, L., «O léxico do proceso amoroso nas cantigas de amor de Don Denis», in EIRÍN GARCÍA, L., LÓPEZ VIÑAS, X. (eds.),

ou, no seu caso, da *desmesura* da dama, a súa indiferenza fronte a calquera súplica do poeta-namorado. Os trobadores que empregaron este termo desenvolveron o seu labor poético en época xa tardía dentro da cronoloxía da escola, tal é o caso de Reimon Gonçalves ou do xograr Joan, activos poeticamente a finais do século XIII e nas primeiras décadas do XIV, momento en que algúns dos artifices da nosa poesía trobadoresca optaron pola introdución dalgúns elementos novidosos, o que implicou revitalización dos motivos e formas dunha escola que contaba xa cun século de tradición. A hipótese formulada vese en boa medida confirmada se ampliarmos a análise para o verbo parasintético *amercear-se*, pois detectamos que só se rexistra en dúas cantigas de amor, ambas da autoría do rei Don Denis, e que ademais aparecen consecutivamente tanto en B como en V, tal e como amosa a numeración: *Mesura seria, senhor* (B 521b/V 124) e *Que estranho que m' é, senhor* (B 522b/V 125).

Mesura seria, senhor,
de vos amercear de mí,
que vos en grave día vi,
e én mui grav' é voss' amor,
tan grave que non ei poder
d'aquesta coita máis sof[r]er,
de que, mui t' á, fui sofredor.
(B 521b/V 124, vv. 1-7)

E por én seria, senhor,
gran ben de vos amercear
de min, que ei coita sen par,
de qual vós sodes sabedor
que passou e passa per min;
*e tod'e[ste mal eu sofri
por vós e polo voss' amor].*
(B 522b/V 125, vv. 15-21)

Na primeira delas case podemos considerar que o verbo *amercear* aparece pola necesidade de variación a respecto do verso precedente, do *incipit*, que inicia cun hipérbato en que fica resaltado precisamente o vocábulo *mesura*, para a seguir introducir xa a petición de conmisericordia por parte da dama (*amercear de mí*). Alén disto, vemos que Don Denis non emprega para se referir á actitude da *senhor* – nin

o fai de xeito frecuente no seu cancionero – a locución *sen mesura*, en paralelo ás prácticas habituais dos outros trovadores galego-portugueses, senón que fai uso da fórmula *mesura seria*²¹, *que aparece nestes versos e tamén nunha outra cantiga de amor dionisina* (*De mi valerdes seria, senhor / mesura, por quant'á que vos servi*, B 546/V 149, vv. 1-2).

O que vos nunca cuidei a dizer (B 526/V 109/T 3) é quizais a cantiga menos paralelística do Pergaminho Sharrer, e nela topamos, ademais de cos motivos da coita e da morte, cunha das variantes do tópic denominado *metus praeccludit vocem* (SPINA 1966: 57-67), xa presente na tradición provenzal e francesa. Aquí o trovador non se ve privado da palabra ante a presenza da súa dama, nin esquece aquilo que lle quería dicir, senón que reconece que mentiu á propia *senhor*, comportamento moi pouco habitual na poesía galego-portuguesa. No pasado finxiu sentir amor por outra muller, cando realmente a amaba a ela, e decide pór fin ao segredo e revelar os seus verdadeiros sentimentos porque se «ve morrer por ela» (*porque me vejo ja por vós morrer*, v. 3). Nótase, por outra parte, a evolución no suxeito poético, pois da desculpa que dirixe á súa *senhor* por lle ter mentido, pasa na segunda e terceira cobras a se sentir confiado pola decisión tomada e a se declarar merecedor da morte e mesmo compracido por a receber:

O que vos nunca cuidei a dizer,
con gran coita, senhor, vo-lo direi
porque me vejo ja por vós morrer,
ca sabedes que nunca vos falei
de como me matava voss'amor,
ca sabedes ben que d'outra senhor
que eu non avia mi vos chamei.

E tod[o] aquesto mi fez fazer
o mui gran medo que eu de vós ei,
e des i por vos dar a entender
que por outra morria, de que ei,
ben sabe Deus, mui pequeno pavor;
e des oimais, fremosa mia senhor,
se me matardes, ben vo-lo busquei.

²¹ MUSSONS, A. M., «Locura y desmesura de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa», in *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 163-183: 174-175.

E creede que av[er]ei prazer
 de me matardes, pois eu certo sei
 que, esso pouco que ei de vive[r],
 que nen un prazer nunca veerei;
 e, porque soo d'esto sabedor,
 se mi quiserdes dar morte, senhor,
 por gran mercee vo-lo [eu] terrei.
 (B 526/V 109/T 3)

Queremos, por último, reparar brevemente en como é e en que termos describe e loa o trobador o obxecto do seu amor, a *descriptio* e *laudatio* da *senhor* nas composicións do Pergamiño Sharrer. Na nosa poesía medieval «la dame n'est plus qu'un composé symbolique de l'apparence physique et de la conduite morale»²², como amosa o exiguo enunciado *o vosso ben e vosso parecer* (B 525/V 108/T 2, v. 2) con que na segunda das cantigas do pergamiño se caracteriza a dama, e os aínda máis abstractos e estereotipados *senhor fremosa* e *mia senhor fremosa* que rexistramos noutras cantigas do pergamiño. Porén, temos de ter presente que, se analizamos as cantigas de amor de Don Denis no seu conxunto, e fronte a outros trobadores, o rei-portugués caracterízase por trazar un retrato completo da *senhor*, facendo mención á prosoprografía, aos trazos físicos, mais tamén ás cualidades morais da muller, a etopea²³.

4. Conclusións

A caracterización do cancionero de Don Denis vai habitualmente unida a termos como 'innovación', 'orixinalidade' ou 'singularidade'. Elsa Gonçalves expresa moi acertadamente que, como «poeta tardío, D. Denis deixou na súa poesía una condensación, recapitulación e síntese da tradición poética em que se formou e, ao mesmo tempo, uma espécie de confronto criativo com os textos que “cita” ou aos quais “alude”»²⁴. Un perfecto equilibrio entre os elementos herdados da tradición trobadoresca – da galego-portuguesa mais tamén da provenzal, da que o rei portugués era un gran coñecedor – e aqueloutros que implican unha adaptación ou innovación dos moldes máis canónicos.

²² D'HEUR, J. M., *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIIe-XIVe siècles)*. Contribution à l'étude du «Corpus des Troubadours», Liège, Université de Liège, 1975, p. 469.

²³ Sirvan como exemplo a este respecto a coñecida *Quer'eu en maneira de proençal* (B 520b/V 123) ou *Senhor, en tan grave dia* (B 550/V 153).

²⁴ GONÇALVES, E., «Dom Denis», in LANCIANI, G., TAVANI, G. (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Caminho, Lisboa, 2000 [1993], pp. 206-212: 210.

A análise dos motivos fundamentais das cantigas do Pergamiño Sharrer serviu, na nosa opinión, para corroborar estes aspectos, pois Don Denis adapta tópicos xa existentes na Antigüidade Clásica, ou nas poesías provenzal e francesa, para os revitalizar, ampliando os seus límites, dótandoos dunha expresión renovada e enxalzando o seu contido grazas á súa tamén (re)coñecida mestría retórica, centrada especialmente neste caso nos artificios de repetición, que non fan senón evidenciar a consciencia que dos tópicos posuían os trobadores.

Por outra parte, do estudo dos textos do pergamiño, e a pesar do seu xa mencionado carácter fragmentario, podemos extraer varias conclusións. A primeira delas podería ser a relevancia do tópico da *visio* en termos cuantitativos, mais tamén polo seu amplo desenvolvemento formal e retórico, cuestión que poderíamos extrapolar ao conxunto dos textos de amor do rei-trobador. Noutro sentido ben diferente, o uso do vocábulo *mercee* (e o de *amercear* noutros dous textos de Don Denis), así como a recorrencia aos mesmos motivos en textos próximos, fainos pensar que quizais as composicións dun mesmo trobador e xénero poderían estar organizadas e dispostas nos códices baseándose en criterios cronolóxicos, como xa apuntamos.

Confirmación duns aspectos, por unha banda, e pequenas conxecturas por outra, elementos estes últimos sobre os que, desexamos, vaian desaparecendo as incertezas para a consecución dun máis amplo coñecemento da poesía do trobador máis prolífico da nosa escola, así como do noso glorioso pasado literario e cultural.

*O teimoso ecoar das
ondas codaxianas
(Da mímese pasadista á
apropiación actualizadora do
«poeta menor» et alia)*

Carlos Paulo Martínez Pereiro¹

*Le vrai dessein n'est pas d'accéder à une improbable
vérité, mais de brûler plus près de la lumière.*

[Pascal Quignard]

*... Aquelas ondas que rebentam, umas
atrás das outras, sem pedir juro a quem as vê?*

[Nuno Júdice]

*E a água de uma onda logo veio somar um sal mais
grosso ao dela voltando a cena ao que já era.*

[Nuno Ramos]

En anotación diarística de nove de abril de 1963, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), en *O observador no escritório*, recordaba unha divertida anécdota do tamén poeta brasileiro Manuel Bandeira (1888-1968), en relación ao haikú e á – por certo tan bandeiriana – esencialización poética, que non nos resistimos a reproducir *ad hoc*: «Ainda Bandeira. Deliciou-se com a história que lhe contou Homero Icaza Sánchez: Um poeta japonês caprichou na feitura de um haikai, e o resultado foi este: “Sobre a neve a sombra das cerejeiras”. Mostrou-o ao seu mestre, que comentou: “Tem cerejeira demais”»².

¹Grupo de Investigación Lingüística e Literaria Galega (ILLA) – Universidade da Coruña.

²ANDRADE, C. Drummond de, *O observador no escritório*, Rio de Janeiro, Record, 1985, p. 144.

Pois ben, presididos por este espírito esencialista e despojado, no necesariamente limitado espazo de que dispomos, analizaremos, de maneira reflexiva e através de *exempla* paradigmáticos de innegábel relevo estético, as diversas e diversificadas, converxentes e diverxentes vías de actualización literaria e/ou de apropiación simbólica das cantigas trobadorescas, e, de maneira particular, as de amigo de Martin Codax, así como, por outra parte, avaliaremos, de maneira ponderativa, a importancia emblemática e/ou representativa da figura e das composicións líricas deste músico-poeta, pretendendo comemorar deste indirecto xeito os cen anos do achamento do *Pergaminho Vindel*.

Dígase xa que, por un lado, as referidas análise e avaliación partirán, de maneira propositada, do ámbito contemporáneo das tres literaturas e espazos culturais brasileiros, galegos e portugueses, destinatarios naturais e primeiros, na modernidade, da poesía trobadoresca galego-portuguesa e da propia obra codaxiana. Por outro lado, daqueles poemas que se relacionan coas mariñas ou, se así se preferir, que parten das ou se basean nas referenciais cantigas das ondas do mar de Vigo, alén da previa escolla estética persoal, obviaremos aqueles que acoden aos modos miméticos e reduplicadores (limitados polo seu innegábel carácter anacrónico e pasadista), abordando, por vía de poucas e significativas mostras poéticas, os apropiadores e actualizadores (de maior creatividade e de innegábel rendibilidade e potencialidade poéticas).

En lóxica consecuencia, conscientes de que todo o que poidamos dicir será pouco esclarecedor, o *desmostrandum*, o que quereríamos (de)mostrar con esta breve disertación é a pertinencia dun tema, dun considerando procesual, situado nas marxes e, no entanto, non necesariamente marxinal: o do equilibrio apropiador entre unha menor erudición e unha maior procura reflexiva, nun oscilante e difuso corpus, en que, axeitando o que Flaubert dicía de Tolstoi, sentimos o trobadorismo en todas as partes, mais *a contrario* non o vemos necesariamente en ningunha.

A pesar das diferenzas históricas e actitudinais existentes, cun moi desigual doseamento, convocaremos textos e autores dos tres ámbitos poéticos en que se produce a recuperación, revivificación ou distorsión do noso trobadorismo medieval³, aínda que servíndonos, de maneira maciza, do caso brasileiro como *exemplum* – coidamos que menos (re)coñecido –; iso si, sen deixar de utilizar

³ De que, coa intención de achegar unha visión panorámica do neotrobadorismo (e do neomedievalismo) brasileiro e galego, falamos no ensaio MARTÍNEZ PEREIRO, C. P., «*Mudan-s'os tempos, muda-s'o al*: A varia actualización da poesía trobadoresca no Brasil e na Galiza», in LOPES, G. Videira, MASSINI, M. (eds.), *Cantigas trovadorescas: da Idade Média aos nossos dias*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2014 (Coleção Estudos, 9), pp. 89-131), a que remitimos e do cal retomaremos aquí algúns aspectos. Para completar esta nosa aproximación, incorporando o percurso neotrobadoresco na literatura portuguesa contemporánea, é de moito interese e utilidade o estudo de ROQUE, A. R., «*Vi hoj'eu cantar d'amor*: Ecos dos Cancioneiros Medievais na Poesia Portuguesa Contemporânea», in LOPES, G. Videira, MASSINI, M. (eds.), *op. cit.*, pp. 133-193.

puntualmente outros (poucos) poemas de teor codaxiano, non menos significativos e paradigmáticos, dos outros dous espazos escriturais derivados, en lóxica e complexa continuidade, do pasado lírico galego-portugués.

Aténtese a que, realmente, a pesar de pretendermos evitar o bizantino, gasto e consabido debate nominalista, fuxindo da discusión cuantitativa e cualitativa, característico – digámolo así – de tautolóxicos *sorbonnards* e *papelards*, débese atentar a que a práctica neotrobadoresca devén, aínda así e com moi poucas excepcións, unha especie de complicado e problemático a-lugar, um algo secundarizado por, no seu pretense e xeral seguidismo reduplicador e arqueoloxizante, non alcanzar a etérea altura da, *brief*, Grande Literatura modernamente orixinal. Cousa, aliás, perfectamente explicábel – coidamos que non tanto xustificábel –, nestes e noutros momentos, pola convencional consideración displicente ao seu respecto, da parte daqueles que, erixidos em gardiáns de restritivas esencias, renden culto, en termos xerais, a unha levitante, malentendida e exclusivizante literatura da orixinalidade – quizais tamén anacronicamente imposíbel como tal.

Situándonos, así pois, nas fascinantes correntes literariamente (neo) fundacionais do modernismo brasileiro, antes, no e despois do emblema renovador da Semana da Arte Moderna de 1922, constatamos que as poéticas *tout court* modernas – nin afásicas do *eu* nin portavoces do *nós* – integran o trobadorismo doutroira, reescribíndoo de maneira ocasional, mais luminosa e produtiva nos seus resultados.

Agora ben, neste veloz e condensado percorrido, necesariamente temos que restrinxirnos, ademais, á apropiación explícita e evidente en diferente grao, deixando infelizmente de lado outros (menos obvios, mais non menos certos) textos ou procedimentos retóricos afluentes – e, talvez, tamén de difusa impronta neotrobadoresca e/ou neocamionana. Caso de «as ondas ritmadas» de «Resíduo» de *A rosa do povo* (1945) ou dos dous primeiros versos do extraordinario soneto «Entre o ser e as coisas» da segunda parte («Notícias amorosas») de *Claro Enigma* (1951), do ímpar Carlos Drummond de Andrade, com os sempiternos *o mar* e *o amor* fundidos en feliz uso paronomástico: «Onda e amor, onde amor, ando indagando / ao largo vento e à rocha imperativa»⁴. Texto que, aliás, establece así mesmo na nosa mente un transitivo diálogo remisivo co paraconcretista poema «A onda» de Manuel Bandeira⁵, recollido nos «Ponteios» de *Estrela da tarde* (1963):

⁴ ANDRADE, C. Drummond de, *Claro Enigma*, 13ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1998, p. 51.

⁵ BANDEIRA, M., *Estrela da Vida Inteira*, Nova edição, 22ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 267.

A ONDA
 a onda anda
 aonde anda
 a onda?
 a onda ainda
 ainda onda
 ainda anda
 aonde?
 aonde?
 a onda a onda.

Nesta amalgamática digresión, centrarémonos concretamente na concordancia de aspectos basilares da poética de Manuel Bandeira, a que obedece o conxunto do seu extraordinario lirismo desadornado e iluminador da cotidianeidade, e, en particular, na natural acomodación nela da escrita neotrobadoresca e paratrobadora, deste *soi disant*, paradoxalmente, «poeta menor»; porque tamén nesta faceta cuantitativamente menor da produción deste invulgar *passeur* literario, a súa – como, aliás, o é a de todos os textos líricos que aquí revistaremos – é para nós unha indubitábel grande creación, desconcertante e nietzschanamente inactual, ao non pregarse ás inxuncións e aos notorios condicionantes da súa época.

Precisamente os escasos, mais relevantes, poemas neotrobadorescos de Manuel Bandeira poden servir como paradigma da evolución entre os dous, potenciais e desmellantes, modos reapropiadores do pasado poético medieval, dado que el é quen de mimetizar e reproducir *ipsis verbis* (e coas mesmas ideas) o pasado poético medieval nun – para nós – relativamente estéril «Cantar de amor»⁶ de *Lira dos cinqüenta anos* (1940)⁷.

⁶*Ibid.*, pp. 170-171.

⁷Do anacronismo trecentista que, neste texto, mimeticamente – e cal ‘pasto filolóxico’ – plasma, así como da expresión dun hoxe sentimental que, intempestiva e rendibelmente, incorpora, en obediencia á súa condición de profesor universitario de literatura, o grande poeta produce *a posteriori*, catorce anos despois da súa publicación, un comentario-explicación no *Itinerário de Pasárgada* (1954): «O *cantar de amor* foi fruto de meses de lectura dos cancioneiros. Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas, que fiquei com a cabeça cheia de «velidas» e «mia senhor» e «nula [*sic*] ren»; sonhava com as ondas do mar de Vigo e com romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado larvar). Escrevi o «Cantar de amor» no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista. E para ficar seguro de não ter cometido nenhum anacronismo, submeti os versos à crítica de Sousa da Silveira. A juízo do meu amigo, não havia anacronismo na linguagem: havia-o, sim, no sentimento. A observação é finíssima» (BANDEIRA, M., «Itinerário de Pasárgada», in *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983, pp. 33-102: 91).

*Quer'eu em maneyra de proençal
fazer agora hum cantar d'amor
D. DINIS*

Mha senhor, com'oje dia son,
atan cuitad'e sen cor assi!
E par Deus non sei que farei i,
ca non dormho á mui gran sazon.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
meu coração non sei o que ten.

Noit'e dia no meu coração
nulha ren se non a morte vi,
e pois tal coita non mereci;
moir'eu logo, se Deus mi perdon.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
meu coração non sei o que ten.

Des oimais o viver m'é prison:
grave di'aquel en que naci!
Mha senhor, ai rezade por mi,
Ca perç'o sen e perç'a razon.
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,
meu coração non sei o que ten.

Mais, de feito, oito anos despois deste cantar da *versant* « *classique* » da súa escrita e seis antes da súa explicación retroactiva, na interesante miscelánea *Mafuá do malungo* (1948), Bandeira é tamén capaz de publicar unha benhumorada «Cantiga de amor»⁸, que, polo abraseiramento temático, egotismo (auto)erotizante e grande elegancia hiperbólica, xa marca unha grande distancia a respecto daquel – que ousaríamos considerar redutor – modo reprodutor:

Mulheres neste mundo de meu Deus
tenho visto muitas – grandes, pequenas,
ruivas, castanhas, brancas e morenas.
E ameia-as, por mal dos pecados meus!

⁸BANDEIRA, M., *Estrela da Vida Inteira*, op. cit., pp. 347-348.

Mas em parte alguma vi, ai de mim,
nenhuma que fosse bonita assim!

Andei por São Paulo e pelo Ceará
(não falo em Pernambuco, onde nasci),
Bahia, Minas, Belém do Pará...
De muito olhar de mulher já sofri!
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
nenhuma que fosse bonita assim!

Atravessei o mar e, no estrangeiro,
em Paris, Basileia e nos Grisões,
Lugano, Gênova por derradeiro,
vi mulheres de todas as nações.
Mas em parte alguma vi, ai de mim,
nenhuma que fosse bonita assim!

Mulher bonita não falta, ai de mim!
Nenhuma porém, tão bonita assim!

Ora ben, esta radical autonomía, tan recreadora canto non reprodutora – que asume o principio de Georges Perec de que «au fond, je me donne des règles pour être totalement libre»⁹ –, xa se producira con anterioridade con dous poemas de *Estrela da manhã* (1936). Neles, sen desaparecer de maneira absoluta, a inmensa sombra codaxiana de quen «sonhava com as ondas do mar de Vigo» vai esvaíndose e a influencia explícita vai mudando en afluencia implícita ou, en todo o caso, en confluencia reaproveitadora – en forma e contido (tamén simbólico) – dos usos e referentes da cantiga de amigo no apurado modo poético bandeiriano.

No primeiro destes dous textos, «Cantiga»¹⁰, na expresión ansiosa dun confesional desexo de teor pasargadiano *avant la lettre*, o noso autoproclamado disforicamente «poeta ruim», é quen de, talvez, convertelo nun poema nominal, posto que quizais (des)vele outros significados concretos *ad usum personam*, por medio dun dos *private jokes* que salferen a súa obra lírica, desafiando probabelmente a nosa capacidade de comparar e comprender a mundividencia referencial do

⁹De que pode ser exemplo, na obra bandeiriana, o poema «Elegia de verão» (*ibid.*, p. 215), de *Opus 10* (1952), com a súa lúdica disolución do soneto de Sá de Miranda «O sol é grande, caem co'a calma as aves», a partir das citacións intertextuais de versos que funcionan á maneira de diluída glosa, acompañados por consideracións metapoéticas e metalingüísticas.

¹⁰BANDEIRA, M., *Estrela da Vida Inteira*, *op. cit.*, p. 152.

poema. Esa dificultade radica na posíbel identidade feminina que está ou pode estar por debaixo do etéreo nome – común e/ou propio (an)t(r)opónimo? – da «estrela-d'alva», da Venus de quen desexa o beixo¹¹:

Nas ondas da praia
 Nas ondas do mar
 Quero ser feliz
 Quero me afogar.

Nas ondas da praia
 Quem me vem beijar?
 Quero a estrela-d'alva
 Rainha do mar.

Quero ser feliz
 Nas ondas do mar
 Quero esquecer tudo
 Quero descansar.

Xa na segunda expresión lírica de carácter simbólico-epigramático, no emotivo e commovente texto «Contrição»¹², en relación ás mariñas de Codax, edificado nos mesmos (e deglutinadamente canibalescos) parámetros de rastros poéticos referenciais que os restos do anterior, Bandeira incorpora, cun ton e nun molde oracionais, a estética da nostalxia como reconstrución do pasado e a ética da emancipación do sufrimento, auténticas liñas mestras da súa poética:

Quero banhar-me nas águas límpidas
 Quero banhar-me nas águas puras
 Sou a mais baixa das criaturas
 Me sinto sórdido

Confiei às feras as minhas lágrimas
 Rolei de borco pelas calçadas

¹¹ Esta posibilidade interpretativa tamén se nos presenta a respecto de «Vésper» no poema «A estrela e o anjo» (*ibid.*, p. 164), que significativa e intencionalmente cerra *Estrela da manhã*, especialmente, a partir da esclarecedora anotación diarística, de 11 de xaneiro de 1952, de Carlos Drummond de Andrade: «Nosso bardo [Manuel Bandeira] deixou hoje a casa de saúde, depois de intervenção cirúrgica com anestesia geral. Revelou espantosa capacidade respiratória, ao contrário do que se receava. E foi para a casa da Estrela Vésper, que o recebeu com carinho» (ANDRADE, C. Drummond de, *O observador no escritório*, *op. cit.*, p. 99).

¹² BANDEIRA, M., *Estrela da Vida Inteira*, *op. cit.*, pp. 155-156.

Cobri meu rosto de bofetadas
 Meu Deus valei-me

Vozes da infância contai a história
 Da vida boa que nunca veio
 E eu caía ouvindo-a no calmo seio
 Da eternidade

Na realidade, Bandeira culmina este sinuoso e circular¹³ proceso de recreativa independencia, a respecto dos modelos trobadorescos que o fascinan, producindo unha auténtica palinodia de calquera modo seguidista coa delicada e complexa invención – tamén no sentido etimolóxico – neotrobadoresca do «Cossante»¹⁴, así mesmo recollido en *Lira de cinqüent’anos* (1940).

Ondas da praia onde vos vi,
 olhos verdes sem dó de mim,
 ai Avatlântica!

Ondas da praia onde morais,
 olhos verdes intersexuais,
 ai Avatlântica!

Olhos verdes sem dó de mim,
 olhos verdes, de ondas sem fim,
 ai Avatlântica!

Olhos verdes, de ondas sem dó,
 por quem me rompo, exausto e só,
 ai Avatlântica!

Olhos verdes de ondas sem fim,
 por quem jurei de vos possuir,
 ai Avatlântica!

¹³ Pois este é tamén un poema derivado da súa actividade profesoral: «Há na *Lira dos Cinqüent’Anos* quatro poemas que resultarían da minha actividade de professor de Literatura no Colégio Pedro II, cargo para o qual fui nomeado por [o ministro de Educação e Saúde do presidente Getúlio Vargas] Capanema em 38. Esses poemas são o “Cossante”, o “Cantar de Amor” e os dois sonetos ingleses» (BANDEIRA, M., «Itinerário de Pasárgada», in *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 91).

¹⁴ BANDEIRA, M., *Estrela da Vida Inteira, op. cit.*, p. 170.

Olhos verdes sem lei nem rei,
por quem juro vos esquecer,
ai Avatlântica!

Neste poema, nunha entretecida, liberta e suxestiva intertextualidade-outra (ou estrutural e semanticamente residual), nace a polisémica e interpretada nominalmente «Avatlântica», avenida e/ou ave (e saúdo), e os sen par, inarmónicos e dolosos «olhos verdes», onde tamén ecoan outros fixados polo propio poeta: os lendarios «olhos de piscina» de Clarice Lispector – en significativa expresión atribuída ao propio poeta –, ou os ollos turbadores e hipnóticos da célebre cantora Maísa [Matarazzo], a Édith Piaf brasileira, presentes no poema «Maísa», a ela dedicado en *Estrela da Tarde*: «Os olhos de Maysa [que] são dois não sei quê dois não sei como diga dois Oceanos Não-Pacíficos»¹⁵.

Pasando pois do ‘literalismo (case) extremo’, que obedece a un imperativo *demodé* de fidelidade, para unha ruminante creación en diferenza (e da diferenza), que fai da ‘revivificación’ reconstrutiva unha nova realidade poética e que xera unha nova dinámica, un *air de similitude*, un ar de familia, resultante non do *mot juste*, mais do *mot juste à côté dans le même paradigme* – como, falando do Baudelaire tradutor, Karl Philipp Ellerbrock dixit.

Agora Manuel Bandeira ‘limita’ a súa autonomía creativa (des)obedecendo e (dis)torcendo paradoxalmente o modelo formal e estrutural preexistente, ao procurar, por un lado, superar a ‘forma fixa paralelística’, coas múltiples facilidades das formas e modos modernos para o *décor* estilístico-retórico, e convertendo, por outro lado, a necesidade en virtude, ao cumprir as (des)obrigacións da súa escrita paratrobadoresca, peneirada pola súa auténtica máquina poética de esencialización lírica, de condensación intelectual y de concentración sentimental.

Resultado da característica «libertinagem» poético-creativa do pernambucano, en paralelo a algúns outros fascinantes e circunstanciais textos (para)modernistas neotrobadoresos, este modelar «Cossante» supón unha certa e produtiva «guinada» clasicizante no ámbito dun non menos específico *retour à l'ordre*.

Nesta equilibrada dirección reorientadora, as bensucedidas tentativas bandeirianas coinciden coa dirección poética do Mário de Andrade (1893-1945), a quen, sendo o «tupi tangendo um alaúde» que se consideraba no poema «O trovador», competía «esquematizar metodizar as lições do passado»¹⁶, en cumprimento do rotundo *diktat* do «Prefácio interessantíssimo» de *Paulicéia desvairada* (1921).

¹⁵ *Ibid.*, p. 257 [v. 8].

¹⁶ ANDRADE, M. de, *Poesias completas*, Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica Editoras Reunidas, 1993, pp. 71 e 83.

Por exemplo, nos dísticos da «Cantiga do ai» de *Remate de males* (1941), onde, nos diluídos modos da cantiga de amor, retoma poliedricamente o motivo da «malvada ingrata» e a conseguinte despedida causada pola «pena tamanha que me quebrou»¹⁷, ou na líricamente exacta «Ruas do meu São Paulo»¹⁸, da propositadamente codaxiana *Lira Paulistana* (1944-1945)¹⁹, en que a inxusta realidade do político e do social – emblematizada na inhumana industrialización e no terríbel nazismo, en contraste coas primaverís rosas paulistanas – é o pano de fondo do angustiante cuestionamento da voz poética à procura do humano – do humanizado amigo e do máis xeral amor culpado –, en paralelo ás codaxianas ondas, ás silentes ruas e aos xordos camiños de Sampa:

Ruas do meu São Paulo,
onde está o amor vivo,
onde está?

Caminhos da cidade,
corro em busca do amigo,
onde está?

.....

Abre-te a boca e proclama,
em plena praça da Sé,
o horror que o Nazismo infame
é.

.....

Mas exalta as nossas rosas,
esta primavera louca,
os tico-tico mimosos,
cala-te boca.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 232-233.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 355-356.

¹⁹ Para unha visión de conxunto da recepción creativa da obra codaxiana nesta obra de Mário de Andrade, así como na produción de Duda Machado e Adília Lopes, que máis adiante tamén abordaremos de maneira breve neste ensaio, remitimos á moi interesante disertación de mestrado, defendida na Universidade de São Paulo, *Idade Média e modernidade: A recepção crítica e criativa das cantigas do mar de Vigo*, de Andreiza Valéria de Oliveira (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, USP, São Paulo, 2009), disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-04022010-114542/pt-br.php> [último acceso: 11 de outubro 2014]).

Mais, en fin, neste explicativo percuso da reprodución mimetizante ao *aggiornamento* apropiador, podemos dar máis un paso, abordando algúns aspectos basilares a respecto do inserimento da escrita paratrobadoresca nunha das inevitábeis liñas mestras da poética bandeiriana.

O cronista brasileiro por antonomasia Rubem Braga (1913-1990), na crónica de 1949 «O misterio da poesía», reflexionaba sobre a resposta adecuada á cuestión «De onde vem o efeito poético», cando se sentía instalado no «tédio urbano», a partir do recordo dos dous primeiros versos de certo texto de un poeta talvez boliviano: «Trabajar era bueno en el Sur. / Cortar los árboles, hacer canoas de los troncos»²⁰ – versos que lle producen «uma espécie de consolo e de saudade não sei de quê». Braga acaba por afirmar que este «efeito» non só se produce a causa do sentido, do ritmo ou das banais e simples palabras que edifican e sosteñen o poema – como sucede en «um dos maiores versos de Camões, todo ele também com as palavras mais corriqueiras da nossa língua: “A grande dor das coisas que passaram”» –, considerando, en consecuencia, que a resposta á impresión que os tres versos producen estará en «essa faculdade de dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia»²¹.

E traemos aquí a colación está reflexión, en primeiro lugar, porque explica analoxicamente o efecto de estrañeza que nos produce a enorme e inhabitual distancia que existe entre unha poesía tan «catabólica»²², tan aparentemente simple como a bandeiriana e o colosalmente emotivo «efeito poético» que inevitabelmente provoca nos seus lectores. Escritura lírica, ademáis, baseada na selección do flaubertiano *mot juste*, inclusive daquela palabra «corriqueira» que, en harmónico contacto ou – máis produtiva e frecuentemente – en desaxustada colisión cos seus non sempre banais e simples conxéneres, busca, de maneira minimalista, a «simplicidade»²³ como elemento central do referido e buscado «efeito poético».

Ora ben, acadimos a Rubem Braga tamén porque, coa súa *visão* cronística gozosa, comparte co «alumbramento» poético melancólico de Bandeira unha paralela escritura prosopoética, tirada da cotidianeidade iluminada, isto é, o que,

²⁰ En realidade, trátase dos versos iniciais do poema «Rapsodia de Saulo», do conciso e alternativo ‘*pedracelista-outro*’ colombiano Aurelio Arturo.

²¹ BRAGA, R., *A traição das elegantes*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1982, pp. 7-9.

²² Como a así etiquetada polo médico de que fala Rubem Braga, na deliciosa e humorística crónica «Algumas ponderações catabólicas». Galeno que, entre outras non menos *mirabolantes* suxestións, aconsellaba para o verán non só alimentos senón tamén «literatura catabólica»: «Evitar grandes versos de Schmidt ou odes de Vinicius, consumir poemas magros de João Cabral ou Carlos Drummond de Andrade» (*ibid.*, p. 177). Temos para nós que, na verdade, tamén se podería ampliar esa recomendación ao consumo, en todo tempo e lugar, dos catabólicos textos de Manuel Bandeira.

²³ Por seguir utilizando a analoxía da explicación do inigualábel cronista, recordemos que, na súa crónica de 1958 «O Pavão» (in Braga, R., *Ai de ti, Copacabana*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1960, p. 149), Expuxo que «este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande misterio é a simplicidade».

con rigor, denominou Aline Lima «poética da naturalidade»; poética que, nunha coincidencia máis entre as obras de ambos, permite cometer con precisión o «crime perfeito»²⁴.

En liña cos procedimentos de tradución poética apropiatoria de un Borges ou de un Valente e en estreita relación co seu extraordinario e diversificado labor como meritorio académico e moi competente tradutor, é obvio que, na súa particular e instranferíbel abordaxe poética da realidade, este perfecto crime de creación literaria foi tamén executado repetidamente por Manuel Bandeira dun modo igual de lúcido, pero máis sutilmente xoco-serio, do que o ludicizante do *malandro* braguiano.

Bandeira, por un lado, executou o pretense «crime», para alén dos textos neotrobadorescos, destilando ou vampirizando – coas súas palabras, *tirando*, *desentranhando* ou *plagiando* – líricamente varia prosa²⁵. Por outro lado, materializou este irónico delinquir, ademais de nos textos de impronta medievalizante, poetizando transubstanciado en sección propia de *Mafuá de malungo*, travestido à *maneira de* outros autores como «... Alberto de Oliveira», «... Olegário Mariano», «... Augusto Frederico Schmidt» ou «... e.e. cummings».

Item máis. Cal Doutor Jekyll e/ou Mr. Hyde, o noso poeta chega a autoplaxiarse cuns resultados realmente extraordinarios, como acontece no seu paradigmático poema «Antologia», en que, retomando e redispoñendo pascalianamente²⁶ os sus propios versos, sintetiza con exactitude e brillantez a súa traxectoria poética anterior a 1965. Poema, por outra parte, que supón unha continuación do *collage* de 1931 que, coa ensamblaxe de versos alleos, estrutura a «Balada das três mulheres do sabonete Araxá»²⁷.

²⁴ Abonda con recordar, entre tantas outras influencias ou afluencias en relación á obra de Bandeira, por parte do autor confeso de «O crime (de plágio) perfeito» (consistente, especificamente, na apropiación como propias de crónicas con pseudónimo xa publicadas por Carlos Drummond de Andrade), a coincidencia entre os míticos espazos da Pasárgada, respectivamente máis abstracta ou máis concreta, dos poemas bandeirianos «Vou-me embora pra Pasárgada» e «Saudades do Rio antigo», en paralelo a «O país de minha noiva» e «O rei secreto de França» nas crónicas braguianas co mesmo título, ou, aínda, entre o estado de ensoñación e a ambientación expresiva da crónica «Querresse» do segundo e os poemas «Profundamente» e o «Madrigal tão engraçadinho» do primeiro.

²⁵ Mencionemos, sen ánimo de exhaustividade, os seguintes poemas: «Poema tirado de uma notícia de jornal», «Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt», «Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga», «Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt», «O homem e a morte» –, «romance desentranhado de *Um retrato da morte* de Fidelino de Figueiredo» –, «Uma face na escuridão» –, «poema desentranhado de uma página em prosa da escritora Dinah Silveira de Queiroz» – ou «Astéria» – «poema desentranhado de um estudo do dr. Júlio Novais».

²⁶ No sentido en que o propio Pascal afirmou o seguinte: « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des matières est nouvelle ».

²⁷ Neste sentido, recordemos as elucidativas palabras de Bandeira no antes referido *Itinerário de Pasárgada* (1954), extraordinaria e insuperábel autoindagación explicativa de sí e da súa poesía: «Mencionei a «Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá»: eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafaeste, o que não admira, pois já a de 30, com Schmidt, Vinícius (o Vinícius do *Caminho para a Distância*) e outros, se distinguia da de 22 pela seriedade da atitude, pelo gosto do decoro verbal. A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seletto, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na

Sendo evidente, por tanto, que a apropiación lírica do trobadorismo se sitúa con naturalidade no ‘perfeitamente criminal’ modo poético bandeiriano, non é de menor relevancia comprender outros aspectos da poética medieval, que, directa ou indirectamente, o poeta aprende ou con que acaba por confluír. Referímonos aos casos concretos da *interpretatio nominum* e das rimas significativas que fan aflorar, no corpus bandeiriano, por unha parte, o «lado doutor» da poesía brasileira, de que falaba Oswald de Andrade no «Manifesto da poesía Pau-Brasil», e que, por outra parte, nos ratifican na idea de un Manuel Bandeira que, como poeta, é un auténtico *panepistemon*, un home que, de capacidade lírica e de liberación poética, explica e sabe todo.

Falemos, pois, da lección e da sombra de Mallarmé (e do que o poeta francés denominou *la totalité d’effet*) e da sombra e da paralela lección do trobadorismo, a este respecto. Xa no seu ensaio de *Apresentação da poesía brasileira*, Bandeira resaltaba que “o hermetismo de um Mallarmé era de todo impenetrável e inaceitável para êles [os parnasianos]”, así como “a riqueza de rimas dos mestres franceses”²⁸.

Sen desexar salvar o anacronismo neste axeitado contexto, non nos resistiremos a comentar unha relación lírica que, por riba de tempos e espazos contextuais ou creativos e igualando todo con todo, nos veu de maneira impositiva á mente, xerando a pregunta que inmediatamente levantaremos. Trátase da utilización das rimas, da parte de Mallarmé, como índices significativos dos nomes, en heterodoxo paralelo co caso que nos ocupa. Acundindo a dous *exempla* paradigmáticos e de diferentes períodos, lembraríamos o soneto dedicado ao viaxante-descubridor portugués Vasco da Gama, «Au seul souci de voyager», publicado en 1898, onde nome e actividade vital aparecen asociados através da rima dos dous versos finais: “Par son chant reflété jusqu’au / Sourire du pâle Vasco”.

Antes, na segunda metade do século trece, esta rima significativa xa está presente na cantiga trobadoresca de Joan Romeu de Lugo, «Loavan en Lugo, un dia, Elvira», en que se pode recoñecer anacrónicamente unha capacidade mallarmeana de significar coas rimas (‘Elvira-mentira-vira’) cadeas de ecos, de suxestións e de implicacións satíricas contra a decadencia pola idade de Elvira e a falta de visión

do baixo-calão. Assim, a expressão «ficar safado da vida», em que o adjetivo «safado» só pode ser superado por outro que não se deve escrever, continua para mim preservando, na sua condição de lugar-comum, a mesma virtude poética inicial. O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É. [sic] claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio «Rondó de Efeito» (*Mafuá do Malungo*) pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotina) versos de Dante, de Baudelaire, de Spenser, de Shakespeare, etc.» (BANDEIRA, M., «Itinerário de Pasárgada», in *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 82).

²⁸ BANDEIRA, M., *Apresentação da poesía brasileira, seguida de uma pequena antologia*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1946 (Coleção Estudos Brasileiros / Série A, 4), p. 100.

do tamén trobador e *jogador* Lopo Lias, derivadas do xogo interpretativo de *Elvira* como *el vira*²⁹.

O recurso retórico – o da interpretatio nominorum – e o procedemento rimático – a rima significativa – xa presentes, portanto, no medievo e (re)aprendidos en Mallarmé e nos parnasianos brasileiros, son reutilizados, evidentemente con proveito, en non poucos dos seus textos – e non só nos ‘circunstanciais’ de *Mafuá de malungo* – con pares rimáticos aparentemente automáticos, pero que, co recurso paranomástico e o ludismo onomástico, alcanzan novas e diversas significacións en cadea. Citemos só, entre os numerosísimos exemplos posibles, precisamente o do par rimático «Vinícius» / «vícios» do poema «Saudação a Vinícius de Moraes», recollido no poemario agora mencionado:

Marcus Vinícius
Cruz de Moraes,
Eu não sabia
Que no teu nome
Tu carregavas
A tua cruz
De fogo e lavas.
Cruz da poesia?
Cruz do renome?
.....

Quais são teus vícios
Vinícius, quais,
Para os purgares
Nas consulares
Assinaturas?
.....

²⁹ De feito, o xogo rimático fai que se produzan paralelismos significativos que ligan *Elvira* (e ligan entre si) a certas palabras e duplicidades (‘el vira antes [cando novo] mellor *Elvira* [agora idosa]’ e/ou ‘el vira mellor antes Lopo Lias, pois este estaba agora cego de un ollo’): «ja x’el melhor vira» ou «[el] vira outra vez melhor».

Por outro lado, parece pertinente comentar *ad hoc* que, nas páxinas prefaciais á súa *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, nunha secuencia de exemplos antirrománticos da *querelle* chamada «Batalha do Parnaso» (1878), Manuel Bandeira, tamén por volta dun par rimático con *Elvira*, refere o seguinte: «O mesmo escárneo se repete no nº de 18 [del *Diário do Rio de Janeiro*] do mesmo mês [maio], numa sátira intitulada «Românticos»: “Não pode ainda casar / Com sua pálida *Elvira* : / Se êle não tem o que dar ! / Se vive de tocar lira !”» (BANDEIRA, M., «Prefácio», in *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde, 1938, pp. 7-22: 10).

– Marcus Vinícius
 Cruz de Moraes
 (Mello também),
 De cruz a cruz
 Eu te saúdo!

Esta rima significativa con interpretación nominal, facilita continuar o noso percurso co vitalmente desregrado e excelente poeta Vinícius de Moraes (1913-1980), para quen Bandeira foi un seu certo *maître à penser*, publicando na súa extraordinaria obra *Poemas, sonetos e baladas* (1946), o texto «Saudade de Manuel Bandeira» co – non por acaso – medievalizante refrán variado (*cum variationem* un algo subliminal): «Poeta, pai! áspero irmão» // «Poeta!, pai, áspero irmão» // «Poeta, pai, áspero irmão?»³⁰, que, como é norma, contemplan un máximo de *repetitio* e un mínimo de *variatio*. Doseamento que se acrecenta, na súa distanciación dos modelos na «Barcarola», no erótico «sonho sem sonhos» dun suxerido e carnalizante relacionamento coa *amiga*, cando conclúe: «Pensando a vida adiante / Vi o remorso distante / desse crime de nós dois»³¹.

Nese mesmo volume poético, pois, xa emprende, na esteira do pernambucano, a relaxación do formalismo medievalizante – que, como é sabido, constrañiu a expresividade dalgúns dos poetas que, nesta liña poética, o precederan (e non só estes) – con textos como «Barcarola» ou, entrelazando o rigor rilkeano místico-existencial coa mecanicidade paralelística proveniente do trobadorismo, como «Imitação de Rilke» ou as dúas cantigas ‘seriadas’ de ondas paracodaxianas e motivo mariño: a vitalista e diurna «Marinha»³², coa evocación das “águas-vivas”, “volitivas” e “entre vivas”, e o seu contrario, a crepuscular e nocturna «Mar»³³, coa memorábel melancolía amorosa dun eu, “náufrago” namorado que, entre o “silêncio” e o “fluxo forte da morte”, relembra o son das “cantigas antigas”:

³⁰ MORAES, V. de, *Poemas, sonetos e baladas*, Vilanova de Famalicão, Quasi Edições (Col. Obras escolhidas de Vinícius de Moraes), 2009, p. 61.

³¹ *Ibid.*, p. 28.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 36.

De todas as maneiras, a pesar da incontornábel cualidade estética deste texto, coidamos que o poema escrito en 1951, «A que vem de longe», podería ser o seu poema neotrobadoresco máis representativo da cara escura e crepuscular dun erotismo lírico que, polo xeral, Vinícius mostra luminoso e esplendente. De feito, o ton sombrío e as reservas aos efectos do amor contrastan vivamente, por exemplo e para alén do lirismo erótico-amoroso, co poema xocoso-humorístico e circunstancial-propagandístico «O Margarida’s», presente, en moldes paralelísticos e con refrán modulado, na obra miscelánea *Para viver um grande amor – Crônicas e poemas* (1962), dedicado «A d. Margarida, pelos seus bons pratos, pelos seus bons tratos» (*Nova antologia poética*. Seleção e organização de Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz, 3ª ed., São Paulo, Companhia das Letras (Col. Companhia de Bolso), 2005, p. 205), no restaurante do hotel desse nome em Petrópolis.

Na praia de coisas brancas
 Abrem-se às ondas cativas
 Conchas brancas, coxas brancas
 Águas-vivas.

Aos mergulhares do bando
 Afloram perspectivas
 Redondas, se aglutinando
 Volitivas.

E as ondas de pontas roxas
 Vão e vem, verdes e esquivas
 Vagabundas, como frouxas
 Entre vivas!

Na melancolia de teus olhos
 Eu sinto a noite se inclinar
 E ouço as cantigas antigas
 Do mar.

Nos frios espaços de teus braços
 Eu me perco em carícias de água
 E durmo escutando em vão
 O silêncio

E anseio em teu misterioso seio
 Na atonia das ondas redondas.
 Náufrago entregue ao fluxo forte
 Da morte.

Se o afastamento da moda e dos modos reprodutivos, em todos os casos até agora mencionados, funciona contraditoriamente, ora apagando os referentes concretos de que se parte, ora, de maneira simultânea, deixando índices e indícios desas súas pegadas literárias do passado, danse outras solución híbridas entre o referente explícito e o referente textual, mais distorsionando, case en absoluto, os retórico-formais medievalizantes. Así acontece, por exemplo, avanzando velozmente no tempo para a heteroxeneidade poética de finais do século pasado,

co poema «Margem de uma onda», primeiro da obra do mesmo título de Carlos Eduardo Lima Machado³⁴, o poeta soteropolitano que ten por *nom de plume* Duda Machado (1944):

você entra no mar
mas é deserto
areia empedran-
do até os ossos

(ondas do mar de Vigo
como hei de estar contigo?)

mar que se diz deserto
mas onde água é ter nome

a uma onda extrema
quer te levar o poema

lá onde é tão difícil
estar – onde é sem nome

A feliz composición, en coordenadas residuais paraconcretas, servíndose do abrupto e rendíbel procedemento da *tmese* e do referente explícito codaxiano, mostra, en citación parcialmente distorcida, aqueles versos de Martin Codax como residuos que permanecen na distorsión profunda a que metapoéticamente somete os diluídos modelos medievais.

De todos os xeitos, esta sinuosa tendencia – certamente minorada na súa contundencia –, cuxos resultados globais, esteticamente resultan de grande interese, sen dúbida poden ser representados, xa situándonos na primeira década deste século e nun último exemplo, polos *Três cantos de amor* e, especialmente, polas composicións de *Cancioneiro*, partes terceira e cuarta do *Poemário do Desterro*, do excelente poeta e profesor universitario Henrique Marques Samyn (1980). Delas, reproducimos as inicial e final, dunha serie de sete, a (des)credora «Cantiga de amigo I» e a (para)simbólica «Cantiga de amigo VII»³⁵:

³⁴ MACHADO, D., *Margem de uma onda*, São Paulo, Editora 34, 1997, p. 25.

³⁵ SAMYN, H. Marques, *Poemário do desterro*, Rio de Janeiro, Fábrica de Livros, 2006, pp. 70 e 75.

Nada sei daquelas ondas
 que suspiram sobre Vigo;
 mesmo assim, com elas choro:
ai, se vistes meu amigo?

Nada sei daquelas ondas
 que conspiram em segredo;
 mesmo assim, com elas choro:
ai, meu deus, se virá cedo?

Ondas que do mar
 vêm pra me banhar,
 viram meu amigo?

Ondas que do mar
 ouvem meu cantar,
 viram meu amigo?

Ondas que no mar
 vivem sem chorar,
 levem-me consigo!

Se o crítico e poeta Ivan Junqueira, referíndose, entre outros varios poemas da obra, ás sete cantigas de amigo, afirmou que «a linguagem poética, o ritmo e o próprio domínio do poema como organismo adquiriram uma dimensão nova», esta organicidade renovadora, xunto co exercicio emprendido de apagamento e obviedade, son culminados polo medievalista carioca na segunda³⁶ das «Três barcarolas (revisitadas)» – serie, ao igual que o libro que a contén, dedicada a tamén cultora do neotrobadorismo Stella Leonardos³⁷ –; composición en que, ao igual que nas agora referidas, se mantén, coa intransitiva e teimosa pregunta ás silentes ondas, o ‘travestimento’ e o ‘finximento enunciativo’ da voz lírica feminina galego-portuguesa:

³⁶ *Ibid.*, p. 78.

³⁷ Autora que dedicou a esta obra de Samyn o texto «Lendo *Poemário do desterro*», datado en febreiro de 2006: «Quão lírico teu poemário, / Henrique Marques Samyn / da humaníssima poesia! // Como entre o triste e o precário / consegues captar, amigo, / o almo da noite e do dia! // Como se alça – ânlma de ária – / esse de alma que se inspira / nas tuas canções de amigo».

Ondas do mar de Vigo,
 verei eu meu amigo?
Ai Deus, voltará cedo?

Ondas do mar levado,
 verei eu meu amado?
Ai Deus, voltará cedo?

Verei eu meu amigo,
 por vós longe colhido?
Ai Deus, voltará cedo?

Verei eu meu amado,
 por vós longe arrastado?
Ai Deus, voltará cedo?

Tratáase dun conxunto de diferenzas, de orde selectiva e máis ou menos significativas, a respecto dos textos codaxianos de que parte, actuando do mesmo xeito de proximidade e distancia, de repetición e reescrita que o que utilizará en relación á revisión dos mitos clásicos e dos textos gregos, como analóxica e distintivamente demostra, por exemplo, a composición «Perséfone» presente no *imago mundi* arquitectado tamén por Henrique Samyn, na súa posterior, inspirada e terriblemente lúcida obra poética *Estudos sobre temas antigos* (2013).

En fin, para finalizar este xa delongado e caótico percurso, a modo de significativas mostras paradigmáticas a varios títulos, mencionaremos só dous casos concretos das modernas literaturas galega e portuguesa a respecto de dúas moi distintivas apropiacións enriquecedoras da codaxiana permanencia teimosa que aquí nos vén ocupando.

No caso da literatura galega, en lóxico paralelo coa importancia cuantitativa e cualitativa do neotrobadorismo, a influencia da obra de Martín Codax é notoriamente omnipresente, xa desde os inicios do movemento coa entrada do século pasado. Dela poden ser mostras a representación plástica na «Árvore da Cultura Galega» do xenial artista e escritor poliapto Luís Seoane (1910-1979), onde o noso xogral, en póla vizosa, aparece como unha das figuras basilares, ou, baixo a inmensa e produtiva sombra do insuperábel neotrobador-outro Álvaro Cunqueiro (1911-1981), a omnipresente realidade do – histórico e actual – diálogo apropiador ou só alusivo co xogral do mar vigués³⁸.

³⁸ Que pode ser contrastada no diversificado levantamento realizado polo profesor Xesús Alonso Montero

Pois ben, con extraordinarios poemas de liberta matriz codaxiana³⁹, como «Ondas do mar de Viveiro» (1955) ou «Cantiga para ler en tempo de penumbra» – presidida pola indicación «en clave de Martín Codax» e explícito fondo hamletiano –, de *Códice Calixtino* (1986), ou con ensaios sobre o xogral vigués como *Ondas do mar de Vigo. Erotismo e conciencia mítica nas cantigas de amigo* (1996), da estudiosa e autorreflexiva profesora Luz Pozo Garza (1922), só referiremos a mostra «En Vigo, no sagrado»⁴⁰. Texto inicial dos once do primeiro apartado – a que lle dá o título – de *Concerto de Outono* (1981), dedicado ao seu compañeiro e grande amor Eduardo Moreiras (1914-1991), que asina o «Limiar», e con gravados e deseños da propia autora:

A xeito de cantiga

En Vigo no sagrado navegar da badía
as ondas non me furten o amor en Vigo
navegar mar maior no segredo e tería
que chorar na friaxe da ausencia polo amigo.

En vigo no segredo
dunha vela de liño asinalar a ría
bicar os castiñeiros meu amor
dende a Guía
e os remos se apousasen coma no río Miño
velas de blanco liño
que meu amor dormía.

Todas as aves ledas na mañá
ben cedo que eu me erguía
e polas longas noites a rula dos meus seos

(1928) – aliás, el tamén neotrobador – no correspondente apartado, titulado «Presencia de Martín Codax», do seu completo estudo sobre a «Fortuna literaria dos tres poetas da ría de Vigo» (ALONSO MONTERO, X., «Fortuna literaria dos tres poetas da ría de Vigo», in MONTEAGUDO, H., POZO GARZA, L., ALONSO MONTERO, X., *Tres poetas medievais da ría de Vigo* (*Martín Codax, Mendiño e Xohán de Cangas*), Vigo, Galaxia, 1998 (Col. Ensaio, 3), pp. 245-332: 253-295).

³⁹ Para unha revisión dos poemas neotrobadorescos relacionados cos textos codaxianos (e non só) desta autora, reenviamos o lector á excelente comunicación congresual de Teresa López, publicada en 1998, LÓPEZ, T., «Meendinho e familia. Álvaro Cunheiro e Luz Pozo Garza no mar de Vigo», in FLITTER, Derek W., ODBER DE BAUBETA, P. (coords.), *Ondas do mar de Vigo* (*Día das Letras Galegas, 1998*). *Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 89-107.

⁴⁰ POZO GARZA, L., *Concerto de Outono*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 1981 (Serie Liminar/Poesía), p. 21.

Ile daba ó meu barqueiro i a mar fería
 sin velas e sin remos co brial namorado
 saia tan ben cintada a beber na Fonfría
 co amigo

no sagrado segredo
 de Vigo.

No reenvío a expresións simbolizadas das cantigas de Codax, entrecruzadas coas correspondentes a outras facilmente recoñécíbeis, ora de cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol ou de Meendinho, ora de emblemáticos textos de carácter popular-tradicional iberizante, a escritora viveirense tematiza, a xeito de máis unha *amiga* galego-portuguesa, sentimentos da súa autobiografía sentimental, nun paronomástico e transfigurado ‘segredo-amor-sagrado’ de (e en) Vigo; claro que son sentimentos asumidos de unha maneira tamén ficcional, pois concordamos coa seguinte afirmación atribuída a Jorge Luís Borges: «El psicoanálisis no me gusta. Es el lado oscuro de la ciencia ficción»

De maneira paralela, pretendendo tamén facer unha única referencia á lírica portuguesa, dígase que, na contemporaneidade desta escrita neotrobadoresca, *lato sensu*, Martin Codax fica minorizado polo referente ‘máis lusicizante’ da obra dionisiaca⁴¹, como, por só citar un exemplo concreto, co Manuel Alegre de «Como ouvi Linda cantar por seu amigo José»⁴², da mítica e combativa *Praça da Canção* (1965), sobre a célebre cantiga «Ai flores, ai flores do verde pino» de D. Dinís. Abonde, pois, con reproducir a primeira das seis estrofas en que se estrutura esta transposición da angustia da *amiga* para a situación ditatorial da altura:

Se sabeis novas do meu amigo
 novas dizei-me que vou morrendo
 por meu amigo que me levaram
 num carro negro de madrugada.

⁴¹ Tamén presente, de maneira moi puntual, na poesía brasileira e, de maneira máis notoria, na galega. Por mencionar só una mostra exemplar desta corrente ‘dionisiaca’ no noroeste ibérico, gustaríame de destacar o extraordinario poemario da coruñesa Luísa Villalta (1957-2004) *Papagaio*, editado postumamente en 2006, en coautoría con Maribel Longueira, para cuxas imaxes fotográficas foi elaborado *ex profeso*. Esta complexa e entrecruzada obra está estruturada en tres partes, a partir de versos da pastorela de D. Dinís («Ela tragia na mão / um PAPAGAI [sic] mui fremoso / cantando mui saboroso / ca entrava o verão; / e diss’: – Amigo loução. / que faria per amores, / pois me errastes tam em vão? / E caeu antr’ ùas flores»): «Per amores», «Tam em vão», «E caeu...» (LONGUEIRA, M., VILLALTA, L., *Papagaio*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2006 (Foradeserie)).

⁴² ALEGRE, M., *Praça da Canção*, Porto, Campo das Letras, 1998, p. 131.

Mais, en fin, mencionemos, a pesar disto e xa para rematar esta heteróclita e exemplar panorámica, a presenza contemporánea de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, por medio dalgúns dos seus poemas ‘de referente paratrobadorico codaxiano’ por volta de *l’amur*, nos parámetros dialécticos do finximento e o testemuño⁴³ que, de maneira traxicómica, conforman a súa produción baixo o pseudónimo vitalmente literario de Adília Lopes (1960).

Trátase da representación condensada dun controverso e banalizado sentimento posmoderno, no sentido en que *l’amour est un mur*, servíndose deste significativo e definitorio xogo de palabras do *humoriste et moraliste* Jacques Lacan – mestre do *Witz*, da saída irónica –, coa intención evidente de provocar, como nos dous últimos textos epigramáticos que reproduciremos a seguir, un ‘efecto de sentido’ descontextualizado e/ou relocalizado no espazo, no tempo ou na cultura.

De feito, é así que acontece co último poema de *Clube da Poetisa Morta* (1997), «De mão dada»⁴⁴, ou co poema da IV parte, «Agora e na hora», de *Sete rios entre campos* (1999), «Nas Ondas»⁴⁵:

*Já portuguesmente
rimam «noite» e «boîte»*

VITORINO NEMÉSIO

De mão dada
com o meu amigo
vejo os filmes
de Jean Vigo

Nas Ondas
do Mar de Vigo
tomo banho
com o meu amigo

Vigo, 15-31 de agosto de 1993

⁴³ Para un coñecemento aprofundado da poética adiliana, permitímonos enviar o lector interesado para a excelente disertación de mestrado, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, *O projeto literário Adília Lopes*, de Raquel Góes de Menezes (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011), disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MenezesRG.pdf> (último acceso: 10 de outubro 2014).

⁴⁴ LOPES, A., *Dobra. Poesia Reunida (1983-2007)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009 (Documenta Poetica, 127), p. 314.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 357.

Ou, mesmo, coa sección final «pró-Meendinho» en conxunto coas outras dúas que a preceden – «anti-Camões» e «anti-Ricardo Reis» – dun poema da illa do mar de Vigo (*ibid.*, p. 314), tamén da cuarta parte de *Sete rios entre campos*: «Na ermida / de São Simeão / dar-te-ei / a minha mão / meu barqueiro» (*ibid.*, p. 362).

Enfin, como debemos ir acabando estas páxinas aproximativas, ao resultarnos imposible debuxar os límites do mapa e a riqueza deste tesouro poético compartillado aquén e alén Miño e/ou aquén e alén Atlántico (desexo só alcanzábel por medio da propia lectura e da apurada reflexión complementar), conclúo afirmando que acredito cegamente no feito de moitos textos neotrobadorescos por volta das ondas do mar vigués – de que poden servir de mostra algúns dos aquí referidos – falaren por si mesmos da innegábel cualidade e modernísima profundidade referencial que atesouran.

De todas as maneiras, talvez si poidamos comprobar como a sentida ausencia das amigas codaxianas, a súa complexa *dor* – por expresalo analoxicamente en termos desa especie de *saudade* romanesa – continúa a dicirnos respecto, permitindo que, coa súa evocación, os nosos poetas integren, en novos e diversos moldes líricos, a experiencia individual, xeneticamente amorosa ou social, no sentir colectivo de todos os seus lectores ou, máis ben, de todos os seres humanos.

Contrariando o noso spinozismo – que nos leva a preferir un erro a unha simplificación –, no entanto, esperamos que, ao longo deste ensaio gulliverizador da realidade poética focada, por moi parcialmente que for, teñamos exemplificado parte do feliz aproveitamento da escrita codaxiana, así como teñamos podido evidenciar, através da excepcional obra do nada menor poeta Manuel Bandeira, algo do percurso enriquecedor do lírico dicir humano, da estéril mímese pasadista á rendíbel apropiación actualizadora do teimoso ecoar das ondas codaxianas (e non só).

Ao situárense acronicamente nos *labirinti acquosi*, vividos en espera polo poeta brasileiro Marco Lucchesi, nun dos Sonetos Marinistas do poemario *Bizâncio* (1997), ao final – dígase tamén –, talvez a validade desta sinuosa e elíptica disertación poida estar alicerzada no feito de non poucos destes e outros excelentes poemas antipasadistas aquí brevemente revisitados, alén de modos e modas e reutilizando diversas técnicas e procedimentos literarios trobadorescos, continuaren transmitindo ese *peu de nuit* que, como dicía Paul Bénichou, precisa toda a literatura.

Ondas e altas ondas: revisitando algumas influências marítimas e terrestres na fase inicial da lírica galego-portuguesa

Graça Videira Lopes¹

As relações do trovador provençal Raimbaut de Vaqueiras com a lírica galego-portuguesa há muito que são matéria de discussão e debate. O que motiva esta atenção particular, e torna Vaqueiras um caso especial no contexto mais geral das relações entre trovadores provençais e ibéricos são, como é sabido, duas composições que lhe são atribuídas, o descordo plurilingue *Aras quan vei verdeiar*, composição na qual o Galego-Português é uma das cinco línguas utilizadas (na 5ª estrofe e nos 2 versos finais da finda), e a cantiga *Altas undas que venez sus la mar*, composição em voz feminina e cujas estranhas semelhanças com a cantiga de amigo ibérica e até mesmo com as *Ondas do mar de Vigo* de Martim Codax há muito foram sinalizadas². Porque o título do meu texto joga com esta (eventual) associação entre Codax e Vaqueiras, relembro desde já as duas últimas composições³:

¹ Instituto de Estudos Medievais – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

² Sobre o descordo ver, nomeadamente, TAVANI, G., «Accordi e disaccordi sul discordo di Raimbaut de Vaqueiras», in *Romanica Vulgaria, Quaderni* 10/11 (1987), pp. 5-44 e BREA, M., «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lirica galego-portuguesa», in *Estudios Galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, 1994. Sobre *Altas Undas*, ver RIQUER, M., *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1975, citado na 3ª ed., 2011, p. 843, mas sobretudo TAVANI, G., «Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez sus la mar* (BdT 392.5a)», in *Lecturae tropatorum* 1 (2008) [disponível em: <http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf>], estudo que se inicia por um resumo do estado da questão até esse momento, e também o posterior artigo de GUIDA, S., «Raimbaut de Vaqueiras [O]i *altas undas que venez sus la mar* (BdT 392.5a)», in *Lecturae tropatorum*, 6 (2013) [disponível em: <http://www.lt.unina.it/Guida-2013.pdf>], onde este autor procede a uma cuidada revisão dos argumentos de Tavani.

³ A obra de Martim Codax conservada constituindo um ciclo em torno de Vigo e do seu mar, outras duas composições deste mesmo ciclo se poderiam eventualmente citar, *Ai ondas que eu vim veer* (B 1284, N 7, V 890) e *Mia irmana fremosa* (B 1280, N 3, V 886).

Altas undas que venez sus la mar,
 que fai lo vent çai e lai demenar,
 de mon amic sabetz novas contar,
 qui lai passet? No lo vei retornar!
E oi Déu! D'amor
ad ora.m dona jói et ad ora dolor!

Oi, aura douça, qui vens devérs lai
 on mon amic dorm e sejourna e jai,
 del dolç alen un beure m'aportai!
 La boca obre, per gran desir qu'en ai.
E oi Déu! D'amor,
ad ora.m dona jói et ad ora dolor!

Mal amar fai vassal d'estrANH país,
 car en plor tórnan e sos jocs e sos ris;
 já non cudei mon amic me traís,
 qu'eu li donei çó que d'amor me quis.
E oi Déu! D'amor,
ad ora.m dona jói et ad ora dolor!
 (Raimbaut de Vaqueiras, S^g, 392, 5a)

Ondas do mar de Vigo,
 se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo?

Ondas do mar levado,
 se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
 o por que eu sospiro?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
 o por que hei gram coidado?
e ai Deus, se verrá cedo?

(Martim Codax, B 1278, N 1, V 884)

No caso da cantiga de Vaqueiras, para além da voz feminina, ou dos aspetos formais (o refrão, por exemplo), características típicas das cantigas de amigo e estranhas ao universo da poesia occitânica⁴, outras semelhanças com Codax têm sido apontadas, nomeadamente, e resumo de forma muito breve, a situação da protagonista, dirigindo-se diretamente às ondas para pedir notícias do amigo, ou mesmo a exclamação do refrão «*E ai Deus*» / «*E oi Déu*».

Tendo em conta, pois, as circunstâncias textuais (o descordo plurilingue e esta composição), as relações de Vaqueiras com a lírica galego-portuguesa, podendo indiciar um movimento inverso ao habitual (no caso, um provençal seguindo eventuais modelos ibéricos) constituiriam sempre uma questão interessante. Mas a cronologia deste brilhante e heterodoxo trovador, ativo entre cerca de 1180 e cerca de 1205, ou seja, contemporâneo do que pensamos ser a fase inicial da lírica galego-portuguesa (e na qual Codax aparentemente não se insere), juntamente com

⁴Se excetuarmos a *alba*, onde essas características estão presentes. Mas *Altas Undas* não é, manifestamente, uma *alba*.

o facto de não haver rasto de viagens de Raimbaut ao ocidente peninsular, tornam o problema bem mais complexo e intrigante. E tanto mais quanto este período inicial da lírica galego-portuguesa permanece envolto na bruma, que aqui não é infelizmente a da memória, mas a da simples escassez de dados documentais. É neste contexto nebuloso, pois, que as duas cantigas de Vaqueiras, datáveis de cerca de 1200-1203, ganham um relevo particular, não só por pressuporem alguma espécie de contacto do trovador com a arte trovadoresca ibérica inicial, contacto esse que será interessante localizar, mas também por indiciarem que essa arte em Galego-Português estaria por esses anos não só já bem ativa mas mesmo plenamente definida nos seus vetores principais (incluindo os géneros, se o modelo de *Altas Undas* tiver sido a cantiga de amigo). As perguntas que estas duas composições suscitam são, portanto, múltiplas. Como e quando teria Vaqueiras entrado em contacto com o trovadorismo do noroeste ibérico? Que circunstâncias o teriam levado a incluir o galego-português no seu descordo (ao lado do provençal, do francês, do italiano e do gascão)? Será mesmo a cantiga de amigo galego-portuguesa o modelo da *Altas Undas*? E, nesse caso, que cantiga ou cantigas concretas seriam essas? Como explicar as semelhanças entre estas *Altas Undas* e as *Ondas* de Martim Codax, sobretudo se a cronologia do jogral galego parece apontar para meados do século XIII? Mais do que a questão do descordo (que remete para a lírica de amor, um universo que, embora transposto para outra(s) língua(s), é também o do próprio Vaqueiras), a questão da composição *Altas Undas* parece-me ter, neste contexto, um carácter determinante, e até mesmo fraturante: na verdade, a ter sido a cantiga de amigo o modelo seguido por Vaqueiras nesta composição (ou seja, mesmo descartando, por agora, a questão específica de Codax), tal facto, comprovando necessariamente a antiguidade do género, contrariaria a hipótese explicativa geral para o nascimento da lírica galego-portuguesa por muitos defendida nas últimas décadas (nomeadamente por Resende de Oliveira e José Carlos Miranda⁵), hipótese que, partindo da exclusividade do modelo provençal numa fase inicial, postula o carácter tardio (em qualquer caso, posterior) do género que não remete para esse modelo, a cantiga de amigo. Não cabendo no espaço deste artigo analisar em profundidade este intrincado problema das origens, o certo é que o caso específico destas duas composições de Vaqueiras poderá talvez ajudar-nos a clarificar um pouco algumas das suas facetas. É, pois, neste sentido que se orientam estas notas, nas quais procurarei fazer um resumo crítico dos conhecimentos e hipóteses atuais sobre o assunto, e deixar ainda, mais do que respostas, algumas interrogações finais.

⁵Ver, nomeadamente, OLIVEIRA, António Resende de, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001 e MIRANDA, José Carlos, *Aurs mezclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Edições Guarecer, 2004.

Começarei por um problema prévio, mas determinante: o da autoria da composição *Altas Undas*. Na verdade, é necessário dizer que, se a autoria do descordo plurilingue não parece suscitar dúvidas, já a autoria de *Altas Undas* não é uma questão tão pacífica. Giuseppe Tavani⁶, por exemplo, retomando sugestões anteriores, nomeadamente do provençalista De Bartholomaeis⁷, defendeu em anos recentes que Raimbaut de Vaqueiras não seria, na verdade, o autor desta composição, sugerindo que ela deveria ser antes atribuída a Cerverí de Girona, trovador catalão de cronologia muito mais tardia (finais do século XIII). Se bem que Tavani dê particular atenção às questões relacionadas com a tradição manuscrita da cantiga, que não poderei aqui detalhar, mas que não são, de forma nenhuma, conclusivas⁸, as razões cronológicas constituem o ponto de partida da toda a sua argumentação. Ou seja: o modelo de *Altas Undas* sendo manifestamente a cantiga de amigo, e sendo a cantiga de amigo, em princípio, de cronologia tardia, Vaqueiras não pode ser o autor da composição. Sendo certo que no horizonte de Tavani está implícito o problema de Martim Codax, partilho do ceticismo de Souto Cabo quanto a esta hipótese⁹. Em termos gerais, trata-se, na verdade, de um raciocínio circular, já que o alegado carácter tardio da cantiga de amigo, tomado como princípio apriorístico mas nunca demonstrado, é exatamente aquilo que *Altas Undas* poderá eventualmente contrariar. Assim sendo, e comprovando até o descordo plurilingue os contactos do trovador com a lírica galego-portuguesa e considerando ainda, nas palavras de C. Segre, a “congruenza di tipo culturale” entre as duas composições, “nel quadro delle varie sperimentazioni linguistiche e registrali di Raimbaut”¹⁰, a atribuição de *Altas Undas* a Vaqueiras, feita claramente pelo manuscrito e que Martin de Riquer continua a aceitar, parece-me manter toda a validade¹¹.

⁶TAVANI, G., «Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)», *op. cit.*

⁷Que considerava *Altas Undas* uma verdadeira cantiga de amigo, como Tavani não deixa de referir. É também essa a posição do próprio Tavani («e delle *cantigas de amigo*, *Altas undas* possiede i marcatori essenziali: le dimensioni, la ripetizione del sintagma stereotipo mon amic, la struttura metrica di 4 versi più l’«estribilho», il carattere stesso del ritornello»).

⁸A composição chegou-nos através de um único manuscrito, o catalão S⁸. Uma análise cuidada do problema e da posição de Tavani é feita em GUIDA, S., *op. cit.*. A sua conclusão final parece-me metodologicamente a mais correta: «Io sono del parere che i dati offertti dai manoscritti medievali vadano rispettati fin quando non si presentano ragioni perentorie ed evidenti di modificarli e ‘correggerli’ e che l’*emendatio*, soprattutto se esercitata su un testimone unico, debba costituire un tentativo estremo, operazione alla quale bisogna ricorrere soltanto allorché la tradizione sia manifestamente erronea e del tutto irricevibile».

⁹SOUTO CABO, J. A., *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editora UFF, 2012, p. 216.

¹⁰SEGRE, C., “Gl’inseti popolareschi nella lirica e nel romanzo (sec. XIII) e la preistoria delle cantigas d’amigo”, in *O cantar dos trovadores, actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os dias 26 e 29 de Abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, pp. 315-328: 327.

¹¹RIQUER, *op. cit.*. De resto, mesmo aceitando a hipótese de não ser Raimbaut o autor de *Altas Undas*, mas sim um trovador ou jogral occitânico-catalão (ou mesmo, porque não, de um galego-português compondo em occitânico), a questão da datação da cantiga continuaria em aberto, nada impedindo, em princípio, que ela fosse obra de um autor de finais do século XII ou inícios do seguinte.

Para além desta questão da autoria, há ainda uma segunda questão prévia, que não posso também deixar de referir: a que diz respeito a outros eventuais modelos presentes em *Altas Undas*, que não (ou que não apenas) a cantiga de amigo galego-portuguesa. Trata-se de uma questão suscitada por uma outra semelhança, no caso, uma notável semelhança entre a segunda estrofe da composição de Vaqueiras (*Oi, aura douça, qui vens devérs lai*) e a quinta estrofe (e apenas essa) de uma conhecida mas anónima alba provençal, transmitida pelo Cancioneiro provençal C, *En un vergier soz fuella d'albespi*. Transcrevo a referida estrofe desta alba para que se possa melhor avaliar: *Per la douss'aura qu'es venguda de lai/ del mieu amic belh e cortès e gai/ del sieu alen ai begut us dous rai./ Oi Dieus, oi Dieus, de l'alba!, tan tost ve!* (como se vê, a semelhança estende-se à exclamação do refrão, *Oi Dieus*). A juntar ao facto de ser anónima, deve acrescentar-se que esta alba apresenta ainda, na verdade, uma estrutura algo estranha, já que as suas duas estrofes finais (a que transcrevo e a seguinte) são bastante oblíquas em relação às anteriores, ou seja, não parecem integrar-se organicamente no todo. No que toca à estrofe final (um elogio do trovador à beleza e qualidades da dama cuja voz ouvimos nas estrofes anteriores, remate que não encontramos em mais nenhuma alba conhecida), Peter Dronke¹² coloca mesmo a hipótese de poder tratar-se eventualmente de um acrescento posterior. Do meu ponto de vista, a mesma dúvida pode colocar-se em relação à penúltima estrofe (a quinta, aqui em causa), que abruptamente se afasta do cenário da despedida dos amantes (num vergel, sob folha de *albespi*, como se lê no *incipit*), cenário tradicional em que se situa a voz feminina que fala até esse momento (dirigindo-se a um amigo ali ao lado e não *lai*, distante, como nesta quinta estrofe). Sendo as semelhanças entre esta estrofe e a segunda da composição de Rimbaut inegáveis, o anonimato e as anomalias textuais desta alba são, pois, problemas que em nada facilitam a já intrincada questão de *Altas Undas*, como se compreende. Seja como for, e não sendo esse o assunto que nos ocupa aqui, o que poderemos concluir é que parece plausível que Rimbaut tenha conjugado nesta sua composição o modelo da cantiga de amigo galego-portuguesa (as marinhas, em particular) com um motivo provençal (anterior ou contemporâneo, popular ou culto)¹³. Conjugação também muito plausível num trovador em cuja obra conservada há outros exemplos deste tipo de fusões heterodoxas e criativas entre modelos occitânicos e não-occitânicos, e cujo caso mais célebre é exatamente o do seu descordo plurilingue.

¹² DRONKE, P., *The Medieval Lyric*, 2ª edição, London, Hutchinson, 1978, p. 175.

¹³ Como resume TAVANI («Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)», *op. cit.*, p. 9): «In campo, dunque, due tesi: o, meglio, due ipotesi. Che *Altas undas* sia linguisticamente provenzale, non c'è dubbio; il problema è se sia stata composta applicando un modello galego, sia pure rivisto e adattato a una cultura diversa e con innesti occitanici, o se ne sia del tutto indipendente.» Defendendo Tavani a primeira hipótese, é daqui que parte para, dada a “impossibilidade” cronológica que alega, sugerir uma datação posterior e uma eventual atribuição a Cerverí.

Bastaria, de resto, esse mesmo descordo para comprovar os contactos de Vaqueiras com a lírica galego-portuguesa, como acima foi dito, facto que ninguém contesta. Passemos então a uma das perguntas que acima colocámos: onde se teriam processado esses contactos? Neste aspeto da questão, e embora D. Carolina Michaëlis tivesse postulado uma qualquer viagem, não documentada, do trovador aos reinos peninsulares¹⁴, o que tem sido apurado sobre a sua biografia não é de molde a validar esta hipótese, uma vez que o seu percurso parece ter-se desenrolado, em exclusivo, entre a sua Provença natal e a corte italiana do seu grande protetor, o marquês Bonifácio de Monferrato, cujas andanças político-militares acompanha, incluindo as campanhas da Sicília (1194) e a participação na Quarta Cruzada (que teve exatamente o Marquês como chefe). A opinião generalizada hoje em dia entre os investigadores (incluindo Tavani¹⁵) é, pois, a de que os contactos de Vaqueiras com a lírica galego-portuguesa se terão processado no exterior da Península, mais provavelmente no sul de França (embora a Itália, em circunstâncias específicas de que falarei adiante, não seja liminarmente de excluir). Mas é exatamente o contexto da Quarta Cruzada, pelos anos da sua preparação e partida, 1202-1203, que parece o mais plausível, sabendo-se como estas grandes expedições congregavam cavaleiros das mais variadas origens geográficas, possibilitando contactos culturais alargados. Um dos participantes nessa mesma Quarta Cruzada foi, de resto, o também célebre Conon de Béthune, o trovador francês que não só foi um próximo de Vaqueiras (ambos fizeram pelo menos uma tenção), mas cuja canção de cruzada “*Ai! Amors, com dure departie*”, composta aquando da Cruzada anterior, a Terceira (c. 1189), terá servido de modelo à mais antiga composição galego-portuguesa datável, *Ora fez hoste o senhor de Navarra*, de João Soares de Paiva¹⁶.

A hipótese da Quarta Cruzada como contexto para os contactos entre Vaqueiras e a lírica galego-portuguesa parece, pois, plausível. Esta hipótese ganhou, de resto, um novo e inesperado fôlego desde o momento em que o investigador brasileiro José Ariel Castro¹⁷ trouxe à luz novos e muito aliciantes documentos, que parecem comprovar a presença no sul de França e nesses mesmos anos do infante Fernando Afonso, filho bastardo (primogénito) de D. Afonso Henriques, cuja brilhante carreira à frente da Ordem Militar de S. João do Hospital incluiu, depois de ter sido Prior Geral de Espanha (1198), a sua ascensão ao cargo de Mestre da Ordem,

¹⁴ VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 [reimpressão da edição de Halle, 1904], vol. II, pp. 735-736.

¹⁵ TAVANI, G., «Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)», *op. cit.*.

¹⁶ ALVAR, C., «Johan Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*», in *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. III. Madrid, Gredos, 1986, pp. 7-12.

¹⁷ CASTRO, José Ariel, «Afonso de Portugal, 11º Grão-Mestre da Ordem do Hospital de São João de Jerusalém, e o século XII Português», in *Actas do III Congresso Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, 1992, pp. 819-857.

exatamente em 1203. Atendendo a que Vaqueiras também nos diz, na sua grande epístola autobiográfica ao Marquês de Monferrato, que fez voto de cruzado nessa mesma época, perto do castelo de Babon¹⁸, e que um dos documentos divulgados por Ariel Castro localiza o infante na região nesse mesmo momento¹⁹, parece lógico concluir, como não deixa de fazer o investigador brasileiro, que os seus percursos se terão cruzado nesse momento²⁰. E é ainda Ariel Castro quem, alargando as suas conclusões à questão literária, postula que a utilização do galego-português no descordo plurilingue seria uma espécie de homenagem ao infante, por ocasião da sua recente nomeação como Mestre dos Hospitalários.

O que Ariel de Castro não discute nem mesmo refere é o necessário contexto trovadoresco que tal hipótese pressupõe. A este propósito anota Souto Cabo que «o uso da nossa língua no descordo só se justifica pela presença de um público recetivo a esse idioma e à modalidade literária que nele se exprimia»²¹. Creio que o problema não será bem esse, uma vez que, aceitando os dados do investigador brasileiro, a presença do infante português e do seu séquito já de si poderiam constituir esse público. O problema não é, pois, o público, mas sim o da necessária presença, junto do infante, de trovadores ou jograis que, compondo ou apenas divulgando a arte galego-portuguesa, pudessem servir de modelo a Vaqueiras. Porque, não nos esqueçamos, o que o descordo e, eventualmente, *Altas Undas*, nos provam é que ele teve contacto, não apenas com o idioma, mas com a arte trovadoresca galego-portuguesa²². Se esse contacto se processou no sul de França por alturas da Quarta Cruzada temos

¹⁸ Trata-se da composição *Valen marquès, senher de Monferrat* e a referência encontra-se nos versos 26-31 da chamada II parte da epístola: «E quant anetz per crozar a Sayssos, / ieu non avia en cor, Dieus m'ò perdo, / que passes mar, mas per vostre resso / levey la crotz e pris confessio; / e era pres lo fort castel Babo». Babon era a residência de Hugo III des Baux, Visconde de Marselha, irmão de Guilherme, Conde de Forcalquier, o protetor provençal de Raimbaut.

¹⁹ Trata-se de uma doação (de moinhos e gado) do mesmo Guilherme IV, conde de Forcalquier, aos Hospitalários de Embrun (nordeste de Marselha). Entre as testemunhas aparece um «R. Anfos», que Castro identifica com o Infante («Rex Anfos») – sendo que os infantes reais surgem por vezes designados como rei/rainha).

²⁰ Na verdade, Ariel Castro vai mais longe e, interpretando a expressão «tomei confissão» como «fiz votos numa Ordem Militar», conclui que o juramento de Vaqueiras (como Hospitalário) teria sido feito perante o seu Mestre, o próprio Infante (no referido castelo de Babon). Anthony Luttrell, num recente e interessante artigo onde analisa criticamente esta e outras hipóteses de Castro (LUTTRELL, Anthony, «Afonso of Portugal, Master of the Hospital: 1202/3-1206», in *Deeds done beyond the sea. Essays on William of Tyre, Cyprus and the Military Orders presented to Peter Edbury*, ed. Susan B. Edgington e Helen J. Nicholson, Farnham/Burlington, Ashgate, 2014, pp. 197-206), rebate tal interpretação, até porque, nas suas palavras «in any case, Hospitaliers were explicitly forbidden to take the cross». Acrescente-se que Luttrell tem igualmente muitas dúvidas sobre a referida identificação do Infante no documento de Embrun, mas neste aspeto, e até melhor prova, parece-me que as razões de Castro serão mais consistentes.

²¹ SOUTO CABO, J. A., *op. cit.*, p. 214.

²² O próprio Souto Cabo, concordando com uma anterior sugestão de Mercedes Brea, e tendo em conta que a estrofe francesa do descordo principia com um verso de uma *chanson* de Conon de Béthune, afirma (*ibid.*, p. 23): «se extrapolarmos esse procedimento ao caso da estrofe galega, esta poderá ter sido a recriação de um texto prévio, por enquanto, perdido».

necessariamente que postular a presença de trovadores ou, pelo menos, de jograis galego-portugueses nesse mesmo lugar e nesse mesmo momento²³.

Interessante será então analisar mais de perto a figura do infante Fernando Afonso, que parece ser o suspeito principal, através do seu séquito. Infelizmente, este filho bastardo de D. Afonso Henriques parece ser uma figura «muitíssimo esquiva e que não se deixa facilmente apanhar»²⁴. Nem mesmo sobre o seu nome temos certezas absolutas (alguns investigadores sugerindo que o Mestre dos Hospitalários foi, não Fernando, mas Afonso Afonses, outro filho bastardo do rei; continuarei a chamar-lhe Fernando Afonso, que é a opção de José Mattoso e a mais consensual²⁵). Filho da ligação de Afonso Henriques com Chamoá Gomes de Pombeiro, nascido por volta de 1140, o infante, que parece ter sido inicialmente cavaleiro Templário, tendo passado em seguida para a Ordem do Hospital, é uma das principais figuras da corte do seu pai, onde assina documentos desde 1159, e desempenha o importante cargo de alferes-mor nos anos seguintes ao desastre de Badajoz, ou seja, de 1169 a 1173. A partir desta última data, e sendo substituído no cargo por Mem Gonçalo de Sousa, desaparece da documentação, e o seu percurso entra na fase esquiva. Terá saído de Portugal, eventualmente para Leão (onde a sua tia Urraca era esposa do rei Fernando II²⁶), mas nos 25 anos seguintes até ao documento de 1203 referido por Ariel Castro (juntamente com um outro, do mesmo ano, que o localiza na Flandres, e de que falarei mais adiante) nada parece estar documentado a seu respeito – o que, diga-se, não deixa de ser deveras estranho, dada a importância da personagem²⁷. Mário Barroca afirma que participou na Terceira Cruzada (1190-1191)²⁸, mas não indica a sua fonte (o que é pena, porque a informação é literariamente interessante, sobretudo atendendo ao que já dissemos sobre Conon de Béthune e a cantiga que terá servido de modelo a João Soares de Paiva). Outros autores, incluindo Maria

²³ A hipótese sugerida por alguns investigadores de Vaqueiras ter eventualmente conhecido a lírica galego-portuguesa por via indireta, isto é, através de trovadores provençais que tenham passado pelas cortes ibéricas, não me parece consistente (ou implicaria igualmente a presença de jograis/intérpretes galego-portugueses aptos a cantar as composições). Já a afirmação de Resende de Oliveira de ter sido por via escrita (rolos ou pergaminhos galego-portugueses que circulariam no âmbito trovadoresco occitânico) que Vaqueiras tomou contacto com a arte ibérica (OLIVEIRA, António Resende de, *op. cit.*, p. 66) é uma mera hipótese teórica, sem qualquer apoio documental. De resto, mais adiante no mesmo livro (*ibid.*, p. 77), Oliveira, com o risco de se contradizer um pouco, considera “digna de consideração” a hipótese de Ariel de Castro.

²⁴ As palavras são de Maria João Branco, minha colega no Instituto de Estudos Medievais, num email em que me respondia ao meu pedido de bibliografia recente sobre o Infante.

²⁵ MATTOSO, J., *D. Afonso Henriques*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, pp. 164-165. Os investigadores que optam pelo nome de Afonso Afonses são M. Fernanda Alegria MARQUES e João SOALHEIRO (in *A corte dos primeiros reis de Portugal*, Gijón, Ediciones Trea, 2009).

²⁶ Até 1175, data em que o casamento é anulado por consanguinidade.

²⁷ Luttrell (LUTTRELL, Anthony, “Afonso of Portugal...”, *op. cit.*) chega a pôr a hipótese de ter estado preso, hipótese que, podendo explicar o seu radical desaparecimento, também não tem qualquer base documental.

²⁸ BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia medieval portuguesa: 862-1422*, tese de doutoramento, Universidade do Porto, 2000, vol. II, tomo I, p. 636 [disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55736>].

João Branco²⁹, creem que foi ele o embaixador que, em 1198, já no reinado de seu irmão D. Sancho I, levou a Roma o censo devido pelo reino português (o que, a ser verdade, não deixa de ser também uma informação interessante, eventualmente mesmo para a questão de Vaqueiras, como vimos). O seu percurso a partir de 1203, ano da nomeação como Mestre dos Hospitalários, está mais documentado e resumi-lo-ei muito rapidamente: uma vez no Oriente (na Síria, em 1204), e depois de ter realizado um importante capítulo geral da Ordem em Margat (Antioquia), entrou em ruptura com as restantes chefias da Ordem, renunciou ao cargo de Grão Mestre em 1206, e regressou a Portugal, onde morreu assassinado «pelos freires de Évora» em Fevereiro de 1207, por motivos pouco claros³⁰. Uma história enigmática e assaz romanesca, convenhamos (e que dá lastro à fértil imaginação de Ariel Castro, matéria que me dispenso de abordar aqui). Acrescento apenas um pormenor que me parece interessante: enterrado na sua comenda de S. João do Alporão (Santarém), a lápide do seu túmulo, que se conserva, contém uma belíssima epígrafe, em versos latinos, que traduzo: «Quem quer que sejas tu, sujeito à morte, lê e chora / Sou o que tu serás, já fui o que tu és. Por mim, peço-te, ora»³¹.

Deixemos por momentos o infante Fernando Afonso e as suas eventuais relações trovadorescas (a ele regressarei no final) e façamos um curto desvio para a questão mais geral deste período inicial da lírica do noroeste peninsular, agora por um outro ângulo, o das fontes. Na verdade, definindo a lírica galego-portuguesa, como geralmente se faz, como o conjunto das cerca de 1680 composições conservadas pelos três cancioneiros que nos chegaram, é compreensível que as fontes principais para a discussão das suas origens sejam esses mesmos cancioneiros. Juntamente com o índice dos apógrafos italianos que Colocci nos legou, é neles que a generalidade dos investigadores se tem baseado para desenvolver as suas hipóteses sobre o período inicial do trovadorismo galego-português, sobretudo em tempos mais recentes. Chamo a atenção, no entanto, para o cuidado que Resende de Oliveira demonstra na hora de escolher o título para o seu imprescindível estudo sobre esses mesmos cancioneiros: *Depois do espetáculo trovadoresco*³². É que, na verdade, temos tendência para esquecer que as fontes de que dispomos, os cancioneiros, são posteriores, e,

²⁹BRANCO, Maria João, *D. Sancho I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, pp. 231.

³⁰O Livro Velho de Linhagens diz (1B7) «e mataram-no os freires de Uclés em Évora». Luttrell (LUTTRELL, Anthony, «Afonso of Portugal...», *op. cit.*) transcreve ainda várias versões de uma crónica da Ordem, que referem o seu envenenamento *per gentem suam* (numa das versões, ainda antes de entrar em Portugal). Uma variante catalã da Crónica liga o seu assassinato a problemas políticos com seu irmão, o rei D. Sancho I, sugerindo que teria sido ele o mandatário.

³¹«*Quisquis ades qui morte cadis per lege plora/ Sum quod eris fueram quod es: pro me precor ora*» (BARROCA, Mário Jorge, *op. cit.*, doc. 259).

³²OLIVEIRA, António Resende de, *Depois do espetáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.

no caso do período inicial, muito posteriores, à composição e à *performance* das cantigas, ou seja, ao espetáculo trovadoresco³³. Assim sendo, é lícito considerar que as cantigas que recolhem, sobretudo as do período inicial, dificilmente nos poderão dar uma imagem, já não direi exaustiva, mas mais ou menos aproximada do repertório passível de ser ouvido nos primeiros tempos do espetáculo trovadoresco em Galego-Português. Mesmo que dispuséssemos de todas as composições incluídas nos manuscritos e hoje perdidas por razões circunstanciais³⁴, o que as fontes escritas nos permitem conhecer desta arte poético-musical essencialmente oral resultará apenas, seguramente, numa visão parcelar, visão essa que não só o será em termos numéricos (é lógico supor que muitas composições do período mais antigo seriam já de difícil acesso na época das recolhas coletivas³⁵), mas que poderá mesmo ter sido enviesada pelos critérios (que desconhecemos) dos compiladores dessas mesmas recolhas, sobre as quais, como se sabe, também quase nada de seguro tem sido possível apurar (em particular, quem as mandou fazer, quando e onde).

No excelente e documentadíssimo livro que Souto Cabo publicou recentemente, e que já atrás citei, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, o professor galego, entre a avalanche de dados biográficos novos que nos fornece sobre os autores mais recuados presentes nos Cancioneiros, avança duas hipóteses muito interessantes no que toca a esta última questão: a primeira, sobre critérios, a de que podemos suspeitar (e cito) «que a ausência (parcial) da cantiga de amigo no segmento mais antigo da tradição manuscrita terá resultado dos critérios de seleção que presidiram às primeiras recolhas», acrescentando, em nota, que «a cantiga de amigo de feição mais popular aparece usualmente associada aos jograis, ‘excluídos’ (?) da mais antiga recolha, o ‘Cancioneiro dos cavaleiros’»³⁶ (a interrogação é do próprio). A segunda hipótese, sobre os eventuais mandatários, e que se prende com a nova cronologia (mais recuada) que propõe para o trovador Fernão Rodrigues de Calheiros (exatamente o primeiro cavaleiro de quem temos cantigas de amigo) e com suas atestadas relações com o trovador Rui Gomes, o Freire e de ambos com o magnate D. Gonçalo Anes da Nóvoa, que foi Mestre de Calatrava e era também irmão do trovador Osório Anes, essa segunda hipótese, dizia, é a de que D. Gonçalo da Nóvoa e o seu círculo,

³³ Infelizmente, o próprio Resende de Oliveira também o esquece quando baseia a sua posterior teoria sobre as origens e desenvolvimento da lírica galego-portuguesa (IDEM, *O trovador galego-português e o seu mundo*, op. cit., 2001) quase exclusivamente em dados numéricos referentes à cronologia e nacionalidade dos autores presentes nos cancioneiros.

³⁴ Do período mais recuado perderam-se pelo menos 24 composições, as que se encontravam em fólios iniciais do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, hoje desaparecidos (mas cuja numeração e autores constam do Índice de Colocci).

³⁵ Dou apenas um exemplo: será credível que D. Garcia Mendes de Eixo tenha composto apenas *uma* composição ao longo da sua vida?

³⁶ SOUTO CABO, J. A., op. cit., p. 216.

social ou familiar, poderia ter estado envolvido «na configuração desse segmento, enquanto embrião da primeira coletânea poética da lírica galego-portuguesa»³⁷. É esta, de resto, a última frase do seu livro. Não desenvolvendo esta sugestiva ideia, Souto Cabo deixa, no entanto, no ar, como se vê, a hipótese da estreita ligação das ordens militares ao trovadorismo ibérico da fase inicial (incluindo a sua passagem, seletiva, à escrita).

De resto, Souto Cabo abre o seu livro exatamente com a transcrição da célebre rubrica que antecede a secção das cantigas de amigo no CBN: «*Esta folha adiante se começam as cantigas d'amigo que fezerom os cavaleiros, e o primeiro é Fernam Rodrigues de Calheiros*». Como acima referi, um novo documento que o investigador galego publica mostra Calheiros já adulto em 1195, o que obriga a recuar a cronologia deste trovador e, por arrasto, das cantigas de amigo, para finais do século XII (contrariando a tese do seu aparecimento tardio). Infelizmente Souto Cabo, cuja tese central é a da importância do contexto galego, e particularmente da linhagem dos Trava, no surgimento do trovadorismo galego-português, não se debruça especialmente, para além do citado documento, sobre este português, ao que tudo indica, natural de Ponte de Lima, cujo percurso biográfico concreto desconhecemos. A sua atenção prioritária incide, logo em seguida, na personagem que ele considera a «peça-chave», João Velaz, o trovador cuja única cantiga de amor transcrita nos apógrafos italianos se perdeu (o seu nome surge apenas no Índice de Colocci), mas cuja cronologia remontará à geração anterior (uma vez que o identifica como um indivíduo documentado entre 1150 e 1181). Toda a investigação que Souto Cabo apresenta neste ponto é interessantíssima, em particular no que diz respeito às intrincadas relações familiares com as linhagens catalãs, em parte radicadas no noroeste peninsular, dos Cabreira e dos Urgell.

Como não cabe no espaço deste texto debruçar-me com um mínimo de atenção sobre este assunto, retomo o fio da minha argumentação no que diz respeito à citada rubrica das cantigas de amigo referente a Fernão Rodrigues de Calheiros, a qual, como se sabe, é um dos principais elementos de que se serve Resende de Oliveira para postular a existência, anterior às grandes recolhas coletivas, do referido «Cancioneiro dos cavaleiros», um dos materiais de que os compiladores posteriores se terão servido³⁸. Mas creio que o texto desta importante rubrica pode ainda ter outra leitura: de facto, ao referir de forma explícita que o que se segue são «as cantigas de amigo *que fizeram os cavaleiros*», o texto parece indiciar também que outras cantigas de amigo haveria cujos autores não seriam cavaleiros mas, por

³⁷ *Ibid.*, p. 235.

³⁸ O que não é incompatível com a tese do aparecimento tardio da cantiga de amigo, uma vez que Oliveira situa a atividade de Calheiros nas primeiras décadas do século XIII.

exemplo, jograis (que não caberiam, pois, no conjunto socialmente definido que a rubrica anuncia). Bem entendido, a dúvida que se coloca não é a de saber se os jograis compunham cantigas de amigo, já que muitas delas foram recolhidas nos Cancioneiros, mas sim a de saber se esses mesmo jograis (alguns dos presentes nas recolhas ou outros) já as comporiam também no período recuado a que pertence o cavaleiro Fernão Rodrigues de Calheiros, ou seja, em finais do século XII e inícios do século XIII. Como os jograis são geralmente invisíveis na documentação coeva, e os dados biográficos de que dispomos ou não existem ou são precários e indiretos, é muito difícil estabelecer balizas cronológicas seguras (ou mesmo balizas cronológicas *tout court*) para a atividade de uma boa parte dos que comparecem nos manuscritos, nomeadamente na zona que Resende de Oliveira chama «Cancioneiro dos jograis galegos» (onde Martim Codax está integrado). Na verdade, a cronologia dos autores aí inseridos tem sido indiretamente deduzida: partindo de uma outra rubrica que antecede as composições de Bernaldo de Bonaval («*Em esta folha adeante se començam as cantigas d'amor. Primeiro trovador: Bernal de Bonavalle*»), e que interpreta como um vestígio do que seria a secção de amor desse primitivo cancionero de jograis, Oliveira assume que os restantes jograis nele incluídos seriam ou contemporâneos ou posteriores (e sobre Bernaldo temos alguns dados que o situam em meados do século XIII, talvez nas décadas posteriores a 1230). De qualquer forma, e para além de não deixar de ser bizarro que a rubrica inaugural de um cancionero de jograis chame especificamente *trovador* ao primeiro autor (e que, sabêmo-lo hoje, foi clérigo³⁹), nada nos garante que a sequência fosse cronológica. E mesmo descartando todas estas dúvidas, o certo é que a eventual existência de uma compilação de jograis de meados do século XIII nada nos diz sobre a existência ou não existência de jograis ativos nas décadas anteriores e igualmente autores de cantigas de amigo.

De resto, fora do âmbito dos manuscritos que até nós chegaram, a existência de jograis de cronologia recuada cuja obra se perdeu está perfeitamente atestada, sendo o caso mais notório o do célebre jogral Palha, burgês abastado de Santiago de Compostela, ativo na corte galego-leonesa de Afonso VII, e tão próximo do monarca que, como é sabido, confirma o Foral dos Francos de Toledo em 1136, ao lado das principais figuras da sua corte⁴⁰. Da mesma forma, desde começos do mesmo século XII, diz-nos ainda Pidal, encontramos jograis radicados «en Sahagún formando una importante clase de la burguesía»⁴¹. E se desconhecemos por completo o repertório

³⁹SOUTO CABO, J. A., «En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas», in *Verba*, 39 (2012), nota 26.

⁴⁰MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Marid, Espasa-Calpe, 1942, citado na 7ª edição, Madrid, 1975, p. 81.

⁴¹*Ibid.*, p. 50.

de Palha ou destes jograis, parece-me muito plausível aceitar que a sua língua de expressão fosse a língua falada, e mesmo, no caso de Palha, o galego-português, sua língua materna e também língua dominante na corte galego-leonesa. Quanto às suas composições perdidas, tão verosímil é supor que fossem de género épico-narrativo como lírico-amoroso, satírico ou mesmo de tradição popular (possivelmente, como em todas as épocas, haveria de tudo um pouco na atividade dos jograis de então). Acrescente-se, já agora, que é exatamente à tradição popular em Galego-Português, e até à da cantiga em voz feminina, ou cantiga de amigo, que C. Segre liga alguns dos versos que canta a protagonista da primeira parte da *Razón de Amor*, um texto castelhano datável de c. 1205, uma ocorrência que, segundo este autor, “mostra in atto già nel primo Duecento una circolazione interregistrata e interlinguistica molto più vivace di quanto non si potesse supporre”⁴².

Situamo-nos assim na ainda mais nebulosa questão da origem das cantigas de amigo, matéria que também não é minha intenção resolver aqui. Mas devo dizer que, ao reler recentemente o que diz D. Carolina Michaëlis sobre o assunto, na sùmula do seu imprescindível volume II do *Cancioneiro da Ajuda* (e numa época, note-se, em que as *kharjas* eram desconhecidas), não pude deixar de me espantar de novo com minúcia e a extensão das informações de toda a ordem que procurou recolher, e que remontam, pelo menos, à época da Condessa de D. Teresa (incluindo, por exemplo, referências aos cantos nupciais no seu casamento e de sua irmã Urraca, ou ainda aos coros de donzelas que saudavam, cantando «à maneira da Galiza», a entrada do filho desta última, o jovem Afonso VII, em Santiago, como refere a *História Compostelhana*)⁴³. Idêntico levantamento fez Menéndez Pidal, sobretudo, para o que nos interessa aqui, no seu clássico livro sobre os jograis, já antes referido. É esta, diga-se, uma linha de investigação que não tem conhecido desenvolvimentos significativos, talvez pela excelência do trabalho destas duas figuras cimeiras da filologia dos inícios do século passado, talvez pela atenção prioritária que passou a ser dada às fontes escritas trovadorescas, os Cancioneiros, cujo análise mais aprofundada estava por fazer e era igualmente necessária. De qualquer forma, se um ou outro dos dados avançados por D. Carolina ou Menéndez Pidal podem estar desatualizados, convém salientar que muitos outros continuam tão interessantes quanto esquecidos.

Defacto, esta viagem à época imediatamente anterior àquela que os Cancioneiros nos documentam, no sentido de procurar não só desenhar o contexto cultural do noroeste peninsular nos séculos XI e XII, mas também o de nela procurar indícios

⁴² SEGRE, C., *op. cit.*, p. 326.

⁴³ VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, *op. cit.*, pp. 715-717 e 897.

de uma arte poético-musical só bem mais tarde passada a escrito (nomeadamente a do género autóctone cantiga de amigo), continua a parecer-me muito útil. Se é verdade que na vida cultural de todas as épocas há por vezes saltos bruscos (e a moda de compor e cantar «à maneira provençal» pode ter tido, efetivamente, uma implementação e um desenvolvimento rápidos, algures por meados do século XII), convém igualmente não esquecer o *continuum* de evolução em que esses saltos ocorrem, um contexto também por vezes tão invisível (nas fontes escritas) quanto determinante. Nesta medida, o peso que tem no *corpus* trovadoresco galego-português, e desde o seu início documentado, a modalidade popularizante cantiga de amigo, alheia à «maneira provençal», só pode indicar, na minha opinião, que essa modalidade de canto em língua vulgar estaria já em pleno florescimento, pelo menos em algumas das suas vertentes, quando a moda provençal se lhe veio reunir (sem a ela se sobrepor, note-se). De resto, também o outro género abundantemente cultivado pelos trovadores galego-portugueses, a cantiga de escárnio e maldizer, tem características muito próprias e bastante distintas do sirventès provençal, o que indicia igualmente uma história autónoma e bem anterior aos textos documentados⁴⁴. Por tudo isto, a ideia de um «momento zero» ou inaugural da lírica trovadoresca galego-portuguesa, sobretudo se o pretendermos detetar entre os textos ou autores conservados pela fragmentária tradição manuscrita que nos chegou, parece-me não fazer grande sentido⁴⁵. Nas sociedades tradicionais, como é a sociedade medieval, a música e o canto estão intrínsecamente ligadas a todas as atividades da vida quotidiana, tanto as de carácter religioso como secular, muito mais, aliás, do que nas nossas sociedades contemporâneas. É neste ambiente de «cantares» que a lírica dos jograis e trovadores do noroeste peninsular, potenciada decerto pelos novos modelos que autores provençais célebres trazem às cortes da região, ganha autonomia e desenvolve gradualmente uma poética normativa própria, num processo cujos elos mais antigos serão sempre difíceis de estabelecer.

Se este é o quadro geral que subjaz à referida pesquisa de D. Carolina ou de Menéndez Pidal sobre o período imediatamente anterior aos autores documentados, como creio ser, o seu alargamento poderá revelar-se bastante produtivo no

⁴⁴ Como o próprio Rodrigues Lapa reconhece quando, ao estudar as formas métricas e rítmicas, relaciona a frequência da redondilha nestas cantigas com o carácter mais «nacional» do género (LAPA, M. Rodrigues, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro, s.n., 1965, pp. 74-77).

⁴⁵ Recordo de novo as palavras de Peter Dronk, que utilizei como epígrafe num dos capítulos do meu livro *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses* (Lisboa, Estampa, 1994), e que continuam a parecer-me cristalinas: «*The lyrical repertoire that was largely shared by all medieval Europe (...) is thus the product of ancient and scarcely separable traditions of courtly, clerical and popular songs. We can only infer the richness and many-sidedness of this traditions from the fragmentary written evidence that survives. But the inference is certain enough, in my opinion, for us to reject any suggestion that the birth of secular vernacular lyric in western Europe was a sudden event, that took place (as many people still believe) at the end of the eleventh century.*» (DRONKE, P., *The Medieval Lyric*, 2ª edição, London, Hutchinson, 1978, p. 30).

que toca a algumas das nossas atuais perplexidades. É nesse sentido que aproveito para acrescentar duas ou três informações que me parecem interessantes, as quais, embora não imediatamente relacionadas com as cantigas que são objeto deste trabalho, poderão talvez ajudar a desenhar o ambiente que viu nascer a arte trovadoresca ibérica, quer indiciando uma vivacidade cultural pouco conhecida, quer contrariando a habitual e, a meu ver, preguiçosa tese do caráter periférico do noroeste peninsular, em particular do jovem reino de Portugal, em relação à cultura europeia da época.

Antes, no entanto, parece-me conveniente esclarecer o ponto que diz respeito às próprias coordenadas espaciais em que me situo e de que irei falar, o noroeste peninsular. Na verdade, e contrariando a conhecida hipótese de Resende de Oliveira⁴⁶ sobre a importância de Rui Dias de Cameiros e do seu eventual núcleo castelhano no nascimento da lírica galego-portuguesa (que desse núcleo inicial castelhano-leonês se teria posteriormente desviado para o noroeste galego-português), todos os mais recentes dados biográficos que têm sido apurados sobre os autores parecem apontar para a região da fronteira do Minho como o lugar de origem do núcleo inicial documentado. Como demonstra de forma muito convincente Henrique Monteagudo⁴⁷, é nas terras de Toronho e do Lima que são detetáveis os mais antigos autores presentes nas recolhas, e isto numa teia de relações familiares luso-galegas que torna anacrónica qualquer tentativa de divisão estanque entre portugueses e galegos (ainda para mais se tivermos em conta a instabilidade política desta região ao longo de todo o século XII, passando sucessivamente do domínio galego-leonês ao português e vice-versa). Tudo indica, pois, que será este o espaço de origem do canto trovadoresco galego-português (como cenário geográfico ou/e linhagístico, é difícil saber).

Muito curiosamente, é a essa mesma região que está ligado uma personagem da primeira metade do século XII só muito recentemente trazida ao nosso convívio, de seu nome João de Sevilha e de Lima, que José Francisco Meirinhos, o investigador da Universidade do Porto que o estudou, considera o «tradutor mais célebre da sua época»⁴⁸. De provável origem moçárabe, vivendo quase sempre na região do Lima, onde morre em 1157, João de Sevilha e de Lima é o autor, entre outros textos, da tradução para latim de um texto árabe pseudo-aristotélico, o *Secretum secretorum*,

⁴⁶Desenvolvida sobretudo em OLIVEIRA, António Resende de, *O trovador galego-português e o seu mundo*, op. cit., pp. 65-78.

⁴⁷MONTEAGUDO, H., *Letras primeiras. O foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trovadoresca e a emergência do galego escrito*, Corunha, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.

⁴⁸MEIRINHOS, J. F., "A ciência e filosofia árabes em Portugal. João de Sevilha e de Lima e outros tradutores", in *Estudos de Filosofia Medieval. Temas e autores portugueses*, Porto Alegre, EST Edições, 2007, pp. 43-54 [disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55839/2/MeirinhosTemasEstudos2007000126635.pdf>].

uma tradução que teria larga fortuna na Europa do tempo e dos séculos seguintes⁴⁹. O que tem de mais curioso este livro, pelo menos para o que nos interessa aqui, é a explícita e extensa dedicatória à Rainha D. Teresa (rainha é o termo usado), na qual relata uma conversa que ambos tinham tido sobre «a utilidade do corpo» e o pedido que D. Teresa lhe terá feito para escrever uma obra sobre «a observação das dietas ou a conservação do corpo»⁵⁰. Passo em claro outros interessantes pormenores, alheios à matéria que nos ocupa, para sublinhar apenas a importância deste testemunho no que diz respeito não só à região onde tudo isto se passa (o vale do rio Lima), mas também aos interesses culturais da mãe de D. Afonso Henriques, matéria sobre a qual nada se sabia até agora. Como comenta Meirinhos, «de um ponto de vista histórico-cultural a riqueza informativa deste prefácio é notável». Estamos nas primeiras décadas do século XII, e o referido documento comprova-nos que na região do Lima, em particular na corte galego-portuguesa da condessa/rainha Teresa (e não apenas na corte real leonesa) são favorecidas ou mesmo incentivadas atividades culturais laicas (e de grande repercussão europeia posterior).

Um segundo dado que me parece pertinente sobre esta mesma época, este já mais próximo da questão trovadoresca, e que, a meu conhecimento, nunca foi devidamente considerado, diz respeito à teia das relações familiares dos senhores da zona, no caso, incidindo sobre D. Elvira, a outra irmã menos conhecida de D. Teresa. Na verdade, a história peninsular tem-se debruçado, com mais ou menos atenção, sobre as irmãs Urraca e Teresa, em virtude dos seus casamentos com os condes D. Raimundo e D. Henrique de Borgonha e também do importante papel político que ambas desempenharam no xadrez peninsular já depois de viúvas. Mas D. Teresa tinha uma outra irmã (e esta completa direita, ou seja, de pai e mãe), D. Elvira, que o imperador-pai casou, pela mesma época, com um terceiro conde não menos importante, no caso, Raimon de Saint Gilles, conde de Toulouse e marquês de Provença. Raimon de Saint Gilles foi o chefe da Primeira Cruzada e para as terras de Ultramar partiu em 1096, acompanhado por sua mulher D. Elvira. É lá que ela dá a luz o seu filho Afonso Jordão (assim chamado por ter sido batizado no rio Jordão), a quem, anos mais tarde, na década de 1110, o duque Guilhem de Poitiers, o primeiro trovador, disputará longamente o condado de Toulouse. Mas já por alturas desta primeira cruzada o Duque da Aquitânia tinha viajado para a Terra Santa, onde estava em 1101 (eventualmente acompanhado, diga-se, pelo próprio conde D. Henrique, seu primo direito e cunhado de D. Elvira, que talvez tenha

⁴⁹ Como mostra o facto de se conservarem ainda hoje cerca de 150 cópias. A tradução é parcial, centrando-se especialmente nos capítulos referentes à medicina. Uma segunda tradução completa foi feita em Antioquia, por volta de 1232, por Filipe de Tripoli.

⁵⁰ Como sugere Marsilio Cassoti, é possível que, por essa época, o estado de saúde de D. Teresa não fosse dos melhores (CASSOTI, M., *D. Teresa, a primeira rainha de Portugal*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2008, p. 213).

participado nesta expedição⁵¹). Seja como for, todas estas personagens do condado de Toulouse serão frequentemente referidas pelos trovadores provençais da primeira geração (que não D. Elvira, pelo menos que se tenha detetado até ao momento). Encontramo-nos, pois, geográfica e culturalmente, em pleno ambiente trovadoresco, com o qual os senhores do noroeste peninsular de inícios do século XII mantêm, como se vê, estreitas relações familiares. Falecido o marido em 1105, D. Elvira regressou à Península Ibérica, onde se casou de novo com Fernando Fernandes, conde de Benavente, de quem teve mais três filhos. Em 1111, de resto, o conde foi nomeado tenente de Lamego por D. Henrique e D. Teresa⁵², pelo que é possível que as irmãs tenham estado relativamente próximas nesses anos. Pouco mais sabemos, no entanto, do percurso de D. Elvira, salvo que terá falecido relativamente idosa, por volta de 1158⁵³. Acrescente-se, já agora, que a sua neta, de nome Faydiva, se tinha casado, anos antes (1151), com Humberto III de Sabóia, irmão da nossa rainha D. Mafalda (ou seja, a filha de Afonso Jordão tornou-se cunhada de D. Afonso Henriques).

O que estas relações familiares cruzadas significaram em termos de efetivo contacto do noroeste peninsular e, em particular, da corte portuguesa, com a lírica occitânica inicial não é seguro, até porque as fontes são silenciosas sobre esta matéria. Como supõem alguns investigadores, não é impossível que o célebre Marcabru, figura marcante desta primeira fase da lírica provençal, tenha estado na corte de Afonso Henriques nos mais de dez anos que passou na Península Ibérica, por volta da década de 1140⁵⁴. Seja como for, e embora não haja, até ao momento, documentos que comprovem, quer a sua efetiva passagem, quer a de outros trovadores provençais, pelas cortes portuguesas do século XII, tenho sempre muita dificuldade em aceitar a tese de que o reino de Portugal se teria mantido alheado da arte trovadoresca occitânica, então em plena expansão na Europa. A justificação que muitas vezes suporta esta posição, quer de forma implícita, quer de forma explícita (como é o caso de Jean-Marie d'Heur) aponta para a eterna questão do lugar periférico de Portugal na geografia europeia, a que se juntaria o contexto essencialmente militar vivido nas primeiras décadas do novo reino⁵⁵. Quanto a esta última questão, penso que ela não faz qualquer sentido, não só porque este contexto era o de todos os reinos peninsulares, como também porque militares,

⁵¹ É o que supõem, embora com reservas de data, Mário BARROCA e Luís AMARAL (in *A condessa-rainha. Teresa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012, p. 40). De resto, D. Henrique e o Duque Guilhem eram efetivamente primos direitos, já que o pai do primeiro, Henrique, o *Demoiseau*, era irmão da mãe do Duque, Hildegarda.

⁵² CASSOTI, M., *op. cit.*, p. 122.

⁵³ BARROCA, M, J., AMARAL, L., *op. cit.*, pp. 64-65.

⁵⁴ Na obra de Marcabru há, pelo menos, duas referências ao reino de Portugal.

⁵⁵ D'HEUR, Jean-Marie, *Troubadours d'oc et troubadours galicien-portugais*, Paris, Fundação Caloute Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1973, p. 268.

eram, por definição, os membros das aristocracias de todas as regiões da Europa da época, incluindo quer todos os grandes senhores que protegeram os trovadores, quer boa parte dos próprios trovadores. Já quanto à questão da periferia, e para além de todos os dados antes referidos, não posso estar mais de acordo com os recentes biógrafos da rainha D. Teresa, Luís Amaral e Mário Barroca, quando, depois de analisarem demoradamente as peças políticas do xadrez do noroeste peninsular da época no contexto europeu, tanto no que toca as suas elites aristocráticas como religiosas, concluem que elas «desmentem, pelo menos em parte, a ideia tradicional acerca do carácter periférico e marginal do espaço português, à qual recorrem sistematicamente certas explicações historiográficas»⁵⁶. Entre outros factores, estes historiadores referem, por exemplo, «o crescente intervencionismo da infanta portugalense [D. Teresa] nos assuntos da monarquia de Leão e Castela e a carreira romana do arcebispo [de Braga] D. Maurício, colocado no centro das disputas entre o papado e o império»⁵⁷. Do ponto de vista cultural, e ao contrário do que é habitual assumir de forma apriorística, nada indica que o panorama fosse diferente. De resto, e mesmo que outros dados não existissem (e eles existem, como vimos), o simples facto de duas figuras francesas de relevo, das casas ducais e condaís da Borgonha (D. Henrique e D. Raimundo), terem desempenhado um papel central no noroeste peninsular dos finais do século XI e inícios do século XII seria suficiente para contrariar esta pouco consistente noção de «periferia cultural». Quanto à questão mais específica do «novo canto», tivessem ou não passado trovadores ou jograis provençais pelas cortes portuguesas do século XII, decerto ocasiões não faltariam para os contactos a este nível (casamentos⁵⁸, festas várias, encontros a alto nível entre os soberanos peninsulares⁵⁹, só para referir as mais óbvias).

Aproximando-me da época em que foi composta a cantiga *Altas Undas* que dá o mote a este texto, passarei agora para segunda metade deste mesmo século XII, para introduzir uma outra personagem, igualmente feminina, mas esta já contemporânea de Vaqueiras e do infante Fernando Afonso, cuja importância política e cultural na Europa da época (para já não falar das suas atestadas relações ao trovadorismo) tem permanecido mais ou menos na sombra. Trata-se de uma outra filha de D. Afonso

⁵⁶ BARROCA, M, J., AMARAL, L., *op. cit.*, p. 210.

⁵⁷ Como se sabe, D. Maurício acabou por ser nomeado Papa (anti-Papa, se quisermos) pelo imperador Henrique V, então em litígio aceso com Roma e com Gelásio II, o pontífice eleito em conclave, e que acabou por se impor.

⁵⁸ Como foi o caso do realizado em Tui, em 1160, e que juntou Afonso Henriques e o Conde de Barcelona, Raimundo Berenguer IV (grande protetor de trovadores), por ocasião do casamento da filha do primeiro, Mafalda, com o primogénito do segundo, Raimundo.

⁵⁹ Como o que aconteceu em Coimbra, em 1196, e que reuniu D. Sancho I e seu cunhado D. Afonso II de Aragão, ele próprio trovador, numa cimeira de vários dias (e cujo objetivo era unir os monarcas peninsulares um ano depois da derrota cristã em Alarcos).

Henriques, esta legítima, a infanta Teresa, ou, se quisermos, a condessa Matilde de Flandres (uma vez que mudou de nome depois do seu casamento). Casando em 1184 com Filipe de Flandres, par de França e tutor do futuro rei Filipe Augusto, Teresa/Matilde tornou-se uma das mulheres mais influentes do seu tempo, não só em virtude deste casamento, mas também pela sua imparável atitude interventiva depois de viúva (o marido morreu em 1191, no decorrer da Terceira Cruzada, da qual foi um dos chefes). Não me posso alongar sobre o percurso desta mulher notável (que ainda teve um segundo casamento muito breve com o Duque de Borgonha, Otão III, e que faleceu já idosa em 1218), pelo que me cinjo à questão trovadoresca deste período inicial.

Já antes referi um segundo documento, trazido à luz por Ariel Castro, onde surge o infante Fernando Afonso, igualmente datado de 1203. Trata-se, na verdade, de uma doação da condessa de Flandres aos Hospitalários, feita na presença do seu Grão Mestre (o seu irmão Fernando Afonso), em Corbeil, nos arredores de Paris. Ariel Castro crê que esta doação (de um conjunto significativo de bens) teria a ver com a nomeação do infante para o cargo, nomeação essa que o mesmo investigador supõe (a meu ver, com inteira justificação) ter sido em grande parte obra da Condessa Teresa/Matilde. Acrescenta ainda o investigador que o nome de F. Afonso poderá ter sido levado ao papa Inocência III pelo próprio marquês Bonifácio de Monferrato (o protetor de Vaqueiras, relembre-se), a pedido da Condessa, mas, não indicando a fonte deste suposição, é difícil avaliar a sua veracidade.

O que já não é mera suposição são as atestadas ligações entre a condessa de Flandres e o *trouvère* Conon de Béthune, que Ariel Castro também investigou. Béthune situa-se na Flandres e, salvo o curto período de 1192 a 1200 (em que esteve sob domínio francês), sempre fez parte dos domínios do condado flamengo. A participação de Conon (e de seu irmão, Beduíno, conde de Aumale e chefe da linhagem) na Terceira Cruzada fez-se exatamente ao lado do Conde Filipe. Depois da morte deste último, e de regresso desta cruzada, Conon passou a viver na corte de Flandres, servindo até de embaixador ao novo conde, Balduíno IX, nos negócios da Quarta Cruzada (onde participou também, como se disse, ao lado de Fernando Afonso, Bonifácio de Monferrato e Vaqueiras, as personagens centrais deste puzzle que tenho vindo a referir). Outros investigadores creem, de resto, que o infante Fernando Afonso, depois da sua enigmática saída de Portugal em 1173, ou pelo menos depois do casamento da sua irmã em 1184, poderá ter passado uma boa parte do seu indocumentado percurso no exterior da Península, entre a Flandres, a França e a Itália⁶⁰. Personagens deste tipo nunca viajam sozinhas e seria extremamente

⁶⁰ E eventualmente a Terra Santa? É talvez baseado nestas relações familiares de proximidade que Mário Barroca afirma que o infante F. Afonso participou na Terceira Cruzada, como antes referi.

interessante saber quem faria parte do seu séquito. O facto de o trovador João Soares de Paiva poder ter pertencido, também ele, a uma ordem militar (como indica uma referência do Livro do Deão, que o chama «João Soares, o Freire» – 6M6) poderia ser uma boa pista. Infelizmente, não possuímos, de momento, quaisquer dados concretos que o relacionem com o infante, embora as datas da saída de ambos de Portugal pareçam ser coincidentes⁶¹.

Regresso, enfim, às questões específicas em torno das *Altas Undas* de Vaqueiras, composição que tudo indica ter sido composta, lembro, por volta de 1203 e no mesmo contexto do descordo plurilingue, ou seja, no sul de França, em vésperas da Quarta Cruzada. E termino sem conclusões definitivas sobre essas mesmas questões, mas com duas notas interrogativas. A primeira delas, muito breve, necessita de uma chamada de atenção prévia para o belo início da última estrofe da cantiga, que geralmente não é comentado, mas onde é dito: *Mal amar fai vassal d'estranh país, / car en plor tórnan e sos jocs e sos ris* (Mal faz amar vassalo de estranho país, / pois em choro se tornam seus jogos e seus risos). Será demasiado arriscado sugerir que o «estranho país» poderia eventualmente ser Portugal?

A segunda pergunta, que tem a ver com a cantiga de amigo concreta que teria eventualmente servido de modelo a Vaqueiras, é ainda mais arriscada. Ponhamos a questão assim: o Pergaminho Vindel é datável, como Manuel Pedro Ferreira já há anos bem explicou, do terço final do século XIII⁶². Muito embora não seja o documento original mas um apógrafo, toda a investigação tem estado de acordo em que esta cópia não distaria muito no tempo do original, uma das razões pela qual a atividade de Martim Codax é habitualmente colocada em redor de meados desse século. A esta razão, juntam-se ainda duas outras: 1) a colocação das suas cantigas nos apógrafos italianos, na zona designada por Resende de Oliveira, como antes referi, «Cancioneiro dos jograis galegos», conjunto cujo primeiro autor seria Bernaldo de Bonaval, com início de atividade posterior a 1230; 2) a sua eventual participação na chamada Reconquista, que alguns investigadores pensam poder deduzir da cantiga «*Mandad'hei comigo*» (onde a jovem nos diz que o seu amigo vem «*san'e vivo*» e «*d'el-rei amigo*» e «*privado*»). Embora, no que toca a esta última razão, seja possível contrapor que a Reconquista estava em curso muito antes de Fernando III (para já não falar das guerras variadas de onde o amigo poderia vir), são estas, no seu conjunto, razões com alguma consistência, se bem que, como no caso de muitos outros jograis, sem qualquer base documental. A pergunta que

⁶¹ O próprio Resende de Oliveira não descarta esta hipótese (OLIVEIRA, António Resende de, *O trovador galego-português e o seu mundo*, op. cit., p. 77).

⁶² FERREIRA, M. P., *O som de Martín Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, UNISYS/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 73.

formulo, e que, garanto, é mesmo uma pergunta, é, pois, a seguinte: serão razões suficientes para não termos qualquer dúvida quanto à cronologia geralmente atribuída a Martim Codax?

Bem entendido que, com os dados de que atualmente dispomos, continua a ser impossível dar uma resposta cabal a todas estas perguntas. Mas a possibilidade de alguns jograis autores de cantigas de amigo, presentes nos Cancioneiros ou não, terem estado ativos na fase inicial da lírica galego-portuguesa, bem como a possibilidade de o infante Fernando Afonso estar de alguma forma ligado a este movimento, e também, via jograis ao seu serviço, a Raimbaut de Vaqueiras e às suas *Altas Undas*, parecem-me questões a merecer uma melhor atenção futura.⁶³

⁶³Já depois de concluído este texto, e na minha qualidade de editora do presente volume, tive oportunidade de ler, em primeira mão, a excelente contribuição de Manuel Pedro Ferreira, que o leitor poderá encontrar nas pp. 19-28. Porque vem ao encontro da última pergunta que formulo, permito-me destacar aqui o que M. P. Ferreira adianta na nota 30 da p. 27 deste mesmo livro: «Numa das raras abordagens ao estilo musical das cantigas de Martim Codax, Charles Brewer observa afinidades com as canções latinas de c. 1100 (especialmente as de tema secular) em fontes com notação aquitana, e conclui que isso aponta para uma data de composição relativamente recuada no século XIII, talvez próxima dos seus inícios (BREWER, Charles E., «The Cantigas d'Amigo of Martin Codax in the Context of Medieval Secular Latin Song», *La corónica* 26/2 (1998), pp. 17-28). O estilo não é, contudo, um indicador cronológico fiável, porque, uma vez estabelecido como modelo replicável, pode prolongar-se no tempo.»

De facto, se o indicador pode não ser fiável, ele não deixa de ser deveras interessante. Mas outras ocasiões haverá, decerto, para o discutir.

A escola poética siciliana¹

Gianfranco Ferraro, Manuele Masini

1. O começo de uma tradição poética culta em vulgar italiano

O *curriculum* típico dos estudos de «Filologia Românica» em Itália², quase sempre centrado em todas as experiências poéticas europeias escritas em «vulgares» românicos, compreendeu geralmente uma atenta análise do fenómeno trovadoresco ibérico, e, necessariamente, um grande interesse pela produção lírica em galego-português. Talvez pela grande influência primeiro da obra de Dante, e a seguir de Petrarca, não se pode dizer o mesmo acerca do estudo, do interesse ou da simples leitura, fora da Itália, dos autores italianos anteriores ao surto do «Dolce Stil Novo», dado este que não deixa de ser estranho, pois trata-se de um elo fundamental da produção lírica italiana, e sobretudo do nó de passagem (e translação de saberes, valores, práticas poéticas e formas) entre a tradição lírica europeia e a grande poesia italiana dos séculos XIII e XIV. Neste sentido, o nosso intuito, no contexto do presente volume de estudos, é o de oferecer um *excursus* sobre a lírica medieval siciliana, sem deixar de lado as devidas referências aos seus precedentes, para que se possa tornar tema de discussão e fecunda comparação também na área ibérica e, quem sabe, para que seja uma possível premissa a futuros projetos de divulgação e tradução em português.

É comum considerar o *Cantico di Frate Sole [Canto do Irmão Sol]*, que Francisco de Assis escreveu pouco antes de morrer (indica-se a data aproximada de 1224), o primeiro texto literário composto num vulgar italiano (neste caso, de área úmbria). É evidente que se trata de uma composição que podemos incluir numa das linhas da lírica italiana arcaica, a da poesia religiosa. Nesses mesmos anos é possível, porém,

¹A primeira parte deste artigo é da autoria de Manuele Masini (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), enquanto a segunda é da autoria de Gianfranco Ferraro (Instituto de Filosofia da Nova – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

²Interessa sublinhar que esta disciplina é cada vez menos cultivada em Itália, apesar da sua grande tradição, tendo também praticamente desaparecido nas Universidades portuguesas e espanholas, onde passou a designar, genericamente, os estudos de línguas e culturas néo-latinas, sem se referir a uma específica metodologia.

supor que já começassem a escrever os poetas sicilianos, que logo constituirão uma (e a primeira) escola poética laica estruturada, graças à função catalizadora da corte de Federico II. Ao mesmo tempo, quer a nível oral quer escrito, existe toda uma tradição local, ligada aos municípios, que produzirá experiências de grande importância, mais próximas do realismo («expressionismo», chama-lhe Contini³) ou até do cómico, e expressas numa variedade idiomática que é a direta projeção da fragmentariedade política da península. Todos estes elementos são fundamentais para compreender a complexidade do sistema literário «italiano» pré-dantesco, mas já *de per si* revelam a razão de ser da especificidade da experiência da escola siciliana, por isso mesmo mais tarde tomada como exemplar por Dante. E são fundamentais sobretudo pela variedade temática e estilística que impõem, e que terão, ao longo do tempo, a sua sequência na tradição poética italiana. Para simplificar, podemos indicar, no tocante à poesia religiosa, a prosa ritmada do *Cantico di Frate Sole*, modelada sobre os salmos, a difusão dos chamados «ritmi», também modelados sobre a liturgia e as ladainhas (litanias), a difusão dos louvores (lauda) e da tradição hinológica, formas essas que se vão pouco a pouco tornando estilisticamente mais complexas também conforme a evolução dos movimentos religiosos no interior dos quais se produzem; é evidente que o uso do vulgar tem aqui uma específica função divulgativa, que levará também, em certos casos, a uma estruturação «dialógica», procedente do renascer de uma sensibilidade dramática e do teatro medieval, conforme experiências atestadas em toda a área românica, e que, já nos séculos XIV e XV, produzirá o surto da «sacra rappresentazione», parecida com os «autos» da tradição portuguesa. Dentro desta tradição, mas com um cancionero pessoal, inscreve-se a produção mística de Jacopone da Todi (1230-1306), obra de uma complexidade estilística e conceptual (na tentativa de uma fusão com Deus e da superação dos limites humanos, em direção a um «indizível» que só o baluceio ou o grito por vezes podem exprimir) que se torna paradigmática, embora isolada, chegando a constituir uma verdadeira alternativa poética em comparação justamente com as experiências que nos propomos aqui analisar.

Por outro lado teremos que referir a produção poética de tipo cómico e realista que se produz sobretudo no âmbito municipal, onde é expressão direta (imediate) de um determinado tecido social, produzindo ferramentas estilísticas menos áulicas, e por vezes até triviais, através do emprego de um léxico quotidiano, e de falares que de alguma maneira se identificam com a zona de produção, mas que nem por isso é destituída de uma elaboração estilística complexa, sobretudo quando envereda pela paródia, a ambiguidade, os jogos de palavras, etc. Mais tarde uma tal tradição encontrará na produção de Folgore da San Gimignano e de Cecco

³CONTINI, G., *Poeti del Duecento* (a cura di), Milano-Napoli, Ricciardi, 1960. 2 vol.

Angiolieri (contemporâneos de Dante) uma mais ampla e cumprida expressão. Embora não haja neste momento uma teorização definida acerca dos estilos e dos géneros, é evidente a importância da variedade de tantos registos, que mais tarde o próprio Dante tentará organizar numa teoria complexa, e utilizará na sua *Comédia*. De resto, a contraposição entre uma linguagem «alta», ou «áulica», e os tons «baixos», ou «cómicos», nunca é tão nítida, produzindo-se pelo contrário zonas de mediação entre as duas, com uma evidente finalidade expressiva, especialmente nos chamados «contrastes», em que, de forma dialógica, duas istâncias linguísticas e poéticas interagem. Mesmo no interior da escola poética siciliana, mais virada para a linguagem alta, uma tal opção é contemplada, e é sabiamente desenvolvida no famoso *contraste* de Cielo d'Alcamo. A níveis muito mais ambiciosos, a *Comédia* de Dante será talvez o exemplo maior do desenvolvimento do contraste entre estilos variados, projecção direta, na linguagem, da matéria cantada e da sua variedade.

Ainda neste fresco simplificado da história da lírica italiana pré-dantesca, teremos de lembrar o surto de uma série de poetas toscanos anteriores ao «Dolce Stil Novo», mas posteriores à escola poética siciliana, que representam, por assim dizer, a passagem de testemunho da Sicília à Toscana, e que, de forma parcialmente forçada, são também chamados «sículo-toscanos»; entre eles é de lembrar a figura de Guittone d'Arezzo, também pela sua poética própria e complexa, próxima do «trobar clus», que faz dele mais uma possível alternativa poética, e mais um paradigma relacionado com os outros. É evidente que com o fim da experiência política de Federico II (que morre em 1250), há como que uma translação dessa experiência, até por razões histórico-políticas, para o centro da península. A ideia linear (quase na senda de uma crítica evolucionista) é a que descreve a *translatio studii* da Sicília aos não melhor definidos «sículo-toscanos», e destes ao «Dolce Stil Novo». Como veremos, é também evidente que a história da tradição manuscrita influencia esta visão algo simplista e demasiado unitária da evolução da lírica num território, o do atual estado italiano, então fragmentado, uma evolução que, pelo contrário, é tudo menos unitária e linear. Mas o facto de citarmos aqui escolas poéticas, como a toscana anterior a Dante, cronologicamente posteriores à escola siciliana, diz respeito à hipótese, bastante razoável, de uma experiência poética toscana, ou centro-italiana, anterior, e não testemunhada, que teria sido, juntamente com todas as outras tradições que fomos descrevendo, base do que não tardaria a aparecer.

De resto até a relação entre uma escola siciliana (a que historicamente é comprovada e testemunhada) e outras possíveis experiências poéticas peninsulares de que temos vestígios mais escassos (e especialmente toscanas) seria certamente mais complexa, mas poderia de alguma maneira ser proposta, se considerarmos a relação

económica estreita entre o reino de Sicília e a Toscana⁴. Este *humus* cultural juntar-se-ia ao conhecimento, por parte dos poetas sicilianos, da tradição lírica provençal (de que existe produção viva no Norte de Itália), que Federico II tinha a vantagem de conhecer de forma direta graças aos contactos com a corte plantageneta (conhecendo, aliás, também o francês, por ascendência materna), desde muito cedo relacionada com o reino de Sicília, relação logo confirmada pelo casamento de Federico com Isabel de Inglaterra, filha de João Sem-Terra e neta de Henrique II e Eleonor da Aquitânia. Já para não falar do conhecimento, também direto, e como herdeiro do Sacro Império Romano-Germânico, do *minnesang*⁵. Ora todos estes elementos fazem de Federico, como se verá, uma espécie de símbolo vivo da *translatio studii*, e uma *summa* das experiências culturais do seu tempo, que, como poucos outros, soube inscrever num horizonte cultural (e político-cultural) mais abrangente e universal. É também por isso que a experiência da escola poética siciliana e as iniciativas de Federico II (para além da figura de Giacomo da Lentini) revestem um significado tão simbólico na teorização de Dante, e no seu *De Vulgari Eloquentia*, verdadeira síntese, a primeira do seu género, de toda a tradição poética românica, em sentido comparado, e tratado linguístico *ante-litteram* em que a consciência então possível da multifacetada realidade linguística e dialectal da península italiana toma uma forma estruturada destinada a grande sucesso. A escola siciliana, em suma, não nasce do nada, nem é fenómeno isolado, mas, por razões que dizem respeito tanto à sua formalização como «escola» propriamente dita e à sua inserção dentro de um claro projeto político-cultural, quanto às novidades propriamente temáticas e formais (a difusão do soneto, a ausência da poesia por música, o aprofundamento de elementos concetuais, a construção de uma *koiné* de base siciliana, mas nunca local ou dialectal), torna-se a primeira experiência do seu género na península italiana, e um modelo quanto a futuros projetos mais abrangentes de iniciativas culturais completamente laicas, escritas em vulgar (o que viria a ser justamente o projeto político-cultural de Dante).

Não admira assim que a perspetiva e a análise de Dante, no *De Vulgari Eloquentia*, sejam tão próximas da proposta canónica que nos lega o *Vaticano latino* 3793 (manuscrito que recolhe os contributos sicilianos e sículo-toscanos maiores). É evidente, e o tema é tratado de forma especial neste volume, que a recompilação de «cancioneiros», para além de ser uma recolha antológica de composições avulsas, pode constituir também uma tentativa de inventariação que, fechando uma época, de forma indireta coloca questões sobre aquilo que hoje entendemos por história da literatura, propondo um cânone, por vezes de forma stratigráfica (se considerarmos a distância entre os vários cancioneros e a tradição que nos legam, e até a amplitude

⁴BIAGI, V., *Antecedenti della Scuola Poetica Siciliana*, Pisa, Tipografia Editrice Giardini, 1938, vol. II.

⁵ANTONELLI, R., *Seminario Romano*, Roma, Bulzoni, 1979.

do leque cronológico das composições), outras vezes com uma maior proximidade à própria época em que se compuseram os textos. No nosso caso podemos considerar a data de 1250 (morte de Federico) como o final da escola. Mas, para se entender cabalmente o significado dessa espécie de translação que o cancionero da escola siciliana (incluindo os poetas sículo-toscanos) tenta fazer, será necessário entrar em algum detalhe histórico-cultural.

A corte de Palermo configura-se como o centro propulsor de uma nova ideia de estado, que a historiografia chega a definir como o primeiro projeto de formação de um estado moderno e laico europeu, opondo-se à influência da Igreja. A necessidade de uma cultura e de uma política cultural laica que, pela primeira vez, se oponha de forma estruturada (e não só pontual como no caso das cortes provençais) à influência da Igreja, é evidente, e inclui, por razões óbvias, também a formação de uma língua alta, mas baseada num vulgar românico, em contraste com o domínio do latim eclesiástico. Esta língua será, na corte de Federico, uma *koiné* interregional de base siciliana que soube superar os limites do localismo, fixando um código capaz de uma maior abrangência, se o compararmos com a oscilação dos falares italianos da época, ainda ligados a entidades políticas frágeis e limitadas no espaço e no tempo (os municípios, ou alguns efémeros e microscópicos estados). Desta política cultural, que tentará legitimar-se mediante a representação pública do seu poder, a todos os níveis, fazem parte o desenvolvimento da prática da tradução (por vezes através da cultura árabe, que aqui opera como na Castela de Afonso X), e o reforço de uma cultura científica, a tal ponto que se pode falar de uma verdadeira Renascença Meridional. Esta representação projeta-se nas escolhas urbanísticas, arquitectónicas e artísticas, na senda de uma espécie de neo-classicismo medieval, que tem na escultura de Nicola e Giovanni Pisano, ou na edificação de Castel del Monte, claros exemplos, e, na fundação da cidade de L'Aquila [A Águia] um gesto claramente marcante, enquanto explicitação de uma simbologia imperial. A reorganização dos saberes, e a fundação de uma Universidade completamente laica (a de Nápoles), em contraposição às outras experiências europeias (ou, em Itália, à Universidade de Bolonha), constitui outro ponto estratégico da política de Federico. Neste contexto, a formação de uma escola poética culta, embora não indiferente aos tons e aos recursos da poesia popular, porém re-inventados, é elo fundamental da visão universalista de Federico. É bem lembrar que os poetas sicilianos são altos funcionários do Reino, não são trovadores profissionais, muito menos jograis, razão pela qual melhor se compreenda, talvez, o famoso divórcio entre poesia e música, destinado a importantes consequência para toda a tradição lírica italiana. A escola configura-se assim como exemplo de originalidade e primeira tentativa complexa de fundar uma lírica culta em língua românica autóctona, para além das fontes

(provençais, antigo-francesas, alto-alemãs) que já apontámos, e para além de um eventual substrato tradicional italiano (tanto local como extra-siciliano), elementos esses que, juntos, convergem numa mesma experiência complexa. Querendo entrar em alguns detalhes, teremos de sublinhar os seguintes pontos, pelo menos:

1. A língua empregada é o siciliano, sim, mas é um siciliano depurado e culto, ilustre, que acolhe elementos interregionais e se configura como língua veicular de uma cultura não apenas local. Dante reconhecerá a importância desta tentativa, e mover-se-á na mesma senda ao impôr o toscano como língua padrão da cultura em vulgar, na Itália fragmentada de então, e por óbvias razões unitárias.
2. Os géneros populares, embora adaptados, não são excluídos, e entram num jogo dialético que compreende a oposição de géneros e estilos, que poderemos simplificar desta forma: linguagem áulica/soneto/tema alto – linguagem média-baixa/canção/tema mais ligeiro/cantável, ou popular. Estes registos distintos entram por vezes, na senda do descort de Raimbaut de Vaqueiras⁶, numa mesma composição, instituindo uma dialética entre personagens de classe social distinta⁷. Justamente famoso é, neste sentido, o *contraste* de Cielo d'Alcamo, como já vimos⁸.
3. São poucos os dados sobre os poetas, porque a ideia de escola predomina; nem todos são sicilianos, mesmo escrevendo numa *koiné* siciliana partilhada; de alguns, por razões políticas de intervenção direta na *Res Publica*, temos mais informações, como no caso de Pier delle Vigne (ou Piero della Vigna), ou do que se considera o chefe de escola, Giacomo da Lentini, que, como veremos, Dante coloca no Purgatório (XXIV, 56). Podemos ainda referir os nomes de Jacopo Mostacci (que participa numa *tenço*

⁶É importante sublinhar, como já se tem feito várias vezes, que a utilização do genovês nesta composição, assim como de vários falares românicos, só demonstra a existência, nesse momento, de uma tradição lírica popular, em idiomas que só parcialmente teriam logo desenvolvido uma tradição culta. No caso do contraste provençal/genovês, aliás, é evidente o uso expressivo do genovês para a conotação (depreciativa) de uma personagem inculta (cf. LILTI, A. M., *Ecriture poétique, langue maternelle et langue étrangère*, Paris, l'Harmattan, 2006).

⁷A relação oblíqua, ainda mais forte na literatura italiana do que na área ibérica, entre registos cultos e populares, e as eventuais trocas de influências e recursos de um âmbito para o outro (não apenas numa direção), são tema delicado e debatido, conforme orientações críticas que muitas vezes mais dizem respeito às estéticas e aos paradigmas dominantes na época em que tais orientações se desenvolvem, do que à realidade dos factos. Consuma-se nesta fase da nossa literatura aquele divórcio definitivo entre literatura e povo, para utilizar termos muito genéricos, que se deve fundamentalmente à artificialidade da língua da cultura (a partir de Dante, o toscano ilustre). Situação esta que se mantém até e para além da Unidade Nacional (realizada por completo apenas no começo do século XX), produzindo fricções e desequilíbrios que foram analisados por intelectuais de diversa orientação, quer de um ponto de vista político, quer linguístico, histórico, literário e propriamente poético. Queremos lembrar, neste sentido, pelo menos os trabalhos de GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e Vita Nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1996 (Quaderni del Carcere, 3) e PASOLINI, Pier Paolo, *Canzoniere Italiano*, Milano, Garzanti, 1955 (1ª ed.) e IDEM, *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*, 2 vols., Milano, Mondadori, 1999.

⁸BIANCHINI, S., *Cielo d'Alcamo e il suo Contrasto*, Rubettino, Soveria Mannelli, 1996.

com Pier della Vigna e Giacomo da Lentini), Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino e Giacomino Pugliese. A tradição crítica, desde, pelo menos, Angelo Monteverdi, considera Giacomo da Lentini e Cielo d'Alcamo os nomes mais relevantes⁹.

4. Para além da suposta invenção do soneto (que, como é sabido, tem na verdade precedentes, mas que só com a escola siciliana é definitivamente formalizado para logo entrar numa tradição secular, que com Petrarca e o petrarquismo se torna património mundial), teremos que destacar a chamada «rima siciliana». Podemos supor que as peculiaridades desta rima imperfeita (do tipo é:é:i; ó:ô:u) não sejam apenas o resultado da tradição manuscrita e da forma toscanizada de composições que, na sua origem siciliana, responderiam a um vocalismo distinto. De facto, existe toda uma tradição peninsular (das laudas aos ritmos neo-latinos), que, sem necessidade de justificar o fenómeno com razões de transcrição para um idioma que apresenta um vocalismo diferente, mostra o amplo uso de um sistema rímico ainda oscilante e aberto, reduzível, justamente, à fórmula a:a; é:é:i; ó:ô:u¹⁰. Ora, parece-nos que este sistema imperfeito caracteriza, a nível geral, sobretudo composições de natureza popular, quer profanas quer religiosas, mas é bastante inesperado nas que aqui estamos a tratar: a lírica culta da escola siciliana e os sucessivos poetas sículo-toscanos e toscanos. Não duvidamos que esta tradição possa ter tido alguma influência, especialmente se considerarmos que nem todos os casos de rima imperfeita dos poetas sicilianos são justificáveis com problemas devidos à sua toscanização, mas é indubitável que o «exotismo» desta mesma toscanização terá suscitado nos poetas toscanos uma curiosidade que os levou a considerar como formas rebuscadas, arcaicas ou até experimentais as rimas que não respondiam a um sistema fechado. Terá sido a intervenção dos copistas toscanos, especialmente no tocante às terminações vocálicas em rima, a produzir um fenómeno destinado a uma certa fortuna na tradição lírica italiana, que podemos exemplificar com este fragmento de Jacopo Mostacci (de *Sollicitando un poco*):

Ogn'omo dice ch'amor ha potere
 e li coraggi dstringe ad amare,
 ma eo no [li] voglio consentire,
 però ch'amore no parse ni pare.
 [vv. 5-8]

⁹MONTEVERDI, A., *Cento e Duecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971.

¹⁰SANGA, G., *La Rima Trivocalica*, Venezia, Il Cardo, 1992.

onde a rima *potere:consentire* (ê:i), é a transcrição toscanizada de um possível siciliano *potiri:consentiri*.

5. Por fim, teremos de nos referir àquela espécie de poética da amizade que será em seguida tão fecunda (baste lembrar o poema de Dante, *Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io*), e que, nos nossos, se concretiza, entre outras coisas, na partilha de temas-chave¹¹ com que os poetas se confrontam, e entre os quais queremos destacar, para além dos maioritários (o «fin'amor», a vassalagem amorosa, ou os olhos, temas tão marcados pelos modelos provençais¹²), justamente o tema da amizade (poética) e o da relação do poeta com os instrumentos da escrita (significativo até porque sublinha uma nova relação com a textualidade, que é mais para ser lida do que para ser ouvida) e da sua intimidade quase amical com a composição (já o stilnovista Guido Cavalcanti falará à sua canção como a uma pessoa amiga, que poderá levar à amada as suas notícias: *Perch'i' no spero di tornar giammai,/ ballatetta, in Toscana,/ va' tu, leggera e piana,/ dritt' a la donna mia...*).

A escola siciliana e todas as experiências culturais de que tratámos, coincidem, porém, com o surto, o desenvolvimento e a derrota da experiência política de Federico, e terminam, definitivamente, com a sua morte (1250), e com a do filho Manfredi, já fugitivo no norte da península. Os contrastes políticos entre o Império e os municípios ou os feudos locais, e ainda com o papa (Inocência IV já tinha excomungado Federico em 1245), o ressurgir da Liga Lombarda (liga dos municípios do norte), e até a desconfiança dos seus eleitores alemães e a captura do seu filho Enzo, já anunciavam a derrota. O sul de Itália situar-se-á em breve na área de influência francesa, também a nível cultural (para, mais tarde, sofrer a influência aragonesa). Como as últimas tentativas de Federico e dos filhos deslocam o eixo da ação política para o norte, este facto torna talvez claro o motivo pelo qual a recompilação da tradição siciliana, de que os códices são testemunhos, se faça na Itália central, onde, como vimos, aquelas poéticas se juntarão a uma nascente tradição toscana que vê em Guittone d'Arezzo um paradigma oposto e distinto. Também se tornará claro todo o simbolismo que a compilação do cancionero, neste contexto, reveste. Não é esta a sede para uma comparação entre os três manuscritos mais importantes para a edição dos sicilianos. Embora sejam parecidos, podemos notar que o *Laurenziano Rediano 9* teve sobretudo importância para a fixação dos textos de Guittone d'Arezzo, enquanto o *ex Palatino 418* apresenta uma maior

¹¹PAGANI, W., *Repertorio Tematico della Scuola Poetica Siciliana*, Bari, Adriatica, 1968.

¹²É todavia essencial notar que, através da reformulação siciliana dos temas provençais, estes chegam à lírica toscana, ao «Dolce Stil Novo», e à tradição italiana, mediante a qual irão constituir tópicos de toda a tradição lírica europeia.

fusão entre sicilianos e sículo-toscanos. Todavia, de maior interesse para o que aqui nos ocupa, e base da edição crítica (monumental) de Roberto Antonelli (em três volumes¹³), é o *Vaticano 3793*, que contém, para além dos poetas da escola siciliana, textos dos poetas sículo-toscanos, traçando, até Dante e o chamado «Amigo de Dante», um verdadeiro fresco historiográfico da lírica vulgar italiana, repartindo a matéria segundo um claro desenho, e separando as canções dos sonetos, na linha daquela distinção estilística e de tom de que já tratámos. O ordenamento e a distribuição dos autores são claramente uma proposta de cânone, e descrevem a ideia de *translatio studii*¹⁴ de que já falámos. A subdivisão da matéria é não só cronológica mas sim, e sobretudo, canónica, e presuppõe aquela teorização dos estilos (alto vs baixo) que tanta importância terá na teorização de Dante e na sua *Comédia*. Trata-se claramente de um monumento literário, ao qual poderíamos aplicar as ideias desenvolvidas por Le Goff¹⁵ e Ricoeur¹⁶, e é obra de um mesmo autor, que, neste sentido, pode sem dúvida desenvolver aquela função autoral que já Luciano Canfora atribuía ao copista¹⁷. Não podemos esquecer que Fernando Pessoa, nos seus escritos concernentes à fama literária e a permanência da literatura, se interessou pela antologia como género, referindo-se em especial à chamada «antologia grega» e aos «cancioneiros peninsulares». Concebendo-se ele próprio não como um autor, mas como um grupo de autores, e querendo escrever não uma obra, mas uma literatura inteira, não é de estranhar, pois, que o título previsto para uma das suas recolhas fosse justamente *Cancioneiro*.

O *Vaticano 3793* abre com uma composição de Giacomo da Lentini, que, nesta posição estratégica, vê confirmado pela tradição o seu papel de chefe de escola; e abre com o seu poema *Madonna dir vo voglio*, semi-tradução de uma composição de Folquet de Marselha: considerando que o poema de Folquet é citado no *De Vulgari Eloquentia* por Dante, o facto, na óptica até aqui desenvolvida, não pode senão ser considerado como um gesto especialmente simbólico, que mostra a proximidade ideológica do compilador do cancionero e do autor da *Comédia*, confirmando aquela ideia de *translatio studii* que traçámos até aqui.

¹³ ANTONELLI, R. (a cura di), *I Poeti della Scuola Siciliana*, 3 vols. (I: *Giacomo da Lentini*; II: *I Poeti della corte di Federico II*; III: *Poeti Siculo-Toscani*), Milano, Mondadori, 2008.

¹⁴ ANTONELLI, R., «Canzoniere Vaticano latino 3793», in AA.VV., *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, «Le Opere, I: Dalle Origini al Cinquecento», Torino, Einaudi, 1992, pp. 27-44.

¹⁵ LE GOFF, J., «Documento/Monumento», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 8-48.

¹⁶ RICOEUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁷ CANFORA, L., *Il Copista come Autore*, Palermo, Sellerio, 2002.

2. Giacomo da Lentini: estética amorosa e introspeção poética

Com a lírica de Giacomo da Lentini, encontramos-nos justamente no momento da viragem, reconhecido pela grande maioria dos autores posteriores, e *in primis* por Dante Alighieri, entre a forma e os temas típicos da canção trovadoresca, e o desenvolvimento da lírica do «Dolce Stil Novo». Aliás, ao contrário dos outros poetas da escola siciliana, Giacomo oferece-nos um verdadeiro «Cancioneiro». Qualquer análise textual deve portanto confrontar-se com este facto, que implica a necessária busca de uma correspondência entre as partes e a tentativa da sua organização complexa. Cerca de um século e meio antes de Petrarca, Giacomo, «il Notaro», recolhe, de facto, aquelas que são as linhas das experiências líricas anteriores, devolvendo-as em duas formas por ele mesmo experimentadas – o «Cancioneiro» e o «soneto» – e entregando-as à tradição posterior. Dante, no *Purgatório* (XIV, 55-57), nota como Giacomo da Lentini se coloca, com Guittone d'Arezzo, para além da fronteira histórica-literária constituída pelo «Dolce Stil Novo»: «'Oh frate, issa vegg'io', diss'elli, 'il nodo/ che il Notaro e Guittone e me ritenne/ di quà dal Dolce Stil Novo ch'i odo!». Uma citação que não desmente aquilo que, com força bem maior, Dante tinha afirmado, poucos anos antes, em relação à escola siciliana: «Et primo de siciliano examinemus ingenium, nam videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere, eo quod quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur» (*De Vulgari Eloquentia*, I,XII,2).

Se Giacomo é considerado unanimamente chefe de escola dos poetas sicilianos, temos por outro lado de lembrar como ele mesmo é o fruto mais maduro da atenta política cultural que vê no imperador Federico II e no filho Manfredi o seu fulcro; política cultural que não teria sido possível sem dois elementos: a pronta resposta da classe burocrática mais iluminada do Reino de Sicília, aquela *Magna Curia* da qual faz parte a maioria dos autores da escola, e que Federico aproveita como suporte para o seu poder contra o dos barões; e a conexão que a lírica da escola, a primeira numa língua vulgar italiana, tem com a lírica trovadoresca, e em particular com a de Raimbaut de Vaqueiras, que pela primeira vez emprega um dialeto italiano em sede lírica, no *descort* provençal-genovês *Domna tan vos ai preiada* (1183-185), e no *descort* plurilíngue *Eras quan vey verdeyar* (1190-1195)¹⁸. A dívida da escola siciliana, e de Giacomo em particular, em relação à lírica provençal, é, porém, muito mais abrangente, e envolve não apenas os trovadores mais próximos. Encontramos, de facto, influências de Folquet de Marselha, Peire Vidal, Raimon Jordan, Arnaut de Maruelh, Aimeric de Belenoi, entre outros. É aliás evidente a ampla cultura

¹⁸Incontornável, neste sentido, a Introdução de Roberto Antonelli à edição crítica de Giacomo da Lentini, publicada no primeiro volume das obras completas da escola (ANTONELLI, R., «Introduzione», in *I Poeti della Scuola Siciliana*, vol. I, «Giacomo da Lentini», Milano, Mondadori, 2008, pp. XLII-LXXXVIII).

românica presente na corte de Federico: Giacomo conhecia certamente o *Tristan* de Tomás de Inglaterra, assim como a tradição amorosa latina de Ovídio e da *Ars Poetica* de Horácio.

É a conexão desses dois elementos que é necessário ter sempre em consideração na análise da escola poética siciliana e da lírica de Giacomo: o exercício da lírica não é, de facto, apenas uma questão de divertimento aristocrático, mas torna-se o preciso registo literário e ético em redor do qual começam a mover-se o gosto e o *otium* de uma nova classe dominante, que se reúne em redor da tentativa de organização do estado operada por Federico. Com Federico e com o seu «Notaro», tal exercício transforma-se, por assim dizer, em projeto, em programa político de um grupo dirigente: justamente no interior de uma *scholé* poética que encontra no vulgar siciliano a sua própria forma expressiva. Se quisermos encontrar um paralelo mais abrangente teríamos de referir-nos à poesia chinesa, em que se reflete o gosto de uma classe burocrática, verdadeira ossatura de um estado centralizado. Como bem clarifica Roberto Antonelli: «Se é lícito, como julgo, distinguir, para uma maior clareza, os dois planos, o imperador que se dotava de uma chancelaria confiada ao maior dos ‘dictatores’, Piero della Vigna, era o mesmo que promovia, com Piero, Giacomo e outros notários e nobres funcionários, o vulgar siciliano como língua ilustre da lírica cortês, portanto, objetivamente, como *koiné* interregional»¹⁹.

A proximidade de Giacomo com a corte de Federico é, aliás, demonstrada por inúmeras fontes: para além da sua efetiva ligação com a família nobre, de origem normanda, «da Lentino» ou «da Lentini», de facto presente na cidade siciliana de Lentini, voltamos a encontrar o seu nome em atos públicos, como dois privilégios emitidos pelo Imperador em 1233, em Policoro e em Catania («per manus Iacobi notarii et fidelis nostri scribi iussimus») e num testemunho datado de Messina, 1240 («Iacobus de Lentino domini Imperatoris notarius»). Parece portanto incontestável a sua presença na corte nestes sete anos, embora a sua colaboração se tenha provavelmente estendida ao longo de mais algum tempo.

O que nos parece importante analisar em algumas composições de Giacomo da Lentini é a manifestação de uma estética precisa, pela qual se vão formalizando os códigos que permitem ao vulgar siciliano transformar-se no registo linguístico interregional da comunicação culta. Nem o horizonte político, nem um horizonte meramente religioso, diferentemente do que acontecerá na Toscana, têm lugar na lírica do Notaro, assim como na de Federico ou na de Pier delle Vigne. Pelo contrário, é sempre a experiência amorosa que constitui o eixo temático da obra, e é portanto dentro deste horizonte que é necessário investigar as linhas temáticas desta lírica. Neste sentido, a experiência amorosa, da lírica trovadoresca, e nessa

¹⁹*Ibid.*, LVIII.

sequência, da lírica siciliana, define um horizonte em que o *ordo sanguinis* é questionado: o efeito maior a que o «periglio» [perigo] das relações amorosas expõe é uma substancial igualdade entre os indivíduos. Dos debates que houve entre sicilianos, sículo-toscanos e toscanos anteriores ao «Dolce Stil Novo», «sabemos que foram também um jogo, que porém implicava uma reflexão e uma interpretação da condição existencial do homem, analisada retoricamente e experimentalmente através da experiência amorosa, em que todos os homens se descobriram iguais, apesar das diferenças sociais»²⁰. É justamente esta relação de igualdade que permite a criação desse código ético em que jogam o poeta e a sua «madonna» (*midon, mia senhor*). Mais precisamente, é na definição da experiência de amor como experiência do perigo, que encontramos a raiz ética de um novo código, em que finalmente se legitima a figura de quem corre o risco da completa derrota perante o acaso, acaso pelo qual a correspondência de amor pode ser negada, ou, pela distância, subtraída. É portanto oportuno concentrarmo-nos na análise destes dois temas que emergem na lírica de Giacomo: por um lado o do perigo, por outro o da distância, por sua vez elemento que produz o «disio» («desejo», ou também «saudade», no sentido de desejo de uma coisa ausente), motor do canto do poeta. Neste contexto encontramos aquela que certamente é a maior inovação de Giacomo: uma radical interiorização da experiência amorosa, e da mesma construção de um «eu» poético que se descobre frágil, vítima do acaso e exposto à dispersão.

A temática da espera, da recompensa de amor, está presente numa das composições de Giacomo que mais influenciará o debate posterior, sículo-toscano e toscano, até ao «Dolce Stil Novo», *Guiderdone aspetto avere*. Nesta espera encontramos toda a dramaticidade do ponto de vista de Giacomo: o risco de perder a recompensa, que leva à composição poética, é o de morrer, de se transformar num ser inanimado («la figura piacente/ lo core mi diranca,/ quando voi tegno mente/ lo spirito mi manca/ e torna in ghiaccio», vv. 49-52). O pessimismo que conduz a composição encontrar-se-á de novo numa específica linha lírica (Guinizzelli-Cavalcanti-Guido delle Colonne), e encontrará a sua oposição em Guittone d'Arezzo, que, justamente contestando o ponto de vista de Giacomo em relação ao pedido de recompensa (*guiderdone*, galardão), desatendida e infundável, tentará de se lhe substituir como o verdadeiro chefe de escola da lírica em vulgar (cf. a sua *Amor tanto altamente*). O motivo recorrente da sua composição é o da esperança: é a esperança que acompanha a espera («sempre spero avere intera/ d'amor gioia», vv. 5-6), e que não se quer transformar em desespero («non vivo in disperanza», v. 7; «in disperanza no mi getto», v. 15; «...e la speranza/ mi mantene./ Però no mi scoraggio», vv. 19-21). Ao mesmo tempo a esperança é invocação da piedade

²⁰*Ibid.*, LII.

da mulher amada, uma piedade que a «fina donna» não necessariamente terá de demonstrar. Uma tal falta teria porém duas consequências: a primeira é que a mulher se colocaria numa posição análoga à do rico avarento, que justamente pela sua avareza é menosprezado pelos demais; a segunda é que o espírito, assim como o coração, outras tantas figuras peculiares de Giacomo, parariam a sua atividade: em definitivo tratar-se-ia da própria morte do poeta («... e torna in ghiaccio», v. 52). Queremos sublinhar, destes versos, a correspondência entre a aparição fugaz, ou melhor, a evocação mental da mulher amada e da sua beleza, e a consequência que uma tal aparição, quando não suportada pela leal recompensa à fidelidade do poeta, tem para com o espírito e o coração dele, figuras que neste sentido aparecem como trocáveis. A correspondência de amor é portanto, para Giacomo, essencial para a vida mesma: nada pode porém o poeta sobre o objeto de amor, senão persistir nesta fidelidade, pessimisticamente destinada, mesmo assim, ao falhanço e à perda. No momento em que tal perda se torna evidente, se espírito e coração param numa gélida, mortal imobilidade, é a voz do poeta que se apaga. «Se não posso ter o objeto amado, desfaço-me», conclui Giacomo («ch'eo non lo posso avere, und'eu mi sfaccio», v. 56). Se o Eu poético se entrega então ao silêncio, por causa da falta da recompensa de amor, temos de deduzir que para Giacomo – ponto que Guittone, para quem o sentimento de amor não precisa de uma tal recompensa, lhe contestará – o que sustenta a voz poética, o que a faz nascer e durar, é justamente a espera de tal correspondência. Quando a fidelidade, perante a verdade efetiva do silêncio, resulta vã, o Eu poético fragmenta-se, até desaparecer e a entregar-se à perda da forma, duramente conquistada, e ao silêncio: não é por acaso que exatamente com a palavra «sfaccio» (desfaço-me) a composição acabe.

Como vimos, a composição que abre o *Vaticano 3793*, *Madonna dir vo voglio*, constitui como um mapa da ideologia amorosa de Giacomo. Quase arquétipo para a tradição posterior, até Petrarca, esta lírica do autor traduz um preciso modelo, o de Folquet de Marselha da composição *A Vos, Midonz*, colocando-se, neste sentido, no cruzamento entre duas tradições, a trovadoresca, de que recolhe o *imput*, e a da lírica em vulgar italiano, a que confia um modelo já consolidado. A mulher amada, a quem a voz poética se dirige, aparece aqui fechada dentro de um orgulho que leva o coração [core] do poeta à morte, mesmo permanecendo em vida. A antítese vida/morte volta a apresentar-se aqui também a partir de uma correspondência falhada do amor, que na lírica encontra expressão («inver' lo grande orgoglio / che voi, bella, mostrate, e no m'aita», vv. 3-4). O que destrói o espírito desde dentro, o fogo que arde no coração, é o que faz da expressão poética uma necessidade, num esforço infundável de correspondência com a amada («foc'αιο al cor non credo mai si stinguu», v. 24). Mas a própria linguagem poética aparece incerta e impotente

face à necessidade de expressão do espírito. O que o Eu poético pretende dizer, já na segunda estrofe alcança os limites do inexprimível («Lo meo 'namoramento / non pò parire in detto, / ma sì com'eo lo sento / cor non lo penseria né diria lingua; / e zo ch'eo dico è nente», vv. 17-21). Por três vezes o Eu poético interroga-se acerca desta impossível co-existência: na primeira, na segunda e, finalmente, na quinta estrofe. Vejamos. No primeiro caso, o centro das considerações de Giacomo é o coração, refém das coitas de amor: justamente por ter provado tais penas, ele «vive quando more / per bene amare, e teneselo a vita!», (vv. 7-8). A coita de amor é como uma condenação em vida, e sem possibilidade aparente de resgate: o orgulho da mulher amada, e a sua distância, e mais uma vez a correspondência falhada, conferem à vida um sentimento de extinção da mesma vida. O coração, diz Giacomo, morre mais vezes, pelas coitas de amor, do que faria por morte natural: esta é a resposta que se dá à primeira interrogação («Dunque mor'eo e viv'eo?», v. 9). A segunda interrogação («perché non mi consuma?», v. 26), é, neste sentido, dependente da primeira: se o fogo de amor – que coincide então com a mesma pena – não desaparece, mas está, antes, ligado à vida, por que razão a própria vida não se consome? Giacomo responde com duas metáforas, a da salamandra que continua a viver até no meio do fogo, e a da espiga que, mesmo crescendo – como cresce o ofício do amor – não se enche de trigo. Neste sentido, o ofício do amor coincide com o ofício poético, um ofício *de per si* destinado ao desperdício, e tragicamente exposto à falta do objeto desejado: ambos se conformam com a própria vaidade e, ao mesmo tempo, com a mesma impotência («Lo non-poter mi turba», v. 41). Por que então poetar, se a palavra não pode fazer justiça ao que agita o espírito, e se não basta para alcançar a recompensa de amor? Aqui Giacomo mostra toda a sua originalidade, especialmente se considerarmos o que dirá em *Guiderdone aspetto avere*, que analisámos antes. O resultado da falta de recompensa mais não é que o silêncio, a gélida rigidez do Eu poético: a prova de amor não admite retorno, e é, em suma, mortal. A trágica persistência do canto encontra aqui a sua razão: o amor conduziu o sujeito poético por um mar de tormentas – motivo certamente não original, embora autonomamente retomado por Giacomo – e é como «la nave / ch'a la fortuna getta ogni pesanti» (vv. 51-52). O Eu poético é portanto exposto pelo Amor ao perigo extremo («loco periglioso», v. 54): e como a nau se livra da sua mais pesada carga, assim o Eu endereça à amada, em forma poética, os suspiros e os prantos que já não pode conter. Notamos que, enquanto constrói a sua metáfora, Giacomo sublinha que a carga da nau é deixada à «fortuna». Desta forma, e, aparentemente, só desta forma, o Eu pode evitar nada menos que o próprio naufrágio, («che s'eo no li gittasse / parria che soffondasse», vv. 57-58). Mas não se trata, no poetar, de autêntica salvação, e disto é prova o verso 64: o Eu julga, assim fazendo, poder finalmente encontrar descanso. Na última, amarga estrofe, o

Eu poético aparece cansado e quase envergonhado de se ter mostrado em toda a sua dor («Assai mi son mostrato / a voi, bella spietata», vv. 65-66). Sem defesas perante o próprio objeto do amor, como no caso da víbora que já não tem veneno («se vipera i fusse / natura perderia», vv. 78-79), o Eu gostaria de se esconder: mais, queria poder arrancar de si a parte que mais dor lhe provoca, o coração, evitando então a urgência da palavra perante à amada que menospreza essa mesma palavra. Mas uma suprema necessidade – o Amor, agora divinizado com letra maiúscula – moveu-o até este desagradável e quase injusto uso da palavra, como, de resto, já tinha afirmado pouco antes: «e pure li dispiace / lo pingere che face, / e sé riprende, / che non fa per natura / la propia pintura», vv. 43-46.

Encontramos de novo o tema da vergonha, ligado ao da autenticidade expressiva, num dos exemplos mais maduros dos sonetos do Notaro, *Cotale gioco mai non fue veduto*, onde a vergonha da exposição poética da própria interioridade é contrapeso do incómodo em relação ao gosto poético do «dizer d'amor». Mas a indecisão perante a palavra, tema que percorre todo o cancionero, é o cerne da longa canção sobre o ciúme, *Uno disio d'amore sovente*: o efeito mais evidente do amor é justamente o de conduzir o Eu poético até o lugar do perigo supremo, em que, exposto ao falhanço, ele é esmagado pelo medo, como também se afirma no dístico «Amore, paura m'incalcia / in manti lochi avventurosi». Aqui encontramos o significado crucial, e a poética mesma de Giacomo e, como seu chefe de escola, de toda a lírica siciliana: a expressão de amor é o que permite meter a nu o supremo temor, a angústia que invade o espírito. Uma lógica da autenticidade da palavra, manifesta e ostentadamente laica, move o jogo destes poetas-notários, que, no momento em que escrevem, têm a consciência de estar a construir as bases para um formidável pólo de atração cultural imperial e, ao mesmo tempo, profundamente mediterrânico, completamente alternativo ao pólo romano-papal.

Trata-se da consciência de estar construindo, por uma nova ética da coragem existencial, despida das observâncias próprias da virtude da fé, um lugar de paradoxal antítese, mesmo assim interno ao cosmos medieval, como evidenciaram quer Kantorowicz²¹, quer Abulafia²² acerca da geopolítica de Federico: o vulgar siciliano como língua da partilha interregional entre as classes cultas, em lugar do latim; um imperador germânico ancorado ao sol de Palermo, naquela que, até há pouco tempo antes, tinha sido corte muçulmana; um *Stupor Mundi* no lugar de um centro gravitacional teológico-político firmemente regido pelo ministério de Pedro; uma estética do amor cortês, não apenas de caráter regional, mas potencialmente na condição de se estender a todo o império.

²¹KANTOROWICZ, E., *Federico II Imperatore*, Milano, Garzanti, 2000 (1ª ed. 1927).

²²ABULAFIA, D., *Federico II. Un Imperatore Medievale*, Torino, Einaudi, 1993.

Nota prévia: os textos seguintes foram selecionados tentando oferecer, no limite do espaço disponível nesta sede, uma amostra de alguns dos temas e das formas mais relevantes da lírica siciliana, também na base das composições citadas no artigo. Neste sentido, traduzimos a famosa «tenzone» sobre a natureza do amor, desenvolvida nos sonetos de Mostacci, Pier della Vigna e Giacomo da Lentini, e uma série de poemas do Giacomo, considerado o chefe de escola, assim como o famoso «contrasto» de Cielo d'Alcamo, considerado, com Giacomo, o maior poeta da escola, poema esse em que a voz áulica do cavaleiro alterna com a mais prosaica e popular da pastora. Fecha a pequena antologia um texto, à maneira provençal, do Imperador Federico II. As edições de referência são «Poeti del Duecento», org. de Gianfranco Contini, vol. II de La Letteratura Italiana. Storia e Testi. Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; nova edição Milano, Mondadori, 1995) e I Poeti della Scuola Siciliana, 3 vol. (I: Giacomo da Lentini; II: I Poeti della corte di Federico II; III: Poeti Siculo-Toscani), Milano, Mondadori, 2008.

*Antologia Breve*²³

²³Tradução de Manuele Masini, com a colaboração de Graça Videira Lopes.

Debate sobre a Natureza de Amor

[Tenzone]

[**Jacopo Mostacci** (XIII^o sec. – n. antes de 1240, f. depois de 1262); **Pier della Vigna** (1190-1249 aprox.); **Giacomo da Lentini** (1210-1260 apox.)]

Sollecitando un poco meo sapere
e con lui mi vogliendo dilettere,
un dubbio che mi misi ad avere,
a voi lo mando per determinare.

Ogn'omo dice ch'amor ha potere
e li coraggi dstringa ad amare,
ma eo no [li] lo voglio consentire,
però ch'amore no parse ni pare.

Ben trova l'om una amorositate
la qual par che nasca di piacere,
e zo vol dire om che sia amore.

Eo no li saccio altra qualitate;
ma zo che è, da voi [lo] voglio audire:
però ven faccio sentenz[i]atore.

Solicitando um pouco o meu saber
e com ele me querendo deleitar,
uma dúvida que comecei a ter,
a vós a mando, para a solucionar.

Todos dizem que o amor tem poder
e obriga o coração a amar,
mas eu não quero tal admitir
porque o amor nunca se viu nem vê.

Existe sim uma amorosidade
a qual parece que nasça do prazer
e dizem então os homens que é amor.

Eu não lhe encontro outra qualidade;
mas o que é, de vós o quero ouvir:
e disso vos faço eu avaliador.

[P. DELLA VIGNA]

Però ch'amore non si pò vedere
e no si tratta corporalmente,
manti ne son di sì folle sapere
che credono ch'amor sia niente.

Ma po' ch'amore si face sentire
dentro dal cor signoreggiar la gente,
molto maggiore presio de[ve] avere
che se 'l vedessen visibilmente.

Per la vertute de la calamita
como lo ferro at[i]ra no si vede,
ma sì lo tira signorevolmente;

e questa cosa a credere mi 'nvita
ch'amore sia; e dàmi grande fede
che tuttor sia creduto fra la gente.

Pois que amor não se pode ver
e não se pode tocar fisicamente,
muitos há de tão louco saber
que acreditam que amor seja só nada.

Mas se pois o amor se faz sentir
dentro do coração, as gentes dominando,
muito mais prezado deve ser
do que se o vissem visivelmente.

Pela virtude que o íman tem em si,
como atrai o ferro não se vê,
porém o atrai inexoravelmente;

e uma tal coisa me convida a crer
que amor existe; e dá-me a certeza
que sempre nele acredite toda a gente.

[G. DA LENTINI]

Amore è un[o] desio che ven da' core
 per abundanza di gran piacimento;
 e li occhi in prima genera[n] l'amore
 e lo core li dà nutricamento.

Ben è alcuna fiata om amatore
 senza vedere so 'namoramento,
 ma quell'amor che stringe con furore
 da la vista de li occhi ha nas[ci]mento:

ché li occhi rapresenta[n] a lo core
 d'onni cosa che veden bono e rio
 com'è formata natural[e]mente;

e lo cor, che di zo è concepitore,
 imagina, e [li] piace quel desio:
 e questo amore regna fra la gente.

Amor é um desejo que vem do coração
por abundância de contentamento;
os olhos é que primeiro geram o amor
e o coração lhe dá o seu sustento.

Bem pode alguém ser por vezes amador
sem ver o objeto do seu enamoramento,
mas esse amor que prende com furor
na vista dos olhos tem seu nascimento:

porque os olhos apresentam ao coração
cada coisa que veem, boa ou má,
tal como é formada naturalmente;

e o coração, que disto é recetor,
imagina, e tal desejo lhe agrada:
e tal é o amor que reina entre a gente.

GIACOMO DA LENTINI

Dolce coninzamento
 canto per la più fina
 che sia, al mio parimento,
 d'Agri infino in Mesina;
 cioè la più avenente:
 o stella rilucente
 che levi la maitina!
 quando m'apar davanti,
 li suo' dolzi sembianti
 m'incendon la corina.

«Dolce meo sir, se 'ncendi,
 or io che deggio fare?
 Tu stesso mi riprendi
 se mi vei favellare;
 ca tu m'ài 'namorata,
 a lo cor m'ài lanciata,
 sì ca difor non pare»;
 «Rimembriti a la fiata
 quand'io t'ebi abbrazzata
 a li dolzi baciarti».

Doce começo
eu canto para a mais fina
que, ao meu ver, existe
de Agri até Messina,
ou seja, a mais formosa:
oh, estrela reluzente,
que de manhã te ergues!
quando me surge em frente
as suas doces feições
o coração me acendem.

«Doce senhor meu, se ardes,
que deveria fazer eu?
Tu mesmo recomças
quando me vês falar;
pois me tens enamorada
meu coração assim traspassaste
que por fora não se vê».
«Relembra aquela vez
que te tive abraçada
com o doce beijar».

Ed io baciando stava
 in gran diletamento
 con quella che m'amava,
 bionda, viso d'argento.
 Presente mi contava,
 e non mi si celava,
 tut[t]o suo convenente;
 e disse: «Io t'ameraggio
 e non ti falliraggio
 a tut[t]o 'l mio vivente».

«Al mio vivente, amore,
 io non ti falliraggio
 per lo lusingatore
 che parla tal fallaggio;
 ed io sì t'ameraggio
 per quello ch'è salvaggio».
 «Dio li mandi dolore,
 unqua non vegna a maggio:
 tant'è di mal usaggio
 che di stat'à gelore».

E eu beijando estava
com grande deleite
aquela que me amava,
loura, rosto de prata.
E logo me contava,
e nada me escondia
da sua condição;
e disse: «Eu amar-te-ei
e não te faltarei
por toda a minha vida».

«Na minha vida, amor,
nunca te faltarei
nem pelo lisonjeador
que fala falsidades;
assim eu te amarei
em lugar de um tal selvagem».
«Deus lhe dê tantas dores
que se vá em má hora:
que tem jeito tão rude
que no verão é gelado».

«Rosa fresca fragrantíssima que surges pelo estio,
 as mulheres te desejam, donzelas ou casadas:
 tira-me deste fogo, se tiveres tal bondade;
 por ti não tenho calma noite e dia
 pensando só em vós, Senhora minha».

«Se por mim te atormentas loucura te comanda:
 o mar lavar poderias e no vento semear,
 as riquezas deste mundo todas juntas ajuntar:
 ter-me não poderias neste mundo;
 antes meus cabelos cortar».

«Se os cabelos cortasses antes disso fosse eu morto
 porque neles perderia o consolo e o prazer.
 Quando passo e te vejo, rosa fresca do jardim,
 grande conforto me dás a toda a hora:
 façamos que se junte o nosso amor».

«Que o nosso amor se junte não quero eu que me apraza:
 se o meu pai nos descobre e todos os meus parentes,
 cuidado que não te alcancem esses fortes corredores;
 assim como tão bem te soube a vinda
 cuida-te na volta, digo-te eu».

«Se teus parentes me acharem e que me poderão fazer?
 Uma defesa te avanço de dois mil augustais:
 não me tocará teu paizinho pelas riquezas de Bari.
 Viva o imperador, gratia Deo!
 Entendes, bela, o que te digo eu?»

«Tu descansar não me deixas nem de manhã nem à noite.
 Mulher sou de bizantes d'ouro massamotino?
 Mesmo que me desses riquezas quantas tem o Saladino,
 mais quanto tem o sultão,
 tocar-me nem poderias a mão».

«Muitas são as mulheres que têm cabeça dura,
 e o homem com palavras as domina e amansa:
 tanto ele as rodeia que enfim são posse sua.
 Uma mulher sem homem não pode viver:
 não arrisques, bela, a teres de te arrepender».

«Que eu disso me arrependa? Antes fosse eu já morta
 do que uma boa mulher por mim fosse condenada!
 Ontem à noite passaste correndo mui velozmente.
 Mas agora descansa, cantador:
 tuas palavras não me agradam nem um pouco».

«Quantos são os cuidados que me meteste no peito,
 e neles pensando sempre de dia desde que saio!
 Mulher alguma do mundo jamais não amei eu tanto
 quanto vos amo, rosa envejada:
 bem creio que me és predestinada».

«Se predestinada te fosse, muito baixo eu cairia,
 contigo mal empregadas seriam as minhas belezas.
 Se acontecesse o que dizes cortaria as minhas tranças,
 e freira me faria num convento
 antes que tocasses na minha pessoa».

«Se tu consore arènneti, donna col viso cleri,
a lo mostero vènoci e rènnomi confleri:
per tanta prova vencerti fàralo volontieri.

Conteco stao la sera e lo maitino:
Besogn'è ch'io ti tenga al meo dimino».

«Boimè tapina misera, com'ao reo distinato!
Geso Cristo l'altissimo del tut[t]o m'è airato:
concepístimi a abàttare in omo blestiemato.

Cerca la terra ch'este gran[n]e assai,
chiú bella donna di me troverai!»

«Cercat'ajo Calabr[i]a, Toscana e Lombardia,
Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
Lamagna e Babilonïa [e] tut[t]a Barberia:

donna non [ci] trovai tanto cortese,
per che sovrana di meve te prese».

«Poi tanto trabagliàsti[ti], fac[c]iotti meo pregheri:
che tu vadi adomàn[n]imi a mia mare e a mon peri.
Se dare mi ti degnano, menami a lo mosteri,

e sposami davanti da la jente;
e poi farò le tuo comannamente».

[...]

«Le Vangel[i]e, càrama? ch'io le porto in seno:
a lo mostero présile (non ci era lo patrino).
Sovr'esto libro júroti mai non ti vegno meno.

Arcompli mi' talento in caritate,
ché l'arma me ne sta in sut[t]ilitate».

«Meo sire, poi juràstimi, eo tut[t]a quanta incenno.
Sono a la tua presenz[i]a, da voi non mi difenno.
S'eo minespreso àjoti, merzé, a voi m'arenno.

A lo letto ne gimo a la bon'ora,
ché chissa cosa n'è data in ventura!»

«Se tu te fizesses freira, senhora do claro rosto,
para o mosteiro eu iria e me faria já frade:
para ganhar-te em tal prova de bom grado o farei.
 Contigo estarei de tarde e de manhã:
 só preciso de ter-te em meu domínio».

«Ai de mim mísera e mesquinha que cruel é o meu destino!
Jesus Cristo o altíssimo em mim lançou sua ira:
concebeste-me para topar com homem tão blasfemo.
 Busca na terra que é grande assaz,
 mais bela do que eu logo acharás!»

«Busquei na Calábria, na Toscana e Lombardia,
Apúlia, Constantinopla, Génova, Pisa e na Síria,
Alemanha e Babilónia, em terras da Barberia:
 mulher tão cortês lá não achei,
 por minha soberana te tomei».

«Se tanto te atormentaste, um pedido te farei:
que vás amanhã pedir-me à minha mãe e meu pai.
Se a ti se dignarem dar-me, leva-me então ao mosteiro,
 e desposa-me perante a gente;
 logo o que queres cumprirei».

[...]

«O Evangelho, minha cara? Esse trago-o no peito:
no mosteiro o achei (o padre não estava lá).
Sobre este livro te juro que nunca te faltarei.
 Cumpre o meu desejo por caridade,
 que a alma se me consome de verdade».

«Senhor meu, pois que juraste, eu já toda inteira ardo.
Estou na tua presença, e de vós não me defendo.
Se te menosprezei, mercê, e a vós me rendo.
 Embora, vamos para o leito,
 quem sabe qual sorte nos é dada em proveito!»

FEDERICO II (1194-1250)

«Dolze meo drudo, e vatène!
 mio sire, a Dio t'acomando,
 ché ti diparti da mene
 ed io tapina rimanno.

Lassa, la vita m'è noia,
 dolze la morte a vedere,
 ch'io non penso mai guerire
 membrandome fuor di gioia.

Membrandome che ten vai,
 lo cor mi mena gran guerra;
 di ciò che più disiai
 mi tolle lontana terra.

Or se ne va lo mio amore
 ch'io sovra gli altri l'amava:
 biasmomi de la Toscana,
 che mi diparte lo core».

«Dolce mia donna, lo gire
 non è per mia volontate,
 ché mi convene ubidire
 quelli che m'ha 'n potestate.

Or ti conforta s'io vado,
 e già non ti dismagare,
 ca per null'altra d'amare,
 amor, te non falseraggio.

«Doce amante meu, então vai-te!
 senhor meu, a Deus te encomendo,
 pois te partes de mim
 e eu, coitada, fico.

Triste, a vida é-me enfado,
 doce a esperança da morte,
 pois não penso já curar-me
 sabendo-me sem alegria.

Sabendo que te vais,
 o coração me traz guerra;
 daquele que mais desejei
 me priva longínqua terra.

Ora vai-se o meu amor
 que eu sobre os outros amava:
 maldigo eu a Toscana,
 que me parte o coração».

«Doce senhora minha, a partida
 não é por minha vontade,
 que me convém obedecer
 a quem sobre mim tem mandado.

Conforta-te ora, se parto,
 e não te deixes abater,
 que para amar qualquer outra,
 nunca, amor, te trairei.

Lo vostro amore mi tene,
ed hami in sua signoria,
ca léalmente m'avene
d'amar voi senza falsia.

Di me vi sia rimembranza,
[e] non mi agiate 'n obria,
c'avete in vostra balia
tutta la mia disianza.

Dolze mia donna, commiato
domando senza tenore:
che vi sia racomandato,
ché con voi riman, mio core».

«Cotal è la 'namoranza
degli amorosi piaceri,
che non mi posso partire,
da voi, [mia] donna, in læanza».

O vosso amor me possui,
tem-me todo em seu poder,
 pois lealmente me advém
amar-vos sem falsidade.

 De mim guardai a lembrança,
e não me deixeis no olvido,
pois tendes em vossa posse
todo o meu poder de amar.

Doce senhora minha, na despedida
vos peço sem demora:
 que vos fique recomendado,
pois aqui permanece, o meu coração».
 «Tão grande é o encanto
dos amorosos prazeres,
que eu não posso partir-me,
em boa fé, senhora minha, de vós».

A comemoração dos cem anos da descoberta e primeira publicação, em 1915, do Pergaminho Vindel do século XIII contendo sete cantigas de amigo de Martin Codax, seis das quais acompanhadas pela notação musical, reuniu alguns dos mais destacados especialistas da poesia medieval galego-portuguesa num encontro que serviu de ponto de partida aos trabalhos aqui apresentados. A excepcionalidade desse documento, anterior ao mais antigo dos nossos Cancioneiros existente na Biblioteca da Ajuda, reside na característica única de trazer até nós a música que acompanhava as cantigas, raríssima exceção que só recentemente ganhou um novo contributo com a descoberta do pergaminho Sharrer, bem posterior, com algumas cantigas de D. Dinis igualmente musicadas (...). Mas o que é surpreendente é ver como um conjunto tão pequeno de cantigas pode sugerir tão amplas leituras e obrigar-nos a reflectir novos rumos de interpretação e também a comprovar que nada está fechado quando abrimos o nosso Cancioneiro galego-português.

Nuno Júdice, Apresentação

Apoio:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA
MUSICAL
CESEM

FCSH 
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

