



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

TROVAR E REINAR:
o papel político das cantigas galego-portuguesas
(Portugal, séc. XIII e XIV)

FELIPE FERREIRA DE PAULA PESSOA

Brasília

2022

FELIPE FERREIRA DE PAULA PESSOA

TROVAR E REINAR:
o papel político das cantigas galego-portuguesas
(Portugal, séc. XIII e XIV)

Tese doutoral apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial obrigatório para obtenção do grau de doutor em História.

Linha de Pesquisa: Política, Instituições e Relações de Poder

Orientadora: Profa. Dra. Maria Filomena Pinto da Costa Coelho

BRASÍLIA

2022

Dedicatória

Uma pesquisa de doutorado atinge todos os âmbitos da vida, inclusive, o pessoal. Se pude contar com muitos amigos, professores e instituições ao longo deste trabalho, nada foi tão fundamental como o apoio e acolhimento daqueles que amo e que estiveram comigo em cada etapa.

Dedico esta tese à minha esposa, Clarissa, com quem pude compartilhar cada dúvida, frustração, alegria e conquista. Agradeço sua leitura, conselhos, suporte, paciência e amor. Foi muito importante estarmos de mãos dadas neste mergulho.

Dedico a meu filho, Fernando, que cedeu muito de nosso tempo juntos, compreendeu meu processo, dando-me força para seguir em frente. Uma parte riquíssima desta caminhada foi poder compartilhar com ele os momentos acadêmicos que, se por vezes, lhe pareciam demasiadamente abstratos, por outras, incrivelmente, passaram a fazer parte de seu universo.

Dedico à minha mãe, Danielle, cuja presença em minha vida é um suporte fundamental que me motiva a ir sempre mais longe.

Agradecimentos

O processo de pesquisa e escrita de uma tese é visto, geralmente, como fruto de um trabalho solitário. Esse é mais um dos mitos que envolvem a academia. Minha experiência é muito distinta. Durante os anos em que me dediquei a este processo, pude contar com o apoio e a contribuição de muitos interlocutores que enriqueceram este trabalho e a minha formação intelectual.

De início, gostaria de agradecer à minha orientadora, Maria Filomena Coelho, que acompanhou e conduziu esta missão com uma sabedoria singular. Sua contribuição foi fundamental para que eu pudesse subir cada degrau. Deixo aqui não só meu sincero obrigado, mas também minha admiração pela sua ética, profissionalismo, comprometimento e generosidade. Aprendizados, estes, que carregarei comigo pelos caminhos da docência e da pesquisa.

Tais valores orientaram igualmente nosso grupo de pesquisa, *Medioevum* – UnB. Nas reuniões trocamos pontos de vista sobre nossos objetos, compartilhamos leituras, problemas, sucessos e frustrações. Isto, sem sombra de dúvida, ajudou-me no amadurecimento intelectual e no desenvolvimento da tese. Em especial, gostaria de agradecer aos companheiros mais próximos dessa jornada: Scarlett, Ana Luísa, Alécio, José Vítor, Cássio, Gabriel Soledade, Marcelo, José Willem, Clarice e Vinícius. Estendo os agradecimentos aos demais integrantes que já passaram e aos que chegaram há pouco.

Além da contribuição dos colegas e da orientadora, pude contar com ensinamentos de grandes professores no PPGHIS-UnB, cujas formações diversificadas me possibilitaram imergir no campo da História. Agradeço aos professores Francisco Doratioto, André de Melo Araújo, Daniel Faria, Teresa Cristina de Novaes Marques e Arthur Alfaix Assis.

Como parte essencial da construção da tese, ressalto a preciosa contribuição dos Professores Márcio Ricardo Coelho Muniz e Leandro Duarte Rust, por ocasião do Exame de Qualificação, aos quais agradeço empenhadamente, bem como à Professora Maria de Lurdes Rosa, que compõe, juntamente com os acima mencionados, a banca de defesa final.

No âmbito do “doutorado sanduíche”, agradeço ao professor Manuel Pedro Ferreira, que me acolheu institucionalmente na Universidade Nova de Lisboa, possibilitando que eu pudesse ter acesso às fontes, à bibliografia especializada e à infraestrutura do CESEM/FCSH.

Ao longo deste processo contei com a atenta leitura, as sugestões e o incentivo de meu amigo David Nogueira, cuja experiência como historiador e pesquisador contribuiu sobremaneira para os avanços da pesquisa.

O processo que agora se encerra é, em grande medida, devedor de apoios institucionais. Agradeço à Secretaria de Educação do Distrito Federal, que viabilizou a licença remunerada para estudos, e à CAPES, pela bolsa de fomento ao Doutorado Sanduíche no Exterior. Neste sentido, agradeço também a oportunidade e o acolhimento do PPGHIS-UnB. Em tempos de desvalorização da ciência e da academia, poder desenvolver esta pesquisa em uma Universidade Federal de excelência foi um privilégio. Destaco o suporte da equipe técnica do Programa, Jorge Antônio Vilela e Rodolfo Alfredo Nunes Júnior, que realizaram o acompanhamento administrativo e ajudaram prontamente na resolução dos percalços.

Peço desculpas se, porventura, tiver esquecido algum nome precioso dessa jornada, mas tenham certeza que também os carrego em meu embornal; agora, mais denso e pronto para novos caminhos.

*Vou na ribeira do rio
Que está aqui ou ali
E do seu curso me fio,
Porque, se o vi ou não vi,
Ele passa e eu confio.*

Fernando Pessoa

O tempo faz, então, seu trabalho.
Marc Bloch

Resumo

D. Dinis (1261 – 1325) foi o sexto rei de Portugal. A historiografia, de forma geral, apresenta seu reinado como exemplo de eficácia política, na medida em que, nessa época, ter-se-iam implementado medidas para “centralizar” o poder. Contudo, D. Dinis foi também trovador, legando à posteridade os mais famosos cancioneiros da lírica galego-portuguesa. Este papel foi pouco explorado sob o viés político, tendo sido, muitas vezes, considerado apenas como aspecto que agregava a um monarca – já competente – outras qualidades, como as de ser culto e sábio. Relativamente a tais capacidades, esta tese se propõe a analisá-las em uma perspectiva política, chegando mesmo a avaliar a hipótese de que o rei tenha governado também por meio das cantigas e de que o ato de trovar faria parte, naquele contexto, do processo de instituição da monarquia. As fontes documentais que permitem desenvolver a tese são as três grandes coletas manuscritas que guardam a totalidade das cantigas: O Cancioneiro da Ajuda, da Biblioteca Nacional de Portugal e da Vaticana. Também se fez necessário analisar os dois pergaminhos que contêm as melodias profanas galego-portuguesas: os pergaminhos Vindel e Sharrer. O primeiro traz sete cantigas de amigo de Martim Codax, e, o segundo, sete cantigas de amor do rei D. Dinis. Além destes, estudaram-se as dezesseis iluminuras do Cancioneiro da Ajuda, representando trovadores e jograis em situação de performance. Em termos teóricos, entendemos a performance como uma realização discursiva, um “ato de fala”, pelo qual a monarquia e a aristocracia atuam politicamente. A poesia lírica articula uma gramática jurídica e social, fundamentada nos valores dos vínculos de serviço e benefício que modelam a sociedade portuguesa daquele período. Tal perspectiva teórica permitiu interpretar a documentação de maneira distinta daquela que costuma privilegiar “evidências” que ressaltam atos e medidas régias que apontariam para características de tipo centralistas e monopolistas do poder. Procurou-se mostrar que, a partir de pressupostos teóricos e metodologias menos anacrônicos é possível construir um objeto de estudo mais complexo e contrastado. O modelo corporativo, nesse sentido, mostrou-se mais operativo que o dito “centralista”, permitindo, por exemplo, reconhecer que D. Dinis também “dizia justiça” por meio das cantigas. Sob este entendimento, as cantigas são expressão de uma política pluralista, do ponto de vista jurídico. As cantigas, em performance, atuam neste cenário político e o rei, ao trovar, também reina.

Palavras-chave: D. Dinis; Cantigas galego-portuguesas; política medieval.

Abstract

D. Dinis (1261 - 1325) was the sixth king of Portugal. Historiography, in general, presents his reign as an example of political efficiency, to the extent that, at that time, measures were implemented to "centralize" power. However, D. Dinis was also a troubadour, bequeathing to posterity the most famous Galician-Portuguese lyric songs. This role was little explored from a political point of view and was often considered only as an aspect that added to an already competent monarch other qualities, such as being cultured and wise. In relation to these capacities, this thesis proposes to analyze them in a political perspective, even evaluating the hypothesis that the king has governed also through songs and that the act of chant would be part, in that context, of the process of establishment of the monarchy. The documentary sources that allow us to develop this thesis are the three manuscript collections that contain all the songs: the Cancioneiro da Ajuda, the National Library of Portugal, and the Vatican. It was also necessary to analyze the two scrolls that contain the Galician-Portuguese profane melodies: the Vindel and Sharrer scrolls. The first one brings seven *cantigas de amigo* of Martim Codax, and the second one, seven *cantigas de amor* of King Dinis. Besides these, we studied the sixteen illuminations from the Cancioneiro da Ajuda, representing minstrels and players in a performance situation. In theoretical terms, we understand performance as a discursive realization, a "speech act", by which the monarchy and the aristocracy act politically. Lyric poetry articulates a legal and social grammar, grounded in the values of the bonds of service and benefit that shaped Portuguese society of that period. This theoretical perspective allowed us to interpret the documentation in a different way from that which usually privileges "evidence" that highlights royal acts and measures that point to centralist and monopolistic characteristics of power. We tried to show that, based on less anachronistic theoretical assumptions and methodologies, it is possible to build a more complex and contrasted object of study. The corporative model, in this sense, proved to be more operative than the so-called "centralist" one, allowing, for instance, to recognize that D. Dinis also "spoke justice" through the songs. Under this understanding, the *cantigas* are an expression of a pluralist politics, from the juridical point of view. The songs, in performance, act in this political scenario, and the king, by minstrelsy, also reigns.

Keywords: D. Dinis; Galician-Portuguese songs; medieval politics.

Lista de figuras

Figura 1 – Pergaminho Vindel	p. 119
Figura 2 – Pergaminho Sharrer	p. 120
Figura 3 – Marcação Pergaminho Vindel	p. 122
Figura 4 – Marcação Pergaminho Sharrer	p. 122
Figura 5 – Ondas do mar de Vigo	p. 122
Figura 6 – Senhos fremosa, nom poss'eu osmar	p. 123
Figura 7 – Torvador e harpista	p. 126
Figura 8 – Trovador, jogral e saltério	p. 127
Figura 9 – Trovador, bailadeira e saltério	p. 127
Figura 10 – Trovador, cítola e acompanhante	p. 128
Figura 11 – Trovador, viola de arco e adufe	p. 128
Figura 12 – Trovador, cítola ao centro e jogral/jogralesa	p. 129
Figura 13 – Trovador, viola de arco ao centro e jogral	p. 130
Figura 14 – Alfonso X com trovadores e clérigos	p. 132
Figura 15 – Nom sei como me salv'a mia senhor	p. 159

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 - O rei, o trovador e o poder político: imagens historiográficas	21
1.1 A nação e o político na historiografia no século XIX e XX	24
1.2 Entre o Estado moderno e os poderes concorrentes	38
1.3 D. Dinis na crônica de Rui de Pina	41
1.4 O problema da centralização na historiografia portuguesa	46
1.5 Trovar: uma performance jurídica.....	53
Capítulo 2 - O reino em trovas	56
2.1 As cantigas trovadorescas na Península Ibérica.....	56
2.2 Entre as cortes senhoriais e régias: a construção da imagem de um reino trovador	64
2.3 Reis trovadores.....	68
2.4 Um cancionero do reino	78
Capítulo 3 - O papel da música e da performance na corte	88
3.1 Música, canto e performance: uma arqueologia do trovar	89
3.2 O canto como performance e como criação/fazer	98
3.3 A música e o som na arte de trovar	107
3.4 O som e a voz nas cantigas	112
3.5 Os pergaminhos musicais e a construção do canto em performance	118
3.6 A performance nas iluminuras do Cancioneiro da Ajuda	125
3.6 A corte em performance.....	132
Capítulo 4 - O reino em performance	134
4.1 <i>Praz-me a mim, senhor, de morrer</i> : as cantigas e a ordem jurídica.....	135
4.2 A condição régia nas cantigas	147
4.3 A voz do rei na poesia lírica feminina.....	149
4.4 A justiça nas cantigas	154
4.5 A justiça do reino nas cantigas.....	160
Capítulo 5 - Uma harmonia dissonante: o modelo e suas tensões/tenções	162
5.1 A sátira, o real e o modelo.....	163
5.2 A corrupção em versos.....	168
5.3 Os versos dissonantes do rei	174
5.4 As dissonâncias em performance	184
Remate	196
Referências	201
Declaração de originalidade	212

Introdução

- *Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?*
*Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado,
Ai Deus, e u é?*¹

Famosos versos, do rei de Portugal, D. Dinis (1261-1325), que dão voz à dama apaixonada, angustiada pelo desaparecimento do amado. Uma das obras mais conhecidas da poesia galego-portuguesa, “Ai flores, ai flores do verde pino” é uma cantiga de amigo, do mais profícuo monarca-trovador. À luz da estética, a cantiga revela recursos poéticos preciosos ao dar à natureza o lugar de confessor da coita, um refinamento simbólico, e, a seu autor, o reconhecimento de virtuoso do Gaio saber. Ele compôs 50 cantigas de amigo, 73 cantigas de amor, 10 cantigas de escárnio e maldizer e, ainda, 3 pastorelas; um conjunto de 137 trovas.

Trovar quer dizer encontrar os versos; uma arte que consiste no fazer poético e musical de forma simultânea. Esta lírica, cantada inicialmente na língua occitânica², desenvolveu-se como uma forma de se cantar o amor nos ciclos aristocráticos, valorizando as hierarquias e o simbolismo das relações de vassalagem. A uma dama de categoria superior, um cavaleiro canta o *fin’amours*; o amor cortês. A adoção dessa cultura de corte pela nobreza evidencia novas formas sociais para além da coragem e da força militar. Assim, na baixa Idade Média, a aristocracia incorpora virtudes como honra, sabedoria, ética e etiqueta, assim como valores clericais.³ A poesia trovadoresca é uma das principais expressões da cultura de corte, um movimento poético-musical que surgiu no século XII na região meridional do atual território francês, tendo como um dos primeiros protagonistas o duque Guilherme IX, da Aquitânia.

A grande disseminação dessa arte levou-a ao ocidente da Península Ibérica, onde convergiu com outras tradições regionais e criou novas formas de trovar. Desse movimento, nasceu a poesia lírica galego-portuguesa, manifestada, essencialmente, por meio de três gêneros poéticos: a cantiga de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. De forma breve, a cantiga de amor apresenta o eu lírico masculino a serviço de sua *Senhor*, a dama, e, por sua vez, a cantiga de amigo apresenta, em voz feminina, uma dama a confessar sua coita a uma companheira ou,

¹ D. Dinis, Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B), 568.

² A *langue d’occ*, ou língua occitânica, é a língua cultivada na poesia trovadoresca nas regiões da Provença e da Aquitânia, tendo sido utilizada também em Aragão e na Catalunha.

³ Cf. BASCHET, Jérôme. **A civilização Feudal**: do ano 1000 à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006, p. 121.

como vimos, à natureza. Já as cantigas de escárnio e maldizer configuram um complexo cenário de sátiras, ironizando comportamentos de membros da corte.

Enquanto a cantiga de amor e de escárnio e maldizer adaptaram o modelo provençal e o dotaram de algumas especificidades retóricas e formais⁴, a cantiga de amigo expressa-se como forma original, ainda que convirja com modelos regionais da Galícia e do norte de Portugal. Esses três gêneros foram cultivados pela nobreza portuguesa, galego-leonesa e castelhana entre o fim do século XII e meados do século XIV. Dentre os poetas marcantes do trovadorismo galego-português, D. Dinis destaca-se pelo maior número de cantigas preservadas, nos três gêneros poéticos, e por estabelecer estreito diálogo entre a tradição e a renovação estilística.⁵

Contudo, D. Dinis não foi apenas trovador; foi também rei. O sexto monarca da dinastia fundadora do reino de Portugal, assumiu o trono no ano de 1279, com cerca de dezoito anos, reinando até sua morte, em 1325. Seu reinado foi um dos mais longos da Idade Média portuguesa, marcado por acontecimentos e feitos que historiograficamente o colocam em lugar destacado, com reflexos no imaginário contemporâneo, como reverbera no ditado popular: “D. Dinis fez tudo quanto quis!”⁶

A historiografia “deu à luz” um rei que personificou o poder forte e centralizado. Nessa perspectiva, sob seu governo a nação tomou forma: as fronteiras peninsulares de Portugal foram, praticamente, consolidadas com o Tratado de Alcanizes (1297); o reino firmou sua autonomia frente a Castela, formou-se um corpo militar independente dos senhores e uma marinha especializada; a construção e reforma de diversas torres em prol da segurança das fronteiras; as inquirições régias atingiram seu ápice; ocorreu a fundação da primeira universidade; fortaleceram-se os concelhos; adotou-se o português como língua oficial e intensificou-se a produção cultural. Todas essas ações conduziram a historiografia a reconhecer D. Dinis como “pai da pátria”⁷ e vetor de um dirigismo cultural e jurídico. Portanto, um rei “quase moderno”.⁸

⁴ Estas serão analisadas no capítulo 2.

⁵ Cf. GARCÍA, Leticia Eirín. A cantiga de amor galego-portuguesa no contexto lírico da Europa ocidental medieval. In: FERRER, Rafael A.; CHICO-RICO, Francisco. (Eds.) **Literaturas ibéricas medievales comparadas**. Alicante: Universidad de Alicante/SELGYC, 2012, p. 207.

⁶ Para ilustrar a presença dessa ideia no imaginário popular português, sugiro a apreciação do vídeo educativo D. Dinis (o rei que fez tudo quanto quis), canção que compõe o trabalho História de Portugal, do conjunto As Canções da Maria, projeto liderado pela compositora Maria de Vasconcelos: <https://www.youtube.com/watch?v=frf25uliLy8>

⁷ Cf. LACHI, Antônio Luiz. D. Dinis, o pai da pátria de Portugal e o fortalecimento do poder monárquico: o papel dos juristas. In: **Revista Jurídica UNIGRAN**. Dourados, MS. vol. 2, nº 4, jul/dez. 2000.

⁸ Para uma síntese deste debate, ver. PIZARRO, J. A. de Sotto Mayor. **D. Dinis**. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos Portugueses/ Temas e Debates. 2008, especialmente, p. 17 – 20.

Em princípio, a associação entre realeza e cultura, entre os séculos XII e XIV, não é rara. Monarcas, como Fernando III (1199 – 1252) de Leão e Castela, e Afonso III (1210 – 1279) de Portugal, promoveram o trovadorismo em suas cortes. Por sua vez, Afonso X, conhecido pelo epíteto de “O Sábio”, além de uma corte bastante dinâmica na arte trovadoresca, foi, igualmente, poeta, tendo produzido tanto cantigas profanas, como orientado a elaboração das Cantigas de Santa Maria, um conjunto de cerca de 427 cantigas sobre milagres e louvores marianos. Logo, o lugar de rei-poeta não é exclusivo de D. Dinis e se enquadra dentro de um modelo de representação política que lhe é contemporâneo.

No entanto, relativamente a essa capacidade régia, pensamos ser importante analisar até que ponto a cultura e a sabedoria têm também uma dimensão política. D. Dinis governou por meio das cantigas? Trovar tinha consequências sobre a instituição da monarquia? Quais as relações entre a política e o trovadorismo no reinado dionisino? Qual o papel das cantigas na política de D. Dinis? Assim, ao questionar essa relação entre a política e a cultura, formulei uma hipótese: se a poesia trovadoresca possuiu um lugar importante nas relações sociais e políticas da aristocracia medieval, D. Dinis exerceu o poder político também por meio de suas cantigas. Entender o papel das cantigas na sociedade aristocrática portuguesa dos séculos XIII e XIV, suas relações com os fundamentos políticos e jurídicos e as implicações dessas interações, são os objetivos desta tese.

Portanto, um dos principais problemas que guiaram a pesquisa foi, justamente, o de compreender o exercício do poder político na Idade Média. Como ponto de partida, centrei-me nas interpretações historiográficas sobre este tema e como elas compreenderam politicamente o reinado de D. Dinis. Tais produções, de modo geral, procuram apresentar o exercício do poder com base no modelo de Estado-nação contemporâneo, de modo monopolista e verticalizado. Esse tipo de interpretação recua para os séculos XIII e XIV uma perspectiva que contrapõe poder centralizado e poderes concorrentes.⁹

Essas interpretações mostraram-se enredadas por uma visão teleológica, que busca reconhecer no passado as raízes e origens do Estado tendo como parâmetro sua forma presente. Este tipo de análise já foi cautelosamente criticado por Marc Bloch,¹⁰ por ser pouco esclarecedora relativamente ao funcionamento do poder público na Idade Média. Para atingir

⁹ No primeiro capítulo irei aprofundar acerca de como a historiografia criou uma imagem política de D. Dinis e suas reverberações para a história de Portugal, dando destaque ao debate da centralização e a pluralidade de corpos políticos no modelo corporativo.

¹⁰ Cf. BLOCH, Marc. **Apologia da história**: Ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 58.

os objetivos desta pesquisa, será necessário, portanto, refletir sobre o peso dessa tradição interpretativa e ampliar a maneira de olhar para o problema.

Comecei por tentar perceber por meio do direito e da realização da justiça algumas das lógicas atinentes ao poder da realeza. A função primordial da monarquia é fazer a justiça e distribuir a cada um o que lhe é de direito. Esse entendimento está diretamente ligado à cultura política medieval, fortemente assentada no modelo corporativo. Nele, o rei, enquanto cabeça do corpo político, ocupa o lugar central da justiça. Porém, não atua sozinho. Seu papel, apesar de superior, é de manter a harmonia e o bom funcionamento do corpo, gerenciado igualmente pelas demais partes; i.e., pela pluralidade de corpos políticos que também possuem direitos e atuam em prol da manutenção da ordem e da justiça.¹¹

Tal maneira de abordar o problema exigiu que eu não me limitasse a um *corpus* legislativo tradicional. Como alternativa, procurei manter o foco nas ações que constituem o direito e a justiça, tomando o alerta de António Hespanha para não confundir o direito com a lei, motivando-me a explorar o campo cultural como um espaço de produção de direito. Assim, meu objetivo não reside no caráter legislativo ou doutrinal do direito, mas na interpretação de um “direito praticado, ao direito vivido, aos arranjos da vida.”¹²

A monarquia medieval é uma instituição que se estabelece por meio de seus “atos de Estado”, discursos e ações políticas que possuem o valor público e produzem efeitos no mundo social. Ainda que se referindo a outras circunstâncias históricas, creio que o pensamento de Bourdieu ajuda a ressaltar alguns aspectos políticos da caracterização do poder régio, como Estado, mas ressaltando as interações sociais e políticas necessárias ao exercício do poder público: “são atos autorizados, dotados de uma autoridade que, gradualmente, por uma série de delegações em cadeia, remete a um lugar último, como o é o deus de Aristóteles: o Estado”.¹³ São atos de categorização que permitem que o rei e os oficiais régios atuem publicamente em nome da monarquia.

Sendo assim, discursos, ações e, no caso, cantigas, conformam atos de categorização do poder público, ainda que não sejam leis. Elas evocam questões acerca da moral, das virtudes e costumes; assim como versam sobre a justiça e a corrupção. Como afirmou o filólogo Rip

¹¹ Os pormenores teóricos do modelo corporativo serão discutidos no capítulo 1. Porém, é importante ressaltar que a abordagem pluralista e corporativa não se justifica por se tratar apenas de um modelo-ideológico coevo aos sujeitos históricos. Tal percepção seria um tanto positivista, por assim dizer. Ao contrário, penso que essa abordagem nos oferece um ganho analítico concreto ao nos possibilitar construir um cenário muito mais matizado e complexo, aproximando-nos do funcionamento da política medieval.

¹² HESPANHA, A. M. **Caleidoscópio do Antigo Regime**. São Paulo: Alameda, 2012, p. 11.

¹³ Cf. BOURDIEU, P. Curso de 18 de janeiro de 1990. In: _____. **Sobre o Estado**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 39 – 40.

Cohen, “o *corpus* de cantares de uma sociedade pode ser uma fonte incomparável de direito consuetudinário e de moral”.¹⁴ As cantigas revelam os costumes, a justiça e o direito, pois elas articulam questões comuns, como o amor, com as formas de organização e ordenação jurídica da sociedade. Em especial, as cantigas trovadorescas atuam a partir de uma retórica poética baseada na gramática jurídica que estrutura as relações de serviço e benefício. O léxico do amor cortês está fundamentado nas relações práticas da vida social.¹⁵ Assim, as cantigas são produto dessa cultura jurídica, como também atuam nela e produzem sentidos político-jurídicos ao articularem o vocabulário vassálico.

Não obstante, é fundamental lembrarmos os ensinamentos de Paul Zumthor acerca do papel da vocalidade na Idade Média. Para o medievalista, este conceito contempla os usos da voz, sua historicidade e materialidade quando posta em performance; ou seja, ao ganhar publicidade.¹⁶ “[A] Voz confere autoridade; assim como o livro em sua materialidade, no caso da escrita. Em caso da leitura pública, o livro assegura uma autoridade, mas o efeito vocal não é anulado.”¹⁷ No contexto medieval, a palavra escrita não possui uma ampla capacidade de disseminação. É por meio da voz que a palavra ganha concretude e poder.

A ideia do poder real da palavra, ideia profundamente ancorada nas mentalidades de então, gera um quadro moral do universo. Todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva. [...] A palavra-força tem seus portadores privilegiados: velhos, pregadores, chefes, santos e, de maneira pouco diferente, os poetas; ela tem seus lugares privilegiados: a corte, o quarto das damas, a praça da cidade, a borda dos poços, a encruzilhada da igreja.¹⁸

Esse discurso-ação encontra na vocalidade o reconhecimento da autoridade. Assim, a voz em performance constitui um “ato de fala”,¹⁹ ou seja, um ato discursivo que é, também, político. O uso dos discursos e o contexto do ato da performance possibilitam reconhecer como os atos políticos permeiam a vida social e se manifestam nos mais variados espaços em que a ordem e o poder da monarquia se faz simbolicamente presente – “o Estado está ali”, sugere Bourdieu.²⁰ Acredito que é justamente ao direcionar o olhar para as relações de poder em

¹⁴ COHEN, Rip. Dança jurídica. I, A poética da Sanhuda nas Cantigas d'Amigo; II, Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guillade: vingança de uma Sanhuda virtuosa. In: **Colóquio: Letras**, Nº. 142, 1996, p. 6.

¹⁵ Cf. MARTÍNEZ MARTÍNES, Faustino. Lenguaje y derecho: una aproximación al léxico feudal de los trovadores. In: BREA, Mercedes; MARTÍNEZ-MORAES, Santiago L. (eds.) **Aproximacións ao estudo do Vocabulario trovadoresco**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2010, p. 22.

¹⁶ ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 21.

¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

¹⁸ *Ibidem*, p. 75.

¹⁹ POCOCK, J. G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: EdUSP, 2003.

²⁰ BOURDIEU, P. Curso de 18 de janeiro... op. cit., p. 43.

espaços diversos, como nos momentos de divertimento em que ocorrem as performances trovadorescas, que se pode perceber o grande alcance simbólico do poder.

Neste ponto, é possível refinar a hipótese inicial e acrescentar o papel das cantigas no exercício do poder político por meio do ato discursivo, ou seja, de suas performances. Assim, proponho como chave de leitura para este *corpus* a possibilidade de que trovar seja também um ato que permite “dizer a justiça”. Isto é, a performance trovadoresca, ao pôr em ação a gramática político-jurídica do serviço e benefício, é uma manifestação da justiça e, portanto, D. Dinis diz a justiça também por meio das cantigas. Neste ponto, acredito que é importante abordar alguns aspectos sobre os suportes manuscritos que guardam as cantigas e como irei operar essa chave de leitura.

O conjunto da lírica galego-portuguesa encontra-se em três grandes coletas manuscritas: os cancioneiros da Biblioteca do Palácio da Ajuda, da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca da Vaticana. As respectivas denominações referem-se, até hoje, à sua localização. Apenas o Cancioneiro da Ajuda é coevo à cultura trovadoresca, sendo os outros dois cópias do século XVI, confeccionadas a mando do humanista italiano Angelo Colocci.²¹

O Cancioneiro da Ajuda (A) foi o primeiro a receber a atenção de filólogos e pesquisadores do final do século XIX e início do século XX, destacando-se a importante e sólida obra de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.²² Trata-se de um códice pergamináceo inacabado, confeccionado, provavelmente, no primeiro quartel do século XIV, contendo apenas parte das cantigas de amor que nos foram transmitidas. Essas cantigas representam um estágio de coleta anterior, encontrada nos dois cancioneiros posteriores, com cantigas de trovadores que atuaram, principalmente, no século XIII.²³

Este manuscrito, no entanto, possui alguns detalhes importantes em sua confecção. Das grandes coletas, é a única que foi projetada para inserir o registro musical, embora este não tenha chegado a ser realizado, ficando apenas o espaço em branco destinado à pauta e às notas entre os versos das primeiras estrofes de cada cantiga. Outro ponto importante, é que o cancioneiro apresenta um conjunto de 16 iluminuras que mostram trovadores, jograis e jogralesas/bailadeiras em situação de performance. Tais refinamentos evidenciam tratar-se de um projeto bastante elaborado e economicamente dispendioso.

²¹ A partir de agora, vamos nos referir a partir das siglas convencionais A, B e V, respectivamente. Para uma síntese sobre as nomenclaturas e descrição codicológica, ver. TAVANI, G. **Trovadores e jograis**: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2002, p. 81 – 88.

²² VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. **Cancioneiro da Ajuda**. Halle: Max Niemeyer, 1904.

²³ Como principal referência acerca deste cancioneiro, ver. RAMOS, Maria Ana. **O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita**. Dissertação de doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2008.

Os outros dois cancioneiros são cópias realizadas na Itália, a mando Angelo Colocci, em inícios do século XVI. Apesar de manter proximidades com A, a matriz desses dois cancioneiros apócrifos é, possivelmente, uma coleta mais completa da qual os originais se perderam. Este processo resultou nos dois cancioneiros mais completos que temos hoje: o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal (B) e o da Vaticana (V). Humanista, Colocci teria mandado fazer o exemplar B para seu uso próprio, com diversas anotações nas margens, que parecem apontar nesse sentido. Estes cancioneiros, por outro lado, não possuem espaço destinado à notação musical e tampouco iluminuras, guardando especificamente as cantigas em sequências de duas colunas por fólio. É por eles também que se conhece a autoria das cantigas, visto que essa informação não consta em A. Além dessas características, B traz em seu início o tratado anônimo “Arte de Trovar”, igualmente incompleto, sobre as características dos gêneros trovadorescos peninsulares.

Além dessas três grandes coletas, existem ainda dois pergaminhos importantes para esta pesquisa: o Pergaminho Vindel, descoberto em 1916, e o Pergaminho Sharrer, descoberto em 1992. Eles contêm os únicos fragmentos de notação musical da lírica profana ibérica pertencentes à Idade Média. O Pergaminho Vindel é um bifólio que apresenta sete cantigas de amigo de Martim Codax, com as melodias de seis cantigas escritas em notação semi-mensurada, ou seja, já com indicações referentes ao ritmo. Por sua vez, o Pergaminho Sharrer é um fólio bastante fragmentado – retro e verso – com sete cantigas de amor de D. Dinis. Essas escassas melodias não permitem generalizações conclusivas acerca das características musicais da tradição trovadoresca em Portugal, mas sugerem alguns caminhos, ao conter diferenças na notação rítmica e melódica, relativamente a outros exemplares ibéricos.

Esses manuscritos foram digitalizados e editados como parte do projeto *Littera*, da Universidade Nova de Lisboa, originando a base de dados on-line Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, coordenada pelos professores Graça Videira Lopes e Manuel Pedro Ferreira.²⁴ A base edita a totalidade das cantigas dos manuscritos, como também oferece o referido tratado “Arte de Trovar”.

Embora o meu objetivo seja compreender as cantigas em performance, como discurso-articulado, articuladas com o vocabulário jurídico, alguns aspectos materiais desses manuscritos foram essenciais para entender questões acerca de seus usos e de como se relacionam com a performance trovadoresca. Destaco especialmente o papel das iluminuras de A, bem como as

²⁴LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-). **Cantigas Medievais Galego Portuguesas** [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

características materiais dos pergaminhos musicais, em virtude das lacunas que apresentam, o que torna a edição destes um ato de composição, por ser necessário preenchê-las. Por isso, ainda que o foco da pesquisa não seja os cancioneiros e os pergaminhos, foi necessário analisar algumas de suas características, para entender seus usos, estruturas e papel no desenvolvimento da lírica galego-portuguesa.

Isto posto, apresento, de forma breve, a estrutura da tese, a fim de que possamos delinear os caminhos seguidos para responder às questões formuladas. No primeiro capítulo, procuro apresentar as formas como geralmente se interpretou o reinado de D. Dinis e a posição que este ocupa na História de Portugal. Procurei focar nas grandes obras de síntese histórica, produzidas entre fins do século XIX e XX, por autores consagrados, como Oliveira Martins, Ângelo Ribeiro, Joaquim Veríssimo Serrão, Oliveira Marques e José Mattoso, como também, historiadores mais atuais, como Armando Luís de Carvalho Homem, José Augusto S. Pizarro e Bernardo de Vasconcelos e Sousa. A análise dessa produção historiográfica mostrou ser necessário considerar a crônica de Rui de Pina sobre D. Dinis, uma obra quinhentista com grande influência sobre os autores citados.

Abarcando cerca de pouco mais de um século de historiografia, tais autores interpretaram o exercício do poder político por D. Dinis sob diferentes formas. Todavia uma dúvida parece central: D. Dinis representa a vitória de um poder centralizado, de tipo monopolista, ou cede às dinâmicas das antigas estruturas de poderes centrífugos? O cerne do capítulo pretende encarar essa questão e oferecer uma leitura a partir do modelo corporativo e do pluralismo jurídico, com o intuito de compreender de maneira mais complexa e operativa o exercício do poder naquele contexto.

O segundo capítulo, por outro lado, tem como foco investigar o papel do trovadorismo no reino português. Para isso, parto de um questionamento acerca da principal corrente que visa explicar a chegada, adaptação e desenvolvimento da poesia lírica no Ocidente peninsular,²⁵ em prol de uma visão mais matizada, que reconhece este processo a partir de uma rede de convergências. Assim, procuro entender as especificidades da lírica galego-portuguesa, tanto em seus aspectos retórico-formais como em suas relações com as cortes senhoriais e régias. Apresenta-se, dessa forma, um cenário distinto, no qual os reis trovadores atuam politicamente por meio de suas cantigas, com especial atenção às cantigas de D. Dinis e a seu papel político.

A própria natureza das cantigas coloca uma questão fundamental quanto ao lugar que ocupavam no contexto medieval: elas circulavam primordialmente por meio da performance.

²⁵ Esta corrente é bem sintetizada por CORREIA, Carla Sofia dos Santos. **A difusão ibérica da linguagem dos trovadores galego-portugueses**. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, 2016, p. 30.

Este é o tema central do terceiro capítulo, no qual procuro adentrar os meandros do fazer trovadoresco e mostrar como a performance atua nas configurações do sentido social e político que as cantigas assumem. Para tal, recorro aos pergaminhos musicais da tradição manuscrita e às iluminuras do Cancioneiro da Ajuda, assim como às referências ao som, ao canto e aos instrumentos presentes nas próprias cantigas. Esta investigação ressalta o papel do som e da performance nas cortes, aproximando-nos dos sentidos sociais que o evento trovadoresco produz.

O quarto capítulo visa entender as relações entre as performances trovadorescas e seu papel na política dionisina. Neste sentido, procuro debater como os vínculos jurídicos e políticos estabelecidos pelas relações de serviço e benefício atuam de forma estruturante na cultura política e, por meio de uma gramática jurídica em performance, atribuem sentidos às cantigas. O material essencial das cantigas reside no sentido jurídico dessas relações e ao agir por meio delas, trovadores, sejam reis ou senhores, atuam politicamente. Assim, D. Dinis, ao trovar, opera uma gramática jurídica e poética que mobiliza as relações de poder da corte.

Por fim, no quinto capítulo mostro como as cantigas também evidenciam as dissonâncias engendradas no modelo político, classificadas como desvios e corrupções. A sátira atua como forma de expor os desvios, mas também como maneira de reforçar o modelo. Assim, tomo as maneiras como a sátira é utilizada por Alfonso X e por D. Dinis acerca de questões conflituosas em seus reinados, tal como outros corpos também fizeram uso das cantigas escarninhas para se posicionar politicamente.

Com base no exposto, esta tese visa explicar a política medieval com base em um objeto cultural. Ao dar às cantigas um lugar central nesse cenário, pretendo alargar as tipologias documentais que, geralmente, configuram fontes com características mais burocráticas, administrativas, legais e doutrinárias. Ao tomar como chave de leitura para a interpretação das cantigas o caráter jurídico e político de suas performances, pretendo ampliar a compreensão da experiência jurídica para além das narrativas e instrumentos institucionais, a fim de tornar mais evidente as complexas maneiras como a sociedade se ordena. As cantigas podem ser entendidas, nesse sentido, como uma manifestação em que convergem cultura e política.

De todas as formas musicais, a canção parece ter um lugar destacado no imaginário popular, em decorrência de sua condição ampliada de recepção. Há uma manifestação poética que atinge diretamente o ouvinte por meio da linguagem falada, mesmo ao utilizar recursos metafóricos que exigem desvendar os códigos circunscritos no contexto cultural. Por outro lado, os sons que compõem a canção junto aos versos – elaborados em combinações melódicas, harmônicas, rítmicas e de timbres – também provocam o ouvinte, lançando-o a uma experiência

complexa entre música e poesia. Ler uma canção é completamente diferente de ouvi-la e experimentá-la em sua performance, seja ao vivo ou por meio de gravações em fonogramas ou audiovisuais; a performance em si já elabora, por meio da interpretação do artista, um discurso que se soma às estruturas musicais e poéticas. A canção é, assim, um objeto privilegiado para uma abordagem transdisciplinar. Sua natureza converge em diferentes linguagens e, por isso, exige a combinação de métodos e ferramentas analíticas da música, da história, da comunicação, das ciências sociais, da literatura e da linguística, além da demanda filosófico-sociológica que embasa a relação dos aspectos estruturais e técnicos com o contexto de sua produção.

Em linhas gerais, os estudos monográficos sobre as cantigas dedicam-se sobretudo às características estilísticas, literárias, musicais, ou aos aspectos linguísticos. Considero, assim, que este trabalho configura um novo olhar sobre as cantigas ao propor uma interpretação a partir de seus usos político-jurídicos. As cantigas são uma forma de dizer a justiça e, portanto, D. Dinis também reina por meio de suas trovas. Trata-se de uma proposta interpretativa sobre a política dionisina, reconsiderada a partir de uma análise que se fundamenta no modelo corporativo e nas lógicas jurídicas pluralistas. Tal perspectiva ainda não foi adotada pela historiografia, pelo que penso ser possível, desse modo, contribuir tanto para os estudos em história política, por meio de um objeto pouco explorado nesse campo, como para os estudos das cantigas e dos cancioneiros em si, ao propor uma interpretação que as insere na ação política: *trovar também é reinar*.

Capítulo 1

O rei, o trovador e o poder político: imagens historiográficas

O marco fundacional da história de Portugal, como reino independente, é a instituição da Dinastia da Borgonha. Dentre os reis que a constituíram, D. Dinis é, ao lado de Afonso Henriques, um dos monarcas mais destacados e lembrados pela historiografia. Pizarro, autor da última biografia portuguesa sobre D. Dinis, classifica-o como o rei que promoveu o “renascimento ou refundação da nação”.²⁶ Esta posição de relevo, atribuída pela historiografia, valoriza feitos jurídicos e administrativos realizados por D. Dinis que teriam, sob uma interpretação centralista do poder, orientado a construção do Estado Moderno.²⁷

Entretanto, D. Dinis foi, além de tudo, um trovador. Esta faceta do rei-poeta recebeu a devida atenção dos estudos literários, linguísticos e filológicos, com destaque para os trabalhos de Elsa Gonçalves, Leticia Eirín García e, mais recentemente, Ana Luiza Mendes.²⁸ Em contrapartida, a relação da produção trovadoresca do rei com o exercício do poder, ainda carece de aprofundamento. Geralmente, a produção poética dionisina costuma ser analisada a partir de uma perspectiva cultural, como se tal aspecto fosse apenas adereço de uma trajetória exitosa. Além de reinar de forma eficaz, D. Dinis também foi culto e compôs suas cantigas.

Oliveira Martins, em sua História de Portugal, sintetiza tal perspectiva. Após apresentar de forma breve as características dos monarcas da Primeira Dinastia, enaltece D. Dinis: “já não é analfabeto, e mede bem o valor da sciencia: prova-o a fundação das Escolas”.²⁹ Contudo, essas qualidades não fazem parte da argumentação relativamente à forma de governar do monarca. O fato de “já” não ser analfabeto desloca o rei para uma posição auspiciosa, que

²⁶ PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. **D. Dinis**. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos Portugueses/ Temas e Debates. 2008, p. 19.

²⁷ ZLATIĆ, Carlos Eduardo. A monarquia como império de si: o caso da realeza de D. Dinis (séc. XIII). In: **Revista Espaço Acadêmico**, n. 143, 2013, p. 64.

²⁸ Ver. GONÇALVES, Elsa. D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta. In: NASCIMENTO, Aires; Ribeiro, Cristina A. (orgs.) **Literatura Medieval**: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, vol. II. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 13 – 23; GARCÍA, Leticia Eirín. A cantiga de amor galego-portuguesa no contexto lírico da Europa ocidental medieval. In: FERRER, Rafael A.; CHICO-RICO, Francisco. (Eds.) **Literaturas ibéricas medievales comparadas**. Alicante: Universidad de Alicante/SELGYC, 2012; _____. As cantigas do Pergaminho Sharrer. Motivos fundamentais. In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. (eds.). **Do canto à escrita**: novas questões em tona da lírica galego-portuguesa – nos cem anos do Pergaminho Vinde. Lisboa: IEM/CESEM, 2016, p. 93 – 108; MENDES, Ana Luiza. **O trovar coroadado de Dom Dinis**: modelo de racionalidade artística e identitária do trovadorismo galego-português. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

²⁹ OLIVEIRA MARTINS, J. P. [1880] **História de Portugal** – Tomo I. Public Domain Book (e-book), 1908, posição (ps.) 1493.

preludia tempos futuros. Ao reconhecer o valor da ciência, o D. Dinis de Oliveira Martins aproxima-se da ideia de progresso e afasta-se dos reis anteriores.

A geração historiográfica posterior desloca um pouco o foco e classifica o reinado dionisino como prelúdio da “nação”, com base nas ações administrativas e jurídicas, mas também culturais. Entretanto, Ângelo Riberio, representante desse período, reconhece maior impacto às ações legislativas do que às cantigas, no que diz respeito à constituição de valores “nacionais”. No âmbito cultural o destaque corresponde à oficialização da língua portuguesa. Para ele, as trovas não possuem um efeito prático na política do reino e, a elas, destina apenas um elogio estético:

Seguindo o exemplo do avô castelhano, Afonso, o Sábio, cuja coletânea legislativa, as Siete Partidas, mandou traduzir em língua portuguesa, prestaria ainda outro inesquecível serviço, determinando que os actos judiciais e notariais fossem redigidos no falar do vulgo, e não em latim, como era tradição. **E mais talvez por esse motivo do que pelas suas trovas, aliás, formosíssimas**, D. Dinis contribuiu para o avigoramento e fixação da língua nacional.³⁰

As trovas assumem papel secundário, deslocado das ações políticas. Tal interpretação está também presente na influente obra de Oliveira Marques, que caracteriza o governo de D. Dinis como “provável” apogeu da Idade Média, devido a decisões exitosas de cunho político, administrativo, econômico e cultural. Mas a habilidade de trovador do rei aparece como mérito individual e seria consequência da prosperidade que o desenvolvimento do comércio e a paz viabilizaram. Para Oliveira Marques,

De 1297 a 1320 um período de paz interna e externa caracterizou o apogeu do reinado de D. Dinis e provavelmente o apogeu da Idade Média portuguesa. As querelas civis tinham sido apaziguadas. Com o clero, D. Dinis assinara a concordata em 1289, que pôs fim a uma longa fase de disputas. Em 1288 fundara-se em Lisboa a primeira universidade. O português tornou-se língua oficial do País. **A corte régia era um centro de cultura, com o próprio monarca distinguindo-se pelos seus méritos de poeta.** Portugal prosperava mercê do desenvolvimento do comércio e do artesanato.³¹

Os exemplos apresentados mostram como a historiografia lidou com a faceta de trovador de D. Dinis: uma capacidade individual lúdica, sem consequências políticas e institucionais. Dessa perspectiva, resultam duas imagens do rei, em que o trovador e o

³⁰ RIBEIRO, Ângelo Pinto. [1936] **História de Portugal vol. II**: A afirmação do país - Da conquista do Algarve à regência de Leonor Teles. Porto: Lello & Irmão. (e-book) ps. 238. Frisos nossos.

³¹ OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. **História de Portugal**. 7º ed. Lisboa: Palas Editores, 1977, p. 175. Frisos nossos.

governante pouco interagem. Ainda que trabalhos gerações posteriores, como os de Elsa Gonçalves e, mais recentemente, de Ana Luiza Mendes ressaltem a posição régia de D. Dinis ao trovar, não chegam a esclarecer como isso reverbera na sua forma de exercer o poder político.³² A pergunta permanece: como o poeta-rei ressoou no rei-poeta?

Como avancei na introdução, tentarei apresentar um ponto de vista diferente. Procuo, com esta tese, entender a dimensão política dessas cantigas; o papel que tiveram na política dionisina; e como, ao articular a gramática jurídica que fundamenta as relações de serviço e benefício, trovar foi também uma forma de dizer a justiça e, portanto, de exercer o poder régio. Entretanto, um dos entraves à mudança da lente interpretativa é a força da tradição historiográfica relativamente à maneira como se construíram, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, as chaves analíticas sobre a política e o exercício do poder político na Idade Média portuguesa.

Assim, penso ser fundamental analisar a forma como a historiografia categorizou o poder público e posicionou D. Dinis na linha do tempo. Tais abordagens são “filhas de seu tempo”, respondem a demandas intelectuais, sociais e políticas, necessitando ser assim consideradas. A “Nação” e o “Estado” marcaram os grandes modelos interpretativos historiográficos e, ao retomar autores e obras, é mister descobrir as concepções teóricas que estão na base de suas interpretações e as motivações que orientaram as perguntas feitas às fontes primárias. Ao consultar a histórias sobre D. Dinis, vemos, além do rei, os movimentos historiográficos e a força narrativa da própria nação e do estado que, para os historiadores dessas correntes, lhe dariam uma forma: “a centralização do poder”.

Esse modelo vem sendo debatido por uma nova história política que problematiza a dicotomia cristalizada por visões centralistas e centrífugas, propondo análises que partem do modelo corporativo. Uma concepção formulada pela teologia política medieval, a partir de lógicas jurídicas pluralistas, na qual a comunidade política dos cristãos é composta por corpos hierarquizados, com direitos e deveres segundo suas qualidades sociais e autonomia relativa entre as partes, presidida por uma cabeça política, com papel de juiz.

Ao final do capítulo, pretendo ter traçado um panorama historiográfico importante para compreender os *a priori* sedimentados pela tradição interpretativa, e defender outra possibilidade explicativa mais complexa e matizada acerca do poder na baixa Idade Média portuguesa, com especial atenção ao reinado dionisino, mais adequada às lógicas próprias de

³² Cf. GONÇALVES, Elsa. D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta... op. cit., 1993; MENDES, Ana Luiza. **O trovar coroadado de Dom Dinis...** op. cit., 2018.

seu tempo. Tal exercício inicial é necessário para desenhar um ambiente que permita ver outras facetas do papel das cantigas na corte e sua relação com o poder.

1.1 A nação e o político na historiografia no século XIX e XX

Quando D. Dinis nasceu, em 1261, Portugal gozava de relativa estabilidade, comparativamente aos tempos conturbados que levaram seu pai, D. Afonso III, ao poder, depois de depor o irmão, D. Sancho II. Dinis foi o sexto monarca da primeira dinastia, cujos fortes laços sanguíneos com a Borgonha criaram uma rede de parentesco com boa parte dos reinos cristãos no Ocidente. Mas, apesar dessa imagem positiva, D. Dinis pertence a uma dinastia que na história de síntese portuguesa é normalmente considerada como espécie de prelúdio, como infância da nação.

Em termos amplos, os sécs. XIII e XIV ficaram eclipsados pelos “grandes feitos” que formaram Portugal. Espremidos entre as origens do reino independente, com o pai fundador, D. Afonso Henriques (1143 – 1185)³³, e a magnitude dos Descobrimentos e do Império, esse período que antecede a ascensão de Avis oferece alguns desafios aos historiadores. Os medievalistas do séc. XIX e XX assumiram como missão explicar como o pequeno condado chegou até o momento glorioso da Expansão. A perda do protagonismo português na Era Imperialista, tal como seu papel periférico nas principais disputas no início do séc. XX, justificam o interesse pelos tempos áureos, transformando a narrativa histórica sobre a Idade Média em instrumento de grande valor social e político.

Entretanto, sob a influência de renovações historiográficas, como a Escola dos Annales e a Nova História Política, as instituições políticas e a cultura assumem maior destaque como objetos de estudo nos meios acadêmicos. A partir destes novos olhares, o Estado adquire o protagonismo da narrativa, “restituindo” a Portugal o lugar que lhe pertencia na História, como motor precoce do estabelecimento do poder público centralizado na Europa. Nessa perspectiva historiográfica, na segunda metade do séc. XX, os anos de governo de D. Dinis (1279 – 1325) e de seu filho, D. Afonso IV (1325 – 1357), passaram a receber as “devidas” atenções, como argumenta Pizarro:

De certa forma, a historiografia estava em grande medida condicionada pelos séculos de fundação, por um lado, e da independência face a Castela, ou da expansão, por outro, em torno dos heróis de Ourique e de Aljubarrota, de

³³ As referências de datas estão associadas ao período de reinado dos monarcas, salvo exceções devidamente assinaladas.

Sagres e de Tordesilhas. Nos últimos trinta anos, porém, não só se renovaram os pressupostos teóricos e metodológicos, como também se estudaram cronologias até aí muito pouco trabalhadas. Acontecia, assim, a ‘redescoberta’ do século XIII e da primeira metade do século XIV, ressuscitando-se, por assim dizer, reinados então quase voltados ao esquecimento.³⁴

Tal colocação levanta uma importante questão acerca da historiografia portuguesa: sua relação com uma narrativa que conte a história de Portugal a partir da nação. Em muitos trabalhos os acontecimentos do passado são vistos sob uma dimensão teleológica, tendo como ponto de chegada o Estado-nação contemporâneo. Alexandre Herculano e Oliveira Martins, destacados nomes da historiografia portuguesa do século XIX, assim caracterizam os reinados da Dinastia de Borgonha.

Como é de amplo conhecimento, o clássico trabalho de Alexandre Herculano sobre a História de Portugal³⁵ encerra-se no reinado de D. Afonso III (1248 – 1279), pai de D. Dinis. Àquele, o historiador atribui papel decisivo na incorporação do Algarve ao reino, ficando aos demais monarcas apenas etiquetas genéricas e adjetivantes. Contudo, Oliveira Martins, da geração seguinte ao pai da historiografia portuguesa moderna, procurou refinar o problema ao questionar a natureza institucional da monarquia e do reino na época da Primeira Dinastia.

D. Diniz foi um aváro. Affonso IV um homem de juizo, Pedro I um doido com intervallos lucidos de justiça e economia.’ Assim A. Herculano caracteriza os tres monarchas, a quem já fôra concedido reinar sobre Portugal integralmente constituido, dentro dos limites das suas fronteiras actuaes. Mas que eram então um rei e um reino?³⁶

Para além dos juízos tecidos sobre os monarcas, penso que Oliveira Martins converge com Herculano quanto ao problema que encontravam: a seus olhos, Portugal enquanto nação, encontrava-se em um estágio de incompletude nesses primeiros séculos. Se, para Herculano, os reis que encerram a Primeira Dinastia apenas governam ao sabor de suas paixões e inclinações, constituindo um hiato entre a fundação do reino e o despontar do Império, para Oliveira Martins trata-se de compreender o lugar que essa etapa ocupa na história da nação. A procedência da Borgonha insere a dinastia num movimento transitório em que o poder político ainda não estava nas mãos de legítimos portugueses³⁷ e, por isso, ainda carecia das ferramentas e métodos de

³⁴ PIZARRO, J. A. de Sotto Mayor. **D. Dinis**. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos Portugueses/ Temas e Debates. 2008, p. 14.

³⁵ HERCULANO, Alexandre. **História de Portugal desde o começo da Monarchia até o fim do reinado de Affonso III**. Obra em quatro volumes publicados entre 1846 a 1853.

³⁶ OLIVEIRA MARTINS, J. P. [1908] **História de Portugal...** op. cit., ps. 1285.

³⁷ *Ibidem*. ps. 697.

governo adequados à política correta: “Foi só desde o XV século que o desenvolvimento das nações peninsulares permittiu aos reis começarem a ter consciência do carácter jurídico - social do seu cargo.”³⁸ Dessa forma, os séculos XIII e XIV oferecem apenas um retrato do estágio “de uma forma social primitiva”, tendo o rei um papel de “patriarca da família”.³⁹

Por outro lado, Oliveira Martins reconhece em sua pergunta características específicas em torno da ideia de rei e de reino próprias da época e dedica um capítulo a perscrutar seus feitos. Em comparação aos dois capítulos destinados a Afonso Henriques e ao processo de fundação do reino, os três reis subsequentes, que alargaram e estabeleceram o território, estão inscritos numa sequência de fatos que pretendem mostrar a intensa dinâmica desse período de transição a despeito da carência institucional e da falta de um poder político centralizado. D. Dinis chega a merecer dezoito menções nesse capítulo, sobretudo com relação aos aspectos intelectual e cultural. As demais citações dizem respeito aos acontecimentos que marcaram o reinado, mas sem referências às ações do monarca, entendidas como resultado do protagonismo do governante no processo político. Tal perspectiva muda radicalmente nos casos de D. Pedro I e de D. Fernando, aos quais se atribui grande peso na ação política, muito embora como exemplos de maus governantes, responsabilizando-os pelas falhas.

Desse modo, na visão de Oliveira Martins, o exercício do poder vai se caracterizando a partir de uma forma monopolista, ainda que pela incapacidade dos monarcas de realizarem o modelo. A monarquia confunde-se com a personalidade do rei e se coloca como uma pré-figuração do Estado-nação, tendo como parâmetro as configurações institucionais do século XIX e XX. Esta é, inclusive, uma das questões orientadoras do trabalho de Oliveira Martins, que se propõe a escrever a história de Portugal pelo viés da formação da nação.

Que valor tem o problema da nacionalidade perante a questão da independência política? Causas complexas, de ordem a mais diversa, e de merecimento mais distante, circunstâncias que não vêm agora ao caso desenvolver, fizeram com que no nosso tempo se substituisse, ao princípio do equilíbrio internacional, o princípio das nacionalidades, na organização dos corpos políticos independentes da Europa.⁴⁰

Essa citação permite aquilatar a importância do contexto em que o historiador escreveu sua “História de Portugal”.⁴¹ O tema dos primórdios da nação portuguesa proliferou nas décadas

³⁸ Ibidem. ps. 1288.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibidem ps. 204

⁴¹ Vale destacar que Oliveira Martins, além de circular no meio intelectual, exerceu um papel público de relevo, tendo ocupado cargos como presidente da Sociedade de Geografia Comercial do Porto (1880) e diretor do Museu Industrial e Comercial do porto (1884), chegando também a atuar na política como deputado por Viana do Castelo

seguintes, com especial atenção para o século XIII.⁴² Circunscritas às comemorações do oitavo centenário da fundação da nacionalidade, essas obras estabeleceram o medievo como momento crucial na formação de Portugal, não só pela fixação de suas fronteiras como também pelo surgimento de uma cultura nacional. D. Dinis enquadra-se, sob tais objetivos, como ator fundamental desse processo.

Ao longo do capítulo dedicado ao monarca, cujo reinado se caracterizaria pela “prosperidade econômica e fortalecimento do espírito nacional”⁴³, Ribeiro apresenta a cultura e sabedoria do monarca em função de um projeto de nação. Seus atos estão diretamente ligados ao desenvolvimento e autonomia desse espírito nacional, seja na criação da universidade, seja no desenvolvimento agrícola. D. Dinis teve um governo de “quarenta e seis anos de atividade inteligente e progressiva”.⁴⁴ A “nacionalização” das ordens militares, a criação da Ordem de Cristo, a independência dos bispos portugueses frente a Roma e o fortalecimento do comércio interno – principalmente a criação das feiras – fornecem os argumentos de Ribeiro para o robustecimento do sentimento de comunidade moral: “A nação tomou consciência de si mesma. Ao raiar o século XIV, o espírito nacional estava criado e profundamente radicado”⁴⁵. Para Ribeiro, D. Dinis orientou o reino para tomar essa consciência como nação.

O governo dionisino não esteve voltado somente às questões internas. Afinal, o sentimento de nacionalidade se constrói na relação com o outro. Ribeiro ainda mostra essa faceta do monarca, ao ampliar as relações comerciais com França e Inglaterra, e ao sedimentar a autonomia do reino frente a Castela. A interpretação do autor está calcada na ação governativa de D. Dinis, exemplificando seu protagonismo diplomático a partir do casamento de seus filhos: o futuro Afonso IV com Beatriz de Castela, e Constança com o rei castelhano Fernando IV. Nas palavras de Ribeiro, os “casamentos celebraram-se quase logo depois de ter sido firmado

(1883) e do Porto (1889). Ademais, em seus anos finais exerceu funções administrativas junto ao governo, sendo ministro da Fazenda, em 1892, e vice-presidente da Junta do Crédito Público. Portanto, seu posicionamento social nos ajuda a ter uma perspectiva de como o problema da nação está circulando na sociedade portuguesa do final do século XIX. Cf. CAMPIGOTO, J. A.; SERPA, Élio C. Oliveira Martins e Afonso Arinos: regiões e tragédias. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 5, n. 10, p. 54–74, 2012, p. 55.

⁴² Essa perspectiva pode ser observada na obra de Ângelo Ribeiro, catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que, durante os anos 1920 e 30, participou de duas coleções da “História de Portugal”: uma dirigida por Damião Peres e a outra por Hérnani Cidade. Cf. ALMEIDA, Andreia da Silva. Dicionário de historiadores portugueses: da Academia Real das Ciências ao Final do Estado Novo. Disponível em <<http://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/ribeiro.pdf>>. Acesso em 19/08/2019.

⁴³ RIBEIRO, Ângelo Pinto. [1936] **História de Portugal vol. II...** op. cit., ps. 238

⁴⁴ Ibidem. ps. 330.

⁴⁵ Ibidem. ps. 313.

o famoso Tratado de Alcanizes (12 de setembro de 1297), em que finalmente se concertava a definição territorial do país – verdadeiro triunfo de D. Dinis, que vencera pela perspicácia.”⁴⁶

A partir da obra de Ângelo Ribério, vemos o caminho trilhado que alçaria D. Dinis ao panteão de “pai da pátria” para a historiografia subsequente. Os anos finais do séc. XIII e o embrionário séc. XIV passaram a estar associados com o fortalecimento da identidade nacional, somando aos aspectos territoriais a perspectiva cultural e moral. O rei passou a ser apresentado como protagonista dessa construção, um hábil político e cultor das leis e da poesia. De “avaro” a “inteligente e progressista” ocorre uma elevação do monarca e de seu papel na construção da nação.

A renovação da historiografia ocorrida na segunda metade do séc. XX, como referido por Pizarro, não rompeu com essa leitura, mas ampliou seus interesses cronológicos. As novas lentes e métodos reconheceram nas monarquias do séc. XIII e XIV um modelo protótipo de Estado que surgia pouco-a-pouco com o processo de centralização dos poderes. A ancestralidade portuguesa não estava apenas nos âmbitos do território e da cultura. O prematuro Estado garantia, também, um lugar de pioneirismo na política e, assim, a história da Nação estendia suas raízes ao século XIII, especialmente a partir de D. Dinis, um protagonismo que poderia ombrear com os Descobrimentos e o futuro estatuto imperial.

Das grandes obras de síntese desse período destacam-se as contribuições de A. H. de Oliveira Marques e de Joaquim Veríssimo Serrão, representantes da geração da Universidade de Lisboa que, nos anos 1970, deram especial ênfase à perspectiva política nos estudos sobre Idade Média. Além das crônicas e livros de linhagens – como fontes avalizadoras dos fatos – recorre-se também aos registros da chancelaria de D. Dinis, as cartas forais e aforamentos, assim como as atas de cortes.

Desse período, quatro pontos marcaram as pesquisas acadêmicas: a identificação de um feudalismo português que cultural e politicamente caracterizou as relações de poder; o papel das leis e forais como evidência de um governo com capacidades administrativas e burocráticas, diferenciando-se, portanto, da típica gestão personalista e patrimonialista da Idade Média; um projeto político orientado para a construção da identidade nacional, fomentado por um poder centralizado; e, por fim, a habilidade legislativa e diplomática do monarca sobrepondo-se à identidade guerreira que marcara os reis anteriores.

⁴⁶ Ibidem. ps. 350.

Oliveira Marques explora o conceito de feudalismo para interpretar a realidade sócio-política portuguesa na baixa Idade Média.⁴⁷ Para o historiador, “[a] vassalidade, como instituição, achava-se perfeitamente estabelecida em Portugal nos séculos XIII, XIV e XV”.⁴⁸ Por essa via, é notória a divisão entre “tempos feudais” e os “modernos”, apresentando uma compreensão do feudalismo como uma cultura política que compunha e organizava a sociedade. Sob tal perspectiva, questiona as narrativas históricas e cronísticas acerca do embate entre D. Dinis e seu irmão, Afonso, como também o derradeiro confronto entre o monarca e seu filho, o futuro D. Afonso IV. As crises ou “guerras civis” são vistas pelo autor como parte da lógica feudal, na qual o apoio que nobres portugueses e até castelhanos deram aos insurgentes justificam-se em decorrência dos laços vassálicos e pelos interesses de grupos nobiliárquicos.

Mas a verdade é que desconhecemos outros motivos, acaso mais profundos, para o conflito, porventura de tipo social, dada a relativa facilidade com que D. Afonso recrutou partidários e o número de revoltas que encabeçou [...] Para mais, o espírito da guerra civil – ou da guerra feudal – não morreu com a submissão de Afonso, persistindo em muitas outras rebeliões que salpicaram os séculos XIV e XV.⁴⁹

Se essa leitura reconhece determinado grau de instabilidade e ausência de uma lógica diplomática para resolução das tensões políticas, por outro lado, ela qualifica as decisões políticas como personalistas, explicando-as a partir das estruturas feudais em que se inserem. Estas, porém, não ecoam apenas nas disputas sociais. As representações feudais faziam parte de uma cultura aristocrática, entendida por Oliveira Marques como importante foco de “cultura não oficial”, sendo fundamental na geração de identidade. “Seja como for, este desenvolvimento cultural [incluindo a poesia lírica] ajudou decisivamente a aperfeiçoar o português como língua e a fazê-lo apto para o seu papel nacional.”⁵⁰

Apesar da evidente separação que institui entre as estruturas feudais e o “Estado Renascentista”, Oliveira não deixa de conferir continuidade e linearidade à história de Portugal como nação desde os primórdios medievais. D. Dinis é visto como elo dessa cadeia evolutiva

⁴⁷ Tal questão levantou muitas discussões no meio historiográfico, confrontando as noções de senhorio e feudalismo em Portugal. Mattoso, defensor das estruturas senhoriais e de uma instituição feudal simbólica, que atua nas mentalidades, avançou neste debate. Ver. MATTOSO, José. O feudalismo português. In: Mattoso, José. **Fragmentos de uma composição medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 115 – 124. Contudo, consideramos as contribuições de Espanha como fundamentais ao assunto, uma vez que sua compreensão destaca o papel jurídico nas relações de serviço e benefício. Ver. HESPAÑA, A. M. **História das instituições: Épocas medieval e moderna**. Coimbra: Almedina, 1982.

⁴⁸ OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. **História de Portugal**. 7º ed. Lisboa: Palas Editores, 1977, p. 126.

⁴⁹ Ibidem. p. 174.

⁵⁰ Ibidem. p. 146.

da política feudal que, apesar do caráter conturbado e até belicoso originado nas amarras feudais do monarca e da nobreza, teria conseguido governar alheio a essa lógica. D. Dinis seria um rei da diplomacia, da paz e da estabilidade governativa, levando o autor a afirmar que seu reinado foi o apogeu da Idade Média portuguesa.⁵¹

As ações políticas e administrativas de D. Dinis o diferenciam de uma forma de governo feudal, e a identificação do reino dionisino como gênese cultural da nação evidencia-se nesta narrativa. Seu perfil político é o triunfo da diplomacia, da habilidade de negociação e da ação em prol do reino. Se houve pujança e bonança, elas seriam resultantes dessas habilidades governativas, caracterizando D. Dinis com um perfil político além de seu tempo e aproximando-o às formas administrativas do Estado moderno. As qualidades do monarca são ainda mais ressaltadas pela crise que o sucedeu. “Tempos mais difíceis se começaram com o filho e sucessor do rei D. Dinis, Afonso IV (1325 – 57). [...] É igualmente possível que o monarca não fosse um governante tão apto e um diplomata tão dotado como seu pai fora.”⁵² A explicação de Oliveira Marques está assentada na ideia de que o “apogeu”, tal como colocado, reconhece elementos de um modelo político e social distinto do medieval, e que, neste sentido, D. Dinis é uma exceção em seu tempo. O rei encaixa-se em uma narrativa sobre o progresso português, representando os ensaios de um Estado que está prestes a conquistar a modernidade.

Tal visão encontra eco na obra de Joaquim Veríssimo Serrão, que, apesar de não reconhecer nesse contexto estruturas feudais, apresenta uma argumentação que localiza a formação e solidificação da nação a partir de D. Dinis. O autor divide este período sob dois aspectos: a definição do Estado, finalizada com a consolidação das fronteiras do Guadiana e o Tratado de Alcanizes, e a criação de um “sentimento de nacionalidade”. Contudo, nota-se maior ênfase relativamente ao segundo momento, no qual concentra a maior parte de sua narrativa sobre esse reinado. Revemos a importância da gênese da nação para o contexto medieval e como D. Dinis está intensamente associado a ela.

Seguindo de perto as narrativas da Crônica de Rui de Pina e a Crônica dos Sete Primeiros Reis de Portugal⁵³, Serrão faz também referências às Gavetas da Torre do Tombo em que constam ordens de pagamento de tributos régios e os aforamentos, aportando dados até então pouco explorados nas demais obras de síntese. Dessa forma, avalia o reinado de D. Dinis a partir da demanda dos povos por justiça, em função da doença de D. Afonso III, enaltecendo

⁵¹ Ibidem. p. 175.

⁵² Ibidem. p. 176.

⁵³ Atualmente, a referência mais utilizada para esta obra é Crônica de Portugal de 1419, mantendo-se o debate quanto à autoria de Fernão Lopes.

a capacidade do rei em exercer sua função de fazer justiça e restabelecer a ordem de forma inteligente e eficaz. Na visão do autor, D. Dinis era “uma pessoa culta que fez da acção política uma forma superior de conduzir o seu povo”⁵⁴. Em linhas gerais, sintetiza o governo nas seguintes frentes de ação:

[B]usca de uma fronteira estável que levou à formação do sentimento nacional; a organização interna, buscando os caminhos da justiça e do fomento; o cuidado posto na organização da marinha e na defesa dos castelos; a protecção que dispensou à cultura, à religião e à arte, dotando o reino de um Estudo Geral e fundando mosteiros e escolas; e finalmente, não permitindo que o poder senhorial, mesmo na pessoa de seu filho D. Afonso, pusesse em causa o princípio da soberania que era atributo da realeza.⁵⁵

Percebemos que a análise de Serrão reconhece nas ações do monarca uma orientação para o bem do reino. Essa, para o autor, resulta de uma consciente noção de identidade nacional. Ressalta-se, também, que as ações políticas são atribuídas a D. Dinis, revelando um poder que se impõe frente à concorrência do poder senhorial. Seguindo nessa mesma perspectiva, o autor explica a disputa política entre o rei e seu irmão de forma bastante distinta da de Oliveira Marques: “O que estava em causa para o nosso monarca não era o reconhecimento dos direitos senhoriais do irmão, mas o justo receio de que, com base nos castelos do Alentejo, este viesse a criar problemas à integridade do Reino que o Tratado de Alcanices havia praticamente definido.”⁵⁶

É notório que o autor estabelece em sua análise uma ligação simbiótica entre os interesses da coroa e os do reino, atribuindo ao monarca um poder que sobressai porque tem por objetivo a unidade do reino.

D. Dinis [foi] o primeiro monarca que alcançou construir uma visão de conjunto para a boa governação do Reino. Não se tratava já de assentar a fronteira em linha estável, mas de garantir a sua permanência contra a ambição do reino vizinho, na certeza consciente de que Portugal passava a existir como Pátria.⁵⁷

Esse reconhecimento, para Serrão, orienta as ações políticas de D. Dinis em prol de um poder forte e centralizado. O autor entende que tal orientação teria garantido a integralidade do reino, o que, por sua vez, configuraria uma forma eficaz de governo.

⁵⁴ SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal**: Estado, Pátria e Nação (1080 – 1415) vol.1. 3º ed. Lisboa: Verbo, 1979, p. 247.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Ibidem p. 249.

⁵⁷ Ibidem p. 256.

Não era possível fragmentar a autoridade da coroa, quando se tratava de conjugar esforços para a definição do território nacional. Com exceção de D. Sancho II na parte final do seu reinado, nunca os reis de D. Afonso Henriques a D. Dinis abdicaram dos seus privilégios face ao alto clero e à nobreza. As inquirições e confirmações do século XIII comprovam essa interferência do poder soberano.⁵⁸

O governo de D. Dinis é caracterizado por Serrão como o nascimento de um Estado moderno, voltado ao bem comum e à criação de um protótipo sentimento de Nação, explicação, essa, que será reproduzida em diversos trabalhos. Porém, os caminhos seguidos pela historiografia portuguesa assumem uma inclinação distinta nos anos 1980 a partir da obra de José Mattoso, historiador de grande influência para a nova geração de medievalistas portugueses.

Em sua obra “Identificação de um país...” Mattoso propõe um recorte temporal tomando por ponto de partida o surgimento do Condado Portucalense como uma “entidade política”, o que já representaria, em si, a gênese de Portugal.⁵⁹ Logo, percebemos a valorização do político em sua concepção e, por isso, seus limites temporais se situam entre 1096 e 1325, ou seja, deste momento de definição de fronteiras e expansão territorial à morte e fim do reinado de D. Dinis. Os limites de sua escolha explicam-se porque

Ao fim do período, que fixámos em 1325, data da morte do rei D. Dinis, pode-se considerar não apenas o termo de um reinado, mas sobretudo o momento final do período de criação e montagem dos principais órgãos do Estado monárquico português, agora dotado de instrumentos eficazes de centralização.⁶⁰

Apesar disso, não reconhece que D. Dinis fosse o fundador do Estado moderno. Sua participação no processo, embora importante, ainda não teria sido capaz de revelar completamente essas estruturas, as quais apenas emergiriam no governo de D. Afonso IV, quando o processo de organização do Estado se revelaria irreversível, uma vez que os “poderes senhoriais [...] não deixarão mais de perder terreno perante o fortalecimento do Estado monárquico”.⁶¹

⁵⁸ Ibidem p. 317.

⁵⁹ MATTOSO, José. [1985] **Identificação de um país**: Ensaio sobre as origens de Portugal (1096 – 1325) vol. I – Oposição. 5ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 63.

⁶⁰ Ibidem p. 65.

⁶¹ Idem.

Tal conjuntura se sintetiza, para Mattoso, no processo de centralização do poder. Sua concepção, contudo, reforça a ideia, já presente em Oliveira Marques, de que a fragmentação dos poderes é uma característica feudal negativa. A morte de D. Dinis simbolizaria o fim de um tempo “em que o peso das características e da mentalidade feudais é ainda prevaiente”.⁶² O feudalismo é reconhecido pela prevalência das forças locais, enquanto a centralização se identifica como elemento da unificação.

As transformações reconhecidas no âmbito cultural apontam, na análise do autor, para o fim da cultura das mentalidades feudais e o início de uma perspectiva mais pragmática e instrumental dos objetivos estatais. Por isso, ocorreria o fim da poesia lírica e das compilações legislativas para adentrarmos a época das “construções coerentes de princípios jurídicos aplicáveis à resolução de todos os casos”.⁶³ Observa-se que seus argumentos partem de um parâmetro de Estado e de jurisdição cujo modelo é o Estado moderno. Trata-se de uma questão de grande importância sobre a qual nos debruçaremos adiante. Por ora, basta problematizar a periodização proposta por Mattoso e o lugar que nela ocupa D. Dinis.

Os argumentos de Mattoso incidem sobre um projeto de centralização que o monarca teria sistematicamente endossado, mas que não obteve êxito em decorrência, principalmente, da guerra civil contra seu filho. Isto justifica para o autor que o rei ocupe um lugar indicativo do “fim de um tempo”. Ainda assim, Mattoso defende que tanto D. Dinis como seu avô, Afonso X, de Leão e Castela, foram monarcas conscientes da necessidade de edificar o Estado: “Foram ambos os verdadeiros edificadores dos dois Estados de Castela e de Portugal. Até ali a monarquia mal saíra ainda do seu estádio Feudal.”⁶⁴ Neste processo de configuração das instituições políticas, Mattoso reconhece que D. Dinis avança em suas realizações se comparado a seu pai, D. Afonso III.

A sua agressiva política de centralização, o apertado rigor com que administra as terras da coroa, o vigoroso e incansável ataque contra a extensão de novos poderes senhoriais, a capacidade de intervenção que revela por meio de meirinhos fiéis e zelosos, [mas que, no entanto,] fazem crescer o descontentamento. Este nasce agora das casas senhoriais mais fortes.⁶⁵

Nessa explicação, vemos que o “fracasso” em sedimentar o monopólio do poder por D. Dinis reside na incapacidade para aniquilar os poderes concorrentes, permitindo que as

⁶² Ibidem p. 67.

⁶³ Ibidem p. 67.

⁶⁴ MATTOSO, José. **Identificação de um país**: Ensaio sobre as origens de Portugal (1096 – 1325) vol. II – Composição. 2º Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1986, p. 98.

⁶⁵ Ibidem p. 137.

estruturas políticas feudais se mantivessem. Em contrapartida, as instituições e estruturas administrativas que D. Dinis fomentou foram herdadas por D. Afonso IV que provocou, ao longo do seu reinado de crises, a contínua diminuição dos poderes senhoriais, condição que propiciou o estabelecimento do monopólio estatal nos tempos modernos da dinastia de Avis.

Cerca de 10 anos depois da publicação deste impactante ensaio, José Mattoso coordenou a produção de uma nova síntese histórica sobre Portugal, escrevendo ao lado de Armindo de Sousa o volume sobre a “Monarquia Feudal”.⁶⁶ Nele, é mantida a tradicional divisão que delimita os tempos de expansão e da conquista da autonomia política, entre 1096 e 1325, – parte que cabe a José Mattoso – contrapondo-os aos tempos de crise e estruturação da nova dinastia – parte de autoria de Armindo de Sousa – fixados entre os anos de 1325 e 1480. Em comparação com o ensaio dos anos 1980, essa obra reforça ainda mais a ideia de centralização – e até mesmo de uma política “nacionalista” – que marcaria os governos de D. Afonso III e de D. Dinis.

Tais monarcas se enquadram num momento entre crises. Se o primeiro sobe ao trono em um período de “anarquia política”, derivado da crise do final do reinado de D. Sancho II, o outro é sucedido pela grande crise econômica, política e demográfica, que envolveu, inclusive a Peste Negra, acontecimentos que estariam na base do enfraquecimento do poder da Primeira Dinastia. O enquadramento leva Mattoso a caracterizar os anos de 1250 a 1325 como o “triumfo da monarquia”, período em que os reis conseguiram, de forma eficaz, exercer sua força e capacidade administrativa. Ou seja, fundamenta-se na perspectiva de que o triunfo do monarca se assenta na centralização dos poderes e que, frente à nobreza, fosse “alguém que arbitrasse os seus conflitos [dos nobres] e lhes garantisse a paz, afinal, a supremacia social, que era a sua razão de ser”.⁶⁷

Dessa forma, a história política da Idade Média portuguesa estaria balizada por esses momentos do “quase foi”; momentos em que a despeito dos conflitos e “vicissitudes políticas”,⁶⁸ típicas do feudalismo, alguns reis conseguiram deslanchar uma política centralizadora e, principalmente, anti-senhorial, e capazes de exercer o poder de maneira monopolista. Porém, não conseguem construir uma estrutura sólida o suficiente para engatar de vez o Estado e, por isso, não poderiam ser considerados, “ainda”, modernos.

A tendência monopolista ter-se-ia delineado já com D. Afonso III, que reorganizou sua corte com novas linhagens e por meio da reaproximação de algumas antigas famílias que estiveram à margem durante os reinados que o antecederam. Com relação ao clero, a promoção

⁶⁶ Ver. MATTOSO, José. **História de Portugal**: A monarquia feudal, vol. 2. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

⁶⁷ Ibidem. p. 115.

⁶⁸ Assim José Mattoso caracteriza os anos de 1096 e 1325 na obra em questão.

de alguns bispos permitiu-lhe cercar-se do apoio necessário para as disputas que iniciará com a Santa Sé. Assim, “[c]om estas bases firmes, Afonso III pôde desenvolver uma política centralizadora de grande alcance”.⁶⁹

O historiador reconhece esse processo a partir das medidas administrativas de “promulgação de forais e a melhor organização das cobranças de direitos pelos mordomos nos reguengos e terras da coroa; [e] no plano executivo, de certo modo, policial, a criação do cargo de meirinho-mor”.⁷⁰ Também no plano judicial, o Bolonhês teria ampliado as formas como a coroa recolhia e recebia diretamente suas homenagens.

Afonso III montou assim, a pouco e pouco, com certa habilidade política, o aparelho burocrático em que apoiava a centralização régia. O cuidado administrativo permitiu-lhe aumentar os rendimentos da coroa e, por isso, sustentar um corpo de servidores cheios de zelo que assegurava a eficiência da máquina estatal por ele construída.⁷¹

O governo de D. Afonso III pode ser visto como eficaz devido ao êxito alcançado nas suas investidas políticas, apesar dos conflitos com o clero. Assim, Mattoso considera que D. Dinis recebeu um reino apaziguado, economicamente saudável e autônomo politicamente. A condição em que assume o trono é também fator de divergências. Mattoso entende que D. Afonso III, já doente, teria entregado o governo ao filho, em meados de 1278⁷², ano em que o rei teria feito casa para o infante. Porém, apenas em 1279, após a morte do pai, é que D. Dinis se tornava efetivamente rei, tendo como primeira missão lidar com a difícil situação eclesiástica legada pelo pai, que, mesmo após sua absolvição antes de morrer, deixava o reino de Portugal sob interdito, o qual durou de 1267 a 1290.

Durante os dez anos que durou a negociação no tempo de D. Dinis, deve ter-se feito um grande esforço de definição de regras e convivência que permitissem a conciliação pragmática dos principais motivos de conflito: o exercício dos privilégios eclesiásticos, sobretudo o do foro, e a sua coordenação com a alçada das autoridades judiciais civis e a aceitação do dízimo eclesiástico pelos concelhos. Por outro lado, a ocupação das dioceses por um número considerável de bispos favoráveis ao rei facilitou as coisas.⁷³

Nessa perspectiva, D. Dinis inicia o seu reinado já demonstrando habilidades políticas que o opõe aos grupos concorrentes, como o clero.

⁶⁹ Ibidem. p. 123.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem.

⁷² Ibidem. p. 128.

⁷³ Ibidem. p. 127.

Contudo, para Mattoso, o que melhor caracteriza o monarca seria a forma como ele fez uso da estabilidade do reino e das estruturas centralizadoras herdadas de seu pai no cenário político ibérico. “O efectivo papel que D. Dinis exerceu na política peninsular constitui, na verdade, uma das características mais relevantes do seu reinado”.⁷⁴ Principalmente, pela autonomia que Portugal conquistou frente aos reinos vizinhos, uma vez que “o seu rei fosse também considerado como um interlocutor essencial e com uma autoridade política respeitada por todos”.⁷⁵ Isto se justifica, para Mattoso, em decorrência da comparação entre as conjunturas portuguesa e castelhana daquele momento: a primeira, onde reinava a ordem e a estabilidade política e econômica; a segunda de grande instabilidade e conflitividade.

Por outro lado, o autor sublinha também a capacidade política de D. Dinis que, por meio de alianças celebradas com os casamentos de seus filhos e os infantes de Castela, assim como pelos vínculos vassálicos estabelecidos, atuou não só como árbitro, mas como defensor dos interesses portugueses. Esse contexto revela, aos olhos de Mattoso, uma

superioridade política portuguesa [que] levou os soberanos de Castela e de Aragão a recorrerem à autoridade de D. Dinis para sancionarem solenemente os acordos já em negociação entre eles e que pretendiam resolver as divergências que de há muito opunham os dois reinos acerca da posse de Múrcia e de Alicante, ocupados pelos Aragoneses em 1296, e as pretensões do infante de La Cerda ao trono castelhano. Fernando IV declarou aceitar a arbitragem portuguesa em junho de 1304 e logo no mês seguinte D. Dinis dirigia-se à fronteira castelhano-aragonesa à frente de uma solene comitiva.⁷⁶

Configura-se, portanto, um reinado que garantiu a soberania de Portugal e exerceu papel ativo na política externa peninsular. Essas ações, reconhecidas a partir dos tratados acima referidos, pela criação da Ordem de Cristo, o desenvolvimento de marinha própria e de um exército provido pelos concelhos e, ainda, a expansão e ocupação territorial, são, para o autor, demonstrações de uma “política nacional”.

Como se vê, D. Dinis seguiu em todos estes passos uma política de nacionalização extremamente coerente e de tal modo determinada que se pode considerar como precursora de processos de concentração de forças políticas nacionais usados depois pelas monarquias da segunda metade do século XV.⁷⁷

⁷⁴ Ibidem. p. 128.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Ibidem p. 130.

⁷⁷ Ibidem p. 133.

Percebemos que Mattoso constrói a imagem de um rei forte, centralizador e protagonista no cenário político. Esse processo alia-se à burocratização do Estado, fomentado por um número significativo de leis, determinando então, pelas palavras do autor, “as forças políticas nacionais” que deram os fundamentos para as monarquias modernas. É, portanto, pelo conjunto de suas atitudes centralizadoras, assentado no prestígio, riqueza e habilidade política da coroa, juntamente com os aspectos administrativos, que o Estado dionisino se manifesta. Concorre, ainda, o fato de D. Dinis ter reunido cortes apenas seis vezes, o que reforçaria uma imagem de autonomia frente às demais forças políticas do reino. “Fica a impressão de que, ao contrário do que aconteceu com seu pai, as cortes serviram mais para deliberar sobre questões pontuais do que para emitir legislação fundamental.” O historiador chega a inferir que: “É provável, de facto, que D. Dinis se considerasse como detentor de uma capacidade legislativa própria e não dependente de uma assembleia como as cortes”.⁷⁸

Mas, então, por que, na compreensão de Mattoso, o reinado de D. Dinis ainda não poderia ser considerado como uma administração moderna, centralizada e estatal? O principal problema residiria nas relações entre D. Dinis e os grandes senhores do reino. Se, por um lado, reconhece “a concentração de poder político e econômico que, evidentemente, conseguiu permitiu-lhe combater eficazmente o poder senhorial”, por outro, constata que não é possível ao certo definir “até que ponto se limitou a impedir a sua natural proliferação ou se conseguiu mesmo reduzi-lo ou atrofiá-lo de maneira efectiva”.⁷⁹ Nessa tensão entre a coroa e os poderes senhoriais é que reside o ponto que colocaria em xeque o enquadramento do reinado de D. Dinis como “fim de um tempo”. As crises e/ou a guerra civil são, para José Mattoso, uma incômoda evidência:

[E]m boa parte [as crises] fazem duvidar da solidez da política anti-senhorial, por ele conduzida com tanto vigor e persistência, e que mostram também, pelas humilhações a que se sujeitaram um rei antes disso tão orgulhoso pelo triunfo do seu poder, a relativa fragilidade dos seus sucessos anteriores. [...] Muitos dos progressos da supremacia régia não voltariam mais a ser postos em causa. Mas a guerra civil mostrara que não era possível acabar facilmente com os privilégios senhoriais da nobreza.⁸⁰

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Ibidem p. 136.

⁸⁰ Ibidem p. 140.

1.2 Entre o Estado moderno e os poderes concorrentes

Como vimos, ao longo do séc. XX, a historiografia alternou entre duas perspectivas interpretativas com relação à época de D. Dinis, sintetizadas por Armando Luís de Carvalho Homem: “fim ou princípio de um tempo?” O historiador formulou essa pergunta na *Nova História de Portugal*, coordenada por Joel Serrão e Oliveira Marques.⁸¹ Nesse trabalho, ele propõe uma revisão historiográfica e questiona as formas como os autores portugueses tentavam “arrumar a época dionisina”.

Seu principal questionamento gira em torno do direcionamento da historiografia ao pensar a oposição entre “tempos de crescimento” e “tempos de crise”, proposta essa que se configura a partir de Oliveira Marques e de Virgínia Rau.⁸² Os tempos de D. Dinis seriam, sob esse ponto de vista, o fechamento dos tempos de expansão e de consolidação do território português, do crescimento demográfico e econômico. A esses tempos, seguir-se-iam os anos de crise, iniciados já no governo de Afonso IV. De modo diferente, o autor propõe que se considere o reinado de D. Dinis não como fim, mas princípio de novos tempos.

Ao “arrumar de vez” essa “cómoda etiqueta de época ‘de transição’”⁸³, Carvalho Homem realiza um balanço historiográfico e faz uma análise histórica do contexto dionisino, concluindo que: “em matérias como povoamento ou a organização concelhia, as décadas dionisinas não parecem configurar-se ainda como tempo de crise ou de plena manifestação das novidades institucionais que marcarão a ‘Idade Média Tardia’”.⁸⁴ Nestes aspectos, D. Dinis ainda não aponta para os tempos de crise, reconhecendo-se, talvez, pelo encerrar de um tempo.

Contudo, ao orientar sua análise para a organização dos poderes, ou seja, para uma compreensão política da ação, Carvalho Homem questiona se o “Estado dionisino apresentará algumas características de (nascente) *modernidade*, na acepção em que este termo é hoje tomado por vastos sectores da comunidade historiográfica internacional”.⁸⁵ Assim, o historiador sugere uma abordagem estatalista pela qual D. Dinis situar-se-ia dentro de um “take-off” do Estado Moderno, cronologicamente situado entre os anos de 1280 e 1360.

Tal compreensão se insere em uma discussão mais ampla acerca da existência do Estado nas sociedades pré-capitalistas. Opondo-se aos antiestatalistas – que não reconhecem a

⁸¹ In: SERRÃO, Joel; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (dir.) **Nova História de Portugal**, Tomo III – Portugal em definições de fronteiras. Do Condado Portucalense à crise do século XIV (coord. Maria Helena da Cruz Coelho e Armando Luís de Carvalho Homem), Lisboa: Ed. Presença, 1996, p. 160.

⁸² *Ibidem* p. 160 – 161.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibidem* p. 162.

⁸⁵ *Idem*. Grifos do autor.

existência de uma institucionalização do poder público antes do século XVIII – os evolucionistas – corrente adepta ao “take-off” estatal na baixa Idade Média – procuram reconhecer os traços de gênese e evolução do Estado antes do século XV.⁸⁶ Sob essa abordagem, a história ganha uma linearidade e um sentido: o desenvolvimento do Estado. Este, por sua vez, está intrinsecamente ligado à própria ideia de nação; trata-se de retomar, a partir de um olhar mais amparado por fontes jurídicas, o projeto de gênese do Estado-nação. No caso do governo dionisino, as abordagens historiográficas mencionadas ligam-se a essa perspectiva, procurando identificar as ações políticas do monarca que se ajustariam a essa lente, projetando uma anacrônica ideia de nação sobre o reino. Aliás, isso fica evidente no cognome de “pai da Pátria” atribuído a D. Dinis.⁸⁷

A proposta de Carvalho Homem dispensa a tradicional contraposição entre “tempos de crise” e “tempos de expansão” para sublinhar que os tempos dionisinos marcam o surgimento de um poder público caracterizável dentro dos princípios do Estado moderno. Pizarro, historiador dedicado ao estudo da nobreza portuguesa que, em 2008, escreveu uma biografia sobre D. Dinis, segue de perto essas conclusões. No primeiro capítulo da obra, retoma os caminhos de Carvalho Homem para seguir os fios dessa proposta, que amplia o contexto ibérico para um contexto “internacional”, em que se reconhece o desabrochar das estruturas burocráticas estatais. O argumento coloca a posição dos autores em âmbito comparativo: “se pensarmos que estamos apenas perante um reinado de quase meio século, mas que acontece num tempo de profundas mutações em todo o Ocidente europeu”.⁸⁸

Pizarro, entretanto, não se abstém de ressaltar o lugar de D. Dinis nestes novos tempos, que não chega a classificar como modernidade, mas, conforme observei no início do capítulo, como um “renascimento ou refundação da nação”.⁸⁹ Sustenta tal perspectiva somando os argumentos de Carvalho Homem aos de José Mattoso, que, como vimos, já apontava para uma “coerente política de nacionalização”. Na auspiciosa (re)fundação da pátria sob o selo do Estado, D. Dinis deslança novos tempos.

Carvalho Homem e Pizarro pertencem a uma geração posterior à de José Mattoso, que propôs novos olhares sobre a política medieval, com especial ênfase sobre a nobreza ibérica, as linhagens e suas formas de expressão do poder. Essa geração também foi impactada pelas

⁸⁶ Discussão criticamente apresentada em DELL’ELCINE, E.; FRANCISCO, H.; MICELI, P.; MORÍN, A. **Pensar el Estado en las sociedades precapitalistas**. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012. Em especial, p. 9 – 17; 93 – 99.

⁸⁷ Cf. PIZARRO, J. A. **D. Dinis...** op. cit., 2008, p. 20.

⁸⁸ PIZARRO, J. A. **D. Dinis...** Op. cit. 2008, p. 17 – 18.

⁸⁹ *Ibidem* p. 19.

pesquisas que se desenvolveram na área de História do Direito e das Instituições, cujas abordagens metodológicas direcionam-se aos processos jurídicos e às inquirições, buscando compreender o funcionamento social a partir das lógicas jurídicas que ordenam a sociedade. Vemos que a análise que ambos realizam vai além das estruturas sociais, como proposto por Mattoso ou por Oliveira Marques, centrando-se no funcionamento prático-jurídico representado pelo alcance do poder central. Logo, a filiação ao Estado e a associação ao “take-off” da modernidade justificam-se a partir do olhar privilegiado sobre os processos jurídicos e administrativos, especialmente, as inquirições, fontes de grande destaque na obra de Pizarro.

Este modelo explicativo ecoa em diversos trabalhos monográficos sobre D. Dinis e a “edificação do Estado Luso na Península Ibérica”⁹⁰, cujos objetivos parecem mais dedicados a encontrar as origens do Estado, com base em uma concepção contemporânea. Porém, outras abordagens sobre essas mesmas fontes jurídicas ressaltam um cenário conflituoso de enfrentamento entre poderes. Esse é um dos pontos que marcam a explicação de Bernardo de Vasconcelos e Sousa sobre a época de D. Dinis, em uma obra de síntese mais recente.⁹¹

Compreendendo a instituição da realeza a partir de um longo processo de sedimentação do poder, Vasconcelos e Sousa apresenta os sécs. XIII e XIV como um período de afirmação do poder central régio. Como nos demais trabalhos que o antecederam, D. Afonso III é representado como o principal agente desse processo, sendo “o primeiro, em Portugal, a desenvolver uma política sistemática e coerente visando a uma concentração do poder e à sua centralização no âmbito do que seria, segundo a doutrina que lhe servia de suporte, uma inquestionável prerrogativa régia”.⁹² Assim, para esse historiador, o reinado de D. Dinis seria afetado pelas reações contrárias às políticas centralizadoras herdadas do Bolonhês.

As inquirições, nesse sentido, são também um desdobramento daquelas iniciativas régias, merecendo atenção especial de Bernardo Vasconcelos e Sousa. Porém, sua perspectiva está mais próxima da de Mattoso, a quem segue de perto. O cenário dionisino, atravessado de tensões e confrontos políticos, é apresentado como consequência da resistência ao exercício

⁹⁰ Encontramos algumas pesquisas que visam explicar e justificar os cognomes de D. Dinis, como “Pai da Pátria” a partir dessa associação jurídico-administrativa com os aspectos culturais. Lachi afirma que “a força e o prestígio alcançados pelo reino português deveram-se, mais do que a qualquer outro governante, a D. Dinis, que pelas medidas tomadas e seus consequentes benefícios, se configura como o grande arquiteto da edificação do Estado luso na Península Ibérica, o que parece não ter sido compreendido até os dias de hoje”. LACHI, Antônio Luiz. D. Dinis, o pai da pátria de Portugal e o fortalecimento do poder monárquico: o papel dos juristas. In: **Revista Jurídica UNIGRAN**. Dourados, MS. vol. 2, nº 4, jul/dez. 2000, p. 27. Ver também. LACHI, Antonio Luiz. D. Dinis, o pai da pátria de Portugal: A criação da Universidade portuguesa e seu significado para o reino. In: **Revista Jurídica UNIGRAN**. Dourados, MS. vol. 4, nº 8, jul/dez. 2002, p. 199-212.

⁹¹ RAMOS, R. (coord.); VASCONCELOS E SOUSA, B.; MONTEIRO, N.G. **História de Portugal**. Lisboa: A esfera dos livros, 2009.

⁹² Ibidem, p. 113.

pleno desse poder central, que gera descontentamento da nobreza. “Os protestos da nobreza contra as inquirições lançadas pelo rei fizeram-se ouvir logo nas Cortes de Lisboa de 1285, o ano imediato ao da realização do primeiro inquérito ordenado por D. Dinis.” Está posto um cenário em que o poder da coroa só pode crescer em detrimento do poder dos senhores: “Ouvindo bem as reivindicações nobiliárquicas nas Cortes de 1288, a resposta do monarca foi rápida e eloquente: ainda nesse mesmo ano D. Dinis ordenou novas Inquirições Gerais.”⁹³

Vasconcelos e Sousa reforça a interpretação de Mattoso de que D. Dinis “ainda” não centralizara o poder, por não ter conseguido suplantar os poderes senhoriais. Logo, para esses autores, aquele reinado era “ainda” uma época de encerramento da experiência política mais antiga, diferentemente da visão de Pizarro e de Carvalho Homem. No entanto, Vasconcelos e Sousa reconhece que a dinastia e a coroa não saíram enfraquecidas da guerra civil de 1319 – 1324, tal como se comprovaria pela centralização do poder alcançada, agora sim, no governo de D. Afonso IV.

O alinhamento do infante D. Afonso com a causa da nobreza senhorial contra a política de centralização do poder por parte de D. Dinis terá talvez feito supor que, uma vez chegado ao trono, Afonso IV iria seguir uma orientação diferente da do seu pai. No entanto, tal não aconteceu, sendo o governo do filho de D. Dinis marcado por um conjunto de iniciativas régias tendentes a promover a afirmação da autoridade do monarca como um poder que se deveria sobrepor a todos os outros, senhoriais ou concelhios.⁹⁴

Com base nos argumentos de Vasconcelos e Sousa percebe-se que ainda nos encontramos sob a instigante dicotomia: princípio ou fim? Contudo, antes de assumir posição neste debate, é mister fazer uma incursão a uma das obras de maior peso sobre a historiografia de D. Dinis.

1.3 D. Dinis na Crônica de Rui de Pina

Dentre os cronistas portugueses, Rui de Pina (1440 – 1522) consagrou-se como um dos mais influentes da historiografia portuguesa. Alguns críticos, porém, questionam certos exageros que marcam sua narrativa e as estreitas relações do cronista com as agendas políticas de D. João II e D. Manuel, monarcas a serviço de quem produziu sua obra. O sucesso de suas crônicas deve-se, em boa medida, ao fato de ter escrito apoiado em documentos, chegando mesmo a transcrever alguns na íntegra, como os contratos de casamento entre os filhos de D.

⁹³ Ibidem p. 117.

⁹⁴ Ibidem p. 119.

Dinis e os infantes de Castela, o Tratado de Alcanizes, e a carta do Papa João XXII acerca do conflito entre o monarca e seu filho, D. Afonso IV. O acesso aos documentos na Torre do Tombo e as referências aos livros de linhagens, que segue à risca, propiciam à narrativa uma áurea fidedigna, que seduz até os dias de hoje.

Das suas crônicas sobre os reis de Portugal, apenas oito chegaram até nós por meio dos manuscritos do autor, custodiadas na Torre do Tombo. As obras foram redigidas, provavelmente, entre os anos de 1490 e 1522. Praticamente trinta anos dedicados ao trabalho encomendado por D. Manuel, a seu fiel diplomata, a quem o rei devotava respeito intelectual e político, vistos os documentos régios que chancela como testemunha. Contudo, a circulação dessas crônicas deveu-se, principalmente, à impressão de Miguel Lopes Ferreyra, em 1729, com base nos originais da Torre do Tombo, dedicadas ao rei D. João V.⁹⁵ De Frei Francisco Brandão às gerações posteriores, grande parte das narrativas e interpretações historiográficas sobre D. Dinis têm tomado por base as crônicas de Rui de Pina.

Em sua "Chronica do muito alto, e muito esclarecido príncipe", Rui de Pina o apresenta :

Este Rey do começo de seu Regnado atee ho fim delle sempre em todos seus feytos foy Rey muy excellente, e por seu boom nome conhecido et estimado por tal amtee todolos Reys et principes do mundo. ca teve em perfeiçam tres virtudes. ha saber verdade. justiça. et nobreza. [...] Defendeo et favoreceo muyto os lavradores aque chamou nervos da terra et do Regno [...] E ffez muytas lex por bom Regimento da terra et todas sem alguma quebra per si sempre guardo et mandou inteiramente guardar.⁹⁶

O dedicado cronista enaltece o monarca a partir de seus feitos e classifica o reinado como excelente em toda sua duração. Porém, destaca-se a caracterização do rei a partir de virtudes genéricas que representam a própria nobreza, além de sua bondade e favorecimento aos lavradores que, pela descrição da crônica, foram especialmente favorecidos pelas políticas dionisinas. Por último, a capacidade de legislar é também um dos pontos ressaltados pelo cronista como forma de distribuir a justiça.

Tais feitos legislativos são posteriormente retomados na parte final da crônica em que o autor elenca os feitos notáveis do monarca. Nessa parte, Pina ressalta que, “primeyramente elle fez muitas Lex, e Ordenações em seu Tempo, e deu boons foraes há muitos Lugares de seus

⁹⁵ Chronica do muito alto e muito esclarecido principe dom diniz, sexto rey de portugal / composta por ruy de pina...; fielmente copiada do seu original por Miguel Lopes Ferreyra. Lisboa, Oficina Ferreyriana, 1729. Biblioteca Nacional de Portugal.

⁹⁶ PINA, Rui de. Crônica de D. Dinis (Cr. Dinis). Torre do Tombo, Portugal. Ms. fl. 1r - 3r (eq. p.1 - 3)

Regnos”.⁹⁷ Para o cronista, D. Dinis foi eficaz ao distribuir a justiça, em legislar e ordenar o reino. Mais do que propriamente uma característica intelectual, está sendo ressaltada a imagem esperada de um bom governante, inclusive daquele a quem Rui de Pina dirige sua crônica.

Esta relação entre a figura histórica representada na crônica e a quem a obra é dedicada revela-se igualmente na versão impressa de Miguel Lopes Ferreyra. Em sua dedicatória ao rei D. João V, o editor apresenta a figura do monarca baseado na descrição de Pina e busca, com ela, comparar a grandeza de D. Dinis à de seu governante-mecenas.

Esta, Senhor, he a Historia de hú dos mais gloriosos Principes, que teve a Monarchia Portugueza, porq’ te fez taó conhecido pela sua prudencia, q’ dous grandes Reys o elegeraó por arbitro, e Juiz das contendas, que lhe perturbavaó a paz de seus Vassalos, e foy taó venturoso, que mereceo suas ter por Espoza huma Matrona, que pela grandeza das suas virtudes, e dos seus milagres a veneramos hoje coroadada no Ceo.⁹⁸

Ressaltam-se nesta versão o lugar de árbitro entre os grandes reis que ocupou D. Dinis. Se Pina destaca o fato de ser reconhecido “ante todos os Reis e príncipes do mundo”, Ferreyra já alarga tal faceta do nobre rei ao papel que exerceu como árbitro de algumas contendas na Península Ibérica, que, inclusive, também envolveram a monarquia francesa, e personagens como Carlos de Anjou.⁹⁹

Contudo, a crônica, assim como a edição de Ferreyra, são posteriores ao governo de D. Dinis, aspecto que exige reflexão crítica quanto aos fins da narrativa em cada época, pois a imagem do monarca vai sendo (re)construída de acordo com as necessidades políticas. Ao mesmo tempo, a própria tipologia da narrativa configura um gênero literário. Como lembra Marcella Lopes Guimarães, uma

crônica histórica tardo-medieval é uma realização discursiva narrativa, construída a partir de pressupostos de uma tradição literária cristã, retomada e recriada por seus cultores, com intenção de verdade, ainda que incorpore elementos ficcionais que servem a essa verdade.¹⁰⁰

⁹⁷ Ibidem. cl.1, l. 24 (eq. p. 94)

⁹⁸ Chronica do muito alto e muito esclarecido principe dom diniz, sexto rey de portugal / composta por ruy de pina...; fielmente copiada do seu original por Miguel Lopes Ferreyra. Lisboa, Oficina Ferreyriana, 1729. Biblioteca Nacional de Portugal.

⁹⁹ Referência à participação de D. Dinis na intervenção do problema com os infantes de Lacerda, que será exposto mais adiante.

¹⁰⁰ GUIMARÃES, Marcella L. O discurso Cronístico e a Narratividade Histórica. In: NASCIMENTO, Renata C. de S. **A Idade Média**: entre a história e a historiografia. Goiânia: PUC Goiás, 2012, p. 57-58.

Logo, sua construção não está associada aos parâmetros científicos da história moderna documental, mas tampouco abre mão de um critério de veracidade. Há uma estrutura narrativa que busca, por meio do agenciamento dos fatos, elaborar a imagem monárquica almejada¹⁰¹: o rei muito sábio e poderoso, reconhecido e respeitado pelos seus pares. Essa narrativa projeta a imagem de um Portugal autônomo “já” à época de D. Dinis, que se estabelece frente a seus vizinhos, uma perspectiva que será incorporada por boa parte da historiografia, como qualidades que se esperam encontrar nos reis da construção da Nação, como parte dos fundamentos que legitimam o poder público.

Assim, os acontecimentos da Crônica são devidamente apresentados com vistas à construção de um modelo, legitimado por meio dessa forma narrativa. Recorrendo mais uma vez a Guimarães, “[e]la foi geral ou particular, construída à volta de um reinado ou individualidade, para legitimar seus promotores e servir de modelo (com exemplos e contraexemplos) para a sociedade política”.¹⁰² A construção desse modelo está submetida, portanto, às demandas circunstanciais de legitimação. Mas como entende Rémond, “[n]ão se começa a falar de legitimidade senão quando ela é contestada”.¹⁰³ Se há necessidade de legitimar um poder é porque há uma disputa em curso.

Nesse caso, o passado oferece ao discurso a força do vivido e que deu certo.

A legitimidade reside no valor da perenidade. É legítimo o regime que dura, que representa a tradição, que tem atrás de si uma longa história. A legitimidade é essencialmente histórica e tradicionalista. Essa identificação com o tempo justifica-se, de modo positivo e pragmático: se um regime permanece é porque correspondia às necessidades, é porque encontrou adesão nos espíritos, é porque foi capaz de burlar as provas do tempo. Aliás, o tempo sacraliza, confere prestígio às instituições veneráveis herdadas de um tempo passado.¹⁰⁴

Dessa forma, vemos que, muito além de reconhecer D. Dinis como um grande rei e fonte de inspiração, há o objetivo de inserir seu reinado dentro de uma história maior: a história de Portugal. Ao dotar essa história de uma legitimidade “precoce” – ou seja, no tempo de D. Dinis – busca-se evidenciar que as instituições correspondentes ao Estado moderno e à própria ideia de Nação “já” teriam se desenvolvido à época. O Estado centralizado, por meio das capacidades administrativas, legislativas e judiciais do monarca, como disse Rémond, é sacralizado pelo tempo.

¹⁰¹ Ibidem, p. 62.

¹⁰² Ibidem, p. 58.

¹⁰³ RÉMOND, René. **O século XIX: 1815 - 1914**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976, p. 18.

¹⁰⁴ Idem.

Esse tempo que sacraliza é, no entanto, o próprio presente a buscar-se no passado; não se trata, portanto, do passado persistindo no presente em sua imutabilidade e conservação. Antes, como propõe Lenclud, “a tradição é um processo de reconhecimento de paternidade” cuja utilidade principal “é oferecer a todos aqueles que a enunciam e a reproduzem no dia-a-dia o meio de afirmar sua diferença e, por isso mesmo, de assentar sua autoridade”.¹⁰⁵ Mas muito longe de encerrar-se numa semelhança ou repetição, o discurso fundamentado pela tradição abre possibilidades para o presente se recriar e se remodelar. Voltando a Lenclud: “a tradição, supostamente tomada como conservação, manifesta uma singular capacidade de variação: possibilita uma impressionante margem de manobra para aqueles que se servem dela (ou a manipulam)”.¹⁰⁶

Por isso, vejo a crônica de Rui de Pina como uma construção narrativa que se empenha em apresentar suas fontes, mas que possui como foco principal a construção de um modelo a constituir sua história do reino. Em seu conjunto de crônicas, a de D. Dinis é a de maior desenvolvimento. É intrigante, porém, que não haja uma só referência ao papel de poeta e trovador de D. Dinis. Isto nos sugere que, ao tempo do cronista, a monarquia e a aristocracia não se identificavam da mesma forma com a poesia trovadoresca, ainda que saibamos que os cancioneiros chegaram a circular durante os tempos de Pina, como testemunham as cópias quinhentistas de Angelo Colocci: os Cancioneiros da Biblioteca Nacional de Portugal e o da Vaticana.

Por outro lado, a narrativa de Pina não permite derivar dali a ideia de que o monarca exercesse o poder de maneira absolutista, ou com tendências monopolistas. Pelo contrário, as qualidades exaltadas na Crônica fazem referência a virtudes políticas associadas à nobreza: D. Dinis foi um bom rei por ter sido justo, nobre e bom. A medida empregada pelo cronista está na capacidade do monarca em gerenciar o bem comum, como demonstram os inúmeros fatos narrados.

Seguindo este entendimento, penso que é incontornável abordarmos o problema da centralização na historiografia como forma de interpretar o poder político. Após contrapormos alguns aspectos da narrativa cronística mais próxima do rei com a historiografia do final do século XIX e do século XX, buscaremos, agora, interpretar a construção da imagem historiográfica de D. Dinis a partir do modelo político-ideológico próprio do contexto medieval, o modelo corporativo, contraposto à forte tendência historiográfica portuguesa mais afeita à via da centralização.

¹⁰⁵ LENCLUD, Gérard. A tradição não é mais o que era... In: **História, histórias**, 1 (2013), p. 153.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 157 – 158.

1.4 O problema da centralização na historiografia portuguesa

As principais obras de síntese historiográfica que abordaram o reinado de D. Dinis apresentam duas questões centrais: o nacionalismo e o paradigma do poder centralizado em contraposição às forças feudais centrífugas. Ambas, a meu ver, acabam por inspirar análises anacrônicas que partem de demandas bastante peculiares à experiência política contemporânea e que buscam inserir a Idade Média em uma narrativa linear e teleológica, buscando explicar como Portugal chegou à modernidade. Apesar do viés nacionalista já ter e ter sido objeto de importantes reflexões historiográficas¹⁰⁷, a centralização ainda mantém sua vivacidade como podemos ver.

Para esta perspectiva, os bons reis, aqueles que exerceram o poder de forma “adequada”, entraram para a categoria dos governantes que ‘quase chegaram lá’, uma vez que não conseguiram eliminar os poderes centrífugos, ‘apesar’ de seus esforços. Deparamo-nos, assim, com a incompatibilidade entre o modelo, fundamentado no Estado moderno, e a prática política medieval. Propostas evolucionistas buscam enquadrar, de algum jeito, essa “impossibilidade” histórica do modelo, relegando a época a um papel de germinação, de protótipo, sujeito ao *telos*.

Tal abordagem permitiu elaborar uma interpretação que laureou a Idade Média ibérica, atribuindo aos reinos de Portugal e de Leão e Castela uma qualidade política de precocidade, na evolução do Estado, que se evidenciaria por meio de certas manifestações da institucionalização do poder monárquico, o que permitiria logo a seguir a realização de grandes empresas, como a expansão marítima.¹⁰⁸ O Estado assume o papel de “motor do progresso”, aspecto bastante explorado pela historiografia portuguesa ao procurar recuperar seu passado medieval, especialmente os séculos XIII e XIV.¹⁰⁹ Fica obliterada nesta explicação a complexa e concorrencial relação entre os demais poderes e a monarquia que, como vimos, está também presente nas análises que se fazem do reinado de D. Dinis.

De outro modo, é importante pensar acerca da forma como essa explicação se enquadra em um projeto historiográfico, que se afasta do pensamento político medieval. Neste, o Estado não se reduz à monarquia e tampouco se concebe em separado e em oposição à sociedade. Ao

¹⁰⁷ Maria Filomena Coelho oferece um panorama deste debate, cujas reflexões e conclusões nos serviram de base para parte de nosso argumento. Ver. COELHO, M. F. Revisitando o problema da centralização do poder na Idade Média. Reflexões historiográficas. In: NEMI, Ana; ALMEIDA, Néri de Barros; PINHEIRO, Rossana (org.). **A construção da narrativa histórica**. Séculos XIX e XX. 1ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2014, v. 1, p. 39 – 62.

¹⁰⁸ Cf. COELHO, M. F. Revisitando o problema da centralização... op. cit., p. 42.

¹⁰⁹ Idem.

contrário, os poderes públicos, considerados legítimos, têm uma capilaridade aristocrática que abarca a esfera laica e eclesiástica, configurando uma dinâmica de concorrência entre esses poderes, da qual a monarquia faz parte. Tal concorrência não supõe que se desconsidere a superioridade hierárquica do rei, como cabeça política do reino.

Ao contrário, a perspetiva da “centralização”, reduz muito a complexidade daquela realidade política. Aliás, esse problema historiográfico era também perceptível na historiografia do Antigo Regime, como mostrou Fernández Albadalejo:

A imagem de uma monarquia precocemente centralizada escondia a pluralidade e a concorrência entre as jurisdições, assim como as limitações éticas, doutrinárias e institucionais que se impunham ao ‘poder absoluto’ do príncipe. Em suma, a centralidade da coroa, com suas instituições, o seu direito e os seus oficiais, oferece uma visão distorcida, mas, sobretudo, simplista da dinâmica política do Antigo Regime, porque a reduz à dominação de classe, a mero instrumento da sociedade política.¹¹⁰

Percebemos que o carácter processual e circunstancial do político é deixado de fora nas análises centralistas em decorrência da imposição do modelo estatalista, perdendo-se, desse modo, todas as nuances que motivam e constroem a dinâmica política. Perdem-se de vista, por exemplo, a importância dos laços de fidelidade e das redes sociopolíticas que envolvem o poder régio.¹¹¹

Na contramão dessa corrente centralista, surgiu uma proposta alternativa que parte do modelo ideológico-político próprio da Idade Média: o modelo corporativo.¹¹² Diferentemente de uma visão monopolista, “o poder político aparecia disperso por uma constelação de pólos relativamente autônomos, cuja unidade era mantida, mais no plano simbólico do que no plano efectivo, pela referência a uma cabeça única”.¹¹³ Trata-se de uma organização supra-individual em que a analogia do corpo está fundamentada sob uma ordem natural, a partir da qual a sociedade se autorrepresenta e em que todos os órgãos desta se autorregulam. O rei, sendo a cabeça, ordena, diz a justiça de um lugar superior, mas não aniquila as jurisdições dos demais membros, essenciais ao cumprimento das respectivas funções no universo do corpo.

¹¹⁰ FERNÁNDEZ ALBADALEJO, Pablo. La transición política y la instauración del absolutismo. In: Zona abierta, 30 (1984), p. 67. Apud. COELHO, M. F. C. Revisitando o problema da centralização do poder na Idade Média. Reflexões historiográficas. In: NEMI, Ana; ALMEIDA, Néri de Barros; PINHEIRO, Rossana (org.). **A construção da narrativa histórica**. Séculos XIX e XX. 1ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2014, v. 1, p. 46.

¹¹¹ COELHO, M. F. Revisitando o problema da centralização... op. cit., p. 53.

¹¹² Esta renovação, com berço na história das instituições e do direito, teve como protagonistas António Manuel Hespanha, Bartolomé Clavero e Pablo Fernández Albadalejo. Ver. COELHO, M. F. Revisitando o problema... op. cit., p. 39 – 62.

¹¹³ HESPANHA, António Manuel. **As vésperas do Leviathan**. Coimbra: Almedina, 1994, p. 297.

A função da cabeça (*caput*) não é, pois, a de destruir a autonomia de cada corpo social (*partium corporais operativo propria*), mas a de, por um lado, representar externamente a unidade do corpo, e, por outro, manter a harmonia entre todos os seus membros, atribuindo a cada um aquilo que lhe é próprio, garantindo a cada qual seu estatuto [...]; numa palavra, realizando a justiça (*comutativa*).¹¹⁴

Assim, a ideia de autogoverno das partes e uma cabeça representativa da justiça e da ordem exigem que o historiador alargue seu campo de visão sobre o poder e as funções reais, em uma sociedade cuja personalidade jurídica é coletiva. Essa teoria pretende modelar normativamente a sociedade, sendo que “[a]través dela, e das regras concretas acerca do governo da cidade que delas continuamente se desentranha, a imagem corporativa institucionaliza-se, transformando-se numa máquina de reprodução de símbolos”.¹¹⁵ Contudo, não se trata de uma imagem simbólica estática, mas dinâmica, que se atualiza e se legitima a partir de um “permanente e interminável jogo de reflexos”.¹¹⁶

Este modelo, entretanto, do ponto de vista da interpretação histórica, costuma ter sua operatividade questionada, alegando-se seu caráter meramente teórico e ideológico, impossível de se realizar no tempo. O principal argumento nesse sentido incide na evidente conflitividade do período, atravessado por guerras intestinas, que colocariam em xeque, por exemplo, a ideia de que o modelo corporativo garantiria a harmonia do corpo. Tal maneira de abordar a questão nega, à partida, o valor da retórica como ação política, resultante e produtora de efeitos reais.

Como explica Rosanvalon, a abstração “é uma condição de integração social”¹¹⁷, possibilitando ao indivíduo pertencer a um grupo que é simbolicamente constituído. Assim, o modelo corporativo se desenvolve como uma ficção jurídica que tem como objetivo regular e ordenar a experiência material de um grupo fundado na mesma abstração simbólica. O modelo é filosófico e material, pois

os desafios provocados pelos cenários cotidianos exigem respostas teóricas e práticas, que, apesar de evocarem o além, fazem-no por meio de argumentos que explicitam fundamentos terrenos de dominação, e alcançam legitimidade

¹¹⁴ Ibidem, p. 300.

¹¹⁵ Ibidem, p. 306.

¹¹⁶ Idem. Introduzimos este debate acerca do governo dionisino a partir das ideias de Hespanha em outro trabalho. PESSOA, Felipe. Dom Dinis e o papel do trovadorismo na cultura política medieval ibérica. In: SANTOS, Cristiane Sousa (org.). **Atas da II Jornada de Estudos Medievais**. Goiânia: Faculdade de História da UFG, 2019, p. 19 – 28.

¹¹⁷ ROSANVALON, P. **Por uma história...** op. cit., p. 82.

teórica e eficácia prática apoiados na ideia da cristandade como comunidade cívica de pretensão universal.¹¹⁸

Inspirada pelas conclusões de Rosanvalon, Maria Filomena Coelho, voltando-se para o contexto medieval, pensa que, “o ‘corpo político dos cristãos’ é uma construção artificial que permite ‘generalizar o social’, e que pretende se impor como ‘a ideia’ sem a qual seria impossível falar do poder legítimo ou exercê-lo.”¹¹⁹ Os atores que se valem do discurso, em geral, membros da aristocracia, utilizam-no como forma de legitimar seus interesses e privilégios. Logo, é a disputa pelo reconhecimento dessa legitimidade que surge na historiografia como evidência de anarquia ou ausência de um poder régio eficiente, que levam às “intermináveis” guerras.

O modelo corporativo realça uma estrutura simbólica funcional que tem como parâmetro a organicidade do corpo humano, no qual as partes, por meio do seu “correto” funcionamento, colaboram para a harmonia do todo. Porém, a ideia de harmonia não supõe ausência de conflitos. Pelo contrário, a concorrência é parte do funcionamento natural e “é essa tensão inevitável que garante a tão desejável harmonia entre as partes. [...] O conflito e a concorrência não são disfuncionais; não são um defeito do modelo.”¹²⁰

Nesse ponto, compreender o lugar da justiça e do direito na Idade Média, assim como sua relação com o exercício do poder, pode ser bastante esclarecedor. Para tanto, vale salientar que a comunidade se apresenta como um conjunto de jurisdições em diferentes níveis hierárquicos. Por mais que a representação do corpo seja associada ao reino e, portanto, a cabeça, ao rei, o corpo enquanto comunidade é ‘habitada’ por uma série de outros corpos menores.¹²¹ Trata-se de um arranjo que busca alinhar a pluralidade de jurisdições que, com autonomia relativa – não independência –, convivem e produzem um sentido comunitário. “Nessa ótica, o pluralismo e a autonomia relativa dos corpos apresentam valores compartilhados, traduzidos por uma hierarquia cujo topo é ocupado pela própria comunidade”.¹²² É na comunidade que o sentido de ordem e de produção do direito se encontram, desde sua projeção na família, na qual o *pater familias* exerce sua capacidade de

¹¹⁸ COELHO, M. F. O Estado “virtuoso”: corpos e pluralismo jurídico em Portugal (séc. XII – XIII). In: TEODORO, Leandro; MAGALHÃES, Ana Paula (Org). **A Formação de reinos virtuosos (sécs. XII-XVII)**. (No prelo).

¹¹⁹ Ibidem, p.

¹²⁰ Ibidem, p.

¹²¹ Cf. Ibidem, p.

¹²² COELHO, M. F. Um universo plural: política e poderes públicos na Idade Média (séc. XII e XIII). In: FAUAZ, Armando Torres (ed.) **La Edad Media en perspectiva latinoamericana**. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018, p. 136.

dizer a justiça doméstica, aos concelhos e instituições administrativas, à aristocracia e à monarquia.

Isto posto, entendo que o direito ocupa um lugar central na construção do próprio sentido de comunidade. Segundo Paolo Grossi, o direito, na Idade Média, constitui a “própria dimensão de vida associativa, expressão natural e inseparável da comunidade que, ao produzir direito, vive sua história em toda sua plenitude”.¹²³ Sob essa perspectiva, o direito não emana de uma “macroentidade estatal”, mas da própria experiência social. Seguindo com Grossi,

Em termos concretos, o direito era ligado à sociedade, da qual não se tornava coerção, mas dimensão vital; resgatando inteiramente ao social, o próprio direito recuperava um caráter ôntico mais profundo, tornava-se inerente aos alicerces mais recônditos do social e inevitavelmente conquistava nele um primado inquestionável. De fato, era para o social a garantia fundamental de coesão e de unidade.¹²⁴

Assim, é na experiência cotidiana, na distribuição do direito e da justiça que o corpo social se configura como comunidade.

Ressalva-se, entretanto, que não se trata de um direito disperso e igual para todos. Pelo contrário, é uma sociedade estruturalmente hierarquizada, cujos laços de dependência e vassalagem atribuem qualidades jurídicas distintas aos sujeitos. Dessa forma, cabe à cabeça do corpo resolver os conflitos atinentes à sua jurisdição; dizer e distribuir a justiça, ser árbitro, juiz. No entanto, os conflitos, muitas vezes, ocorrem nos limites das jurisdições, levando os afetados a recorrer a acusações de abuso ou de invasão de jurisdição. Este tipo de disputa está no cerne das relações políticas da aristocracia, seja entre nobres, clero, nobres e clero ou mesmo envolvendo o próprio rei. Recorro mais uma vez a Maria Filomena Coelho, que explica:

Tal como no corpo humano, as partes/órgãos colaboram uns com os outros, mas também concorrem entre si, até que se estabeleça um rearranjo de equilíbrio entre as forças. A cabeça tem, nesses casos, um papel natural: ser árbitro das causas e promover novos pactos entre as partes. Por óbvio, salienta-se que se o modelo atribui à cabeça política a função primordial de juiz é porque o conflito/concorrência se constitui como pressuposto.¹²⁵

Isto é, a concorrência é a condição que demanda a justiça. Mais: para que haja a concorrência é necessário haver um consenso sobre os termos, pois “o consenso fundamental sobre o sentido do mundo social que é a condição mesma dos conflitos a propósito do mundo

¹²³ GROSSI, Paolo. **A ordem jurídica medieval**. São Paulo: WFM Martins Fontes, 2014, p. 23.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 38.

¹²⁵ COELHO, M. F. O Estado “virtuoso”... *op. cit.*

social”.¹²⁶ É neste sentido, como argumenta Bourdieu, que “para que o próprio conflito sobre o mundo social seja possível, é preciso haver uma espécie de acordo sobre os terrenos de desacordo e sobre os modos de expressão do desacordo.”¹²⁷ A aristocracia, na sua composição plural entre nobres, clero e monarquia, atua a partir de um mesmo sistema simbólico que legitima tanto a ordem como o conflito, sendo que as instâncias jurisdicionais recorrem à cabeça para legitimar sua reivindicação. Se a própria cabeça é parte da disputa, recorre-se a instâncias externas ou ao confronto direto, momento em que se põe às claras a qualidade dos que apoiam um lado e outro.

Por isso, não vejo esse tipo de conflito como uma contradição ao modelo ou a ausência de harmonia. O equilíbrio e a harmonia entre as partes é a orientação que o conceito de ordem e justiça almejam e, posta uma situação de conflito, ambos os lados recorrem ao mesmo modelo para que se alcance a justiça. O modelo corporativo é, a meu ver, mais operativo para interpretarmos a dinâmica política que se estabelece entre a monarquia e a aristocracia. Desse modo, o reinado dionisino não se caracteriza como uma gênese ou “take off” do Estado moderno, e tampouco como anarquia em que os poderes senhoriais centrífugos se declaram vencedores.

Numa abordagem que considere o caráter corporativo e o pluralismo jurídico, D. Dinis pode ser visto como um rei que venceu muitas de suas batalhas – simbólicas e físicas – contra certa nobreza opositora, o clero e mesmo parte da aristocracia de Castela. Do mesmo modo, também perdeu outras, tendo que rearranjar e renegociar formas para manter-se como cabeça do reino. Nenhuma dessas circunstâncias, no entanto, caracterizam uma centralização ou descentralização do poder, uma vez que o monarca não atuou sozinho. Há uma rede aristocrática a ambos os lados, que partia de uma mesma concepção simbólica relativamente ao que era harmonia e equilíbrio social.

Outrossim, vale lembrar que o monarca é parte da própria aristocracia e esta, por sua vez, não se representa como um corpo coeso e homogêneo. Assim, por exemplo, as insurreições encabeçadas pelo irmão de D. Dinis ou, posteriormente, pelo infante D. Afonso, não deveriam ser reduzidos a interpretações que enfrentam aristocracia e monarquia. Os embates revelam disputas entre grupos da aristocracia portuguesa, das quais o monarca participa ativamente.

Não é meu objetivo adentrar de forma aprofundada nas questões genealógicas e geográficas das linhagens nobres portuguesas, embora seja necessário entrar nesse cenário para compreender a relação estratégica entre a coroa e a nobreza. Em sua pesquisa acerca das

¹²⁶ BOURDIEU, P. **Sobre o Estado...** op. cit., p. 31.

¹²⁷ Idem.

linhagens da nobreza portuguesa durante o reinado dionisino¹²⁸, Pizarro entende ter ocorrido uma transformação substancial do posicionamento da nobreza do norte senhorial em relação à coroa que, por outro lado, aproximou-se de novas linhagens. Segundo o autor, das 44 linhagens ligadas à corte de D. Afonso III, sendo 15 delas associadas aos ricos-homens e 29 a famílias oriundas da cavalaria, apenas a linhagem dos Briteiros terminou o reinado de D. Dinis mantendo seu status de rico-homia e somente cinco famílias da cavalaria – Coelho, Cogominho, Pimentel, Portocarreiro e Vasconcelos – vão chegar ao reinado de D. Afonso IV. Por outro lado, das novas linhagens cortesãs surgidas ao longo do reinado - cerca de 40 - apenas 22 sobreviveram no reinado posterior, sendo que 17 dessas estavam ligadas por laços de vassalagem à família real - tanto a D. Dinis quanto a D. Afonso IV.¹²⁹

Como referido antes, as conclusões de Pizarro sugerem ter havido um isolamento de D. Dinis, decorrente de seu projeto de centralização política.¹³⁰ Não obstante, ao observar os dados apresentados, nota-se o surgimento de uma nova nobreza que atua em conjunto com a coroa. Destaco ainda que o valor dos bens do norte senhorial não foi objetivamente quantificado, não permitindo concluir se houve de fato um enfraquecimento e diminuição do poder material destes. Por outro lado, a ausência das antigas famílias do norte na corte não comprova que elas tenham perdido poder ou prestígio. As insurreições que eclodiram ao longo do reinado podem também sugerir que, mesmo ausentes da corte, tinham suficiente prestígio e influência no reino a ponto de arremeter adeptos para as causas que defendiam.

Assim, o cenário político evidenciado por essa transformação sugere uma disputa entre grupos da aristocracia em torno do controle de jurisdições e espaços de poder. A monarquia é a instituição que atua como cabeça nessa disputa, mas que, ao mesmo tempo, também toma parte, utilizando e sendo utilizada como estratégia de legitimação dos que a convocam. Deste modo, põe-se em evidência outra forma da ação política: as formas discursivas pelas quais as redes sociopolíticas buscam sua eficácia. Em uma sociedade pluralista e corporativa, o papel simbólico da monarquia não consiste em uma ação monopolista em que o rei exerce o poder autocraticamente, mas, em sentido mais amplo, nas formas como a instituição é ‘habitada’ por outros atores que, legitimados pelos laços de fidelidade, dizem a justiça em nome do rei. Assim,

¹²⁸ Ver. PIZARRO. **Linhagens medievais portuguesas**: genealogias e estratégias 1279 – 1325. Vol II. Dissertação de doutoramento em História da Idade Média, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1997, especialmente, p. 1079 et. seq.

¹²⁹ Cf. PIZARRO. **D. Dinis...** op. cit., p. 250.

¹³⁰ “Mas, ao invés de seu pai, D. Dinis não procurou o apoio da alta nobreza, não a considerou, garantindo dessa forma o sancionamento da política centralizadora que tão energicamente ia executando. Pelo contrário, e quanto a nós foi esse o seu erro, desprezou esse apoio”. In: PIZARRO, J. A. S. **Linhagens medievais portuguesas...** op. cit., p. 1126.

entendo que a política medieval consiste na eficácia do ato de se dizer a justiça; um ato discursivo pelo qual uma performance jurídica é moldada.

1.5 Trovar: uma performance jurídica

Vimos até agora que a monarquia atua e se faz presente na vida social por meio de atos de poder público, cujo valor simbólico está calcado nas formas discursivas de enunciação. A coroa, então, espalha-se pela sua rede de representantes e vassallos que, pelo reino, atuam de forma conjunta. Isso não significa que o rei é o único polo do poder, como consideramos acima. Essa rede aristocrática possui também seus próprios interesses relativos às suas jurisdições e somar-se à voz do rei resulta em reconhecimento e legitimidade em nível local. Trata-se de um complexo jogo em que a monarquia se fortalece justamente quando se pulveriza em tais ações, pois a justiça do rei está presente nos espaços jurídicos dos senhores e do clero ao ser demandada pelos próprios corpos particulares com a intenção de se legitimar para além de seu poder jurídico natural.

O cenário político e institucional assume, assim, contornos complexos que demandam do pesquisador, além de erudição acerca das fontes, atenção especial relativamente às tipologias documentais e aos contextos históricos, que não devem ser configurados a partir de um *a priori* anacrônico. Caso contrário, se acabará por traduzir os “atos de Estado” como expressão monopolista: o rei mandou, fez-se a justiça. Obliteram-se as demandas particulares dos corpos que reivindicam a justiça em nome do rei.

Os documentos também trazem aquilo que não está claramente dito. Somente ao iluminar o contexto específico, os atores envolvidos, seus possíveis interesses e estratégias, é que conseguimos nos aproximar de explicações mais complexas. As situações em que os atos do poder se manifestam como expressão do poder público são também eventos discursivos de grande eficácia, como encenação do poder. As formas como a autoridade régia se expressa na vida social reforçam a dimensão pública evocada pelas “encenações do poder”. O espaço público, por tratar dos interesses comunitários, é o território da ação institucional, do “teatro do Estado, o mundo do oficial, da cerimônia oficial”.¹³¹ Este ato/ritual é o meio pelo qual o corpo dotado de autoridade “age fazendo-se reconhecer como legítimo”.¹³²

Ressalto, porém, que a imbricação entre espaço e ato/discurso para criar a ‘oficialidade’ está também preenchida pelos participantes deste evento, ou seja, a comunidade interlocutora

¹³¹ BOURDIEU, P. **Sobre o Estado...** op. cit., p. 56.

¹³² Idem.

que reconhece como legítima a teatralização. O ato, então, dotado de um caráter cerimonial/ritual situa-se como um evento social que só ganha sentido a partir deste reconhecimento, uma vez que, como argumenta Scarlett Almeida, “os integrantes destas cerimônias não são apenas espectadores ou destinatários de mensagens políticas legitimadoras, mas são participantes ativos” que trabalham na construção simbólica do ato em si.¹³³

Entretanto, não se trata de uma representação meramente simbólica e representativa, mas de uma ação que se realiza em performance. Seu conteúdo verdadeiro não está subentendido ou escondido na representação de algo que não é. Pelo contrário, é ao dar publicidade do ato que ele se torna eficaz em si mesmo.¹³⁴ Neste sentido, o medievalista Paul Zumthor elucida que o ato da performance só se torna eficaz por trazer aquilo que já é conhecido. Isto é, por dialogar com o mundo simbólico na medida em que seus sentidos sejam concretos ao mundo social; performance é reconhecimento.

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.¹³⁵

Seguindo estes argumentos, concebo performance como a realização de um evento simbólico cujo caráter cultural e situacional conferem-lhe a materialidade como ação na experiência social. A voz, neste contexto, é o principal meio para a performance e é a voz, também, a portadora da autoridade; uma autoridade jurídica que atinge todo o reino por meio de atos “oficiais”.¹³⁶ A autoridade se manifesta em diversos contextos públicos. Um evento cultural, um momento de divertimento, podem também ser atos do poder público, oficiais. Normas de comportamento, etiquetas e protocolos são compartilhados pelos integrantes da

¹³³ ALMEIDA, Scarlett Dantas de Sá. **Ritos, cerimônias e poder em Castela: uma análise político-cultural dos costumes de corte (sé. XV)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2016, p. 32.

¹³⁴ A historiadora Rita Costa Gomes apresenta argumento convergente com essa ideia: “Por que razão é necessário que a corte “represente” (e para quem?) através dela uma qualquer ordem ou mensagem outra, que seria o “verdadeiro” conteúdo do acontecimento cerimonial? A ação ritual é o objeto próprio da cerimônia, a sua eficácia e o seu fim. Se relemos os textos medievais, veremos de resto que essa era também a compreensão que então se tinha destes acontecimentos, e que seria talvez tão fora de propósito falar-se de uma “representação de corte” no banquete cortesão como de uma “representação da cidade” na procissão de Corpus Christi ou de uma “representação da divindade” no ritual da missa [...]” In: GOMES, Rita Costa. **A corte dos reis de Portugal no final da Idade Média**. Algés: DIFEL, 1995, p. 297.

¹³⁵ ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31.

¹³⁶ A perspectiva de “vocalidades”, que contempla a historicidade e o uso da voz, sugeridas por Zumthor, nos parece bastante operativas para interpretar o fenômeno dos atos de fala na Idade Média. Abordaremos esse aspecto nas análises dos capítulos 3 e 4. Ver. ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

corte, por exemplo, quando estão à mesa ou vão à caça. Do mesmo modo, os momentos em que a poesia trovadoresca é cantada nas cortes podem ser vistos à luz dessa perspectiva.

O foco desta tese incide no papel que desempenha a poesia lírica para a política dionisina. Ao tomar parte deste evento performático, D. Dinis não abandona sua *persona* real para tornar-se poeta. É a sobreposição destes papéis que se torna objeto central para nossa discussão. Quais são os efeitos para a política medieval quando o rei endossa e contribui para a tradição trovadoresca? Como a faceta de poeta se relaciona com sua posição institucional? Nossa hipótese é que a dimensão da instituição régia dota o ato de trovar na corte de características institucionais e jurídicas, uma vez que o rei, nesses momentos, não deixa de ser a cabeça do reino.

Assim, tratarei de oferecer reflexões acerca dos sentidos sociais e jurídicos dos discursos das cantigas e da relação entre essa tradição e a aristocracia ibérica. No capítulo a seguir, buscarei desbravar os caminhos da tradição dos trovadores galego-portugueses na Península Ibérica, qual a relação entre essa prática cultural e as cortes senhoriais e régias, e como as cantigas dionisinas se inserem nessa tradição.

Capítulo 2

O reino em trovas

O florescimento do Gaio saber no noroeste peninsular deve-se a uma rede de convergências, que viria a configurar uma tradição galego-portuguesa. Estes cruzamentos estão intrinsecamente ligados à nobreza gálico-leonesa, aos grandes magnatas do norte português, mas também às cortes régias que promoveram e se associaram ao espetáculo trovadoresco.

Na Península Ibérica, Alfonso X é certamente um nome incontornável relativamente ao protagonismo régio na matéria, cuja poesia evidencia profunda interação com os valores e o modo de vida da aristocracia. De forma similar, também D. Dinis, como trovador e como que o rei, por meio da lírica, atua poética e socialmente. Esse é um dos eixos centrais desta tese, que procuraremos aprofundar por meio da análise das cantigas produzidas na época dionisina. Ao procurar entendê-las como uma manifestação social e política, em detrimento de um caráter essencialmente pessoal e autoral – como as cantigas são normalmente abordadas – é possível ressaltar diversas facetas antes despercebidas, importantes na dinamização de cenários políticos e constitutivas da arte de governar.

2.1 As cantigas trovadorescas na Península Ibérica

A introdução da poesia trovadoresca no ambiente peninsular ainda é um tema de intensos debates assentados, principalmente, em dois argumentos antagônicos: ou o lirismo galego-português nasceu em cortes externas ao ambiente próprio desta língua, ou surgiu em seu espaço linguístico, ou seja, em Leão, Castela, Galiza e Portugal. A primeira vertente encontra relevante representação nos trabalhos de António Resende de Oliveira e José Carlos de Miranda¹³⁷, que defendem que as primeiras composições em galego-português teriam surgido a partir de um grupo de exilados na corte castelhana, onde teriam tido contato com trovadores occitanos. De outra parte, as pesquisas mais recentes de José António Souto Cabo¹³⁸ apontam

¹³⁷ Ver. OLIVERIA, A. R. **Depois do espetáculo trovadoresco**. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Edições Colibri, 1994; _____. Arqueologia do mecenato trovadoresco. In: **2º Congresso Histórico de Guimarães**. D. Afonso Henriques e sua época. Actas do Congresso, vol. 4. 1996, p. 318 – 327; _____. **O Trovador Galego-português e seu mundo**. Lisboa: Editorial Notícias, 2001; MIRANDA, J. C. João Soares de Paiva e o rei da Navarra: Para a leitura do cantar *Ora faz ost'o senhor de Navarra*. In: **O Sentido que a Vida Faz**. Estudos para Óscar Lopes. Porto: Campo das Letras, 1997, p. 321 – 329.

¹³⁸ Ver. CABO, J. A. S. **Os cavaleiros que fizeram as cantigas**. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2012, principalmente, p. 15 – 54 e 217 – 233.

para outra origem, as cortes de Leão e Galiza, principalmente sob o patronato de Fernando II e Alfonso IX, onde se teria desenvolvido e disseminado o gosto pela poesia lírica profana.

As conclusões de cada interpretação levam a caminhos bastante distintos no que diz respeito ao papel que o trovadorismo ocupou na cultura nobiliárquica. A proposta endossada por Oliveira e Miranda não apenas sugere que houve uma adesão a um idioma poético distinto do que se falava em Castela, mas sugere que os nobres exilados dão o tom da expressão lírica peninsular a partir da influência provençal, pelo contato com os trovadores de além-Pireneus que se encontravam, na mesma época, na corte castelhana. A base da poesia galego-portuguesa residiria, nessa perspectiva, na tradição occitana e teria se desenvolvido em momento bem posterior à sua matriz de além-Pireneus.

Como diversos aspectos da biografia dos primeiros trovadores galego-portugueses ainda são ainda desconhecidos, boa parte da argumentação desta corrente assenta-se nas referências à presença dos *troubadours* na Península, derivando daí a filiação a esta tradição. Os reinos de Navarra e Aragão seriam as portas de entrada para a poesia em *langue d’oc* e, ao favorecer o contato entre os poetas occitânicos e os cavaleiros do ocidente peninsular, o reino de Castela seria o espaço de criação da lírica galego-portuguesa, depois disseminada para Portugal e para o reino de Leão e Galiza. Contudo, o “conhecimento da transposição do canto trovadoresco para o território galego-português carece ainda de esclarecimentos”, admite Oliveira, embora destaque “a projecção adquirida pela corte leonesa no acolhimento de trovadores provençais durante as duas primeiras décadas do séc. XIII”.¹³⁹

As primeiras poesias em galego-português datariam, assim, do final do século XII e início do século XIII. Infelizmente, os cancioneiros não nos legaram as obras dos que seriam os primeiros trovadores em razão da lacuna inicial existente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B).¹⁴⁰ Entretanto, a Tavola Colaccina¹⁴¹, índice elaborado por Angelo Colocci para os cancioneiros italianos quinhentistas, registra o nome de alguns desses compositores. São eles: os castelhanos Gonzalo Ruiz, Gomez, Rui Díaz de Los Cameros, um autor anônimo, o galego João Velaz, e os portugueses João Soares de Paiva e D. Garcia Mendes de Eixo. Seriam esses os primeiros poetas da lírica galego-portuguesa.¹⁴² Entretanto, é preciso notar que o

¹³⁹ OLIVEIRA, A. R. Arqueologia do mecenato... op. cit., p. 320.

¹⁴⁰ Cf. TAVANI, G. **Trovadores e jograis**: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2002, p. 81 – 88.

¹⁴¹ Ver GONÇALVES, Elsa. Tavola Colacciana. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Caminhos, 1993, p. 615 – 618.

¹⁴² Apesar de inaugurarem a seção de trovadores ibéricos na Tavola, antecidos somente pelos Lais da Bretanha, Airas Moniz de Asma (ou Asme) e Diego Moniz produziram as trovas presentes em B, possivelmente, em período posterior a este primeiro grupo, ainda que sejam, igualmente, desta geração inicial. Ver. OLIVEIRA, A. R. **Depois do espetáculo...** op. cit. p. 316 – 317; 326 – 327, respectivamente.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional guarda apenas cantigas dos portugueses e, dentre elas somente a composição de João Soares de Paiva¹⁴³ pode ser considerada exemplar desta tradição, pois a de D. Garcia Mendes Eixo¹⁴⁴ está em um confuso idioma, possivelmente, uma variação da *langue d'oc*.

Trovador e importante mecenas, Rui Díaz de Los Cameros teve destacado papel na mediação entre a tradição provençal e a ibérica. Além de possuir terras em regiões fronteiriças, entre Castela e Navarra, o senhor de Los Cameros foi citado por alguns poetas de além-Pireneus, como Elias Cairel, Aimar lo Negre e Guilhem Magret.¹⁴⁵ Para Oliveira e Miranda, essa relação com poetas occitânicos e os vínculos parentais de Rui Díaz, especialmente a linhagem maternal dos Trava, evidenciam seu papel como peça chave no impulsionamento do movimento lírico no ocidente peninsular.¹⁴⁶ Dessa forma, seria na corte do senhor de Los Cameros, entre Castela e Navarra, que João Soares de Paiva teria composto sua cantiga, provavelmente, em finais do século XII.

Recentemente, no entanto, José António Souto Cabo apresentou uma interpretação que, a meu ver, afina melhor a trajetória do trovadorismo ibérico com a lição dos cancioneiros e com a história política peninsular. A partir de nova documentação, propõe uma explicação diferente para o desenvolvimento da tradição lírica galego-portuguesa. Para ele, a peça chave é o trovador galego João Velaz, elencado na cantiga número vinte no índice de Colocci mas que, infelizmente, se perdeu com as lacunas do Cancioneiro da Biblioteca Nacional. A pesquisa de Souto Cabo demonstra, com base documental, que João Velaz é filho de Vela Guterres com Sancha Ponce de Cabrera, vinculando-o, assim, tanto à linhagem dos Trava, por via da avó paterna, como à linhagem catalã dos Cabreras, família de estreitas relações com trovadores provençais, como Marcabru, e mesmo de poetas.¹⁴⁷

As circunstâncias genealógicas de João Velaz permitem aventar outra via de contato entre a cultura provençal e a galego-portuguesa. A corte de Castela não seria o lugar central dessa mediação cultural e, sim, o reino galaico-leonês, ou seja, o próprio espaço da língua poética. A pesquisa de Souto Cabo destaca ainda a estratégia política dos enlaces das mulheres da família dos Trava, amarrando, assim, uma teia de relações familiares e vassálicas, da qual fazem parte

¹⁴³ B 1330. Sempre que possível, utilizaremos a numeração atribuída ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional, uma vez que este é o mais completo.

¹⁴⁴ B 454.

¹⁴⁵ Ver. Rui Dias de Los Cameros. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-). **Cantigas Medievais Galego Portuguesas** [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Acesso em 29 de novembro de 2021. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.

¹⁴⁶ Como também endossa CORREIA, Carla Sofia dos Santos. **A difusão ibérica da linguagem dos trovadores galego-portugueses**. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, 2016, p. 30.

¹⁴⁷ Para a descrição completa das linhagens, ver CABO, J. A. S. **Os cavaleiros...** op. cit., p. 15 – 54, 241 e 251.

os trovadores da primeira geração, inclusive, Rui Diaz de Los Cameros, por parte de sua mãe, Guiomar Rodrigues.¹⁴⁸ O próprio João Soares de Paiva estaria ligado aos Cabrera-Velaz, e não ao senhor de los Cameros, segundo Souto Cabo.¹⁴⁹

Este novo cenário, proposto pelo autor, aponta para uma antecipação do fenômeno trovadoresco, visto que João Velaz aparece nas fontes entre 1158 e 1181.¹⁵⁰ Conseqüentemente, o despontar da lírica galego-portuguesa situar-se-ia nas cortes galaico-leonesas dos reis Fernando II (1137 – 1188) e Alfonso IX (1171 – 1230), no último terço do século XII. “Tendo em vista o meio social de onde surgem os primeiros trovadores, poder-se-ia concluir que foi através do contato com a corte desses monarcas que se difundiu a modalidade poética em apreço.”¹⁵¹ Para o pesquisador, esses reis seriam notoriamente conhecidos no meio trovadoresco provençal, argumento, esse, fundamentado na cantiga *O mestre dels trobadors*, de Giraut de Bornelh (1165 – 1199), em que são citados. Assim, Souto Cabo afirma que,

A lírica galego-portuguesa aparece como um produto essencialmente galaico, cujas origens devem, portanto, ser atribuídas a condicionamentos macro e microestruturais privativos do antigo reino da Galiza. A situação que, a esse respeito, observamos nos espaços vizinhos, a começar por Castela, pode ser aduzida como prova de contraste muito elucidativa. A corte de Afonso VIII [...] apresenta-se como o meio propício para a assimilação da canção trovadoresca (em castelhano), porém, não existe qualquer indício confiável sobre uma hipotética implantação da mesma nesse reino.¹⁵²

Não haveria fundamento, portanto, para afirmar que a lírica ibérica tivesse despontado no reino de Castela, em idioma distinto do falado localmente, ou seja, o castelhano. Tal argumento ganha peso ao se observar o uso deste idioma em documentos e coletâneas jurídicas do tempo de Alfonso X, como as *Siete Partidas*. No que tange ao reino português, que compartilhou a língua românica com a região de influência galega, “a atividade literária de personagens dessa procedência resultou, como vimos, de importantes vínculos sociopolíticos e familiares com o reino galaico-leonês, nomeadamente com a Galiza”.¹⁵³

Tal concepção é ainda reforçada pelo famoso descordo plurilingue¹⁵⁴ de Raimbaut de Vaqueiras (1180 – 1205), no qual o galego-português é uma das cinco línguas utilizadas,

¹⁴⁸ Cf. *Ibidem*, p. 247.

¹⁴⁹ Cf. *Ibidem*, p. 77. Argumento também sintetizado em CORREIA, Carla Sofia dos Santos. **A difusão ibérica...** op. cit., p. 31.

¹⁵⁰ A data de sua morte é mais segura do que de seu nascimento, como argumenta Cabo. In: *Ibidem*, p. 37 e 38.

¹⁵¹ CABO, J. A. S. **Os cavaleiros...** op. cit., p. 219.

¹⁵² *Ibidem*, p. 220.

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ *Eras can vei verdeiar*.

juntamente com o provençal, o italiano, o francês e o gascão. Para o pesquisador galego, esta seria uma prova que, além das questões circunstanciais que possivelmente envolveram a produção da canção, evidencia já haver, em finais do século XII, “um público receptivo a esse idioma e à modalidade literária que nele se exprimia”.¹⁵⁵

Assim sendo, me posiciono junto a Souto Cabo, ao afirmar que essa tradição origina-se em território galego, em momento anterior à cantiga de João Soares de Paiva. Os vínculos e interações entre as linhagens mais importantes do ocidente peninsular, como os Travas, os Celanovas e os Sousa, com famílias de origem provençal-aragonesa, como os Cabrera, os Minervas e os Urgéis, dão o suporte social a essas conclusões.¹⁵⁶

Todavia, as relações entre o trovadorismo galego-português e a poesia em *langue d’oc* estão longe de se resumir a um processo de mimetismo e influência unilateral. Ao endossar que a poesia lírica tem raízes anteriores à década final do século XII, enfrento questionamentos importantes acerca de suas origens e influências, uma vez que não há comprovação da circulação de trovadores occitânicos antes do século XII. Isto, por outro lado, não quer dizer que o ocidente peninsular desenvolveu uma tradição independente e autônoma do fenômeno provençal. Antes, como propõe Marcella Lopes Guimarães, a intensa circulação de homens e ideias sugere um movimento de partilha mais do que de mera recepção. Seguindo essa mesma orientação, acredito que o trovadorismo galego-português está inserido em uma “rede de convergências” da qual emerge a poesia lírica do *fin’amors*.¹⁵⁷

Neste contexto de convergências culturais, Yara Frateschi Vieira destaca a importância da retórica, da argumentação e da negatividade no *corpus* galego-português. Para a pesquisadora, o papel que a cultura clerical urbana do século XII desempenhou, igualmente, no universo laico, foi precípua para a poesia amorosa. Em esclarecedor artigo, a pesquisadora demonstra que os trovadores

estavam familiarizados com a linguagem da camada culta, o que implicava dizer, naquela época, com a linguagem clerical, e com os problemas que permeavam todo o pensamento e toda a produção cultural – e de maneira especial, tal intercâmbio ocorreria entre aqueles trovadores galegos que gravitavam à volta de um centro político e cultural, Santiago de Compostela, que acumulava também, e primariamente, as funções de centro religioso.¹⁵⁸

¹⁵⁵ CABO, J. A. S. *Os cavaleiros...* op. cit., p. 214.

¹⁵⁶ Ver. *Ibidem*, p. 41 – 54.

¹⁵⁷ Ver. GUIMARÃES, Marcella Lopes. Sintomas de renovação na poética tardo-medieval. In: LANZIERI JR., Carlile. (Org.) *As faces da renovatio na Idade Média e no Renascimento*. Cuiabá: Vivarium, 2018, p. 90.

¹⁵⁸ VIEIRA, Yara Frateschi. A via negativa dos trovadores galego-portugueses. In: *Est.Port.Afrc.*, Campinas, (43/44): p. 55 – 68, 2004, p. 66.

Mais do que um modelo poético que vinha d'além-Pireneus, Yara Frateschi defende que a lógica argumentativa e a "via-negativa" que caracterizam as cantigas compartilham um momento específico da cultura intelectual, cuja teologia da época – de fortes inclinações aristotélicas – também compõem o contexto retórico dos trovadores.

Essa dimensão retórica, explorada pela autora, denota uma das especificidades das cantigas galego-portuguesa frente à tradição provençal: seu caráter não confessional. Fundamentam-se na contradição, no não-fazer ou na tensão entre "meu bem é meu mal", que embala grande parte dos versos. Diferente da *joi* da *cansó*, as cantigas exaltam a coita, o sofrer e a não-realização. Lênia Márcia Mongelli explica que, "o sofrimento que daí decorre – retórico? Jogo poético? – tem a referendá-lo não a 'sinceridade', cuja tônica estaria no sujeito, mas a 'verossimilhança', com acento na lógica do retrato moral. É a força da ficção."¹⁵⁹ Ou, como nos inspiram os limites do eco trovadoresco na canção contemporânea, "mesmo que os cantores sejam falsos como eu, não importa, são bonitas, não importa, são bonitas as canções".¹⁶⁰

Tal condição expressa-se, sobretudo, na imaterialidade que a *senhor* da lírica galego-portuguesa assume em comparação com a *domna* provençal. Como afirma a pesquisadora galega Leticia Eirín García,

Neste caso, as diverxencias son, se cabe, aínda maiores, xa que en canto a *domna* se nos presenta como unha muller nobre, casada, posuidora duns atributos físicos explicitados nos textos, e partícipe no xogo amoroso, a abstracción ou a idealización son os emblemas da *senhor*. Trátase dunha muller practicamente incorpórea, caracterizada por medio de enunciados estereotipados e imprecisos como *senhor fremosa* ou *senhor de bon parecer*, e que se sente aldraxada ou ofendida por feitos tan triviais como que o trobador a observe, se achegue a ela ou ouse declararlle o seu amor.¹⁶¹

Em contraposição à beleza física e às qualidades sociais da *midons*, normalmente, uma mulher casada, nobre e de maior hierarquia, o trovador ibérico dirige-se a uma dama idealizada, cujas qualidades são, antes de mais nada, morais e sacralizadas em relação direta com as virtudes da sociedade cristã. Ao invés da tensão criada a partir da expectativa de alcançar a *joi*, ou seja, da realização do amor carnal, a retórica galego-portuguesa assenta-se na coita, no sofrimento,

¹⁵⁹ MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos Cantares...** op. cit., p. 5.

¹⁶⁰ **Choro Bandido**. Edu Lobo e Chico Buarque. Disponível em <https://www.letas.mus.br/chico-buarque/85947/>. Acesso em 2/11/2021.

¹⁶¹ EIRÍN GARCÍA, Leticia. A cantiga de amor galego-portuguesa no contexto lírico da Europa ocidental medieval. In: FERRER, Rafael A.; CHICO-RICO, Francisco. (Eds.) **Literaturas ibéricas medievales comparadas**. Alicante: Universidad de Alicante/SELGYC, 2012, p. 206. Destaques no original.

a paradoxal expressão do amor virtuoso por ser fiel mesmo quando não correspondido. A cantiga do famoso trovador Martim Soares apresenta uma boa demonstração de tais argumentos.

*Senhor fremosa, pois me nom queredes
creer a coita 'm que me tem Amor,
por meu mal é que tam bem pareceades
e por meu mal vos filhei por senhor
e por meu mal tam muito bem oí
dizer de vós e por meu mal vos vi:
pois meu mal é quanto bem vós havedes.*

*E pois vos vós da coita nom nembrades,
nem do afã que mi o Amor faz sofrer,
por meu mal vivo mais ca vós cuidades
e por meu mal me fezo Deus nacer
e por meu mal nom morri u cuidei
como vos viss'e por meu mal fiquei
vivo, pois vós por meu mal rem nom dades.*

*[E] desta coita 'm que me vós tēdes,
em que hoj'eu vivo tam sem sabor,
que farei eu, pois mi a vós nom creedes?
Que farei eu, cativo, pecador?
Que farei eu, vivendo sempre assi?
Que farei eu, que mal dia naci?
Que farei eu, pois me vós nom valedes?*

*E pois que Deus nom quer que me valhades,
nem me queirades mia coita creer,
que farei eu? Por Deus, que mi o digades!
Que farei eu, se logo nom morrer?
Que farei eu, se mais a viver hei?
Que farei eu, que conselh'i nom sei?
Que farei eu, que vós deseparades?
(B 158)*

A cantiga traz, logo no último verso da primeira estrofe, a síntese de seu argumento: *pois meu mal é quanto bem vós havedes*.¹⁶² Ao não corresponder o amor, a dama coloca o trovador na condição de sofrimento que, em contrapartida, é sua maior virtude. Essa antítese, presente também em muitas outras cantigas de amor guardadas pelos cancioneiros, sustenta o argumento de Yara Frateschi exposto anteriormente acerca do caráter retórico da lírica ibérica pela via negativa. Também para Eirin García, a *senhor* não é explicitamente descrita, mas apresentada pelo recorrente exórdio “*Senhor fremosa*” e pelo seu “*bem parecer*” (v. 3).

¹⁶² Interpretação compartilhada por MONGELLI, Lênia Marcia. **Fremosos Cantares...** op. cit., p. 18.

Uma das questões que envolvem essa cantiga é a relação que se tem apontado pela crítica especializada acerca de uma possível influência provençal. Nas duas últimas estrofes, a sequência de interrogações anafóricas, como observado por Mongelli¹⁶³, aproximam-na da composição *Tres enemics e dos mals seignors ai*, do aquitano Uc de Saint Circ.¹⁶⁴ Apesar de endossar, neste caso, a influência direta da tradição provençal sobre a lírica ibérica, outro estudioso, Henry Lang, reconhece, entretanto, se tratar de lamentos distintos.¹⁶⁵

Por outro lado, se avançarmos com a proposta interpretativa de Eirin García, nota-se que à parte o recurso estilístico-retórico da sequência de interrogações, Martim Soares afasta-se bastante da ideia da cantiga de seu contemporâneo de além-Pireneus. Enquanto Uc de Saint Circ lamenta a não correspondência da *domna* e, conseqüentemente, a impossibilidade de realização do *joi*, o foco de Martim Soares está em fazer crer sua coita e fidelidade, máximas virtudes do serviço prestado. A coita, por sua vez, é intensificada a partir das qualidades da dama, que o fazem sofrer ainda mais. Em contrapartida, a cantiga também sugere que, quanto maior a coita, maior destaque ganham as virtudes da dama. O não reconhecimento de sua fidelidade não é um fator que o leve à traição; pelo contrário, ainda que sua coita não seja *nembrada* pela *senhor*, o poeta mostra a força de sua devoção, ao desejar a morte.

Outro aspecto de grande importância retórica é o lugar central, e quase absoluto, que o “Amor” possui na cantiga. Adotando a interpretação de Mongelli¹⁶⁶, entendo que o sentimento é posto em condição sagrada, elevando-o a patamares mais altos de valor, como os religiosos. Sob este enfoque, também encontramos a correlação entre a retórica clerical e a própria expressão dos valores e virtudes nas cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses.

Essas reflexões possibilitam concluir que as diferenças entre a lírica provençal e a galego-portuguesa vão muito além da quantidade de estrofes ou de referências, lembrando que há mais citações desta última na tradição d’além-Pireneus do que o contrário.¹⁶⁷ Trata-se, pois, de tradições poéticas estabelecidas a partir da rede de convergências, como sugerido por Marcella Guimarães. Ao *fin’amors* da poesia lírica occitânica, convergem a retórica clerical e

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Lang assim o transcreveu: “*Que farai ieu, domna, que sai ni lai/ Non puesc trobar ses vos ren que bo m sai?/ Que farai ieu, qu’a mi semblon esmai/ Tug autre joy, si de vos no’ls avia?/ Que farai ieu, cui capdella e guia/ La vostr’ amors, e m siec e m fug e m pren?/ Que farai ieu, qu’autre joy non aten? Que farai ieu, ni cum poirai guandir./ Si vos, domna, no m voletz aculhir?*”. In: LANG, Henry R. *Relações da antiga escola lírica portuguesa com os trovadores e troveiros*. In: _____ . **Cancioneiro d’El Rei Dom Denis e estudos dispersos**. Niterói: Ed. da UFF, 2010, p. 461 – 462.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 462.

¹⁶⁶ MONGELLI, L. M. **Fremosos cantares...** op. cit., p. 18.

¹⁶⁷ Cf. GARCÍA, L. E. *A cantiga de amor...* op. cit., p. 204.

ainda uma tradição de cantigas autóctones¹⁶⁸ anteriores que consolidam, ainda no último terço do século XII, o que podemos denominar de poesia lírica galego-portuguesa.

Contudo, emerge outra questão significativa: como vimos, as cortes régias galaico-leonesas de Fernando II e Alfonso IX já se configuravam como importantes centros de produção e atração da cultura trovadoresca. Em certa medida, tal posição obriga a questionar a tradição interpretativa que separa os momentos de recepção, implantação e adaptação da poesia occitânica em território peninsular e o momento de assimilação e apropriação por parte de reis fortes e centralizadores, como Alfonso X (1221 – 1284) e D. Dinis (1261 – 1325). Assim como já problematizei as correntes centralistas no primeiro capítulo, cabe agora questionar o papel que tais propostas tiveram na elaboração de uma cronologia para o trovadorismo peninsular, ao estabelecerem um contraponto entre cortes senhoriais e régias.

2.2 Entre as cortes senhoriais e régias: a construção da imagem de um reino trovador¹⁶⁹

A proposta cronológica acerca do desenvolvimento do trovadorismo galego-português que ainda detém maior influência no campo acadêmico é a sustentada por Oliveira e Miranda.¹⁷⁰ Como já abordamos no tópico anterior, alguns pontos dessa interpretação foram redimensionados pelos debates mais recentes e se mostram, em minha perspectiva, pouco explicativos para a relação entre a cultura trovadoresca e o contexto político. Além do debate sobre as origens do trovadorismo e da influência provençal que foram o mote anterior, para os pesquisadores, a tradição lírica teria surgido como um costume da nobreza, sendo, posteriormente, apropriada pela monarquia. Essa sequência inscreve-se em uma tradição interpretativa que separa uma primeira geração de recepção, adaptação e implantação da poesia lírica na Península, seguida de uma segunda geração de afirmação e consolidação desta prática, momento em que surgem também as cantigas de amigo e que, posteriormente, seria

¹⁶⁸ Como síntese deste debate, ver o artigo curto e bem fundamentado de COHEN, Rip. In the beginning was the strophe: origins of the *cantigas d'amigo* revealed. In: LARANJINHA, Ana Sofia; MIRANDA, José Carlos. (eds.) **Actas do X Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 243 – 255.

¹⁶⁹ Este subtópico desenvolve tema abordado na comunicação PESSOA, Felipe. O Estado em performance: política e cantigas no reinado de D. Dinis. In: MIATELLO, André Luis P.; SALLES, Bruno Tadeu. (et. al.) **Anais do XIV Encontro Internacional de Estudos Medievais: "Sob o véu de versos estranhos": Dante em perspectiva interdisciplinar**. Minas Gerais, 2021. v. V. 5. p. 172-180.

¹⁷⁰ Dentre a produção mais recente, os trabalhos de António Resende de Oliveira e de José Carlos Miranda encontram-se entre as principais referências desta corrente interpretativa. Ver, em especial, OLIVEIRA, A. R. **Depois do Espetáculo Trovadoresco...** op. cit., 1994; _____. **Trobadores e xograis: contexto histórico**. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995. MIRANDA, J. C.; OLIVEIRA, A. R. A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades. In: **Medioevo y literatura**. Actas del V congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Granada: p. 499/512, 1995.

enfraquecida com a morte de D. Dinis, o principal representante de uma geração final da poesia lírica em solo português.¹⁷¹

Entretanto, essa cronologia é também atravessada por questões políticas, entre as quais manifesta-se a problemática da centralização. O fim do trovadorismo peninsular ocorreria ao longo do reinado dionisino, justamente, em virtude da centralização política. Segundo essa interpretação, a cultura dos trovadores provençais teria entrado em território ibérico e se afirmado como parte da cultura da nobreza. Logo, é nas cortes senhoriais que os cantares d'amor e d'amigo adquirem sua forma. Na segunda metade do século XIII, contudo, teria ocorrido um movimento de assimilação desta cultura por parte de reis fortes e centralizadores, como Afonso X, de Leão e Castela, e Afonso III (1210 – 1279), em Portugal.¹⁷² Nas cortes destes reis, o fenômeno trovadoresco ocupa lugar central no *fablar engasaiado*, no momento de divertimento da aristocracia. Carla Correia compreende que

o facto de Afonso X ter sido, também ele, trovador, nasce da necessidade, por este sentido, de tentar estabelecer relações com o mundo senhorial do ocidente peninsular, naquilo que lhe pareceu revelar-se “uma subtil operação de apropriação e de transfiguração monárquica de uma linguagem essencialmente vassálica e aristocrática”. De facto, a produção trovadoresca da corte do rei sábio é caracterizada por uma perda de importância das composições de temática amorosa, em favor das de temática satírica. Assim sendo, a poesia que emanava das cortes senhoriais, que colocava a mulher, enquanto equivalente simbólico da casa e da linhagem, no cerne da questão, não tinha a mesma funcionalidade numa corte régia, onde uma das principais preocupações foi a de tentar controlar os privilégios e abusos dos senhores, e moldar uma nobreza que prestasse vassalagem ao rei.¹⁷³

Para a autora, que segue de perto as conclusões de Oliveira e Miranda, a apropriação régia do trovadorismo retira de cena sua expressão primeva, a cantiga de amor, uma vez que essa não se enquadraria nos interesses de centralização política do rei Sábio. Em contrapartida, seriam os cantares d'escárnio e maldizer que teriam papel fulcral nas cortes régias por evidenciarem o caráter de disputa e oposição da nobreza ao projeto de centralização régia.

Gostaria de chamar a atenção para alguns pontos controversos desta interpretação. As cantigas de escárnio e maldizer apresentam, por meio de sátiras e ironias, ofensas e “ataques” a nobres e ao próprio rei. Muitas delas, compostas entre períodos de intensa disputa na aristocracia, como as que versam acerca do conflito português que depôs Sancho II e deu o

¹⁷¹ Para uma síntese desta corrente, ver: CORREIA, Carla Sofia dos S. **A difusão ibérica da linguagem dos trovadores galego-portugueses**. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, 2016, p. 27 – 48.

¹⁷² Ibidem, p. 51 – 70.

¹⁷³ Ibidem, p. 59.

trono ao Bolonhês. Assim, também, muitas das cantigas satíricas em Castela têm como alvo o próprio Alfonso X.¹⁷⁴

As cantigas denunciam muito mais o conflito do que a supremacia do poder centralizador e forte do rei, ao contrário do que se costuma argumentar. Da mesma forma, pressupõe-se nesta corrente que, por buscar exercer um poder centralizado, os reis não veriam eficácia nos cantares amorosos, cuja linguagem feudo-vassálica é o fundamento da relação entre a *senhor*, a dama, e o trovador, seu vassalo.

Em contrapartida, a corte de D. Dinis, onde a cultura trovadoresca teria encontrado seus últimos momentos de profícua produção, é vista como um espaço que calou os trovadores e, por isso, legou uma pequena quantidade de cantigas de escárnio e maldizer, alimentando novamente o universo das cantigas de amor. Correia afirma que do total de composições dionisinas, “apenas 10 são cantares de escárnio e maldizer, e quase todos sem qualquer intencionalidade política. Não havia assim, ao contrário do que acontecia na corte do seu avô [Alfonso X], um diálogo entre o rei e os seus trovadores através da arma do escárnio”.¹⁷⁵ Para a autora, ainda que D. Dinis buscasse promover uma renovação poética em sua corte, incluindo a si mesmo como trovador, a apropriação desta cultura pelo poder régio retira o valor simbólico que a nobreza lhe atribuía; “o fenómeno perdeu eficácia, pelo menos a eficácia e o poder identitário que tinha nos primórdios”.¹⁷⁶

Sobre essa maneira de ver o problema, penso que seria necessário considerar dois pontos: o primeiro, acerca da não intencionalidade política nas cantigas satíricas de D. Dinis, tema que já foi rebatido¹⁷⁷ e que desenvolverei mais à frente; e, em segundo lugar, acerca da perda de eficácia do fenómeno trovadoresco. D. Dinis não somente compôs trovas como foi um mecenas reconhecido em seu tempo, como recorda a cantiga de João Jograal.¹⁷⁸ As pesquisas mais recentes apontam que a confecção do Cancioneiro da Ajuda se daria, provavelmente, na primeira metade do século XIV, pelo próprio *scriptorium* régio, ou, posteriormente, na corte do

¹⁷⁴ A conhecida cantiga de Paio Gomes Charinho, *De quantas cousas eno mundo som* (A 256) revela-se como um bom exemplo deste debate em solo castelhano. Apesar de sua datação não ser unânime, faço coro à perspectiva de que se trata de uma cantiga endereçada a Alfonso X, principalmente, em virtude de seu posicionamento no Cancioneiro da Ajuda. Tais argumentos foram desenvolvidos em trabalho anterior: PESSOA, Felipe. *E por esto nom são peçador...* As dissonâncias e consonâncias nos discursos acerca do direito aos jantares reais na tenção entre Paio Gomes Charinho e Alfonso X. In: COELHO, Maria Filomena; RUST, Leandro (orgs). **I Encontro De Corruptione**: atas. Brasília: Universidade de Brasília (Coleção Medioevum), 2022, p. 24 – 30.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 69.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 70.

¹⁷⁷ Dentre outros, ver. GONÇALVES, Elsa. D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta. In: NASCIMENTO, Aires; Ribeiro, Cristina A. (orgs.) **Literatura Medieval**: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, vol. II. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 13 – 23.

¹⁷⁸ B 1117.

Conde de Barcelos, D. Pedro, filho de D. Dinis. Parece, assim, que longe de demonstrar declínio ou perda de eficácia, a cultura trovadoresca ainda detinha importante papel para a aristocracia.

Por outro lado, o protagonismo das cantigas de amor na corte de D. Dinis não significa a ausência de conflitos. Pelo contrário, como visto no capítulo anterior, D. Dinis enfrenta insurreições tanto do seu irmão como de seu filho, que contavam com o apoio de grupos da aristocracia também envolvidos com o universo simbólico das cantigas.

A linguagem das cantigas de amor reforça o simbolismo das relações de vassalagem. A fidelidade e o bom serviço são explorados por D. Dinis, como nas estrofes iniciais desta cantiga:

*Da mia senhor, que eu servi
sempr'e que mais ca mi amei,
veed', amigos, que tort'hei,
que nunca tam gram torto vi:
ca, pero a sempre servi,
grand'è o mal que mia senhor
mi quer; mais quero-lh'eu maior*

*mal que posso: sei, per gram bem,
lhi querer mais ca mim nem al;
e se aquest'è querer mal,
est'è o que a mim avém:
ca pero lhi quero tal bem
grand'è o mal que mia senhor
mi quer; mais quero-lh'eu maior
(B505)*

O trovador afirma a qualidade e a fidelidade de seu serviço, ainda que sua *senhor* não o reconheça. Então, o trovador se lança a um jogo de palavras entre o querer mal – o sentimento da dama – como resultado de seu amor. Promete querer-lhe ainda mais o mal, pois significaria, então, amá-la ainda mais. Este intrigante jogo é reforçado pelo recurso de ligação do conteúdo entre as estrofes, conhecido como *ateúda até finda*. De forma semelhante, D. Dinis apresenta a mesma temática na última estrofe da cantiga *Senhor fremosa, por qual vos Deus fez*,

*E sabem quantos sabem vós e mi
que nunca cousa come vós amei;
des i sabem que nunca vos errei
[e] er sabem que sempre vos servi
o melhor que pud'e soubi cuidar;
e por en fazedes de me matar
mal, pois vo-l'eu, senhor, nom mereci.
(B519b)*

O serviço e a fidelidade, com todo o valor simbólico para a ordem social feudal, possui bastante valor a ponto de o rei abordar tais temas em suas composições. Trata-se, justamente, de um tema que estava em questão nos tempos dionisinos e, pela destacada produção do rei e dos trovadores de sua corte, mostrava-se eficaz.

Mais do que um texto fixado em um manuscrito, as cantigas eram compostas para serem cantadas em eventos da corte. A poesia, então, ganha ainda outro sentido quando posta em performance, i.e., quando mediada pela voz de um jogral ou pela própria voz do rei. É importante observar que, para além do caráter autoral conferido a D. Dinis, as cantigas constituíam um evento em que a voz do rei atuava como discurso, evocando a condição do serviço e da fidelidade. A performance régia almeja a interação e o reconhecimento a partir da linguagem simbólica da própria nobreza. No próximo capítulo, adentrarei no universo da performance e da música trovadoresca, mas ainda se faz necessário investigar o lugar social em que monarca e trovador se encontram. Por que o rei trova?

2.3 Reis trovadores

Como procurei demonstrar na discussão do primeiro capítulo, o rei não precede ou se contrapõe à nobreza, tal como o modelo centralista propõe. Ao contrário, trata-se de um contexto em que a monarquia atua com a nobreza, entre tensões e consonâncias, a partir de uma pluralidade de poderes que compõe o corpo jurídico da sociedade cristã medieval. Sob este entendimento, a perspectiva de apropriação por parte dos reis de uma cultura da nobreza, como arma política, não me parece realmente uma explicação operativa. Como apontado no início deste capítulo, a poesia lírica estava presente nas cortes régias antes do tempo de Alfonso X e D. Dinis, como em épocas de Alfonso VIII, de Castela, e Fernando II e seu filho, Alfonso IX, de Leão.

O rei-trovador não é apenas um mecenas ou promotor da cultura, mas um ator deste espetáculo. Existem possibilidades de outros monarcas ibéricos também terem enveredado pelos caminhos de Euterpe, como D. Sancho I, de Portugal, sobre quem se discute a possibilidade de ser autor da cantiga de amigo *Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado* (B 456)¹⁷⁹, ou a tardia cantiga *En un tiempo cogi flores* (B 607), de Alfonso XI, de Castela e Leão,

¹⁷⁹ Ver debate sobre a autoria dessa cantiga entre D. Sancho I e Alfonso X em OLIVEIRA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 313; e PIZZORUSSO, V. Bertolucci. Alfonso X. In: LANCINI, G.; TAVANI, G. **Dicionário da literatura medieval galego-portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993, p. 36 – 41.

já sob uma híbrida forma e idioma que foge aos rigores trovadorescos, mas que se encontra registrada nos cancioneiros apócrifos.

No campo das conjecturas, é mister não esquecer que estamos lidando com um recorte da arte trovadoresca peninsular. Ou seja, com o que ficou registrado nos cancioneiros e pergaminhos que compõem os *corpora* da lírica profana galego-portuguesa. É neste contexto que Alfonso X e D. Dinis ocupam o privilegiado lugar de reis-trovadores. Isto é, a produção do cancioneiro matriz, que deu origem aos cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Vaticana e que está possivelmente aparentado com o Cancioneiro da Ajuda¹⁸⁰, propôs uma organização que destacou os dois monarcas, em especial, D. Dinis, trovador que apresenta maior número de cantigas nas coletas. Por meio dessa leitura, supõe-se que no momento de confecção estivesse em jogo uma combinação de fatores que atuavam sobre aquela sociedade no final do século XIII e primeira metade do século XIV, como a reivindicação de cantigas que representavam a tradição então praticada, o lugar social das famílias trovadoras, e o próprio lugar do rei, como cabeça do reino, inserido nessa tradição.

A estrutura do Cancioneiro da Biblioteca Nacional sustenta esse entendimento, como mostrou a densa pesquisa de Oliveira. Segundo o autor, ambos os reis se encontram em um segundo nível de organização interna, fugindo da estrutura tripartida – cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer – que orienta a coleta inicial.¹⁸¹ Nesse nível, Oliveira sugere que houve uma proposta de compilação juntando grandes magnatas, como D. Garcia Mendes de Eixo e seu filho, o conde D. Gonçalo Garcia, representantes da linhagem dos Sousa e que estão ligados às primeiras gerações de trovadores, junto aos monarcas Alfonso X, D. Dinis e Alfonso XI, seguidos do infante português, Pedro Afonso, filho bastardo de D. Dinis e Conde de Barcelos, cuja corte é considerada o último reduto da cultura trovadoresca. Como enfatiza Oliveira, “não serão precisos outros argumentos para sublinharmos que a junção destes trovadores numa zona específica dos cancioneiros terá sido intencional”.¹⁸²

Além do lugar social dos trovadores, também chama a atenção o amplo leque cronológico desta seção, indo das primeiras décadas do século XIII¹⁸³ a meados do século XIV, quando da morte do conde D. Pedro, em 1354. Como também anotou Oliveira, há uma

¹⁸⁰ Para um debate acerca da natureza material e histórica dos cancioneiros ver. GONÇALVES, Elsa. Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades. In: **eHumanista**, vol. 8, 2007, p. 1 a 27; e mais detalhadamente: RAMOS, Maria Ana. **O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita**. Tomo I e II. Tese de doutoramento defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2008.

¹⁸¹ OLIVEIRA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 191 – 193.

¹⁸² *Ibidem*, p. 193.

¹⁸³ A cantiga de D. Garcia Mendes Eixo está situada, provavelmente, na segunda década do século XIII. Cf. LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. et al. (2011-). **Cantigas Medievais Galego Portuguesas...** op. cit.

disparidade com relação aos gêneros das cantigas, uma vez que a única cantiga de D. Garcia Mendes Eixo não se aproxima dos gêneros tradicionais galego-portugueses, encontrando-se, para mais, em um possível provençal, e a singular cantiga de D. Gonçalo Garcia poder ser classificada no gênero satírico. Alfonso XI, igualmente com apenas uma cantiga, também se enquadra problemáticamente nas cantigas de amor, uma vez que o exemplar coletado está já em castelhano. Em contrapartida, as cantigas de Alfonso X estão situadas integralmente nesta seção, incluindo duas cantigas marianas que fogem à tradição lírica profana. Já com relação a D. Dinis e a D. Pedro Afonso, suas composições aproximam-se mais da proposta tripartida inicial, sendo que todas as cantigas de amor e de amigo do rei estão em sequência, enquanto as cantigas de escárnio e maldizer, na seção correspondente. Da mesma forma, as quatro cantigas de amor do Conde de Barcelos finalizam o enquadramento, enquanto suas cantigas de escárnio e maldizer também estão na parte que lhe destinava a organização primeva. Tal estrutura reforça o interesse da acomodação que,

Desvenda-nos, ao mesmo tempo, algumas das cortes mais influentes na implantação e progressão desta manifestação cultural no ocidente peninsular. [...] além de incluir algumas das personalidades mais marcantes das sociedades portuguesa e castelhana dos sécs. XIII e XIV, esta recolha parece ter sido feita a pensar naquelas que desempenharam papéis muito activos no âmbito da cultura laica, e da canção trovadoresca em particular.¹⁸⁴

Oliveira propõe, desse modo, que essa recolha tenha sido feita em um segundo momento, posterior à recolha inicial que coincide com a estrutura do Cancioneiro da Ajuda. Em consonância, endosso a possibilidade de que se tenha dado na primeira metade do século XIV, possivelmente, quando a cultura trovadoresca já estava sob a batuta do Conde de Barcelos. As cantigas dessa fase final revelam que a cultura trovadoresca deixou de ocupar lugar central na corte régia de Afonso IV, como o já referido pranto do jogral leonês João, sobre a morte de D. Dinis, reitera:

*Os namorados que trobam d'amor
todos deviam gram doo fazer
e nom tomar em si nêum prazer,
porque perderam tam bõo senhor
com'el-rei dom Denis de Portugal,
de que nom pode dizer nêum mal
homem, pero seja posfaçador.*

¹⁸⁴ OLIVEIRA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 193.

*Os trobadores que pois ficaram
eno seu reino e no de León,
no de Castela, [e] no d'Aragon,
nunca pois de sa morte [mais] trobarom.
E dos jograres vos quero dizer:
nunca cobrarom panos nem haver
e o seu bem muito desejarom.*

*Os cavaleiros e [os] cidadãos
que deste rei haviam dinheiros
[e] outrossi donas e escudeiros
matar se deviam com sas mãaos,
porque perderom atam bom senhor,
de quem poss'eu bem dizer sem pavor
que nom ficou [a]tal nos cristãaos.*

*E mais vos quero dizer deste rei
e dos que del haviam benfazer:
deviam-se deste mund'a perder
quand'el morreu, per quant'eu vi e sei;
ca el foi rei assaz mui prestador
e saboros'e d'amor trobador:
tod'o seu bem dizer nom poderei!*

*Mais com tanto me quero confortar:
em seu neto, que o vai semelhar
em fazer feitos de muito bom rei.*

(B 1117)

A despeito de ressaltar as qualidades de D. Dinis como generoso benfeitor e “d’amor trobador”, a cantiga lamenta a ausência dessa generosidade para com os jograis e trovadores na corte do sucessor. Tal crítica pode ser notada nos versos em que o jogral, por um lado, enaltece que sob a benfeitoria do rei-poeta não se passava necessidade, enquanto, por outro, sequer cita D. Afonso IV, mas evocando uma esperança na finda, de que o futuro Pedro I corrigisse a injustiça. Podemos inferir, assim, que a cultura trovadoresca não ocupava lugar de prestígio na corte do rei Bravo.

Em contrapartida, a corte senhorial de D. Pedro Afonso mostra-se como um reduto profícuo à atividade trovadoresca, onde possivelmente se teria produzido o material referente ao Livro das Cantigas, com o qual o conde de Barcelos presenteou Alfonso XI, como pela intensa atividade política associada aos trovadores desse momento. Em destaque, as cantigas em que Estevão da Guarda, João da Gaia e o conde D. Pedro satirizam os privados de D. Afonso

IV.¹⁸⁵ A contextualização dessas cantigas mostra que tanto a arma da sátira como a simbologia do *fin'amors* e seus valores de honra e vassalagem ainda se mantinham como instrumentos úteis no espaço político. Este segundo nível de organização da coleta, de acordo com Oliveira, foi confeccionado justamente nesse contexto¹⁸⁶, fundamentando o argumento de que fora intencional a junção de reis e magnatas de forma a legitimar a cultura trovadoresca a partir de seu lugar social. Logo, exaltar a atividade trovadoresca dos reis e de grandes linhagens – friso, com uma mesma chancela – era valorizar a cultura e o lugar social de determinada nobreza.

Não se trata da apropriação autoritária do monarca de uma expressão cultural aristocrática. Na verdade, estabelece-se uma via de mão dupla, na qual o rei se legitima perante a nobreza como trovador, partícipe de uma de suas manifestações sociais características. Ao mesmo tempo, a cultura trovadoresca é, dessa forma, legitimada pelo rei. Um interesse recíproco que evoca, em última instância, o espetáculo lírico como pertencente ao reino. Logo, os cancioneiros, ao guardarem este testemunho de uma ampla coleta da cultura poética trovadoresca, modelam um discurso sobre o que importava naquele instante, buscando responder às principais demandas que inspiraram a produção dos manuscritos, um tanto quanto dispendiosa, no caso do manuscrito da Ajuda, e com importante lugar político, como revela o Pergaminho Sharrer.¹⁸⁷ Afinando a interpretação, pode-se afirmar diretamente que o objetivo da produção do cancionero matriz era legitimar D. Dinis como rei-trovador, tal como estabelecer uma relação direta com Alfonso X que, para além dos vínculos sanguíneos com o rei português, foi também trovador e monarca em uma corte de importantes poetas e jograis.

Antes de percorrer os caminhos a que tais conclusões levam, é importante especificar alguns aspectos da atividade poética de ambos os reis. Alfonso X reinou entre 1252 e 1281, assumindo as coroas galaico-leonesa e castelhana, já unificadas por seu pai, Fernando III. Destacou-se em importantes empresas militares, ainda na condição de herdeiro, como na conquista de Múrcia, em 1243, de Jaén, em 1246, e também da importante conquista de Sevilha,

¹⁸⁵ As referidas cantigas estão circunscritas no conflito sucessório entre D. Dinis e seu filho, D. Afonso IV. São elas, em B, 1038, 1310, 1316, 1448 e 1452. Sob este conflito, ver. PESSOA, Felipe. **O conflito sucessório entre D. Dinis e D. Afonso IV na historiografia e nas cantigas galego-portuguesas**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2020.

¹⁸⁶ “Associámos estas modificações à existência de um novo compilador, mais preocupado com a salvaguarda das composições do que, propriamente, com o respeito pelos critérios vigentes até então no processo de organização dos cancioneiros. E, pela cronologia dos autores inseridos neste nível, esse compilador teria concluído o seu trabalho por volta de meados do séc. XIV.” In: OLIVEIRA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 191.

¹⁸⁷ Para um estudo comparativo, ver. RIO RIANDE, Gimena del. La transmisión material de la lírica profana gallego-portuguesa: contribución a la descripción codicológica y paleográfica del manuscrito o fragmento de torre do tombo o pergaminho sharrer (t). In: LÓPEZ, Manuel Salamanca (Org.) **La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación**. 2011, p. 187 – 229.

em 1248, cidade que assumiu lugar central em seu governo.¹⁸⁸ Portanto, seu papel político na década de 1240 foi de bastante destaque, tendo assumido, inclusive, posições militares e administrativas ainda como infante, como alferes-mor do reino, em 1242, tenente de Salamanca, em 1243, e de Leão, em 1246.¹⁸⁹

Contudo, a historiografia marcou sua memória, acima de tudo, como um rei devotado aos saberes, ao direito e à cultura, considerado, tal como D. Dinis, exemplo de projeto de governo centralizador, orientado a um sentido de nação. Consolidou-se, assim, a imagem historiográfica de Alfonso X a partir do epíteto de o rei Sábio. A vasta produção jurídica, cultural e científica produzida pelo rei, nomeadamente, as *Siete Partidas*, *Estoria de España*, *General Estoria*, *Tablas Alfonsies*, *Lapidario* e *Libro de Jogos*, tornaram-se pilares para o estudo da baixa Idade Média ibérica. No campo da poesia lírica, Alfonso X também encabeçou a coletânea das Cantigas de Santa Maria (CSM), um conjunto de cerca de 420 cantigas em galego-português com o respectivo registro melódico.¹⁹⁰ Apesar de compartilharem alguns aspectos poéticos e o idioma galego-português com a tradição trovadoresca, este *corpus* de cantigas marianas resulta de um quadro cultural bastante complexo, uma vez que, como demonstrou Ferreira, apresentam-se em duas formas musicais distintas à lírica profana: o *virelai* e o *rondel* andaluz.¹⁹¹

No que tange a sua presença na tradição manuscrita trovadoresca, o rei Sábio conta com 44 cantigas inseridas na seção acima referida.¹⁹² Destas, apenas três são cantares d'amor, duas são louvores da coletânea das CSM, quatro são tenções, uma cantiga de amigo, cuja autoria é

¹⁸⁸ Cf. MUNIZ, M. R. C. Biografia de Trovadores e Jograis. In: MONGELLI, L. M **Fremosos Cantares...** op. cit., p. 419.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ São três os manuscritos que contém a notação musical das Cantigas de Santa Maria: o códice de Toledo, *To, representante de um primeiro estágio da compilação e apresenta 128 cantigas; o segundo códice, apelidado de 'o códice rico', encontra-se no Mosteiro do Escorial e é referenciado pela sigla *T, apresentando 193 cantigas e preciosas iluminuras que comporiam o primeiro volume de uma edição em dois volumes, estando o segundo incompleto; por fim, o terceiro códice também encontra-se no Escorial (*E), e é a compilação mais completa, apresentando 416 cantigas (sendo 9, repetidas). Este último, por apresentar iluminuras de músicos em performances a cada conjunto de 10 cantigas, ficou conhecido como o 'códice dos músicos'. Cf. FERREIRA, M. P. Understanding the cantigas: preliminary steps. In: PLESCH, Melanie. (ed.), **Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología**. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, p. 127 – 152.

¹⁹¹ FERREIRA, M. P. Emulação e hibridismo na Península Ibérica: antecedentes medievais. In: **Revista Portuguesa de Musicologia**. 2/1, 2015, p. 144.

¹⁹² Uma das questões interessantes que envolvem sua colocação em B são as duas rúbricas que o apresentam. Na primeira sequência, que envolve a suposta cantiga de amigo e outros dez cantares, está apontado como "El Rey don Affonso de Leon", enquanto a segunda, antecipando a primeira das CSM presentes neste cancionero, indica "el Rey don Affonso de Castela e de Leon". Apesar de já se ter aventado algumas hipóteses acerca das causas das duas nomeações distintas, a crítica especializada ainda não chegou a uma unanimidade. Ver. OLIVEIRA, A. R. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 313.

debatida¹⁹³, e o restante são cantigas de escárnio e maldizer. As cantigas de amor apresentam em comum o tema do sofrimento devido a distância da amada. Entretanto, cada uma apresenta essa temática de forma bastante singular. Na primeira delas, o trovador valoriza seu sofrimento a despeito de ter que se afastar de sua *senhor*, que, tal como pontuei anteriormente, é descrita de forma genérica a partir de suas virtudes, físicas e morais, “que par nunca lh’homem pod’achar”. A distância não é um empecilho para que o trovador mantenha sua devoção; pelo contrário, ela legitima ainda mais sua coita e, portanto, sua veracidade. Por fim, a última estrofe, que é de difícil interpretação, reforça que o trovador não a deixará de amar; antes, a morte.

*Bem sabia eu, mia senhor,
que pois m'eu de vós partisse
que nunc' haveria sabor
de rem, pois vos eu nom visse,
porque vós sodes a melhor
dona de que nunca oísse
homem falar;
ca o vosso bom semelhar
sei que par
nunca lh'homem pod'achar.*

*E pois que o Deus assi quis,
que eu som tam alongado
de vós, mui bem seede fiz
que nunca eu sem cuidado
en viverei, ca já Paris
d'amor nom foi tam coitado
[e] nem Tristam;
nunca sofrerom tal afã,
nen'[o] ham
quantos som, nem seeram.*

*Que farei eu, pois que nom vir
o mui bom parecer vosso?
Ca o mal que vos foi ferir
aquele é [meu] x'est o vosso;
e por ende per rem partir
de vos muit'amar nom posso;
nen'[o] farei,
ante bem sei ca morrerei,
se nom hei
vós que [já] sempr'am[ar]ei.
(B 468)*

A cantiga oferece ainda uma rara comparação ao pôr em cena Paris e Tristão, personagens que representam referências sobre o amor associados, respectivamente, à narrativa

¹⁹³ Referimo-me à cantiga *Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado* (B 456) já citada acima. Ver nota 43.

de Troia e aos romances de cavalaria bretões. Tais referências contribuem para a construção da imagem de sábio e culto de Alfonso X. D. Dinis também utiliza referências da Matéria da Bretanha na cantiga *Senhor fremosa e do mui loução* (B 522), na qual cita Tristão e Brancaflor e Floris, também de romances da tradição franca. Igualmente, as análises tradicionais buscam evidenciar a cultura do rei português ao dialogar com distintas matrizes literárias. Porém, essas não são as únicas citações na lírica galego-portuguesa. Além dos Lais da Bretanha, as cinco cantigas anônimas que abrem o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, após a Arte de Trovar, personagens e acontecimentos dos romances de matéria bretã também aparecem na cantiga *Ūa donzela jaz [preto d]aqui* (B 1369), de Martim Soares, e *Com'aveo a Merlim de morrer* (B 1324), de Estevão da Guarda. Nota-se, assim, que a erudição acerca deste material não se restringe aos monarcas. Isto reforça o argumento que os reis, ao praticarem a poesia lírica, dialogavam com a cultura aristocrática de suas respectivas cortes.

A temática do “alongar-se”, afastar-se, continua na cantiga seguinte, em que, novamente, Alfonso X entabula um interessante diálogo com a tradição lírica, mas, dessa vez, com reconhecidos trovadores que chegaram a frequentar sua corte:

*Pois que m'hei ora d'alongar
de mia senhor, que quero bem,
porque me faz perder o sem,
quando m'houver del'a quitar,
darei, quando me lh'espedir:
de mui bom grado queria ir
log'e nunca [m'end'ar] viir.*

*Pois me tal coita faz sofrer,
qual sempr'eu por ela sofri,
des aquel dia 'm que a vi,
e nom se quer de mim doer
atanto lhi direi por en:
moir'eu e moiro por alguém
e nunca vos mais direi en.*

*E já eu nunca veerei
prazer com estes olhos meus,
de[s] quando a nom vir, par Deus,
e com coita que haverei,
chorando lhi direi assi:
moir'eu porque nom vej'aqui
a dona que nom vej'aqui.
Em suas cantigas de escárnio, vemos
(B 469)*

Nesta cantiga, cada estrofe termina fazendo referência a outra cantiga. Os dois últimos versos da primeira estrofe trazem, quase literalmente, o refrão da cantiga *Pero m'eu hei amigos, nom hei ni um amigo* (A 160), de João Soares Coelho, trovador português que terá frequentado a corte castelhana, provavelmente, durante a década de 1240, quando Alfonso ainda era infante. Da mesma forma, a segunda estrofe também faz uma referência a João Soares, só que, dessa vez, ao refrão da cantiga *Deus, que mi hoj'aguisou de vos veer* (A 175/ B 326), cujos versos são citados literalmente, neste caso. A última estrofe, todavia, finaliza com a citação do refrão da cantiga *Que muitos me preguntarám* (A228/ B 418), de João Garcia de Guilhade, trovador igualmente português que representa, tal como João Soares, poetas presentes na primeira recolha que originou o Cancioneiro da Ajuda.

A última das cantigas de amor apresenta uma estrutura bastante distinta das anteriores, valorizando o ritmo e o refrão, características comuns às cantigas de amigo paralelísticas e mesmo às pastorelas.

*Par Deus, senhor,
enquant'eu for
de vós tam alongado,
nunc'em maior
coita d'amor,
[e] nem atam coitado
foi en'o mundo
por sa senhor
homem que fosse nado,
penado, penado.*

*Se[m] nulha rem,
sem vosso bem,
que tant'hei desejado
que já o sem
perdi por en,
e viv'atormentado;
sem vosso bem,
de morrer en
[eu] ced'é mui guisado,
penado, penado.*

*Ca log'ali
u vos eu vi,
fui d'amor aficado
tam muit'em mi
que nom dormi,
nem houve gasalhado;
se m'este mal
durar assi,
eu nunca fosse nado,
penado, penado.*

Apesar da escassez das cantigas deste gênero, os poucos exemplares transmitidos pelos manuscritos sugerem que Alfonso X manteve intenso diálogo com matrizes da tradição lírica às quais, trovadores como Martim Soares, João Soares Coelho e João Garcia de Guilhade, eram também afeitos. Acredito que este é mais um traço que reafirma o papel do rei trovador como parte de uma tradição, e não um sujeito que se sobrepõe a ela. Este entendimento torna-se ainda mais claro quando se analisam as cantigas satíricas e as tenções compostas por Alfonso X. Nelas, o rei não apenas estabelece um diálogo direto com os trovadores e jograis de sua corte, mas o faz por meio do diálogo com poetas de gerações anteriores da lírica galego-portuguesa, assim como com a tradição occitânica.¹⁹⁴

Destaco, no entanto, que este diálogo e interação com os poetas do canto cortês é uma das características que permitem atribuir o papel de ‘trovador’ a Alfonso X. Em suas cantigas escarninhas, o rei Sábio cita diretamente trovadores como Pero da Ponte, Paio Gomes Charinho, Garcia Perez, Vasco Gil e o provençal Dom Arnaldo, enquanto cantigas de Bernal de Bonaval, Afonso Eanes de Coton e Pero Garcia d’Ambroa são referenciadas em suas composições.¹⁹⁵ Este é um dos pontos centrais acerca da participação do rei Sábio na cultura trovadoresca, pois sua corte consagrou-se como centro de convergência para os compositores de cantares cortesês. Em meados do século XIII,

a sua corte foi o lugar de encontro de um grande número dos poetas galego-portugueses mais representativos e de muitos trovadores provençais, que encontraram em Alfonso X não só o patrono como também o inteligente e interessado interlocutor para questões requintadamente literárias e científicas.¹⁹⁶

Assim, entendo que os próprios conceitos-epíteto de ‘rei-sábio’ e de ‘rei-trovador’ ressaltam a ideia de uma corte culta e trovadoresca. No caso de Alfonso X, tais conclusões encontram sustentação tanto em sua prática de interação com a tradição e os trovadores, como no fato de outros poetas de seu tempo terem sido até mais produtivos do que ele, com fama ecos de maior consistência técnica na arte do bem-trovar. D. Dinis, por outro lado, insere-se em um cenário um pouco distinto, uma vez que, em seu tempo e em sua corte, coloca-se como o mais profícuo dos poetas líricos.

¹⁹⁴ Acerca dessas cantigas, falarei com mais detalhes no capítulo 4

¹⁹⁵ Cf. PIZZORUSSO, V. Bertolucci. Alfonso X. In: LANCINI, G.; TAVANI, G. **Dicionário da literatura medieval galego-portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993, p. 36 – 41.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 37.

D. Dinis não é apenas o poeta de seu tempo com maior número de cantigas, mas é também o trovador com a obra mais vasta em toda a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa. A questão da recolha e da seção em que os reis trovadores estão inseridos, juntamente com os nobres de linhagens mais destacadas para a cultura trovadoresca constitui um problema, como já referi. Não obstante, a posição de destaque de D. Dinis na coleta sugere ainda outros aspectos a analisar, como a amplitude e a coerência da disposição, sugerindo que a inserção no compêndio derivou de um manuscrito prévio no qual as cantigas já haviam sido organizadas, tal como observado pela crítica especializada.¹⁹⁷ Outros testemunhos documentais apontam para essa interpretação, principalmente, a carta do Marquês de Santillana ao condestável D. Pedro e o Pergaminho Sharrer. Ambos indicam a existência de um cancionero de D. Dinis, ou um livro de cantigas do rei. O que significaria este manuscrito para a cultura trovadoresca e como ele representa a posição de D. Dinis na produção lírica de sua corte? Resta, neste capítulo, analisar alguns aspectos sobre a atividade cultural do rei trovador.

2.4 Um cancionero do reino

*Eis despois vem Dinis, que bem parece
Do bravo Afonso estirpe nobre e dina,
Com quem a fama grande se escurece
Da liberalidade Alexandrina.
Co este o Reino próspero florece
(Alcançada já a paz áurea divina)
Em constituições, leis e costumes,
Na terra já tranquila claros lumes.*

*Fez primeiro em Coimbra exercitar-se
O valeroso ofício de Minerva;
E de Helicon as Musas fez passar-se
A pisar de Mondego a fértil erva.
Quanto pode de Atenas desejar-se
Tudo o soberbo Apolo aqui reserva.
Aqui as capelas dá tecidas de ouro,
Do bácaro e do sempre verde louro.*

*Nobres vilas de novo edificou,
Fortalezas, castelos mui seguros,
E quási o Reino todo reformou
Com edificios grandes e altos muros;
Mas despois que a dura Átropos cortou
O fio de seus dias já maduros,
Ficou-lhe o filho pouco obediente,*

¹⁹⁷ Cf. OLIVEIRA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 328.

Cerca de 250 anos após a morte de D. Dinis, Portugal estendia-se para além do ocidente ibérico. O mundo atlântico que se abriu ganhou contornos de destino e prenunciou o zênite do Império. Neste auspicioso contexto, Camões pôs em versos a epopeia lusitana, na qual D. Dinis é caracterizado como um rei edificante; sob seu governo, o reino floresceu tanto no âmbito moral e material, como no cultural. O poeta maior dedica toda a estrofe 97 de seu Canto III – a segunda, no excerto – para exaltar a dedicação do monarca ao conhecimento, referindo-se à criação dos Estudos Gerais, e a sua entrega à poesia lírica. A construção de uma imagem de D. Dinis como rei culto e trovador na perspectiva da própria história de Portugal.

Tal imagem chega a ganhar sentido profético em Fernando Pessoa, para quem D. Dinis, “ao ouvir a voz da terra ansiando pelo mar”, torna-se o “plantador de naus a haver”. Nos versos do poeta, o cantar de amigo do rei, tornou-se o arroio do Império; “o som presente desse mar futuro”.¹⁹⁹ Neste caso, porém, ainda que a poesia seja a base de sua sensibilidade em direção ao futuro, são os pinhais de Leiria que produzem as navegações, legando ao rei também o epíteto de ‘O lavrador’.

A construção da imagem historiográfica de D. Dinis esteve associada com às demandas narrativas que procuraram delinear o reino e, posteriormente, a nação. Os epítetos de ‘o trovador’, ‘o lavrador’ e, mesmo, de ‘pai da pátria’ – como problematizado no primeiro capítulo – são formulações posteriores que visavam, também, caracterizar Portugal. Seguindo essas conclusões, a meu ver, a tradição manuscrita não toma por base a ideia de um rei-trovador, mas, sim, de um trovador-rei. Isto reforça a sugestão de Oliveira acerca da estrutura dessa seção em que constam Alfonso X e D. Dinis e consolida o entendimento acerca do caráter circunscrito de suas respectivas práticas poéticas.

Este lugar é, portanto, condicionante da poesia de D. Dinis: um poeta rei. Essa é uma visão que parece ser compartilhada também por D. Iñigo López de Mendonça, o Marquês de Santillana (1398 – 1458). Em sua carta, escrita em 1449, e endereçada ao condestável D. Pedro, de Portugal, o Marquês apresenta o tetravô de seu interlocutor inserindo-o no contexto galego-português como o rei poeta, ao lado de João Soares de Paiva e de Fernão Gonçalves de Seabra, tornando-os representantes de um modelo temático e formal da lírica galego-portuguesa

¹⁹⁸ CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**, canto III, estâncias 96 – 98. Lisboa: Ministérios dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000, p. 123.

¹⁹⁹ Na noite escreve um seu Cantar de Amigo/ O plantador de naus a haver,/ E ouve um silêncio múrmuro consigo:/ É o rumor dos pinhais que, como um trigo/ De Império, ondulam sem se poder ver. /Arroio, esse cantar, jovem e puro, /Busca o oceano por achar; /E a fala dos pinhais, marulho obscuro,/ É o som presente desse mar futuro./ É a voz da terra ansiando pelo mar. PESSOA, Fernando. Sexto: D. Dinis. In: **Mensagem**. Lisboa: Ática, 1972, p. 31.

respectivamente.²⁰⁰ O clássico filólogo Henry Lang chega a propor que Santillana tenha ainda convivido com o final das gerações trovadorescas.²⁰¹ Sendo suficientemente próximo deste tempo, o Marquês poderia ter conhecido essa tradição literária a partir de fontes fidedignas. Logo, na carta, Santillana, além de revelar conhecimento acerca dos “deçires gallegos e portugueses”, afirma ter visto um cancionero que continha, em grande parte, cantigas de D. Dinis²⁰², podendo ser este o livro catalogado na biblioteca de D. Duarte.

A redescoberta dos cancioneros e o interesse pela lírica galego-portuguesa medieval na primeira metade do século XIX possibilitou novos olhares sobre o estudo desta tradição. As poesias de D. Dinis também estiveram no horizonte de interesses historiográficos e filológicos. Fruto desse contexto, já em finais do século, Lang organizou uma primeira edição contemporânea do que seria o “Cancioneiro del’Rei Dom Denis”, uma edição crítica na qual o filólogo apresenta, em 1894, todas as cantigas do monarca em um único volume. Em sua análise, Lang situa o rei no espírito de sua época, considerando a prática trovadoresca, assim como o culto ao direito e a devoção religiosa, como cultura própria do contexto nobiliárquico.²⁰³ Contudo, o trabalho de Lang assume como principal meta a comparação entre a tradição poética ibérica e a de além-pireneus, buscando compreender em que pontos coincidem e dependem uma da outra. Para Lang, D. Dinis é um dos poetas que permitem elaborar melhor essa comparação.

Denis destaca-se entre seus contemporâneos não apenas pelo número, mas também pela variedade de conteúdo de suas cantigas de amor, porém está aquém de muitos predecessores, como por exemplo Joham Ayras de Santiago, Pero Garcia Burgalez, em frescor e originalidade de concepção. Não há como decidir se as não raras coincidências de expressão e pensamento, que se percebem entre algumas de suas cantigas e as de seus antecessores, se explicam por imitação em relação a estes ou por utilização de uma fonte comum.²⁰⁴

Revela-se no diagnóstico de Lang uma percepção que já fora demasiadamente debatida nos estudos acerca da estética e dos modelos de operação da poesia medieval. Questões como imitação e coincidências de expressão foram questionadas à luz de conceitos como as tópicas e

²⁰⁰ Cf. GONÇALVES, Elsa. Don Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta. In: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida. (orgs.) **Literatura Medieval vol. II**: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 14.

²⁰¹ LANG, Henry R. [1904] **Cancioneiro d’El Rei Dom Denis e estudos dispersos**. MONGELLI, L. M.; FRATESCHI, Y. (orgs.) Rio de Janeiro: EdUFF, 2010, p. 64.

²⁰² Idem, p. 105.

²⁰³ Idem, p. 84.

²⁰⁴ Idem, p. 108.

de concepções acerca da própria formalidade composicional da arte de trovar.²⁰⁵ No entanto, é importante destacar que Lang reconhece características autóctones na lírica ibérica, principalmente, nas cantigas de amigo, e salienta que o período dionisino, em que se fortalecem novamente as influências estrangeiras, se caracteriza pela projeção dessa arte.

Ainda mais favoráveis que durante o reinado de Afonso III, firmaram-se as condições para o cultivo da lírica, bem como da literatura, principalmente no reinado do seu filho e sucessor Denis (1279 – 1325), cujos círculos palacianos, em virtude do estado de organização e da crescente prosperidade de que Portugal então desfrutava, puderam dedicar-se, muito mais que antes, à sociabilidade mais refinada e ao entretenimento intelectual.²⁰⁶

Em contraste, Carolina Michaëlis de Vasconcellos, filóloga contemporânea de Lang, discorda dessa cronologia, sugerindo que a época dionisina não seria o apogeu, mas o final do esplendor trovadoresco²⁰⁷. Esse entendimento, no entanto, desconsidera o papel efetivo que as cantigas produzidas na corte do Conde de Barcelos tiveram na política portuguesa, como já abordado. A própria condição de declínio também já foi problematizada, propondo-se um cenário mais complexo para o interregno lírico que ocorre entre o fim do trovadorismo e o surgimento do Cancioneiro Geral de García de Resende.²⁰⁸

No que tange ao papel da produção lírica dionisina na História de Portugal, os debates no final do séc. XIX e início do séc. XX colocaram em foco um suposto projeto de orientação ‘nacionalista’. As trovas do rei português serviram de evidências para uma historiografia interessada, cujos anseios se orientavam para estabelecer as origens da nação. No capítulo 1, critiquei alguns problemas suscitados por tal perspectiva anacrônica e, de certa forma, teleológica, principalmente, quanto às questões políticas envolvidas nessa narrativa. Por outro lado, a crítica filológica, em especial os trabalhos de Lang e Vasconcelos, já apontavam para uma forte influência provençal nas poesias de D. Dinis. Esse elevado grau de influência da cultura, tanto da *langue d’oc* como da *langue d’oïl*, também expõem a fragilidade da explicação nacionalista.

É preciso, contudo, dimensionar essa influência na perspectiva do que desenvolvi na primeira parte deste capítulo. Além das teses de origem que ocuparam os estudos na primeira

²⁰⁵ Ver. SPINA, Sigismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

²⁰⁶ LANG, H. **Cancioneiro del’Rei...** Op cit. 2010, p. 82.

²⁰⁷ Cf. VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. **Cancioneiro da Ajuda**. Halle: Max Niemeyer, 1904, p. 76.

²⁰⁸ Para uma visão abrangente acerca deste tema, ver. TAVANI, G. **Trovadores e jograis...** op. cit., p. 19 – 25; 53 – 72.

metade do século XX²⁰⁹, parto do entendimento que o cenário cultural no qual floresceu a lírica galego-portuguesa resultou de uma rede de convergências.²¹⁰ Por outro lado, a influência provençal em D. Dinis parece se destacar para boa parte da crítica especializada, levando-o a ser caracterizado como um “poeta em maneira provençal”.²¹¹ Vasconcellos credita esse grau de influência a uma possível educação literária ‘afrancesada’, referindo-se à presença de Aymeric D’Ébrard como preceptor do rei. Uma historiografia mais recente reviu essa explicação, propondo, ao contrário, que a educação de D. Dinis foi totalmente ‘nacional’.²¹² Por óbvio, ambas as perspectivas merecem uma reflexão crítica.

É importante ressaltar que D. Dinis cresceu em um ambiente de várias matrizes culturais. O poeta-rei é filho de D. Afonso III, o Bolonhês, criado nas cortes de além-Pireneus, e de Beatriz, filha bastarda de Alfonso X, portanto criada no caldo das culturas de Castela. Dessa forma, desvela-se um ambiente propício para a convergência de influências. A este cenário, ainda se soma o universo cultural da corte aragonesa por meio do casamento com a princesa Isabel.²¹³

Apesar de considerar que a corte de D. Dinis estivesse aquém da cultura trovadoresca que o antecedeu²¹⁴, Vasconcellos conclui que não só numericamente, mas também qualitativamente, a poesia dele possui grande valor, em pé de igualdade com os compositores provençais.²¹⁵ Tal comparação é uma marca constante quando a obra dionisina está em análise, especialmente, em virtude da referência ao modelo poético provençal que o monarca faz em duas de suas cantigas: *Quer'eu em maneira de proençal* (B 520) e *Proençaes soem mui bem trobar* (B 524). Nelas, D. Dinis utiliza referências da lírica provençal como parte de seu

²⁰⁹ Acerca das teorias clássicas das origens da lírica trovadoresca, ver. LAPA, Manoel Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa: época medieval**. Coimbra Editorial, 1970, p. 29 – 102.

²¹⁰ Ver nota 21.

²¹¹ GOLÇALVES, Elsa. D. Denis. In: TAVANI, G.; LANCINI, G. **Dicionário...** op. cit., p. 208.

²¹² O discurso entre uma formação cultural autóctone e sua influência estrangeira já alimentou divergências fervorosas. Uma revisão historiográfica acurou acerca da formação de D. Dinis e pôs-se defesa de uma formação “autenticamente portuguesa”. O debate gira em torno da figura de Aymeric D’Ébrard, cuja citação por parte de Frei Francisco Brandão na quinta parte da Monarchia Lusitana gerou controvérsias ao afirmar ter tido o clérigo provençal papel de destaque na formação de D. Dinis. Somaram-se suposições que relacionaram a origem de D’Ébrard com sua possível arte de trovar, o que também não encontrou registro. Vasconcellos ainda atesta a visão de Brandão. Contudo, já se comprovou que seria anacrônica tal proposta a partir de pesquisas recentes que levam o clérigo à Portugal somente em 1279, ano em que D. Dinis assume o reino. Cf. PINTO, Américo C. **Diônisos...** *Op. cit.* 1982, p. 36; PIZARRO. **D. Dinis...** *Op. cit.* 2008, p. 279.

²¹³ Cf. MUNIZ, M. C. D. Biografia de trovadores e jograis. In: MONGELLI, M. L. **Fremosos cantares...** op. cit., p. 422.

²¹⁴ “Embora D. Denis seja de facto, individualmente, o mais fecundo entre todos os trovadores de amor — e quasi o único cujo nome, com o de seus bastardos, a historia havia perpetuado —, a plêiada de fidalgos que o circumda, incluindo os jograes que affluam á sua corte, é muito menos numerosa e nem de longe possui o brilho, a originalidade, o viço e fervor da que poetou em volta de Affonso III, e principalmente junto ao Sábio de Castella.” In: VASCONCELOS, C. M. **Cancioneiro da Ajuda...** *Op. Cit.* 1904, p. 600.

²¹⁵ Cf. Idem, p. 37 e 228.

argumento retórico para, em ambos os casos, legitimar a autenticidade e qualidade do trovar galego-português.²¹⁶

As obras de Lang e de Vasconcellos ocuparam lugar de destaque entre as produções sobre os cancioneiros e a lírica galego-portuguesa durante boa parte da primeira metade do séc. XX, inspirando, por vezes, bons debates entre os dois filólogos. As últimas décadas do século suscitaram novos interesses e, portanto, novas investigações sobre as poesias do rei trovador. A busca por um perfil estético ou formal, o grau de influência e de hibridismos com os modelos provençais e a identidade nacional estão entre os principais problemas pesquisados.

Entre as produções mais significativas, destacam-se os estudos de Elsa Gonçalves, que influenciaram boa parte dos trabalhos subsequentes. A pesquisadora, assim como Oliveira Marques e José Mattoso, parte do conceito de mentalidade medieval para compreender o papel do rei trovador e analisar suas obras. Apoiada nos significados dos termos versificados como produtos da sociedade feudal, Gonçalves toma a composição “poeta-rei” e “rei-poeta” como guias para interpretar o papel monárquico de D. Dinis enquanto trovador. Suas análises convergem com as perspectivas de Mattoso nas quais a linguagem cotidiana – e poética, no caso – estabelecem uma imbricada relação com a mentalidade feudo-vassálica.²¹⁷

Por esses caminhos, Gonçalves estabelece uma relação direta entre as metáforas e alusões que D. Dinis faz em suas cantigas à condição de rei e à própria lógica do feudalismo e do cristianismo. Dessa maneira, conhecedor de uma ampla cultura trovadoresca provençal e galego-portuguesa, o rei-poeta, ao se utilizar de modelos e lugares comuns, ou seja, de tópicos formais, adapta-as à sua própria pessoa régia.

Com a expressão ‘poeta-rei’ pretendemos significar que D. Denis tem um lugar privilegiado entre os outros trovadores da lírica galego-portuguesa: rei, portanto, em termos figurados, representante de uma tradição poética da qual faz a síntese e o acabamento. Mas a poesia do Rei Trovador não seria o que é, se o seu autor não tivesse sido, objectivamente, rei, isto é, suserano, legislador, promotor de uma política cultural que se manifesta em várias iniciativas e de uma vida de corte em que a poesia era, umas vezes ‘solaz’, outras vezes ‘apostila de mal dizer’.²¹⁸

²¹⁶ Muitos trabalhos já abordaram essas cantigas, porém, das contribuições mais recentes, destacam-se: GARCÍA, Leticia Eirín. A cantiga de amor galego-portuguesa... op. cit.; e MENDES, Ana Luiza. Entre cantigas e crônicas, a identidade do rei D. Dinis. In: **Medievalis**, vol. 3, n. 2, 2014, p. 1 – 15.

²¹⁷ Ver. MATTOSO, J. A difusão da mentalidade vassálica na linguagem quotidiana. In: _____. **Fragments de uma composição medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. – 149 – 163.

²¹⁸ GONÇALVES, Elsa. Don Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta. In: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida. (orgs.) **Literatura Medieval vol. II**: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 14.

Gonçalves apresenta alguns exemplos a partir de comparações entre o vocabulário régio jurídico e a cultura vassálica. Em sua análise, a pesquisadora põe o foco sobre a instituição monárquica e em como D. Dinis, por meio do ato de trovar, a fortalece. Termos que serviam a outros trovadores, cantados por D. Dinis, reassumem significados plenos das instituições por ele representadas.

Quanto ao caráter estilístico, o lugar de fala da realeza insere, segundo Elsa Gonçalves, uma ressignificação emuladora. Desse modo, D. Dinis revela não somente o domínio e conhecimento do gaio saber provençal – e mesmo da tradição ibérica –, como dá novos significados às formas reutilizadas, sem comprometer a originalidade de seus motivos:

D. Denis, pertencendo a uma tradição poética em que avultam personalidades como o Rei Sábio, Martin Soares, Pero Garcia Burgalês, Joan Airas de Santiago, Pero Meogo ou Estevan Travanca, quando compõe cantigas de amor, de amigo ou de escárnio e mal dizer, imita os que o precederam, cita-os de forma explícita ou alusiva, tece, em suma, toda uma rede de intertextualidades feita de apropriação, transformação, subversão parodística. Como se, através do trabalho intertextual, o poeta tardio concretizasse um ideal de condensação, de recapitulação e síntese de toda a tradição poética e, ao mesmo tempo, de confronto criativo.²¹⁹

O que marca seu trovar é, antes de mais, o fato de ser um rei, característica compartilhada por outros reis, inclusive seu avô Alfonso X, com quem, de acordo com Gonçalves, D. Dinis teria forte vínculo artístico.

[O] modelo privilegiado pelo rei português é a poesia do seu régio avô e que a relação com o modelo é, muitas vezes, denunciada por uma forma (por exemplo, a oitava bipartida sobre duas rimas com fórmula silábica de versos longos e curtos) ou por uma rima infrequente (por exemplo, a rima entre *conselho* ‘opinião, ajuda’ e *en concelho* ‘publicamente’) ou por um simples lexema (*alvo*) carregado de sugestões literárias. Também na escolha do modelo estilístico a atitude de D. Denis é a de um poeta-rei.²²⁰

Dessa forma, compreendo que a influência provençal, apesar de marcante em sua obra, não se reduz a uma adoção mimética por parte de D. Dinis. Pelo contrário, tanto pelos recursos formais utilizados em suas trovas, como por sua posição social como suserano, seu papel na poesia lírica possui um sentido de síntese da própria diversidade de sua corte. Isto é, as influências de D. Dinis, em especial seus laços de consanguinidade e matrimoniais, como lembra Gonçalves, também representam as trocas culturais que passaram no seio da corte

²¹⁹ Idem, p. 18.

²²⁰ Idem, p. 19. Frisos da autora.

portuguesa. Ao tomar os modelos galego-portugueses e provençais em suas composições, D. Dinis, enquanto rei, legitima um reino cuja cultura está em diálogo com as cortes mais influentes de seu contexto.

Por outro lado, como propôs Leticia Eirín García, não se trata de um poeta que apenas reutiliza as formas convencionais. Para a pesquisadora galega, o cancionero de D. Dinis apresenta “unha mestria realmente digna de pór en evidencia, fundamentalmente porque constitúe unha síntese da tradición lírica de que parte e das innovacións por el introducidas, ao ser un poeta tardío dentro da cronoloxía da escola”.²²¹ Assim como observamos nas cantigas de amor de Alfonso X, por meio do vocabulário poético, o rei dialoga de perto com a tradição. Como rei, o poeta inova sem retirar ou excluir modelos e estilos, mas promovendo uma síntese do que circulava em sua corte. Nessa construção, o poeta, enquanto rei, contribui para a promoção e inovação da lírica galego-portuguesa.

Recentemente, no entanto, o grau do provençalismo em D. Dinis vem sendo questionado e sua obra assume ainda mais contornos de originalidade. Eirín García alerta que,

as analoxías entre a lírica provenzal e a galego-portuguesa son bastante máis limitadas do que poderíamos pensar a priori. Por outra banda, tal e como ficou demostrado, o dominio poético de Don Denis e o seu coñecemento das líricas europeas permitiulle, acudindo a tradicións poéticas alleas, introducir novas e relevantes innovacións nunha das grandes escolas da Europa occidental medieval, a escola trobadoresca galego-portuguesa.²²²

Entretanto, o grau autoral da obra não deve ser estabelecido sem uma reflexão crítica que permita conhecê-la em seu contexto cultural. De acordo com Bourdieu, “compreender a obra é compreender a visão de mundo de um grupo social que estaria sendo expressa através do artista, agindo como uma espécie de médium.”²²³ Dessa forma, D. Dinis, o poeta, expressa em sua obra a visão de mundo de seu grupo social; seu “microcosmos literário”, como propôs o sociólogo francês. É a partir de um espaço de possibilidades, ou seja, de vínculos estratégicos e possíveis dentro desse microcosmos, que se ocorrem as tomadas de posição as e escolhas estilísticas.²²⁴

²²¹ GARCÍA, L. E. A cantiga de amor galego-portuguesa... op. cit., p. 207.

²²² Ibidem, p. 211.

²²³ BOURDIEU, P. Por uma ciência das obras. In: _____. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 2011, p. 59.

²²⁴ Bourdieu explica e contextualiza esse pensamento: “Consciente de que nenhuma obra existe por si mesma, isto é, fora das relações de interdependência que a vinculam a outras obras, Michel Foucault propõe chamar de ‘campo de possibilidades estratégicas’ o ‘sistema regado de diferenças e de dispersões’ no interior do qual cada obra singular se define.” Ibidem, p. 56.

Este campo de tomada de posição só pode ser plenamente entendido se estabelecermos as relações entre os sujeitos, sua origem social e seu microcosmos cultural.²²⁵ Portanto, a condição de rei, de nobre, de filho, neto e marido estão em constante tensão e mediam as escolhas estéticas e políticas que D. Dinis assume, revelando os vínculos sociais que o transversalizam enquanto poeta e rei. A persona real, que assume publicamente o ato discursivo, está vinculada também ao reino. Assim, as cantigas do rei tornase as cantigas do reino.

Boa parte dessas conclusões, no entanto, baseiam-se apenas no material textual, isto é, poético. Reforço, novamente, que as cantigas são composições que ganham publicidade por meio de performances em que o canto do trovador ou do jogral associa a poesia e a música, podendo ser, ou não, acompanhado por instrumentos musicais. Os estudos da tradição manuscrita galego-portuguesa durante séculos silenciaram essa característica, pois nenhuma das três grandes coletas possuem a notação musical das melodias, como era costume nos cancioneiros em *langue d'oc* e até mesmo nas Cantigas de Santa Maria.

Este cenário foi transformado no século XX, quando foram descobertos dois pergaminhos contendo o registro musical de cantigas da lírica profana: o Pergaminho Vindel, descoberto em 1915, e o Pergaminho Sharrer, que veio à luz apenas em 1991. O primeiro conta com sete cantigas de amigo do jogral Martim Codax, sendo apenas seis delas com notação melódica semi-mensurada. Já o segundo, registra, de forma bastante fragmentada, sete cantigas de amor de D. Dinis. Apesar do escasso material contido nesses pergaminhos, intensificado pelo estado bastante deteriorado deste último, esses são os únicos exemplos musicais de cantigas de amigo e de amor, o que permite, ao compará-los com as melodias de além-Pireneus, um esboço estilístico da música nas cantigas galego-portuguesas.

Dedicarei o próximo capítulo à interpretação dessas melodias e à reflexão acerca da performance na lírica trovadoresca ibérica. Contudo, gostaria ainda de destacar o significativo papel que D. Dinis exerceu como promotor da cultura musical para além dos círculos da poesia lírica de corte. Como explica Manuel Pedro Ferreira,

Ainda que a música desempenhasse, nas suas cantigas, um papel secundário face ao investimento artístico no texto, foi D. Dinis que, destacando-se dos monarcas seus antecessores, promoveu indirectamente a música como arte autónoma e a valorizou enquanto disciplina intelectual, reorganizando, em 1299, a Capela real (o que implicou o recrutamento a tempo inteiro de cantores profissionais, condição necessária ao desenvolvimento local da polifonia) e

²²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 72.

estabelecendo em 1323 a primeira cátedra de Música na Universidade de Coimbra.²²⁶

Por conseguinte, acredito que a música dos versos dionisinos possui um sentido e um lugar importante na compreensão de seu discurso enquanto poeta-rei. Lançar um olhar sobre os aspectos jurídicos e discursivos da prática monárquica e inseri-los nos quesitos estilísticos que a música aporta, pode propiciar algumas explicações ainda pouco trilhadas, principalmente ao se inserir o contexto da performance e a rede de atores em ação por meio das cantigas. Para tanto, proponho esse percurso no capítulo que se segue.

²²⁶ FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus*: 7 cantigas d'El Rei Dom Dinis. Kassel: Reichenberger, 2005, p. 7.

Capítulo 3

O papel da música e da performance na corte

*What we hear as the music of the past is, in this sense,
a reflection of our present-day understanding of it.
Apart from that understanding, there is no music of the past.
(Nicholas Cook)²²⁷*

Nos capítulos anteriores, apresentei algumas questões acerca do exercício do poder político e da justiça no reinado dionisino e, também, sobre o papel da cultura trovadoresca para o reino e a política. Partirei, agora, para uma investigação sobre o ‘acontecimento trovadoresco’, ou seja, como as cantigas constituíam eventos, na medida em que ganhavam publicidade nas cortes senhoriais e régias por meio das performances de jograis e trovadores. Ainda que alguns filólogos defendam que as cantigas circularam a partir de folhas volantes²²⁸, a transmissão oral, como apresentação ou como método de aprendizado e memorização, é intrínseca à arte trovadoresca, e o acontecimento na corte configurou-se como seu lugar social por excelência.²²⁹

A corte caracteriza-se como um espaço geográfico e social em torno do senhor, do príncipe ou propriamente do rei. Nesse espaço, em que o rei e seus oficiais se encontram para deliberar a justiça e restabelcer a ordem, modelar valores e comportamentos e “dar a cada um o que lhe é de direito”, há também o momento do *fablar en gasaiado*, do divertimento e do gozar “la alegría o el pasatiempo placentero en compañía”.²³⁰ Nessas ocasiões, o caráter político da corte não desvanece, mas modula-se sob nova forma de discurso. Com o intuito de aprofundar tais reformulações, tratarei neste capítulo de analisar os meios e os subsídios teóricos e práticos que emergem da própria documentação, a fim de ressaltar o papel jurídico e político de manifestações vistas geralmente como “apenas” culturais.

Uma das especificidades da poesia lírica trovadoresca é o fato de ser uma manifestação poético-musical. Há uma mediação discursiva que ultrapassa o sentido verbal, favorecendo uma experiência sensitiva da performance. Portanto, o papel da música na performance trovadoresca

²²⁷ COOK, Nicholas. What is Musicology? In: **BBC Music Magazine** 7/9 May. 1999, p. 31.

²²⁸ Essa tese se fundamenta na teoria do filólogo alemão Gustav Gröber. Cf. FERREIRA, M. P. *Ler o Pergaminho Vindel...* op. cit. p. 20.

²²⁹ Proposta com vasta aceitação nas pesquisas atuais, principalmente, nas áreas de estudo da literatura, de estudos da performance e da musicologia, cujos trabalhos de Paul Zumthor sobre a poesia oral e a vocalidade sedimentaram este entendimento. ZUMTHOR, P. [1983] **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte, 2010; _____. [1987] **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²³⁰ MONTOYA MARTÍNEZ apud in SODRÉ, P. R. **O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa**. Vitória: EDUFES, 2010, p. 40.

é importante, ainda que muitas vezes seja desconsiderado nas análises exclusivamente poéticas, ou pouco estudado, entre musicólogos, no âmbito do contexto em que atua.

Performance é um evento que produz sentidos e cria presença, uma ação estruturada que constrói significados na vida social. A música, sob tal entendimento, não é mero complemento para a poesia, mas parte indissociável desse evento, dando os contornos da forma de elaboração e de sentido do discurso. Para além da própria estrutura rítmica e melódica, o som musical é produzido pela voz, pelo corpo. Sua vocalidade e corporeidade expressam-se no canto. Logo, é preciso entender como a música funciona na arte de trovar, qual o seu papel na performance e como estabelece relações e constrói significados a partir das associações entre voz e corpo.

Compreender como a performance é realizada nas cantigas; qual o seu efeito nos componentes da corte, sejam ouvintes ou trovadores; que significados derivam deste evento; como a performance trovadoresca se estrutura e relaciona com a vida social da corte; e quais os efeitos dessas performances nas relações políticas do reino, são desafios da investigação.

Para tanto, será necessário enveredar pelos meandros do fazer trovadoresco e explicar a natureza plural da arte de trovar, entre música e poesia, procurando analisar o papel da música nesta arte. Será necessário refletir acerca do próprio conceito de música na Idade Média e como este promove a categoria sonora e sua relação com o corpo. Sob essa orientação, examinarei a natureza da performance e da vocalidade nas cantigas e como ela está ligada à vida da corte. Por fim, apresentarei as características da performance e da música a partir da análise iconográfica do Cancioneiro da Ajuda e das referências à performance nas cantigas, com o suporte necessário para interpretar o material melódico das cantigas de D. Dinis no Pergaminho Sharrer. Tais cantigas configuram um estilo próprio do rei ou um modelo do reino? Como o canto do rei atua na tradição trovadoresca e qual o papel desta performance na corte? De que maneiras a performance trovadoresca atua na corte régia?

3.1 Música, canto e performance: uma arqueologia do trovar

Como definir o que é trovar? Em que consiste o *savoir-faire* dos trovadores? Como a música atua no processo de composição? Quais as relações entre o texto poético e a melodia que o acompanha? De que maneiras a performance atua na corte? Essas são questões importantes para se compreender o papel da arte trovadoresca no reino português e como a vida social da nobreza e da corte atribuía significados a esta prática. Para tanto, é necessário considerar como a arte de trovar foi pensada e definida nos últimos anos no âmbito dos estudos musicais, em abordagens tanto históricas como antropológicas.

Há uma forte tradição linguística e literária que deu muito pouca atenção aos aspectos performativos e propriamente musicais da arte trovadoresca. Essa tradição se expressa plenamente nos currículos escolares em que a literatura assumiu singularmente o objeto sob a etiqueta de mais um ‘ismo’: a escola do Trovadorismo.²³¹ Já no universo da musicologia, a música dos trovadores ocupou um pequeno apêndice na história medieval, cujas generosas pesquisas dedicadas ao cantochão e à polifonia gótica fortaleciam a narrativa do progresso, da razão e da civilização.²³² A escassez de partituras, valorizadas como as principais fontes para a musicologia, foi uma das causas desse desinteresse que, quanto à lírica galego-portuguesa, foi ainda maior. Como afirma Tomlinson,

The notated music came to be viewed less as a preliminary script for performance than as the locus of the truest revelation of the composer’s intent, the unique and full inscription of the composer’s expressive spirit elsewhere – in any performances – only partially revealed.²³³

Sobre as bases da música escrita, o espírito do progresso assentou-se também na musicologia, em emersão no século XIX, de forma a consagrar um campo de estudos à música Ocidental – a “nossa”. Esta encarnava a narrativa de um desenvolvimento a partir do racionalismo e da consciência sobre o processo artístico, resultando em uma sistemática teoria musical e um registro técnico, cuja linearidade e continuidade ligavam a herança grega ao gênio de Beethoven.²³⁴ Em oposição, estava a música dos “outros”, a que não possuía nem teoria nem a técnica da escrita, sendo, conseqüentemente, privada também do gênio intelectual-artístico e deslocada do movimento da história. “Societies with the alphabetic can move closer to a perfect musical art; those without must move elsewhere or no move at all.”²³⁵

²³¹ Sobre o foco excessivo do formalismo nas análises acerca das cantigas e sua relação entre as modas e escolas literárias – os “ismos” –, ver. MONGELLI, L. M. Introdução. In: **Fremosos Cantares...** op. cit., 2009, p. XXI et seq.

²³² Cf. TOMLINSON, Gary. Musicology, Anthropology, History. In: **Il Saggiatore Musicale**, vol. 8, no. 1, 2001, p. 21 – 37; e BÉHAGUE, G. “Música ‘erudita’, ‘folclórica’ e ‘popular’ do Brasil: interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas”. In: **Latin American Music Review** vol. 27, no.1, 2006, p. 57 – 68. Enquanto exemplos de compêndios de história da música que representam essa tradição, ver PALISCA, C.; GROUT, D. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 84 – 91; CANDÉ, R. **História Universal da Música**, vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 255 – 271; CROCKER, R. L. **A history of musical style**. New York: Dover Publications, 2013, p. 54 – 57.

²³³ TOMLINSON, G. Musicology, Anthropology, History... op. cit., p. 32.

²³⁴ A tradição da musicologia histórica esteve voltada, sobretudo, à busca pelos ‘pais fundadores’ da harmonia e do contraponto, elementos que ganharam grande valor técnico e estilístico durante o século XVIII e XIX. Ou, como Anna Maria B. Berger afirma, esteve à procura do primeiro compositor, homem e branco, para representar esse passado. BERGER, A. M. B. **Medieval Music and the art of Memory**. Los Angeles: University of California Press, 2005, p. 9 et seq.

²³⁵ TOMLINSON, G. Musicology, Anthropology, History... op. cit., p. 29. Tomlinson historiciza e critica essa visão.

Criou-se, então, uma demanda específica para estudar a música dessas sociedades “outras”: a musicologia comparada. À música europeia, destinou-se um conjunto de ferramentas analíticas que intentavam desvendar a composição a partir do registro da partitura, ocultando neste processo a percepção e a apreciação da performance. Por sua vez, a musicologia comparada buscou compreender as diferenças entre a música ocidental e o produto musical nas sociedades primitivas. Essa sistematização esteve intrinsecamente associada ao cenário político do século XIX, que, “in this sense, silenced many non-European activities that it might instead have attended to. It arose, it is not too much to say, in complex alliance with Europe’s increasing domination of foreign territories and societies around the world”.²³⁶

Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, as transformações na configuração política no mundo pós-Guerras e os processos de independência das antigas colônias acarretaram mudanças que também ecoaram nas estruturas disciplinares.²³⁷ A valorização do método etnográfico participativo e a antropologia interpretativa, representada sobretudo pelos trabalhos de Clifford Geertz e Victor Turner²³⁸, orientaram a emancipação da etnomusicologia como uma disciplina que visa o entendimento da música e sua relação com a vida social e seus sistemas. A música passa, então, a compor a teia de significados de uma sociedade, a ser compreendida como mais um elemento que é produto e produtora de cultura. Neste sentido, “o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo”.²³⁹

A grande contribuição para a sedimentação deste campo foi a obra de Alan Merriam, *The Anthropology of Music* (1964)²⁴⁰, ainda hoje bastante influente. Na primeira parte do livro, que compreende os três primeiros capítulos, o autor dedica-se a um debate disciplinar próximo de um manifesto em prol de uma mudança epistemológica para uma antropologia da música, objetivando questões que problematizassem a música na cultura. Sua visão para a disciplina chega a propor um método que integrasse o pensamento conceitual sobre música, o som musical em si e as estruturas comportamentais em torno da música.²⁴¹

²³⁶ Ibidem, p. 23.

²³⁷ Ver. FAGE, J.D. A evolução da historiografia da África. In: KI-ZERBO (ed.). **História Geral da África** - Vol. I. Metodologias e Pré-História da África. São Paulo, Cortez, 2011.

²³⁸ GEERTZ, Clifford. [1973] **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008; TURNER, V. [1969] **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

²³⁹ PINTO, Thiago de Oliveira. Som e música... op. cit. p. 224.

²⁴⁰ MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

²⁴¹ Cf. AUBERT, E. H. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2007, v. 50, nº 1, p. 279.

As mudanças propostas por Merriam alcançaram diversos espaços acadêmicos²⁴², influenciando uma nova geração de etnomusicólogos que abraçaram a perspectiva de uma antropologia da música. Entretanto, seu impacto foi sentido, principalmente, no cenário acadêmico norte-americano²⁴³, possibilitando uma profícua discussão para a área. Dentre as principais questões que o trabalho de Merriam suscitou destaca-se o reconhecimento de um pensamento sobre música nas mais diversas culturas, alterando a ideia de que somente uma escrita teórica e a notação musical pudessem apresentar uma sistematização consciente do fazer musical.²⁴⁴ Além disso, pensar a música como um meio para a interação social colaborou para um interesse mais amplo, envolvendo também linguistas e antropólogos.

Contudo, se Merriam sinalizou a importância de se pensar a música na cultura, logo mostrou-se necessário pensar a música como cultura, questão posteriormente reconhecida pelo próprio autor.²⁴⁵ Essa problematização surge como reconhecimento de que a música não é apenas um produto das interações sociais, mas também produtora dessas interações e faz parte de outros sistemas sociais em uma determinada cultura, como advoga John Blacking: “ethnomusicologists have yet to produce systematic cultural analyses of music that explain how musical system is part of other systems of relationships within a culture”.²⁴⁶ Blacking propõe uma investigação que veja a música como parte da relação entre som e sociedade; música como “sons humanamente organizados”,²⁴⁷ ou, como na leitura de Tiago de Oliveira Pinto, sons culturalmente organizados.²⁴⁸

Concomitantemente a esse processo, os estudos sobre rituais, performance e vocalidade da poesia também ganharam destaque, ao libertar o texto da concepção restritiva de escrita e ressaltando o papel da forma na recepção e criação do sentido. Essa virada, também influenciada pelos efervescentes trabalhos de cunho antropológico²⁴⁹, levou ao reconhecimento

²⁴² No Brasil, surgiu um forte movimento de etnomusicólogos que desenvolveram as ideias de Merriam em novas perspectivas antropológicas, com destaque especial para a obra de Rafael José de Menezes Bastos e José Jorge de Carvalho. Ver. BASTOS, Rafael J. de M. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. 2ª ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999. _____. **A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Ed. UFSC, 2013; CARVALHO, J. J. **Ritual and music of the Sango Cults of Recife, Brazil**. Belfast, Tese de doutorado. Queens University, 1984.

²⁴³ Acerca da ‘escola’ de etnomusicologia norte-americana e dos aspectos históricos da área, ver. NETTL, B. **Nettl’s Elephant: On the History of Ethnomusicology**. Urbana, IL, 2010.

²⁴⁴ Eduardo Henrik Aubert fornece um panorama sobre o desenvolvimento da etnomusicologia e a compreensão de uma teoria musical a partir “do ponto de vista do nativo”. In: AUBERT, E. H. *A música do ponto de vista...* op. cit. 2007.

²⁴⁵ Cf. PINTO, Thiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. In: **Revista Antropológica**, São Paulo: USP, 2001, v. 44, nº1, p. 225.

²⁴⁶ BLACKLING, J. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973, p. 25.

²⁴⁷ Ibidem, p. 24.

²⁴⁸ Cf. PINTO, T. de O. Som e música... op. cit. p. 224.

²⁴⁹ Ver. TURNER, V. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974; _____. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988; FINNEGAN, Ruth. **Oral Poetry: its nature, significance and**

da alteridade poética como elemento igualmente artístico e ritualístico. A oralidade e a voz emergiram, então, como parte do processo poético, dando à performance o lugar de construção de significados. Dessa forma, o foco das pesquisas deixou de ser o produto musical em si e passou a ser o processo e seus significados culturais.

Tais perspectivas foram adotadas sob densa reflexão metodológica e teórica na etnografia sobre a música Kisêdjê, por Anthony Seeger. Na contraposição da antropologia da música de Merriam, Seeger defende uma antropologia musical, que,

Em vez de estudar a música *na* cultura (conforme propôs Alan Merriam 1960), a antropologia musical estuda a vida social como performance. Em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música acontece, examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais.²⁵⁰

A música, sob tal perspectiva, supera a condição de representação social para revelar-se como um processo de construção dessa sociedade, tornando-se um espaço privilegiado para se estudar a vida social, seus símbolos, práticas e conceitos que, postos em performance, produzem sentidos.

Seeger ainda argumenta que a música não ocorre de forma deslocada de outras performances sociais e verbais, tornando-se necessário uma concepção total da performance que possibilita relacionar os diferentes tipos de abordagens da linguística, dos estudos literários, da música e da dança. “A incapacidade de reconhecer a correlação entre gêneros verbais e musicais, e a importância da maneira como são empregados, pode resultar em um formalismo árido”, que, para o etnomusicólogo, reifica a distinção disciplinar e “termina por não dar conta da riqueza e da prática das formas artísticas verbais”.²⁵¹ Logo, o entendimento de que a performance está interrelacionada a outros processos sociais, igualmente verbalizados e sonorizados, permite a compreensão de como o evento faz parte da vida social de uma comunidade. A antropologia musical deve ser “uma antropologia atenta aos processos sociais

social context. Cambridge: Cambridge University Press, 1977; BAUMAN, Richard. Verbal Art as Performance. In: **American Anthropologist**, New Series, 1975, v.77 (2): 290 – 311; BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. In: **Annual Review of Anthropology**, 1990, 19 p. 59 – 88.

²⁵⁰ SEEGER, A. [1987] **Por que cantam os Kisêdjê**. Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 14 – 15.

²⁵¹ Ibidem, p. 112 – 133.

como performances conscientes, ‘estruturações’ e soluções criativas, no interior de um leque de padrões e de certas percepções das situações históricas”.²⁵²

A exposição dessa trajetória acerca do desenvolvimento da etnomusicologia se justifica neste trabalho uma vez que tais debates influenciaram intensamente os estudos acerca da música medieval e, em especial, as cantigas trovadorescas. A postura eurocêntrica da musicologia histórica e o apego às tradicionais ferramentas analíticas da disciplina viram-se alvo de intensas críticas em meio a esse cenário. Em questão, estavam o profundo isolamento da área, decorrente das supostas especificidades do objeto e do domínio de ferramentas de análise bastante restritas à partitura, e o elevado grau de distanciamento que até os anos 1980 a disciplina se impunha frente às ciências sociais.²⁵³

A tais questões, a geração de musicólogos dos anos 1970 e 1980 respondeu prontamente e encarnou o espírito reformista no campo, associando-se às abordagens antropológicas e culturalistas que levaram à consagração da etnomusicologia. Joseph Kerman²⁵⁴ talvez seja um dos nomes mais icônicos do que ficou conhecido como a Nova Musicologia, principalmente no cenário acadêmico norte-americano; mas Gary Tomlinson²⁵⁵, que incorporou a abordagem simbólico-interpretativa de Geertz a seus trabalhos de cunho historiográfico, também teve impacto definitivo para o pensamento de uma musicologia “em contexto”.²⁵⁶

É por meio desta abertura da musicologia aos novos métodos e paradigmas das ciências sociais que o lugar da música medieval é abalado na tradição dos estudos musicais. Como afirma Eduardo Henrik Aubert, “dans le contexte de la musicologie naissante [no século XIX], la place du Moyen Âge est vite placée aussi du côté de la préfiguration du moderne”.²⁵⁷ À musicologia histórica coube o estudo da música medieval uma vez que era possível encaixá-la na narrativa teleológica da evolução da música, dando um caráter de monumentalização à obra

²⁵² Ibidem, p. 269.

²⁵³ Cf. BÉHAGUE, G. Música “erudita”, “folclórica” e “popular” do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. In: **Latin American Music Review** vol. 27, no.1, 2006, p. 57 – 68. Béhague debate tais questões em uma crítica que, apesar de direcionada especificamente ao trabalho de Joseph Kerman, trata de um contexto disciplinar mais amplo nos estudos musicais durante os anos 1980 e 1990.

²⁵⁴ KERMAN, J. **Contemplating Music**. Challenges to Musicology. Harvard University Press, 1985. Na década seguinte, Kerman publica um artigo que, assim como seu livro, alimentam bastante o debate na área: KERMAN, J. American Musicology in the 1990s. In: **The Journal of Musicology**, vol. 9, nº 2, 1991, p. 131 – 144.

²⁵⁵ TOMLINSON, G. The web of culture. A context for musicology. In: **19th-Century Music**, April 3, 1984, nº3, p. 350 – 362.

²⁵⁶ Para uma reflexão mais completa acerca das transformações metodológicas da Nova Musicologia, ver VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica musical. In: **Debates** (Revista do Programa de Pós-Graduação da Uni-Rio) 7, 2004, p. 113 – 136; e _____. Para uma nova musicologia. In: **Música em Contexto** (Revista do PPG-MUS/Universidade de Brasília), vol.1, 2007, p. 107 – 122.

²⁵⁷ AUBERT, E. H. L’anthropologie historique par le détour de la musicologie: une ethnomusicologie historique du Moyen Âge est-elle souhaitable? In: **L’Atelier du Centre de recherches historiques** [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010, p. 4. Disponível em: <http://journals.openedition.org/acrh/1916>. Acesso em 27 de julho de 2020.

de compositores do passado que teriam colaborado com esse processo, tal como fizeram os pioneiros da medievalística musical, Gustav Jacobsthal e Friedrich Ludwig, em relação à polifonia de Perotin e à Escola de Notre Dame.²⁵⁸ Seus métodos, como demonstra Berger, estavam essencialmente calcados na filologia e na análise técnica da partitura.²⁵⁹

Entretanto, o interesse pelo contexto na música medieval e as novas questões suscitadas pelo reconhecimento do peso da oralidade provocaram um deslocamento: no lugar de origem da polifonia ocidental, ou seja, da “nossa música”, passou-se para a música do outro. Essa nova marca de alteridade da música medieval ocorreu justamente pela aproximação com os métodos antropológicos que, na mesma época - década de 1960 - despontavam na etnomusicologia. O trabalho de Solange Corbin aparece pioneiro nessa perspectiva, como argumenta Aubert, mas revela claramente um incômodo lugar para a música medieval.

Le Moyen Âge n’y apparaît pas comme une des étapes évolutionnistes qui conduisent à la modernité de l’Occident, mais comme un monde profondément séparé et différent de l’Occident moderne: [Solange] Corbin évoque clairement «les différences entre ces mondes anciens et le nôtre», des différences qui «nous font mieux percevoir la nature de la musique et le rôle qu’elle y joue».²⁶⁰

A antropologia não exerceu somente uma influência marcante nos estudos de práticas culturais, como a literatura e a música; o campo da história medieval também foi profundamente marcado pelo contato com a antropologia, cujo objetivo estava em compreender as práticas culturais e as mentalidades, tendo como nomes destacados desse momento Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt.²⁶¹ Se em um primeiro momento almejava-se uma clara demarcação das fronteiras entre as duas disciplinas, como esboçado no famoso debate entre Levi-Strauss e Braudel²⁶², as pesquisas da Terceira Geração dos Annales procuraram realizar uma aproximação entre o historiador e os conceitos etnológicos. Contudo, os estudos resultantes do estudo das mentalidades não parecem oferecer ferramentas eficazes para os objetivos deste trabalho. O meu interesse nessas reflexões historiográficas e etnológicas residem na influência que essa perspectiva alcançou no campo das pesquisas medievais, relativamente à visão do

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 4.

²⁵⁹ BERGER, A. M. B. **Medieval Music...** op. cit., p. 9 – 15.

²⁶⁰ AUBERT, E. H. L’anthropologie historique... op. cit., p. 6.

²⁶¹ Tal perspectiva metodológica esteve associada à chamada terceira geração dos Annales, culminando com a criação de um grupo de pesquisa em antropologia histórica, o GAHOM, em 1978, tendo como um de seus criadores Jacques Le Goff. Para o histórico do grupo e demais informações de pesquisa, ver o sítio eletrônico do grupo: <http://gahom.ehess.fr>.

²⁶² Ver. DOSSE, F. **A história**. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 68 – 74.

tempo e sua relação com o passado entendido como alteridade, e no fato de terem aberto portas para novas abordagens sobre a cultura medieval.

A musicologia histórica, por sua vez, apresentou uma grande mudança no escopo das pesquisas a partir desse debate, passando a dedicar um olhar mais interessado em compreender os processos de criação e transmissão musical e como esses resultaram na constituição dos estilos musicais anteriores ao paradigma interpretativo clássico-romântico. Leo Treitler e, mais recentemente, Anna Maria B. Berger apresentaram importantes contribuições à área a partir de trabalhos que reconheceram a importância da oralidade para a música medieval, seja na criação ou na transmissão. Treitler²⁶³ debruçou-se sobre o aspecto da improvisação e da oralidade como forma de investigar as fontes manuscritas, e como elas representavam um processo de consolidação estilística, enquanto Berger²⁶⁴ ressaltou o papel do improviso e da memória no processo de criação da polifonia sacra. Apesar de apresentarem novos métodos para análise, ambos os trabalhos mantiveram como objeto de estudo predominante o repertório do canto sacro medieval, o cantochão e a polifonia gótica.

Não obstante, a tradição filológico-historiográfica não esmoreceu totalmente. Por mais que a compreensão acerca do papel da oralidade na transmissão estivesse presente nas análises dos pesquisadores, principalmente após as pesquisas de Treitler, o foco sobre o produto musical continuou tendo importante papel. Especialmente, a partir do movimento da Música Antiga – *Early Music* – e da Performance Historicamente Informada, cuja ascensão crescente desde os anos 1960, vem demandando edições e informações contextuais para a construção de suas performances.²⁶⁵

Esse percurso favoreceu bastante o interesse pela música dos trovadores, outrora pouco considerada, tanto pela escassez de partituras disponíveis, como pelo fato do registro melódico não configurar uma elaboração melismática,²⁶⁶ aos moldes gregorianos. Ademais, a dificuldade de se lidar com as línguas vernáculas medievais também contribuiu bastante para que essa produção cultural permanecesse restrita aos especialistas em linguística. A virada antropológica, em contrapartida, fez ressoar o processo composicional dos trovadores e a integração desta arte aos sistemas sociais simbólicos que integravam a vida medieval. Ao

²⁶³ Ver. TREITLER, Leo. Homer and Gregor: the transmission of epic poetry and plainchant. In: **The Musical Quarterly**. Vol 6., n. 3, 1974, p. 333 – 372; _____. **With voice and Pen: coming to know Medieval Song and how it was made**. Oxford University Press, 2003.

²⁶⁴ BERGER, Anna Maria B. **Music and memory**... op. cit.

²⁶⁵ Para um panorama sobre a Música Antiga e o HIP (Historically Informed Performance) ver. KELLY, Thomas Forest. **Early Music**. A very short introduction. Oxford University Press, 2011 (E-book Kindle).

²⁶⁶ Na música, melismas são ornamentos que estendem a duração das palavras no canto, de forma que três ou mais notas musicais são produzidas sob a mesma sílaba, opondo-se, dessa forma, ao modelo de canto silábico, no qual cada nota está associada a uma sílaba.

associar as artes verbais, musicais e a vida social, os musicólogos encontraram novos caminhos para explorarem o repertório trovadoresco.

Dentre os trabalhos recentes, que conseguem abordar de forma mais completa o universo musical trovadoresco, as pesquisas de Elizabeth Aubrey²⁶⁷ abrangeram de forma ampla o repertório da tradição occitânica. A proposta de Aubrey consiste numa densa contextualização da arte de trovar, buscando compreender os métodos e cânones deste fazer a partir tanto dos tratados que versavam sobre a poética e o discurso, como por meio de uma análise comparativa entre os manuscritos, fundamentando-se nos paradigmas processuais da oralidade. Aubrey propõe uma extensa análise sobre a forma e o estilo das melodias que compõem o repertório occitânico em sua completude.

Por sua vez, o universo das cantigas galego-portuguesas apresentou ainda mais rara produção musicológica. À parte o interesse mais ressaltado pelas Cantigas de Santa Maria, o repertório profano dos cantares da corte estiveram à margem do debate musicológico internacional. Essa situação foi acentuada, pois, além do fator político do qual resulta a hegemonia anglo-francófona na academia, tal repertório sofre de escassez marcante quanto aos registros com notação musical: apenas treze melodias restaram, sendo sete cantigas de amor e seis cantigas de amigo. Ademais, esses manuscritos contendo a partitura não estiveram acessíveis até a década de 1980, quando o Pergaminho Vindel passou para os domínios da Pierpont Morgan Library, enquanto o Pergaminho Sharrer foi descoberto somente em 1991. Apesar da restrição quantitativa, esse material foi incansavelmente pesquisado pelo musicólogo Manuel Pedro Ferreira, a quem devemos edições zelosas dos manuscritos, e trabalhos com análises minuciosas sobre os aspectos paleográficos, filológicos e estilísticos, além de um rico estudo comparativo com as tradições musicais regionais, sacras e provençais que mantiveram contato com o universo trovadoresco ibérico.²⁶⁸

Contudo, tal como o trabalho de Aubrey, a produção de Ferreira também mantém o foco no produto musical, nas características formais e estilísticas das melodias trovadorescas. Ainda que contextualizem os trovadores em seu tempo, suas abordagens se aproximam de uma maneira de se caracterizar a música na cultura medieval. A performance é posta em plano secundário, como forma de dar publicidade ao material poético musical.

Por conseguinte, a produção acadêmica existente revela que o mister dos trovadores ibéricos ainda foi pouco estudado em seu processo de performance. Como a afinada percepção de Seeger recorda,

²⁶⁷ AUBREY, E. **The music of the Troubadours**. Indiana University Press, 2000.

²⁶⁸ FERREIRA, M. P. **O som de Martim Codax...** op. cit.; _____. **Cantus Coronatus...** op. cit.

A análise de produtos musicais pode criar descrições muito competentes de formas musicais pelo mundo afora, mas é raro que sua análise musical seja relacionada a outros aspectos do ambiente social e cultural do qual a música sempre faz parte. Bem poucos estudos perguntam: ‘Por que se faz música desta maneira e não de outra?’, e: ‘Por que afinal fazer música em dada situação, em uma sociedade?’²⁶⁹

Este trabalho visa, assim, contribuir para esse debate ao incluir a análise da performance em primeiro plano, não como um produto musical, mas como um processo de significação da vida social da nobreza no baixo medievo. Por que esses nobres cantavam? Quando e por que cantar o amor cortês ou a sátira? E como a música era entendida e percebida nessas performances? A fim de responder a essas perguntas, penso que seja relevante fazer uma incursão pela forma e pelo papel do canto no fazer trovadoresco, uma vez que essa é a principal fonte sonora pela qual emanam as palavras e as melodias das cantigas.

3.2 O canto como performance e como criação/fazer

O canto foi o principal meio de dar publicidade às cantigas nas cortes medievais. Uma explicação tradicional e pouco esclarecedora apresenta o trovador como aquele que elabora os versos, dando-lhe, neste caso, a exclusividade intelectual da criação associada à escrita. Ao jogral atribui-se o papel reprodutivo e técnico da performance, de importância secundária relativamente ao texto, fixo e imutável em seu suporte. Os cancioneiros, porém, oferecem evidências suficientes para se questionar essa visão, uma vez que neles constam cantigas tanto de trovadores como de jograis. Da mesma forma, eles também dão testemunho de trovadores de prestigiadas famílias participando ativamente do espetáculo nas cortes, inclusive em tensões com outros trovadores e mesmo com jograis. Logo, tal distinção não se explica somente pelas funções na arte de trovar, mas também pela condição social e pelos papéis sociais exercidos por esses atores.²⁷⁰

²⁶⁹ SEEGER, A. **Por que cantam...** op. cit., p. 14.

²⁷⁰ A distinção entre jograis e trovadores no contexto da poesia lírica ibérica apresenta ampla discussão desde o início do século XX, que remonta ao pioneiro trabalho de Carolina Michaelis de Vasconcelos sobre o Cancioneiro da Ajuda. Mais recentemente, José Willem Paiva explorou as nuances teóricas e práticas da presença dos jograis na política ibérica e procurou identificar as especificidades que envolveriam a classificação de jogral. “Em primeiro lugar, o paradigma do nobre ligado às artes liberais, preocupado com o conhecimento racional e com a contemplação espiritual da arte, e, por outro lado, do servo ligado às artes servis, condicionadas ao trato com o material e ao esforço fatigante, no contexto apresentado pela autora [Vasconcelos] é suspenso. O trovador compõe, domina as regras do bom poeta, conhece as lições dos mestres da arte lírica, mas, da mesma forma, segundo a autora, o jogral também o faz, e o faz por demanda do próprio trovador. Atente-se, ainda, que a autora afirma serem estes conhecimentos “teóricos e práticos” exigência para o jogral ser admitido na família do trovador.” Paiva

O canto é parte indissociável da arte de trovar e compõe a experiência dos sujeitos que atuam no espetáculo, sejam trovadores, jograis ou mesmo o público cortesão. Porém, ao analisar o mister trovadoresco observa-se que o canto possui um papel que vai muito além da apresentação de um objeto artístico previamente concebido. A criação das cantigas pressupõe um fazer complexo de poeta e músico, autor – simultaneamente -, de textos e melodias. Essas, contudo, não são concebidas como habilidades distintas. O próprio conceito de trovar implica essa complexidade, pois, como lembra a musicóloga Christielle Chaillou-Amadiou, “La qualification de «compositeur» est toutefois peu adéquate car, d’une part, l’auteur ne se considère pas comme tel: il est celui qui «trouve», «fait», «tisse» des chansons, évoquant par ces expressions une simultanéité d’invention entre texte et musique”.²⁷¹

Neste saber-fazer do trovador, os elementos musicais – os padrões rítmicos, os motivos melódicos e as estruturas de repetição – estão fundamentados na mesma tradição do formalismo poético, as tópicas, temas, métricas e rimas. O sentido pleno da canção somente é atingido pela atuação em conjunto de texto e música. “La forme poétique est relevée par celle de la mélodie permettant ainsi de la rendre audible.”²⁷²

O processo, porém, é ofuscado pelo próprio suporte de transmissão das cantigas. Os cancioneiros, em sua maior parte, foram concebidos posteriormente como suporte aos conteúdos, e poucos foram os que preservaram o registro melódico juntamente com os respectivos textos. Contudo, as cantigas e os tratados poéticos deixaram-nos o testemunho que favorece a impressão de que música e texto eram compostos simultaneamente a partir de um processo fundamentado na tradição. Ainda de acordo com Chaillou-Amadiou,

Faire une chanson, c’est également s’inscrire dans une tradition et par cela même montrer que l’on maîtrise les œuvres antérieures. Les procédés d’imitation et, comme le souligne Antoni Rossell, de citation, intègrent littéralement l’œuvre. Ils relèvent des schémas métriques, du contenu poétique, des mélodies (à l’échelle du motif ou de la strophe musicale). Le son des rimes et leur agencement sont, dans ce répertoire, un moyen efficace de créer un réseau de signification.²⁷³

conclui: “Eis as três características jogralescas: ser ofício, ser ofício dedicado aos instrumentos e ao canto e ser ofício praticado ante audiências.” PAIVA, José Willem Carneiro. **Versos em conflito**: jograis e poder político nas cortes régias e senhoriais (Leão, Castela e Portugal, séc. XIII). 2018. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2018, p. 24 – 27.

²⁷¹ CHAILLOU-AMADIEU, Christelle. «Faire gaia chanso»: la tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature. In: **Cahiers de recherches médiévales et humanistes**, [En ligne] 26 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, p. 58. Disponível em <http://journals.openedition.org/crm/13392>. Acesso em 22 de julho 2019.

²⁷² Ibidem, p. 65.

²⁷³ Ibidem, p. 63.

Portanto, trovar, essa invenção poético-musical, é uma prática fundamentada na cultura oral, contrapondo-se à perspectiva de que se tratava de um processo de criação associado à escrita e, portanto, com ênfase no texto somente. O canto, dessa forma, se coloca como realização do próprio ato de criar, aprender e ensinar na arte de trovar. É intrínseco ao processo do trovador na busca pelos seus versos, seja nas rimas, metros e melos, seja na apropriação da sonoridade das palavras como fenômeno acústico; um produto da vocalidade.²⁷⁴

Seguindo nessa mesma direção, Leo Treitler sustenta que a prática da canção na Idade Média não era concebida a partir dos mesmos parâmetros racionais sobre a música que o discurso da modernidade pretendeu consagrar. Além do sentido das palavras e das propriedades da frase melódica, os trovadores utilizam o som em todas as suas possibilidades a fim de criar os efeitos e recursos desejados para a canção. Logo, a canção trabalha com o fenômeno acústico no sentido global que envolve tanto a melodia e o ritmo, como os aspectos fonéticos da palavra. “All of the phonetic properties are sound qualities, experienced through the sense of hearing. [...] A poem, like a melody, is a sounding phenomenon”, afirma Treitler, alertando que “When they are represented as synoptically as structural patterns the sound quality is forgotten, and whit it one of the main properties with which musicians coupled.”²⁷⁵

Avançando nesse argumento, Treitler defende a importância de se pensar o canto em performance como elemento primordial para a criação, uma vez que a estrutura, enquanto resultado de uma padronização escrita, é fruto de uma concepção *a posteriori*. A canção, na Idade Média, é um evento performático que evoca sua condição de presente.

Such an idea of structure is in any case an anachronism so far as medieval song is concerned for the most part, in both its poetic and musical aspect. In so far as form is regarded in such a synoptic way, it attains its real existence in the very moment when it is past. Still held in memory, it emerges into a condition that it never entered during its immediate present; and at a distance it constitutes itself as a surveyable plastic form, or as we often say, structure. But musicians throughout most of the Middle Ages seem far less likely to have conceived of music in such a sense of surveyable form than in the sense of process, experienced in the course of the performance, not after it has entered into the past.²⁷⁶

²⁷⁴ “A oralidade é uma abstração, somente a voz é concreta”, anuncia Zumthor (p. 9) ao propor sua busca pela materialidade e onipresença da voz na poesia medieval. Para ele, “Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso”. In: ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 21.

²⁷⁵ TREITLER, Leo. The Marriage of Poetry and Music in Medieval Song. In: _____. **With voice and pen**. Coming to know medieval song and how it was made. New York: Oxford University Press, 2003, p. 460 – 461.

²⁷⁶ Ibidem, p. 461.

A proposta de Treitler não abandona completamente o rigor formalista relativamente à maneira como os trovadores criavam. Entretanto, esse aspecto está muito mais relacionado ao fenômeno acústico e às fórmulas mnemônicas que compreendiam o saber-fazer cantigas do que ao material escrito, registrado em papel, cuja análise formaliza padrões em que tais efeitos são, em grande parte, desconsiderados. Esse tipo de análise, fundamentado na escrita, tem seu papel amplificado pela carência de fontes com notação musical, como já citado, conduzindo-nos ao desafio de encontrar elementos que nos aproximem da performance. Surge, a partir deste momento, uma questão substancial: qual o papel da música – da melodia, especificamente – na criação das cantigas?

Ruth Finnegan, em instigante texto, apresenta um questionamento que auxilia na problematização dessa questão: o que vem primeiro, o texto, a música ou a performance?²⁷⁷ Como a pesquisadora reforça, trata-se de celeuma condicionada pela posição que a música de concerto – registrada e fixada em partitura – e a poesia – encerrada no papel sob a forma da escrita – ocuparam no discurso racional e dominante em torno da ideia de intelectualidade e cultura erudita. Aos teóricos acadêmicos coube a produção de análises a partir do texto escrito, legitimando o caráter racional ante a sensorial experiência performática.

Embora tal concepção já tenha sido debatida por críticos e acadêmicos contemporâneos, o foco na análise do objeto criou uma suposta dicotomia que vê como um *continuum* a contraposição entre letra e música.²⁷⁸ A célebre colocação de Santo Agostinho ressoa como sustentáculo desse argumento:

Mas, de fato, quando me lembro das lágrimas que derramei pelo canto da Igreja (*ad cantus ecclesiae*) no começo de minha fé recuperada e como agora sou movido não pelo canto, mas pelas coisas cantadas, quando cantadas com voz clara e com uma convenientíssima modulação, reconheço a grande utilidade dessa instituição. Assim, flutuo entre o perigo da volúpia e a experiência da saúde (*experimentum salubritatis*), sou levado antes, ainda que não pronuncie uma opinião irrevogável, a aprovar o costume de se cantar na Igreja, de modo que, pelos prazeres do ouvido (*oblectamenta aurium*), o espírito menos firme seja elevado ao sentimento de piedade. Mas, quando ocorre que eu seja mais movido pelo canto que pela coisa que se canta, confesso ter pecado culpadamente (*poenaliter*) e prefiro então não ouvir o cantor. (10, 33,50)²⁷⁹

²⁷⁷ FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (eds.) **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro, Brasil: 7 Letras, p. 15–45.

²⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 21.

²⁷⁹ AGOSTINHO. Confissões, livro 10, 33, 50. Apud in. AUBERT, Eduardo Henrik. *Intento sensu et vigilantí mente*: esboço de uma problemática histórica do som no Ocidente medieval. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 35.

Todavia, é importante aprofundar a discussão sobre o contexto desse argumento, tal como propõe Eduardo Henrik Aubert. O Bispo de Hipona não entende o conceito de música a partir dos mesmos sentidos atribuídos na contemporaneidade; trata-se, sobretudo, de um efeito que o som provoca no corpo. Isto posto, a discussão passa a se estruturar em outras categorias: a relação entre som-corpo e palavra-alma. Trata-se de uma distinção significativa, uma vez que está em jogo uma relação moral acerca do comportamento do corpo em detrimento da mente e da alma, projetando no som e, conseqüentemente, na música, um valor de corrupção devido ao seu caráter sensitivo e de passível voluptuosidade. A palavra, rígida em sua concretude de significados, não dá margem ao mundo do corpo.

É, no entanto, um discurso que não nega a existência e a importância do som, mas o hierarquiza a partir das estruturas morais da patrística. Diferentemente, a discussão vista pelos olhos da modernidade elenca essa contraposição, música e poesia, enquanto essencial à produção intelectual, dando à poesia – detentora inabalável dos significados por meio da concretude da palavra, interpretável ao cognoscível – grau superior ao sensitivo e não-verbalizável produto musical. Reforça-se um modelo de associação entre texto e sentido, música e emoção. Nele, o som carece de legitimidade enquanto mediador de sentido, qualificando-se como portador de subjetividades. O sentido, propriedade exclusiva do texto, sustenta a objetividade interpretativa.

Tal modelo foi fortemente criticado por novas perspectivas linguísticas e antropológicas, dentre as quais, a da própria Ruth Finnegan que lhe dedicou boa parte de sua produção. Essas críticas buscaram validar tanto os significados culturais que poderiam ser inferidos do som, como o deslocamento da interpretação do conteúdo para a performance.

De forma diversa, se privilegiarmos um entendimento mais historicizado desse debate, nos distanciamos da ideia de *continuum* proposta pela dicotomia música e poesia. Encontramos no argumento de Agostinho um sustentáculo à contraposição corpo – e tudo aquilo que o provoca, como o som – e alma; discussão de fundamentos assaz distintos da moderna oposição entre racional e sensível. Por este caminho, creio se tratar de uma relação em que o pensamento moral não objetava o som como característica compósita da canção, mas o reconhecia e, por isso, buscava condicioná-lo no contexto das práticas litúrgicas.

Longe de estabelecer uma distinção entre as duas artes, o pensamento pré-moderno as concebia como integradas, fruto da realidade concreta da oralidade, não do texto escrito. Como lembra Finnegan, “a *mousiké* grega clássica tinha um sentido diferente da moderna concepção

de ‘música’, pois incluía o que nós agora diferenciamos como música, poesia e dança”.²⁸⁰ Assim, também a ideia de um pensamento sobre o som, cujas propriedades matemáticas e suas proporções incidiam nos pensamentos filosóficos, tratava de aspectos teóricos e mais restritos do que o que abrange o conceito de música hoje.²⁸¹ Longe de mostrar-se como um *continuum*, a dicotomia entre música e poesia configura anacronismo quando contextualizada a partir da experiência do canto medieval. Nas palavras de Finnegan, “nossa dicotomia contemporânea entre ‘texto’ e ‘música’ não pertence a uma ordem natural permanente.”²⁸²

O canto está envolto em um fenômeno acústico que vai muito além de notas e palavras, enfatizando aspectos acústicos que emergem da vocalidade. Ao se considerar o papel da música e do som na criação trovadoresca ultrapassam-se os conceitos atuais que envolvem o fazer musical em prol de uma compreensão de “música vocal”, que engloba tanto o canto propriamente – com seus aspectos melódicos e rítmicos – como a sonoridade da fala, cujas entoações e sonoridades também habitavam as esferas performáticas das canções. Recorrendo ainda a Finnegan: “em muitos gêneros, é a eficácia sonora da performance aliada às grandes expectativas criadas pelo conhecimento dos ouvintes das convenções relevantes e do repertório que moldam a experiência, mais do que o conteúdo verbal cognitivo.”²⁸³

No âmbito da música medieval, seja litúrgica ou profana, também se pode conceber tal distinção como equívoca. Retomo Treitler:

To maintain that ‘the medieval musician did not set the words of the poem to music’ is to overlook just those properties of poetry and music that are the valences of their conjugation. It is held alongside the historiographic dogma that the possibility of communion or intercourse between poetry and music was discovered and first cultivated by Renaissance composers.²⁸⁴

²⁸⁰ FINNEGAN, R. O que vem primeiro?... op. cit., p. 27.

²⁸¹ Juntamente com a aritmética, a geometria e a astronomia, a música forma o *Quadrivium*, área de conhecimento associada à razão e à proporção numérica, enquanto as disciplinas do discurso – gramática, retórica e dialética – estão organizadas no *Trivium*. Dessa estrutura fundamental na ordem cognitiva medieval, principalmente inspirada por Boécio, a música aparece não como uma arte do fazer, uma arte técnica, mas como fruto da razão. À luz dessa filosofia, pode-se conceber uma distinção entre ‘falar sobre música’ – produto da razão, do pensamento e da reflexão e, portanto, não sujeita ao instinto do corpo – e o fazer, tocar e cantar, atividades inferiores e guiadas pelo instinto. Como explica Umberto Eco, “Com Boécio verifica-se um fato muito sintomático e representativo da mentalidade medieval. Ao falar de música, Boécio entende uma ciência matemática das leis musicais; o músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro, enquanto o executante é frequentemente apenas um escravo sem perícia e o compositor é um instintivo que não conhece as belezas inefáveis que só a teoria pode revelar.” É nos séculos XII e XIII, já sob a influência do pensamento tomista, que as sensibilidades e as técnicas passam a ser consideradas formas de conhecimento. Ver. ECO, Umberto. **Arte e beleza na Estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2018, p. 66.

²⁸² Ibidem, p. 28.

²⁸³ Ibidem, p. 32.

²⁸⁴ TREITLER, L. The Marriage... op. cit., p. 460.

O argumento expressa-se de forma incisiva pelo autor, ao recorrer à metáfora do ‘casamento’ entre música e poesia. Não obstante, o foco da discussão proposta por Treitler consiste na articulação entre texto e melodia, contrapondo-se à corrente tese de que qualquer melodia servia de base para a inclusão de palavras, e que eram estas o principal produto da canção medieval.

Grande parte dos argumentos que negligenciavam a questão musical nos cantos medievais, como reforça o autor, tomaram por base os conceitos contemporâneos do que seria uma música elaborada, autoral e singular. Nessa perspectiva, estruturas melódicas repetitivas e o uso de *contrafacta* configurariam a evidência. Treitler, ao contrário, questiona em seus trabalhos a intersecção entre música e poesia por meio do confronto entre manuscritos com diferentes versões, para mostrar que, à parte as variações advindas das práticas mnemônicas e de improvisação associadas ao modo de canto e composição, determinados efeitos criados entre os pontos de apoio do canto revelam a existência de uma correlação estreita entre palavra, nota melódica e efeitos sonoros. Sua pesquisa, no entanto, não chega a enveredar pela produção trovadoresca e, menos ainda, pelas cantigas galego-portuguesas, cuja impossibilidade de uma abordagem comparativa entre versões – haja vista os raros exemplares com notação musical – requer uma busca por outras referências para se compreender como a música e os aspectos sonoros poderiam atuar em seu processo criativo.

Manuel Pedro Ferreira, entretanto, debruçou-se sobre esses escassos testemunhos a fim de oferecer análises de maior substância quanto ao repertório das cantigas. O musicólogo compreende que essa discussão se fundamenta a partir de dois modelos teóricos elaborados para gêneros vocais distintos: o canto gregoriano e o moteto polifônico do século XIII. Grande parte das premissas que costumam embasar as análises partem das conclusões de tratadistas medievais, como Guido D’Arezzo, Amerus e Johannes Afflighemensis, procurando aplicá-las ao modo de composição trovadoresco. Ao aproximarem a relação rítmica modal do moteto com a tradição dos *trouvères* – a lírica em *langue d’oïl* – conclui-se que os poetas do amor cortês utilizavam melodias neutras que possibilitariam maior liberdade de interpretação dramática do texto, como defendeu, em seu clássico trabalho, Hendrik van der Werf.²⁸⁵ Assumindo posição diversa, os pesquisadores que reconheceram nas *cansos* e *chansons* os modos gregorianos, tenderam a estabelecer maior relação entre texto e música fundamentados nos apoios tônicos, tal como sugeriram Paolo Ferreti, Willi Apel e, em certa medida, também Treitler.²⁸⁶

²⁸⁵ Cf. FERREIRA, M. P. *Cantus Coronatus...* op. cit., p. 68. Ver também VAN DER WERF, Hendrik. **The Extant Troubadour Melodies**. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars. Rochester: the author, 1984.

²⁸⁶ Essa discussão é pormenorizada por Ferreira em *Cantus Coronatus...* op. cit., p. 65 – 71.

Por sua vez, Ferreira faz coro às ideias de Treitler e, em especial, de Wulf Arlt, que defende que,

a música, pela sua estrutura melódica, com as suas articulações e relações formais, pode impor as suas próprias ênfases, evitar cadências no fim dos versos, ultrapassar cesuras, e realizar assim um conceito estético que, na tensão entre formas verbais e musicais, oferece uma resolução globalmente plausível para o discurso de uma canção estrófica de extensão qualquer.²⁸⁷

Da mesma maneira, os manuscritos occitanos e franceses oferecem exemplos em que a música segue rigorosamente as demandas formais e semânticas do texto.²⁸⁸

Tal afirmativa de Arlt apresenta uma sutil diferença na compreensão do ‘casamento’ entre texto e música. Este não é resultado necessariamente de uma relação recíproca entre ambos, da mesma forma que a letra não é necessariamente a portadora do sentido principal. Arlt oferece exemplos em que à música é permitida a criação de novos sentidos durante a performance; i.e., ela, justamente por não coincidir com expectativas do texto, não é neutra, mas produz novos significados. Isto, me leva a questionar a qualificação de neutralidade de uma melodia, visto que os parâmetros utilizados por Van der Werf, dentre outros, estão calcados em uma compreensão contemporânea do que seria essa relação, e desconsideram a capacidade da música como produtora de um discurso.

Acredito que tal perspectiva de neutralidade não é apenas anacrônica, revelando ser também uma abordagem estritamente formalista com foco no conteúdo representado na partitura. Desconsidera-se, portanto, qualquer interação produzida pela performance e a própria relação do grupo social envolvido – entre trovadores e seu público de corte – com o repertório, com os motivos musicais e temáticos que, em interação, poderiam produzir nuances que escapam à nossa compreensão. Ademais, há numerosos exemplos, contemporâneos ou de outros tempos, em que a relação entre melodia e ritmo, como elementos dependentes e descritivos do que está exposto na letra, não se comprova.²⁸⁹

No que tange à lírica profana galego-portuguesa, as análises de Ferreira encontram estreitas relações entre o texto e a música nas cantigas de amigo de Martim Codax e nas cantigas

²⁸⁷ ARLT, Wulf apud in FERREIRA, M. P. *Cantus Coronatus...* op. cit., p. 70.

²⁸⁸ Idem.

²⁸⁹ A título de ilustração, podemos evocar alguns exemplos da própria canção popular brasileira, como no samba, em que o ritmo energético e acelerado está associado com melodias em tonalidade maior e de contornos melódicos predominantemente ascendentes, representando um caráter expressivo e alegre, mas que acompanham letras que descrevem sentimentos e situações de sofrimento ou tristeza: Quem me vê sorrindo, Disfarça e chora e Minha, compostas por Cartola, ou, em sentido oposto, a célebre Manhã de Carnaval (Black Orpheus), de Luis Bonfá.

de amor de Dom Dinis.²⁹⁰ Os *cantares d'amigo* de Martim Codax configuram um “gênero trovadoresco caracterizado por uma estreita relação entre música e texto não só no aspecto formal, como nos aspectos acentual e retórico.”²⁹¹ Já com relação aos *cantares d'amor* dionisinos, o fragmentado material melódico analisado por Ferreira levou a conclusões ambíguas. Por um lado, reconhece um paralelismo entre texto e música, especialmente no realce das rimas evidenciado pelos movimentos cadenciais, a coincidência entre as pausas internas e sua íntima relação nos refrães, em que o conteúdo poético é, sensivelmente, intensificado pelo potencial dramático dos motivos melódicos, sobretudo, em três cantigas do Pergaminho Sharrer.²⁹² Desse modo, mesmo que o refrão apresentasse motivos melódicos utilizados em versos anteriores, ou até uma mesma frase, Ferreira sugere que os “refrães podiam assim desempenhar um papel emocionalmente importante, de intensificação expressiva, que equilibraria o efeito nivelador da associação de uma mesma frase a diferentes conteúdos poéticos”.²⁹³

Por outro lado, o pesquisador também conclui que há uma certa “neutralidade acentual” das melodias em relação às estrofes. Ora, tal desencontro entre o acento métrico e o fraseológico não significa uso neutro ou desvalorizado das qualidades melódicas da música, mas sim uma manipulação dos aspectos sonoros a partir de outros parâmetros. No que consiste, então, essa neutralidade senão um fator de possível descompasso com a prática de composição trovadoresca?

Ao pretender identificar nas características da performance como se estabelece o ‘casamento’ entre música e poesia na lírica trovadoresca, procuro me aproximar da perspectiva própria dos trovadores e de seu público na recepção das cantigas. Considerar outros valores como vocalidade e os possíveis efeitos que uma melodia poderia impor ao texto, como defendeu Arlt, abre caminhos para considerar as cantigas em sua natureza de performance, não como o texto encerrado nos cancioneiros que, como referido, são produções com objetivos distintos da própria expressão da prática trovadoresca.

A compreensão da criação trovadoresca, como ato de performance e, portanto, envolvendo a música, o texto e a vocalidade em simultâneo, requer mais informações além daquelas contidas no registro gráfico musical. Não se trata de negar a notação musical e o texto poético como importantes registros dessa prática, mas sem considerá-los como um conteúdo

²⁹⁰ Respectivamente, FERREIRA, M. P. *O som de Martim Codax...* op. cit.; _____. *Cantus Coronatus...* op. cit.

²⁹¹ FERREIRA, M. P. *Cantus Coronatus...* op. cit., p. 69.

²⁹² Cantigas 1, 2 e 5. Ver...

²⁹³ *Ibidem*, p. 82.

completo por si. A compreensão da forma, neste caso, assume importância fulcral para o entendimento do processo. Por isso, é preciso buscar elementos que possam esclarecer sobre o papel da música e do som na arte trovadoresca tanto nas partituras como também nos textos das cantigas, em tratados e na iconografia.

3.3 A música e o som na Arte de Trovar

Dentre as fontes da lírica galego-portuguesa que podem auxiliar esta empreitada, o tratado anônimo que abre o Cancioneiro da Biblioteca Nacional permite inferir alguns aspectos importantes. Denominado como “Arte de Trovar”, trata-se de um pequeno e singular conjunto de capítulos contendo algumas explicações didáticas sobre o fazer trovadoresco em galego-português. O tratado está incompleto e dele restam apenas algumas seções que, apesar de oferecer importante orientação sobre a classificação dos três amplos gêneros da lírica galego-portuguesa, ainda deixa lacunas significativas acerca de características genológicas e sobre as terminologias utilizadas no espaço ibérico. Como conclui Lênia Marcia Mongelli, “é evidente que a Arte de Trovar – ou aquilo que dela restou – não dá conta da complexidade da lírica trovadoresca galego-portuguesa”.²⁹⁴

Seguindo uma tradição de estreitos vínculos com as lições dos clássicos, como Aristóteles, Cícero e Quintiliano, os tratados de poética medievais foram escritos, em grande maioria, em momento posterior ao apogeu das tradições trovadorescas, sejam os que versam sobre a arte de além-Pireneus, seja este precioso e fragmentado manuscrito ibérico.²⁹⁵ Portanto, não foi uma obra destinada aos trovadores que buscavam dominar este mister, mas às gerações subsequentes de intelectuais interessados numa prática que já não tinha a mesma presença nas cortes. Mongelli explica que tais tratados e ‘artes’,

têm por fim, no geral, sistematizar, colocar alguma ordem teórica, conceitual e distributiva no conjunto da poesia profana então ‘velha’ de três séculos. São, portanto, de efeito retroativo e evidenciam uma intenção didática prospectiva de ensinar a compor à moda dos trovadores.²⁹⁶

Essa condição é, igualmente, uma adversidade para as questões que envolvem a música das cantigas. A própria problemática acerca da autoria e época de elaboração da Arte de Trovar – se foi ou não elaborada no século XIV, na corte do Conde de Barcelos e dos últimos

²⁹⁴ MONGELLI, L. M. **Fremosos Cantares...** op. cit., p. XXXI.

²⁹⁵ Cf. *Ibidem*, p. XXXIV.

²⁹⁶ *Idem*.

trovadores portugueses, ou se foi incorporada à compilação a mando de Colocci²⁹⁷ – levanta substanciais dúvidas quanto ao uso do termo “som” nas escassas passagens em que a música é mencionada.

O conteúdo central do tratado versa sobre os aspectos poéticos, nas definições dos gêneros e alguns elementos formais em torno do bom uso das palavras. Porém, como observou Tavani, não visa ensinar os pormenores técnicos para se compor e versificar trovas, antes, define de modo abrangente os conceitos e termos que menciona.²⁹⁸ Nesse cenário, a ideia de música surge associada ao capítulo IX do título terceiro, no qual se explicam as cantigas de seguir, uma das mais evidentes formas de *contrafactum*.

Outra maneira há i em que trobam do[u]s homens e que chamam seguir; e chamam-lhe assi porque convém de seguir cada um outra cantiga, a som ou em p[alav]ras ou em todo. E este seguir se pode fazer em três maneiras. A ùa, filha[m]-se o som doutra cantiga e fazem-lhe outras palavras tam iguaes come as outras, pera poder e[m] elas caber aquel som mesmo. E este seguir é de meos em sabedoria, porque [nom] toma nada das palavras da cantiga que segue.

Outra maneira i há de seguir a que chamam palavra por palavra, e [é] porque convém, o que e[m] esta maneira quiser seguir, que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejam iguaes e de tantas silabas ùas come as outras, pera poderem caber em aquele som mesmo. E outra maneira i há de seguir em que nom segue[m todas] as palavras, [mais ùas] fazem-nas das outras rimas, iguaes daquelas, pera poderem caber em aquel som mesmo; mais outra[s] daquela cantiga que seguem as devem de tomar ou trameter, [e] fazerem-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[m]-lhe dar aquel [refram] mesmo, em outro entendimento, per aquelas palavras mesmas; assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palavras mesmas, e tragem as palavras da cobra a concordarem com el.²⁹⁹

Diferentemente de outras abordagens, Graça Videira Lopes faz coro com Jean-Marie D’Heur, numa perspectiva bastante interessante quanto a esse aspecto: “o ‘seguir’ era, pois, outra das ‘maneiras’ de se fazer uma cantiga na escola galego-portuguesa.”³⁰⁰ E, tal como aponta a pesquisadora, é por esse sentido que o capítulo do manuscrito inicia sua explicação, uma vez que está introduzindo uma outra maneira de trovar, em que pode se “seguir”, tomar para a nova composição, o som de outra cantiga preexistente, as palavras ou ambas. No primeiro modo apresentado no tratado, o seguir é feito a partir do “som” de outra cantiga já existente,

²⁹⁷ Sobre as questões que envolvem a Arte de Trovar, ver. TAVANI, G. “Arte de Trovar”. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993, p. 67 – 69.

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal, fl. 3v. Edição da base de dados Cantigas Galego-Portuguesas... op. cit.

³⁰⁰ LOPES, Graça Videira. **A sátira nos Cancioneiros...** op. cit., p. 96.

fazendo as novas palavras ‘cabem’ no som da cantiga original. Para além do debate em torno da definição deste subgênero de cantiga satírica³⁰¹, meu interesse se restringe, no momento, à questão do som: que sentidos o tratadista anônimo dá ao “som” na cantiga de seguir?

Em todos os três modos de seguir – utilizando somente a melodia, as rimas ou as mesmas palavras e refrão de uma cantiga de base – a ideia posta em ação é fazer caber no som da cantiga original as novas palavras. Ao se tomar o sentido amplamente aceito de que som significa melodia, tem-se uma indicação, nesta parte do tratado, da importância que tal aspecto adquire sobre o próprio texto. São as palavras que devem obedecer à música original e, dessa maneira, manter a coerência com a proposta paródica de elaborar uma nova cantiga, fazendo lembrar de outra, já conhecida. A relação com o público, neste caso, é de primordial importância pois, somente se o ouvinte for capaz de reconhecer a melodia original, a cantiga atingiria sua eficácia. Consequentemente, uma leitura que se restrinja à métrica e rima das cantigas, não contemplaria todo o aspecto que, a tomar pelo manuscrito, provocaria o efeito desejado.

Esse argumento é reforçado pelas próprias cantigas, pois também evidenciam a diferença entre cantigas de seguir e a ideia de plágio, assim como da prática do *contrafactum* de modo mais amplo, como mostra Graça Videira Lopes.³⁰² Outras formas podem tomar de empréstimo melodias pré-existentes, revelando a habilidade do trovador em recriar, citar ou mesmo se ligar à tradição, citando-a como parte de seu conhecimento e de seu pertencimento. A realização de uma cantiga de seguir precisa um contexto satírico; é um subgênero das cantigas de escárnio e maldizer e o reconhecimento da melodia e da cantiga original são parte essencial da sátira. A qualidade do trovador é posta em cena justamente pela capacidade de dar outro entendimento à cantiga original e, como mostra o autor, ao descrever o primeiro modo de seguir, isso já pode ser revelado pelo uso da melodia.

Tal compreensão vai ao encontro da colocação de Wulf Alrt, ao sugerir que em algumas cantigas é a música que se impõe ao texto. O compositor, neste caso, trabalha o aspecto criativo, buscando fazer sua poesia ‘caber no som’. É possível, ainda neste primeiro modo de seguir, que, para atingir o efeito, o trovador se mantivesse o mais próximo possível da melodia original, pois na carência de outros elementos que pudessem identificar a cantiga matriz, a melodia tinha que estar clara para o público.

É possível estender essas primeiras conclusões para alguns sentidos mais gerais no que tange ao entendimento sobre a música das cantigas: em primeiro lugar, isso permite

³⁰¹ Graça Videira Lopes expõe um interessante debate a partir de uma revisão crítica da literatura e retomando, em grande parte, a lição do manuscrito. Ver. LOPES, G. V. A sátira nos cancioneiros... op. cit., p. 96 – 106.

³⁰² Ibidem, p. 128 – 131.

compreender o repertório melódico de maneira muito mais plural, pois se houvesse um reduzido vocabulário musical em que os trovadores pudessem se basear, a efetividade da sátira nas cantigas de seguir seria fragilizada e não se teria clareza de qual cantiga estaria sendo tomada como base. Depois, evidencia-se, também, que ainda que um trovador não tivesse uma boa voz para cantar, era necessário um bom conhecimento de música – não de escrita ou teoria musical, mas de música em seu sentido lato e prático – uma vez que esse tipo de adaptação exigia precisão. Em terceiro lugar, por se fazer clara a diferença entre *seguir* e plágio, este modo de cantiga demandava bom domínio na arte de trovar, realçado pelo autor do tratado quando especifica qual dos modos de seguir revela ‘maior entendimento’ ou “a melhor maneira”, pois trata-se, igualmente, de uma forma de demonstrar conhecimento da tradição e de seu público. Por fim, essa diferenciação entre seguir e plágio também revela que, por mais que algumas cantigas de amigo tomassem para seus cantos motivos ou mesmo frases melódicas derivadas da tradição regional, os trovadores tinham consciência desse processo, distinguindo tais usos em diferentes maneiras de trovar e, quando ocorria de um trovador usar demasiadamente esse recurso, podia ser acusado de plagiador, como o fez Gonçalo Anes Vinhal.

*Maestre, tôdolos vossos cantares
já quê filham sempre d'um a razom
e outrossi ar filham a mi som;
e nom seguides [i] outros milhares,
senom aquestes de Cornoalha;
mais este[s] seguides bem, sem falha,
e, ai trobador, per tantos logares.*

*D'amor e d'escarnh', em todas razões,
os seguides sempre; [e] bem provado
eu o sei que [os] havedes filhado;
ca, se ar seguíssedes outros sões,
nom trobariades peior por en;
pero seguides os nossos mui bem
e já ogan'i fezestes tenções, [...]
(V 1007)*

Faço coro à leitura que Lopes propõe para esta cantiga, na qual demonstra que o seguir e o *contrafactum* não eram sinônimos da total liberdade melódica ou mesmo de um caráter público. Pelo contrário, a prática tinha seu valor quando contida nas regras e nos limites impostos à sátira, transformando-se ela própria em motivo de sátira, quando sua forma desrespeitava aqueles princípios. Ao denunciar o ‘maestre’ anônimo que costuma lhe “filhar o som”, Gonçalo Anes acusa-o também de tomar para si o mérito qualitativo das melodias. Ou seja, não fica claro ao ouvinte se a melodia original pertencia a uma cantiga de Gonçalo Anes,

e se esta serviu de base para a composição do trovador anônimo. Inclusive, a queixa se configura pela contínua repetição deste tipo de roubo juntamente com o roubo das razões, ou seja, também o assunto ou ideia da cantiga.

Duas questões emergem destas estrofes iniciais: primeiramente, que o roubo dos “sons” das cantigas não era algo incomum, o que não quer dizer que fosse aceito sem críticas no meio cortesão. A ideia de roubo, porém, é, como já demonstrado a partir da Arte de Trovar, bastante distinta da apropriação de uma melodia por uma cantiga de seguir. Infere-se, assim, que ou o denunciado trovador não estaria fazendo a cantiga de seguir de forma satisfatória, ou seja, disfarçando o fato de se basear em outra cantiga para criar sua sátira, ou que estaria realmente plagiando as melodias de Gonçalo Anes para fazer suas próprias trovas – seus lais, talvez, a julgar pela insinuação de fazê-lo na Cornualha.³⁰³ Por outro lado, as estrofes que se seguem aludem a uma falha específica do plagiador, pois este não estaria ‘escondendo’ bem o que filhou.

*em razom d'um escarnho que filhastes
e nom [no-lo] metestes ascondudo;
ca já quê era de Pedr[o] Agudo
essa razom em que vós i trobastes;
mais assi a soubestes vós deitar
antr'ûas rimas e entravincar,
que toda vo-la na vossa tornastes.*

*Par maestria soubestes saber
da razom alhea vossa fazer
e seguir sões, a que vos deitastes.
E gram careza fezestes, de pram;
mais los trobadores travar-vos-am
já quê nos tempos, que bem nom guardastes.*

Gonçalo Anes acusa-o de sequer saber esconder seus roubos. Dessa forma, a maestria do ‘maestre’ era justamente roubar de forma desmedida e descarada.

A Arte de Trovar pressupõe que, entre algumas maneiras de trovar, o som pudesse assumir um papel predominante no processo de criação. Contudo, o último modo de seguir descrito no tratado não deixa dúvida da valoração que o caráter poético possui na arte trovadoresca como um todo: “assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palavras mesmas, e tragem as palavras da cobra a concordarem com el”;

logo, a maneira de seguir que demonstra maior entendimento é a que utiliza tanto a melodia

³⁰³ Cf. Ibidem, p. 128.

e as rimas como algumas palavras da canção original, mais recorrentemente o refrão, a julgar pelos exemplos desse tipo de cantiga nos cancioneiros.

A partir do excerto anterior, é possível considerar algumas possibilidades interpretativas. É justo pensar que tal maneira demonstra maior entendimento por se tratar de uma maestria que exige formalmente maior acuidade, uma vez que se deve criar estrofes cujo conteúdo satírico daria um novo sentido a um refrão já existente, tendo que, igualmente, fazer caber essas estrofes no som e nas rimas originais. Por outro lado, um público conhecedor das cantigas teria dessa forma mais facilidade em reconhecer a cantiga original e, assim, se conseguiria maior eficácia na compreensão da sátira, sendo esse o provável motivo de ser essa a “melhor maneira”. Ainda no universo das possibilidades: ao usarem as rimas e o refrão da cantiga original, os trovadores também teriam maior flexibilidade na interpretação e na ornamentação do som da cantiga original, elaborando um processo de assimilação da tradição ao fazer uma cantiga de seguir. Tal possibilidade reforça a distinção entre o seguir e o plágio, já que permite ao trovador inserir suas próprias invenções, sejam elas poéticas ou sonoras, na cantiga já conhecida.

3.4 O som e a voz nas cantigas

Infelizmente, a Arte de Trovar oferece pouca informação acerca da música e do som nestes cantares. Os próprios trovadores, todavia, podem esclarecer essa matéria a partir das referências usadas nas cantigas. O recurso de cantar sobre os modos como outros cantaram, o que faziam de certo ou errado, está, como se pode supor, entre os temas de interesse para sátiras; o alvo predileto, os jograis. É nesse sentido que se desenvolve o ciclo de quatro cantigas sobre o jogral Lopo, do trovador Martim Soares.³⁰⁴

O ciclo possui um toque especial, pois não se trata de uma crítica advinda de um mero trovador. Como coloca a rubrica da cantiga *Ai, Pai Soárez, venho-vos rogar* (B 144), Martim Soares “trobou melhor ca tôdolos que trobarom, e ali foi julgado antr’os outros trovadores.”³⁰⁵ Tratava-se de um trovador reconhecido pela sua excelência na arte de trovar, criticando o jogral, tema comum às cantigas satíricas³⁰⁶, ocupando uma tópica bastante recorrente entre trovadores.

³⁰⁴ No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, as cantigas 1363 a 1366.

³⁰⁵ Acerca da biografia deste trovador, ver LOPES, G. V. FERREIRA, M. P. Martim Soares. In: *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas...* op. cit.; OLIVEIRA, A. R. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 386 – 388; MUNIZ, M. R. C. **Biografia de Trovadores e Jograis...** op. cit., p. 443 – 444.

³⁰⁶ Outro caso bastante icônico, são as cantigas direcionadas ao jogral Lourenço, nas quais ele não somente é criticado, como também participa em tenções com nobres como João Garcia de Guilhade e João Peres de Aboim, chegando a se defender contra as críticas ao seu mester enquanto trovador: B 1493 – 1497, e V 1010.

Logo, é questionável o fato de que Lopo seria realmente um péssimo jogral. Pelo contrário, Lopo conta com oito cantigas de amigo e três de amor registradas no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, as quais não contrastam negativamente com o conjunto do *corpus*. Neste sentido, sublinho a opinião de Paulo Sodré, que considera a *hequivocatio* como recurso retórico que fundamenta um jogo de contrários. N  obstante, acredito que esse ciclo pode revelar, se não a falta de talento de Lopo, algumas características consideradas na performance das cantigas.

O cancioneiro apócrifo organiza as cantigas de Martim Soares na se o que Oliveira denominou como a de “respeito parcial pela triparti o dos gêneros poéticos”; i.e., apesar de se encontrar presente tanto na zona das cantigas de amor, como na de escárnio e maldizer, com cantares dos respectivos gêneros – Martim Soares não possui cantigas de amigo registradas –, encontram-se “anomalias” nessa arruma o, como a intercala o com cantigas de escárnio e uma ten o erroneamente entre os cantares d’amor.³⁰⁷ Isso demonstra que a obra deste trovador passou por dois momentos de coleta: a primeira, realizada para o Cancioneiro da Ajuda; a segunda, posterior a este, resultando nas anomalias apontadas por Oliveira.

Martim Soares  , portanto, um trovador das primeiras gera es, tendo atuado junto às famílias bem colocadas na corte de Sancho II, como a de Martim Garcia de Parada, a quem Oliveira sugere que o trovador português fez voto de vassalagem. Conforme a referida rubrica que o apresenta, Martim Soares   de Riba de Lima, e sua família já apresenta liga es com a nobreza. Tais rela es o teriam levado   corte de Castela quando da deposi o de Sancho II, n t cia fundamentada no papel que Martim Garcia de Parada assumiu junto ao rei durante o conflito com D. Afonso III. Seria nesta época que Martim Soares teria contatado com o jogral galego Lopo.

A primeira das cantigas possui uma rubrica que anuncia o tema: “Outrossi fez estes cantares aposto[s] a um jogral que diziam Lopo e citolava mal e cantava peor; e som estes”.

*Foi a cítola temperar
Lopo, que citolasse;
e mandarom-lh'algo dar,
em tal que a leixasse;
e el cantou log'entom,
e ar derom-lh'outro dom,
em tal que se calasse.*

*U a cítola temperou,
logo lh'o dom foi dado,
que a leixass', e el cantou;
e diss'um seu malado:*

³⁰⁷ Cf. OLIVERIA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 50 – 52.

*[- Pera leixar de cantar,]
ar dê-lh'alg', a quem pesar:
nom se cal'endoado.*

*E conselhava eu bem
a quem el dom pedisse,
desse-lho log'e, per rem,
seu cantar nom oísse,
ca est'é, ai, meu senhor,
o jogral braadador
que nunca bom som disse.
(B 1363)*

Nessa primeira estrofe, o trovador português apresenta o tema de sua sátira: assim que Lopo foi afinar sua cítola, rapidamente pagaram-lhe para que parasse de tocar; começou a cantar, e pagaram-lhe novamente para que se calasse. A condição de jogral de Lopo é enfatizada pela situação econômica que o afeta, uma vez que ele toca e canta por ofício, ou seja, em troca de dinheiro.³⁰⁸ Essa condição sugere um caminho bem distinto do que a interpretação literal nos faz crer, pois Lopo não só dependia de seu talento como ofício, como também atuava como jogral nos círculos da alta aristocracia castelhana, ou mesmo no entorno régio, como sugere Oliveira.³⁰⁹ Nestes termos, é difícil acreditar que Lopo realmente tocasse e cantasse mal. Para Sodré, a sátira aconteceria, neste caso, justamente por se tratar de um jogo de contrários e não uma ofensa real. Lopo era um jogral talentoso e por isso a ironia se torna motivo de riso.

Em meu entendimento, torna-se importante a própria condição de performance esperada de um jogral. A cantiga apresenta um cenário no qual o jogral afina o instrumento e, num primeiro momento, executa uma música sem o canto. Sucede que, ao deixar de tocar, Lopo começa a cantar; o canto aparece como uma atividade sem o acompanhamento da cítola e posterior à música instrumental.

A sequência descrita na primeira estrofe sugere, se seguirmos a interpretação que nos tem orientado, tratar-se de um ato recorrente na corte. Ao prelúdio instrumental se seguiria um cantar. Apesar da possibilidade de o canto ainda ser acompanhado por instrumentos³¹⁰, a cantiga revela que os sons instrumentais também tinham um lugar importante, fosse como prelúdios ou mesmo como peças independentes, das quais não se tem registros. Sublinha-se, ainda, um possível rigor exigido por parte da corte aos jograis no que tange a execução instrumental e vocal, sendo requerido para o ofício o domínio da performance. Enfatizo que a sátira atua na

³⁰⁸ Para as relações profissionais e econômicas que envolvem a função dos jograis, ver PAIVA, J. W. C. **Versos em conflito...** op. cit., p. 17 et. seq.

³⁰⁹ Cf. OLIVEIRA. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 387.

³¹⁰ Ver. PESSOA, Felipe. A performance nas cantigas galego-portuguesas: desafios entre oralidade e tradição manuscrita trovadoresca. **Dramaturgias**, [S. l.], n. 15, p. 50–77, 2020, p. 65 – 68.

condição de que Lopo é pago para parar de tocar e de cantar porque executa mal essas atividades.

A segunda estrofe reforça o lugar de Lopo como jogral que vive do soldo que ganha ao se apresentar. Entretanto, é um jogral que possui, inclusive, um criado – “E diss’um seu malado” – deixando claro de que se trata de um artista de certo reconhecimento e estatuto social. Incide aí o escárnio: o criado anuncia que Lopo não irá deixar de cantar e tocar gratuitamente; se o quiserem “ar dê-lh'alg', a quem pesar:”, pois, “nom se cal'endoado.” Ele ganharia muito dinheiro ao tirar proveito da sua falta de talento, torturando o público com sua música e seus cantos até lhe pagarem para que se calasse.

Todavia, a última estrofe apresenta ainda um adjetivo a explorar. Nela, Martim Soares sentencia que “ca est'é, ai, meu senhor, o jogral braadador que nunca bom som disse”; isto é, um jogral que canta aos berros. O trovador sugere que não se deveria cantar com uma voz exageradamente forte, quiçá, gritada ou berrada. Dever-se-ia buscar uma intensidade vocal equilibrada e, porventura, pode-se mesmo estender a compreensão para uma qualidade de timbre; o jogral teria uma voz esganiçada.

O ciclo de sátiras a Lopo por Martim Soares tem continuidade nas outras três cantigas.³¹¹ Estas, contudo, pouco elucidam sobre o caráter sonoro e musical da performance do jogral. Por outro lado, encontramos outras referências no cancionero que convergem e ampliam as perspectivas esboçadas anteriormente, como é o caso da cantiga de Pero Garcia Burgalês³¹², na qual o trovador satiriza certo cavaleiro, Fernando Escalho, que outrora fora bom cantor, mas que perdeu a voz devido ao comportamento desregrado;³¹³ A “mui boa voz”, que Dom Fernando teve quando “mentre foi pastor”, e que segundo o testemunho de Pero Garcia, “que poucos outros vi cantar melhor”. A referência à boa voz na cantiga está associada a uma voz jovem e possivelmente mais aguda e limpa de rouquidão. Na segunda estrofe, o trovador chega a ser bastante específico:

*Nom se guardou de foder, e mal sem
fez el, que nom poderia peor;
e ham-lh'as gentes por en desamor,
per bõa voz que perdeu com mal sem,
voz de cabeça, que xi lhi tolheu,
ca fodeu tanto que lh'enrouqueceu
a voz, e ora já nom canta bem.
(B1377)³¹⁴*

³¹¹ B 1364, 1365 e 1366.

³¹² B 1377.

³¹³ Tema também presente na tenção B 1009, de João Peres Aboim e João Soares Coelho.

³¹⁴ Grifo meu.

A voz de cabeça é uma voz projetada pela ressonância a partir das cavidades do crânio e que está em contraposição à voz de peito, mais potente, grave, próxima da voz de fala. Trata-se, portanto, de uma entoação mais leve e aguda, pela qual a sonoridade favorece o desenvolvimento de frases na região aguda sem ‘quebrar’, i.e., sem que os agudos se tornem estridentes. É importante diferenciar aqui a voz de cabeça da ressonância exclusiva nos seios nasais, ‘na máscara’, em que o timbre metálico se sobressai, assim como da voz de falsete, no qual o movimento de adução das pregas vocais não se realiza por completo, resultando em um som mais agudo e permeado de ar. Desde o século XIX, há um modelo de canto que explora bastante a chamada voz mista, em que se combina a voz de peito com a de cabeça.³¹⁵ A partir dessas referências presentes nas cantigas, acredito que o modelo estético mais explorado pelos jograis e trovadores era a voz de cabeça, buscando suavizar os agudos e cantar de forma mais clara e limpa. Tal modelo associa-se repetidamente à imagem de uma voz jovem e aguda, mas também é reforçado com a imagem de uma jovem cantando com voz “manselinha”, como referem os cantares d’amigo.³¹⁶

Por fim, encontramos ainda duas cantigas que podem contribuir para a questão. A cantiga de amigo do jogral Pero Amigo de Sevilha, na qual uma dama procura aprender um *cantar d’amigo* que teria sido feito para ela. Para isso, ela pede para que alguém cante a fim de que possa aprender e ver se a dedicatória é verossímil.

*Um cantar novo d’amigo
querrei agora aprender
que fez ora meu amigo
e cuidu log’entender
- no cantar que diz que fez
por mi, se o por mi fez*

*Um cantar d’amig’há feito
e, se mi o disser alguém
dereito como el é feito
cuid’eu entender mui bem
- no cantar que diz que fez
por mi, se o por mi fez
(B 1214)*

³¹⁵ Ver. PACHECO, Alberto J. V. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto**: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004, p. 56 – 61, em especial; . A registoção vocal no séc. XVIII e XIX e suas consequências na prática interpretativa. In: **Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical**, p. 19 – 24; MIGUEL, Fábio. Registo vocal: uma abordagem conceitual. In: **Ouvirouer**, Uberlândia, vol. 8, n. 1 – 2, 2012, p. 26 – 35.

³¹⁶ Especificamente as cantigas B 720, de Estevão Coelho, e B 967, de João Airas de Santiago, as quais um cenário de pastoreio é descrito com a dama cantando com voz igualmente jovem e aguda.

Destaco que a preocupação da dama em querer que alguém cante da forma correta – “se mi o disser alguém direito como el é feito –, se deve à razão de reconhecer a legitimidade da coita de seu amigo. Porém, somente é possível identificá-la a partir da performance correta da cantiga, incluindo não somente a letra, como também a melodia. A necessidade de cantar “direito” para que haja um bom “entendimento” é compartilhada por Gil Perez Conde, para quem uma boa voz, um bom entendimento e uma boa apresentação, são recursos essenciais para o bom jogral: “*Jograr, três cousas havedes mester/ pera cantar, de que se paguem en:/é doair’e voz e aprenderdes bem*”.³¹⁷

Dessa forma, valorizam-se, por meio das sátiras, as qualidades requeridas à performance trovadoresca. Os cantares expõem as expectativas da tradição, como o tocar bem o instrumento musical, afinar antes de tocá-lo, cantar bem, com voz leve e aguda e, ainda, com a precisão necessária ao bom entendimento. O modelo, o ideal, é o que está sendo apontado nos escárnios e maldizeres. Recorrendo mais uma vez a Sodré,

Cada personagem, cada vício ou defeito ou desajuste apontado nas cantigas – não obstante o peso das tintas e o exagerado das descrições com vistas ao riso –, indica ou sugere, subliminarmente, um ideal de ordem e de norma que os trovadores, diante das ‘zonas de tensões sociais (LIU, 2004, p. 131), explicitamente ou não acusavam. Ainda que os equívocos de palavras e de situações constituíssem um jogo cortesão, um jogo de avessos, neles se contrapõem, ineludivelmente, o erro e o acerto, o ideal e o repudiado, o claro e o não claro da etopéia dos medievos peninsulares, mesmo ilustrados por meio de personagens que fossem porventura nada disso.³¹⁸

Com base no referido, é notório que muitas questões em torno da performance trovadoresca foram debatidas pelos próprios trovadores e estiveram na pauta de tratados como a Arte de Trovar. Isto sublinha o lugar destacado que o canto, o uso de instrumentos e a performance possuíram no espetáculo lírico. Apesar de escassa, a documentação com notação musical também oferece registros fundamentais para compreendermos o papel da música e da performance na corte de D. Dinis. Passarei, agora, para uma discussão mais pormenorizada a partir dos dois pergaminhos que constituem essa tradição manuscrita.

³¹⁷ B 1515.

³¹⁸ SODRÉ, Paulo Roberto. **O riso no jogo...** op. cit., p. 152 – 153.

3.5 Os pergaminhos musicais e a construção do canto em performance³¹⁹

Como colocado anteriormente, somente dois manuscritos registram as melodias das cantigas profanas da lírica galego-portuguesa. O primeiro a ganhar publicidade na comunidade acadêmica foi o pergaminho descoberto por Pedro Vindel, contendo sete cantigas de amigo, seis delas com notação musical. O documento foi publicado em 1915, acompanhado por reprodução fotográfica de cada cantiga, separadamente.³²⁰ A forma da publicação de Vindel levou diversos pesquisadores a reconhecerem esse pergaminho, em galego-português, como exemplar de uma classificação que se enquadrava nas propostas de Gustav Gröber para explicar a primeira fase de registro e circulação da lírica provençal. Entretanto, o fato do pergaminho pertencer a uma coleção particular, de acesso muito restrito, impediu que essa interpretação fosse discutida, acabando por perdurar durante boa parte do século XX, e o manuscrito acabou identificado com a sigla R, devido à suposta natureza física. Após sua inserção na coleção da Pierpont Morgan Library³²¹, em 1977, o pergaminho tornou-se novamente acessível aos pesquisadores, abrindo novas discussões.³²²

O musicólogo Manuel Pedro Ferreira realizou, então, uma minuciosa pesquisa sobre o manuscrito, cuja publicação contemplou também uma reprodução fotográfica colorida e em tamanho original, além do fac-símile e da edição crítica.³²³ O estudo revelou que não se tratava de um rolo, mas de um bifólio escrito apenas do lado da carne, o que reforçou a proposta do pesquisador de que se trata de um fólio volante que, ao dobrar-se sobre si mesmo, possibilitava a circulação independente.

As cantigas encontram-se dispostas em duas colunas de cada lado, apresentando a primeira estrofe de cada cantiga com a respectiva melodia escrita em pentagrama de linhas vermelhas e em notação quadrada, à exceção da sexta cantiga, cujas notas estão ausentes. As

³¹⁹ Este tópico desenvolve e aprimora discussão apresentada em PESSOA, Felipe. Os pergaminhos musicais da lírica profana galego-portuguesa: materialidade, desafios e propostas. In: TORRES, Mateus Gamba; BRILHANTE, Neuma. (et all.) **Anais do IX Encontro de História da ANPUH DF**. Pesquisas e ensinamentos em História: a profissão do historiador e historiadora – perspectivas e desafios no século XXI. Brasília, Universidade de Brasília, 2020, p. 708 – 718.

³²⁰ Cf. TAVANI, G. **Trovadores e Jograis...** op. cit., p. 85 – 86.

³²¹ A partir dessa inclusão, o pergaminho também passou a adotar a sigla N, referente à sua localização.

³²² A discussão sobre a interpretação deste pergaminho, sua materialidade e circulação foram abordadas por FERREIRA, M. P. Ler o Pergaminho Vindel: suporte; textos; autor. In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. (eds). **Do Canto à Escrita**: Novas questões em torno da lírica galego-portuguesa – nos cem anos do Pergaminho Vindel. Lisboa: IEM/CESEM, 2016, p. 19 – 28.

³²³ Ver. FERREIRA, Manuel Pedro. **O som de Martin Codax**: Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII – XIV). Lisboa: UNISYS/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

demais estrofes aparecem dispostas em versos pontuados ao final e precedidos de uma letra capitular.

Figura 1: Pergaminho Vindel



Fonte: Pierpont Morgan Library, New York, Vindel MS M979.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>. Acesso em 19/03/2022

Em contrapartida, o pergaminho Sharrer (T) foi descoberto somente em 1991, pelo pesquisador norte-americano Harvey Sharrer, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, quando, então, servia de contracapa a um livro do Cartório Notarial de Lisboa.³²⁴ Nele, as sete cantigas de amor do rei D. Dinis, em estado bastante fragmentado, são, igualmente, o único testemunho do gênero.

Devem-se igualmente ao professor Manuel Pedro Ferreira as primeiras conclusões musicológicas desse material. Em 2005, publicou uma substancial edição crítica, contendo, da mesma forma, fotografias coloridas, fac-símile e suas transcrições.³²⁵ Diferentemente do pergaminho Vindel, as cantigas do Rei Trovador estão em um fôlio escrito a ambos os lados, de superlativas dimensões, o qual, provavelmente, fez parte de um códice mais amplo.

³²⁴ SHARRER, H. Fragmentos de sete cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas – uma Descoberta. In: **Literatura Medieval** Vol. I: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1993, p. 13 – 29.

³²⁵ Ver. FERREIRA, M. P. Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer. In: **Literatura Medieval** Vol. I: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1991, p. 35 – 42; e _____. *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel/Reichenberger, 2005.

Figura 2: Pergaminho Sharrer



Fonte: Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Pergaminho Sharrer, fol. recto e verso.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>. Acesso em 19/03/2022

Como observa a pesquisadora María Gimena del Río Riande, o manuscrito apresenta as cantigas dispostas em três colunas, algo pouco comum se comparado a outros cancioneiros ou aos códices marianos.³²⁶ Suas especificidades, contudo, não acabam aí. De modo semelhante aos demais cancioneiros, a primeira estrofe está associada com a pauta musical. Todavia, as estrofes seguintes não estão dispostas em verso, mas em texto corrido escrito em gótica *textualis*, letra não usual nos manuscritos literários, mas comum na chancelaria régia dionisina.³²⁷

Tal característica, assim como a ausência de ornamentos nas capitulares e de iluminuras, reforça a hipótese de Río Riande de que o códice ao qual este fólio pertenceu não se assemelha materialmente a um cancioneiro régio. Pelo contrário, apresenta características de um *scriptorium* pouco acostumado com este labor e mais devotado à documentação administrativa. Em convergência com essas conclusões, endosso que há uma proximidade entre o pergaminho Sharrer e os cancioneiros da Biblioteca Nacional (B) e da Vaticana (V), uma vez que as cantigas estão na mesma ordem e apresentam semelhanças quanto à sua grafia. Porém, não seria este um

³²⁶ Cf. RÍO RIANDE, M^a Gimena del. La transmisión material de la lírica profana galego-portuguesa: contribución a la descripción codicológica y paleográfica del manuscrito o fragmento de Torre do Tombo o Pergaminho Sharrer. In: LOPEZ, Manuel Salamanca (dir.). **La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación**. Oviedo: IEPC, 2011, p. 192.

³²⁷ Cf. RÍO RIANDE, M^a Gimena del. La transmisión... op. cit. p. 216 – 217.

cancioneiro principal, da mesma qualidade do Cancioneiro da Ajuda (A), em decorrência de sua simplicidade e composição, tratando-se, senão, de um cancionero secundário. Como sintetiza Ríó Riande,

De todos modos, a pesar de que el aspecto de T [Sharrer] condeciría con el de borrador o prueba, con respecto a su relación con BV, no ha de olvidarse que “aquele códice andava muito próximo de S, pelo menos para as sete cantigas e possivelmente para o cancionero completo de D. Dinis”. Así, el hecho de que TBV compartan el uso de la mayor parte de las mismas abreviaturas, errores de copia, y, en algunos casos, determinados rastros de puntuación, se hace difícil pensar en demasiadas etapas intermedias anteriores entre fines del siglo XIII y la recolección llevada a cabo por el hijo bastardo de Don Denis, el Conde Pedro de Barcelos, antes de mediados del siglo XIV.³²⁸

Temos, portanto, um testemunho que ajuda a estreitar os laços entre a tradição manuscrita coeva aos trovadores e os cancioneros italianos quinhentistas.

Apesar das diferenças quanto à elaboração e forma de circulação, os pergaminhos apresentam algumas relações importantes no que tange aos aspectos paleográficos e estilísticos. Em ambos, o estilo de notação musical semi-mensural quadrada – que indica elementos relativos ao ritmo, mas não sua proporção exata – aproximam-no da notação utilizada nos cancioneros occitânicos, por um lado, mas possuem distinções significativas se comparadas às utilizadas nos códices das Cantigas de Santa Maria, também devedoras da mesma tradição.³²⁹

O processo de criação, memorização e circulação das cantigas é, essencialmente, marcado pela oralidade. Alguns indicativos dessa forma de transmissão estão inscritos nos pergaminhos. Como a cuidadosa análise paleográfica de Ríó Riande revelou, tanto no Pergaminho Vindel como no Pergaminho Sharrer, a melodia é marcada por barras que dividem a notação musical e os versos. A estudiosa sugere que esta seria uma forma de auxiliar o intérprete na elaboração de sua performance, lembrando-o sobre elementos da métrica e da articulação.³³⁰

³²⁸ Ibidem, p. 217.

³²⁹ Essa questão foi desenvolvida por Manuel Pedro Ferreira no artigo Understanding the Cantigas: Preliminary steps. In: PLESCH, Melanie (ed.). **Analizar, interpretar, hacer música:** de las Cantigas de Santa María a la organología. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, p. 130 et seq.; e FERREIRA, M. P. **Cantus Coronatus:** 7 Cantigas d’El-Rei Dom Dinis. Kassel: Reichenberger, 2005, p. 49 – 53.

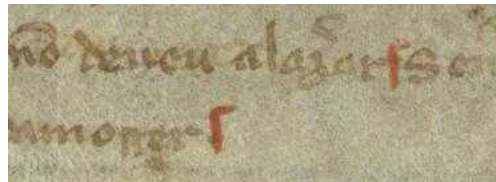
³³⁰ RÍO RIANDE, M^a Gimena del. La transmisión... op. cit., p. 217.

Figura 3: Marcação Pergaminho Vindel



Fonte: New York, Pierpont Morgan Library, Vindel MS M979.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>. Acesso em 19/03/2022

Figura 4: Marcação Pergaminho Sharrer



Fonte: Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Pergaminho Sharrer.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>. Acesso em 19/03/2022

Estilisticamente, contudo, apresentam diferenças marcantes entre si. Como afirma Manuel Pedro Ferreira, “as melodias de Codax têm em comum com o canto eclesiástico um significativo número de fórmulas salmódicas”.³³¹ Por isso, encontramos a ornamentação como um recurso mais presente ao final da frase melódica, como pode ser visto na relação entre os versos e a notação musical de “Ondas do mar de Vigo”, cantiga de amigo que inicia o Pergaminho Vindel.

Figura 5: Ondas do mar de Vigo



Fonte: New York, Pierpont Morgan Library, Vindel MS M979.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>. Acesso em 19/03/2022

³³¹ FERREIRA, Manuel Pedro. Estrutura e ornamentação melódica... op. cit., p. 166.

Na estrofe acima, a fórmula salmódica inicial – (sol)lá-dó, relativo às sílabas o-on-das – apresenta uma estrutura de breves ornamentos melismáticos³³² ao redor das sílabas e que segue nas palavras seguintes, as quais estão estruturalmente fundamentadas na nota dó. Ao final, na palavra Vigo, observa-se maior presença de notas que, ainda que concentradas na última sílaba ou divididas entre as duas sílabas, como proposto nas transcrições de Ferreira³³³, contrastam com a estrutura da frase, que predomina na ideia melódica lá – dó – lá. O contorno melódico circunda as notas de apoio estrutural lá e dó, com o final em sol e, apenas como ornamento, chegando ao ré, sendo que em uma única vez, alcança o fá grave como ornamento ao sol.

Por outro lado, no Pergaminho Sharrer nota-se ornamentação mais carregada, caracterizando o que Manuel Pedro Ferreira reconheceu como um modelo de canto coroado (*cantus coronato*) pelo uso constante de melismas, intensificando, a seu ver, uma característica de canto mais elaborada e associada ao ambiente musical da tradição occitânica.³³⁴ Abaixo, o trecho da cantiga *Senhor fremeosa, nom poss'eu osmar* (versos 5 e 6) exemplifica a ornamentação dentro da frase melódica.

Figura 6: *Senhor fremeosa, nom poss'eu osmar*



Fonte: Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Pergaminho Sharrer.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>. Acesso em 19/03/2022

³³² Em música, melisma é um recurso ornamental em que mais de uma nota musical é cantada na mesma sílaba, valorizando, portanto, a variação melódica.

³³³ As transcrições de Manuel Pedro Ferreira e de Higiní Anglès estão disponíveis na base de dados Cantigas Medievais Galego-Portuguesas... op. cit.

³³⁴ FERREIRA, Manuel Pedro. Estrutura e ornamentação... op. cit., p. 169.

Ao longo dos versos – *[po]ssentender se deos me leixe de/ vos ben achar en que voleu po[desse merecer]* – observa-se maior concentração de notas, principalmente entre as ligações do final de um verso e início de outro. É possível notar ainda como o contorno melódico da cantiga dionisina é mais abrangente, iniciando, na primeira pauta, na nota ré, descendo até a nota fá mais grave, na primeira linha da pauta, e voltando à nota ré. Movimento semelhante ocorre na pauta inferior, na qual a frase anterior termina e se inicia a frase melódica do verso 6. Este movimento, de âmbito de uma sexta maior – de ré agudo ao fá grave – é preenchido pelos melismas, caracterizando um modelo de elaboração melódica que valoriza a ornamentação, e, portanto, o estilo.

Dessa maneira, os padrões melódicos encontrados no pergaminho Vindel contêm elementos que aproximam as cantigas de amigo de tradições regionais populares e, conseqüentemente, também compartilhados em algumas melodias do cancionero mariano. Em contraposição, as cantigas de amor de D. Dinis indicam uma maior influência do canto de corte das tradições transpirenaicas. Segundo Ferreira,

a ornamentação melódica em Codax aparece-nos espontânea, em consonância com processos tradicionais de composição e vocalização, enquanto as cantigas de D. Dinis, ao submergirem o melisma ocasional num estilo claramente florido, sugerem uma vontade de saturação ornamental que implica a solenização estética da sua produção pessoal [...].³³⁵

Tais conclusões adensam a hipótese de que a função destes pergaminhos difere da do Cancioneiro da Ajuda. Enquanto esse último apresenta uma elaborada confecção e é ricamente iluminado, aqueles mostram-se mais indicados ao uso pessoal e voltados à intenção da performance. Esta, porém, ainda não se revela totalmente por meio desses pergaminhos, pois oferecem somente alguns elementos melódicos e as aproximações rítmicas relativas aos ornamentos. O som da performance dos trovadores permanece, nestes documentos, ainda incompleto.

A escassez do material melódico não permite maiores comparações para generalizar o estilo das cantigas de Codax e D. Dinis como preponderantes nos gêneros de cantigas de amigo e de amor, respectivamente. Ademais, não há certeza se o material transcrito nos pergaminhos é uma versão do trovador, de um intérprete ou do copista, como alertou Elizabeth Aubrey.³³⁶

³³⁵ FERREIRA, M. P. Estrutura e ornamentação melódica nas cantigas trovadorescas. In: FERREIRA, M. P. **Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular**, vol. 1: Música Palaciana. Lisboa: Imprensa Nacional/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 174.

³³⁶ Cf. AUBREY, Elizabeth. **The music of the troubadours**. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 136.

Por outro lado, uma vez que os indícios materiais do Pergaminho Sharrer sugerem a possibilidade de ele ter sido confeccionado no *scriptorium* régio, como referido, penso que o estilo das cantigas dionisinas representam, se não um estilo dominante das cantigas de amor, uma cultura sonora chancelada pela autoridade monárquica; i.e, um estilo que se apresenta com a autoridade do rei, como compositor, e materialmente produzido sob sua orientação. Ainda que esse entendimento seja endossado pela preciosa investigação paleográfica levada a cabo por Ríó Riande, não conhecemos o contexto codicológico em que o Pergaminho Sharrer se inseria.

3.6 A performance nas iluminuras do Cancioneiro da Ajuda

Como referido, o Cancioneiro da Ajuda possui um conjunto de 16 iluminuras em que estão representados trovadores, jograis e jogralesas ou dançarinas/bailadeiras. Apesar da efervescente polêmica quanto ao uso ou não de instrumentos musicais acompanhando as vozes, uma vez que nenhum cancioneiro faz referência à harmonia, essas iluminuras ainda podem ser bastante exploradas para se compreender melhor o contexto da performance.³³⁷

O Cancioneiro foi projetado para ser um manuscrito ricamente iluminado e com as respectivas notações musicais de suas cantigas, ao modelo de outros códices medievais de poesia lírica, como o do Escorial, e o das Cantigas de Santa Maria.³³⁸ No entanto, não chegou a ser finalizado, ficando incompleto no que tange aos aspectos iconográficos, e as pautas musicais sequer foram desenhadas. Ainda assim, a estrutura e condições materiais sugerem tratar-se de um manuscrito com finalidade bastante distinta dos outros dois pergaminhos com notação musical, abordados anteriormente. O Cancioneiro da Ajuda não parece ter sido elaborado como suporte à performance, mas como testemunho material da cultura trovadoresca endereçado, possivelmente, a membros da realeza, castelhana ou portuguesa.³³⁹

Suas iluminuras, contudo, caracterizam um cenário de performance importante de ser problematizado. Nelas, um trovador nobre é representado junto a jograis com instrumentos musicais, sendo que, em uma delas, há apenas o trovador e um harpista. A imagem mostra o trovador a descansar a mão esquerda sobre a perna, enquanto alça o dedo indicador da mão

³³⁷ Este tema foi aprofundado em outro trabalho. Ver. PESSOA, Felipe. A performance nas cantigas galego-portuguesas: desafios entre a oralidade e a tradição manuscrita trovadoresca. In: **Dramaturgias**, n. 15, p. 50 – 77, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/35750>.

³³⁸ Ver nota 52, no capítulo 2.

³³⁹ O debate em torno da confecção e destino do Cancioneiro da Ajuda, atualmente,...

direita, um gesto que tanto pode ser compreendido como de autoridade, ou indicativo da fala ou do canto.

Figura 7: Trovador e harpista



Fonte: Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, Cancioneiro da Ajuda, fol. 55.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminuras.asp>. Acesso em 19/03/2022. ³⁴⁰

Como pode ser apreciado na imagem, a iluminura não chegou a ser finalizada, faltando colorir algumas áreas e acrescentar detalhes dos bancos em que as personagens estão sentadas. A cena evoca um lugar de autoridade e de protagonismo do nobre, enquanto o jogral, em sua esfera de atuação, estaria acompanhando o trovador, ou executando uma peça instrumental introdutória, a modo de prelúdio.

A grande maioria das iluminuras apresenta um cenário parecido, no qual o nobre trovador protagoniza a ação, por meio do gesto das mãos. É importante salientar que a identificação do canto ou da fala a partir da representação da boca aberta ou fechada, não é uma estratégia comum na iconografia medieval³⁴¹, recorrendo-se na época à mão em riste, aberta, ou pelo dedo indicador, como sentido de fala ou, como proponho nesse caso, como sinalização de canto. As demais iluminuras, no entanto, apresentam uma cena com dois jograis – ou um jogral e uma jograles/bailadeira – e o nobre com o dedo em riste, ora para cima, ora para baixo. Entre os objetos, o saltério aparece em algumas dessas representações.

³⁴⁰ As iluminuras deste cancioneiro foram digitalizadas e disponibilizadas na base de dados LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantigas Galego Portuguesas...* op. cit. Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminuras.asp>. Acesso em 19/03/2022. As demais imagens que se seguem constam na mesma base.

³⁴¹ Cf. FERREIRA, M. P. *Cantus coronatus...* op. cit., p. 39.

Figura 8: Trovador, jogral e saltério



Fonte: Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, Cancioneiro da Ajuda, fol. 44 e 57, respectivamente.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminuras.asp>. Acesso em 19/03/2022

Em ambos os casos, o saltério está acompanhado por castanholas³⁴², tocadas pelo jogral ao centro da cena. Essa posição se contrapõe ao status representado pelas vestimentas e ao tamanho diminuto que caracteriza a personagem, dando-lhe um lugar secundário na performance descrita. Ao comparar outro par de iluminuras, no qual também se retratam esses instrumentos, destaca-se, principalmente, a postura do nobre.

Figura 9: Trovador, bailadeira e saltério



Fonte: Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, Cancioneiro da Ajuda, fol. 56 e 99.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminuras.asp>. Acesso em 19/03/2022fol.

Estas, por outro lado, trazem o nobre em posição de ouvinte atento, com as mãos sobre as pernas, no primeiro, e com elas dentro da capa, no segundo. Entende-se, assim, que o nobre somente confere autoridade à performance, inserindo-a em um contexto de corte. Todavia, outro detalhe que chama atenção é a presença de bailadeiras, evidenciada pelas vestimentas e pelo movimento marcado pelos braços mais levantados do que nas representações anteriores. Tais iluminuras representam, então, uma cena de dança ou de dança acompanhando a música e o canto do jogral. O nobre, neste caso, não toma parte na performance.

³⁴² Idem.

Três outras iluminuras mostram igualmente cenas em que o nobre está com as mãos apoiadas sobre as pernas. Em duas delas, foca-se a performance dos jograis e, ao centro, a cítola, instrumento de cordas dedilhadas e arcadas côncavas, associada ao canto lírico na Península Ibérica, ao contrário do alaúde, presente em algumas iluminuras de cancioneiros de além-Pireneus. Nestas, a cítola é acompanhada ora por uma harpa, ora por um adufe – pandeiro –, sendo que, em ambos os casos, a personagem acompanhante está, assim como o nobre, sentada.

Figura 10: Trovador, cítola e acompanhante



Fonte: Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, Cancioneiro da Ajuda, fol. 87 e 88.
Disponível em <https://cantigas.fch.unl.pt/iluminuras.asp>. Acesso em 19/03/2022.

Figura 11: Trovador, viola de arco e adufe



Fonte: Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, Cancioneiro da Ajuda, fol. 61.
Disponível em <https://cantigas.fch.unl.pt/iluminuras.asp>. Acesso em 19/03/2022

A outra iluminura que apresenta o nobre com as mãos descansando no colo propicia ambiguidade em sua interpretação, uma vez que, apesar da posição da mão esquerda sobre a perna, o dedo indicador está em riste, apontando para o jogral ao centro que toca uma viola de arco. No outro extremo da imagem, uma jogralesca tocando o adufe. Esta cena, apesar de não caracterizar a dança, por meio de uma bailadeira, como nas iluminuras anteriores, destaca o nobre em movimento, com a perna esquerda levantada. Ademais, é a única iluminura em que o nobre tem chapéu. Podemos questionar se tal adereço se associa à simbologia cortês da dança

ou se faz referência a uma identidade específica. Questões, enfim, para as quais ainda careço de informações para responder. No entanto, já é possível destacar um cenário bem mais plural para as performances na corte, em que tanto nobres, como jograis e bailadeiras podem desempenhar funções no canto e na dança.

Em contrapartida, em nenhuma das iluminuras o nobre executa um instrumento musical. Este está sempre em mãos do jogral, que executa um instrumento melódico-harmônico, como a harpa, o saltério, a cítola ou a viola de arco. Dentre eles, a cítola é o mais presente no cancioneiro, ocupando a centralidade em oito iluminuras, sendo que, na maior parte delas, configura-se uma cena em que o nobre está com a mão levantada e o dedo em riste, o jogral ao centro tocando a cítola e, ora um jogral ou jogralesa acompanham com percussão (três vezes com castanholas e duas com o pandeiro), ora pela harpa (apenas em uma cena) e, em dois casos, a terceira personagem encontra-se de lado, sem demonstrar movimento de dança e sem portar instrumentos.

Figura 12: Trovador, cítola ao centro e jogral/jogralesa



Fonte: Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, Cancioneiro da Ajuda, fol. 58, 69, 80v, 91, 95, 100.
Disponível em <https://cantigas.fesh.unl.pt/iluminuras.asp>. Acesso em 19/03/2022

Por fim, outro instrumento bastante icônico do contexto trovadoresco é a viola de arco. Além de figurar em três iluminuras do Cancioneiro da Ajuda, ela também está presente no códice do Escorial, das Cantigas de Santa Maria, e em alguns manuscritos occitânicos. Além

da cena de dança já analisada, em que a viola e o pandeiro dão a cadência rítmica e melódica para a dança do nobre de chapéu, a viola aparece ainda como acompanhamento ao canto do nobre, com a outra personagem de perfil, e acompanhada pela harpa, em cena singular, pois é a única com a viola em que todos os representados atuam musicalmente.

Figura 13: Trovador, viola de arco ao centro e jogral



Fonte: Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, Cancioneiro da Ajuda, fol. 73 e 77.
Disponível em <https://cantigas.fesh.unl.pt/iluminuras.asp>. Acesso em 19/03/2022

Como lembra o professor Ferreira, “atendendo ao caráter sintético e não fotográfico da miniatura medieval, a ação que levam a cabo pode ou não ser simultânea”.³⁴³ Isto é, as iluminuras não estão, necessariamente, retratando um acontecimento performático realista e sincrônico, mas também podem sintetizar a parte musical associada ao evento trovadoresco, ainda que em tempos distintos. Dessa forma, pode-se concluir que tanto a dança, como a música com instrumentos e a poesia lírica faziam parte desse evento, embora não acontecessem simultaneamente.

Tal questão tem constituído forte argumento no debate em torno do uso - ou não - de instrumentos musicais acompanhando o canto. A discussão é alimentada por uma concepção um tanto anacrônica, entre o “High-Style” e o “Low-Style”, associando a voz *a cappella* ao primeiro registro de canção, enquanto, o segundo, seria destinado às canções mais populares e, por isto, acompanhadas instrumentalmente. Em grande medida, essa divisão fundamenta-se na leitura de Christopher Page acerca do tratado *De Musica*, de Johannes Grocheio, um dos poucos documentos do século XIV que aborda a canção secular em seus aspectos musicais.

Em contraposição à leitura de Page, Elizabeth Aubrey retomou o tratado de Grocheio e, ao analisar minuciosamente as categorias por ele elencadas e compará-las ao repertório dos *troubadours* provençais, concluiu que,

³⁴³ FERREIRA, M. P. *Cantus coronatus...* op. cit., p. 39.

It is tempting to view his *cantus* and his *cantilena* as a medieval articulation of the notion of "high style" and "low style." But this is not as tidy as it might seem. By including both *chansons* and *chansons de geste* as types of *cantus*, he defies many modern classifications of medieval song into lyric and nonlyric types, as well as the separation that Page makes between "High-Style" lyric love songs and "Low-Style" narrative works. [...] The manuscripts and theoretical documents suggest that while scribes and theorists, at least by the thirteenth century, recognized distinctions among different genres in theme, function, or structure, they did not perceive some genres as being in a 'high' style and others in a 'low' style. [...] It is hard to escape the conclusion that notions of 'high' style and 'low' style, specifically in reference to genres, were unknown to scribes, theorists and composers.³⁴⁴

A proposta de Aubrey não defende com veemência que o modelo de canção de amor cortês apresenta acompanhamento instrumental, mas, sim, que a ausência deste não deveria apoiar-se na hierarquização, entre "high" e "low style". Por outro lado, as iluminuras do Cancioneiro da Ajuda e os aspectos sobre voz, instrumentos e performance presentes nos versos das cantigas, apontam para uma presença musical muito mais intensa no espetáculo trovadoresco. Acredito que a voz tenha um papel realmente destacado durante a performance nas cantigas; porém, o papel que os instrumentos e a dança possuem neste evento não pode ser menosprezado.

A análise das iluminuras parece sustentar essa interpretação, pois a figura presente em todas elas é a do nobre, ainda que como ouvinte ou como ator a cantar os versos de suas cantigas. Esse conjunto de iluminuras, a meu ver, oferece diversas possibilidades e combinações, de forma simbólica e demonstrativa, da performance em corte, que, em todos os casos, é legitimada sob a autoridade do nobre trovador.

Esse entendimento é ainda corroborado por outra conhecida iluminura pertencente ao códice mariano do Escorial, na qual o rei Alfonso X encontra-se centralizado e, à sua esquerda, aparecem clérigos músicos, enquanto, à sua direita, jograis empunham violas de arco e cítola. O rei é caracterizado como mediador e autoridade cultural; destaque que, não à toa, o rei trovador é a figura representada como promotora e unificadora destes dois universos.

³⁴⁴ AUBREY, E. Reconsidering "High Style" and "Low Style" in Medieval Song. In: **Journal of Music Theory**, vol. 52, nº 1, 2008, p. 112 – 117.

Figura 14: Alfonso X com trovadores e clérigos



Fonte: El Escorial, Real Monastério, cód. T.I.I, fol. 5.

Disponível em <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3673%2C-313%2C11089%2C6240>. Acesso em 19/03/2022.

3.6 A corte em performance

Neste capítulo, procurei analisar o papel da performance trovadoresca na corte, dando destaque aos aspectos musicais e sonoros. Acredito que o entendimento sobre o *savoir-faire* dos poetas líricos galego-portugueses ganhou novos contornos a partir da atribuição de centralidade ao processo da performance e ao se ampliar a condição sonora para além da concepção racional que envolve a música atualmente. Consequentemente, trovar implica em encontrar não somente versos, mas também os sons, que constroem um discurso. Tal perspectiva encontra eco no tratado a Arte de Trovar e nos versos de cantigas satíricas, endossando a importância da voz e do canto como reconhecimento qualitativo da performance. De forma semelhante, as iluminuras do Cancioneiro da Ajuda destacam igualmente a performance como um evento que envolve não somente jograis e bailadeiras, mas também trovadores nobres.

A performance ocupa um papel de suma importância quando se aborda o papel do trovadorismo na sociedade medieval, uma vez que se trata de uma ação socialmente estruturada, pela qual um determinado modelo de sociedade está em performance; melhor colocando, o espetáculo trovadoresco é um evento em que a corte está em performance. Ao circunscrever a ideia de corte, pretendo dar relevo ao aspecto jurídico e político que caracteriza este agrupamento entre nobres, privados, vassallos e servos, conferindo à comunidade política presente a legitimidade do modelo senhorial.

Tal modelo é um dos principais elementos reforçados pelas representações nas iluminuras do Cancioneiro da Ajuda. Para além de uma precisa caracterização de como ocorria a performance – precedida pela dança e/ou prelúdio instrumental; canto com ou sem

acompanhamento harmônico –, as imagens sublinham a importância do nobre enquanto autoridade do espetáculo.

O Cancioneiro da Ajuda reúne um conjunto de cantigas de amor de uma coleta inicial, referente aos trovadores do início e de meados do século XIII. As iluminuras descrevem, possivelmente, uma corte senhorial, se tomarmos como referência o lugar social dos trovadores que pertencem a este códice. Em contrapartida, tendo em vista a possível datação do manuscrito em finais desse século, ou início do XIV, representar a autoridade do poeta-nobre pode estar associada ao momento singular em que Portugal teve como rei, um trovador.

Portanto, a autoridade e legitimação endossadas são intensificadas se a personagem que atua na performance é o próprio rei. Conforme destaquei nos capítulos anteriores, o rei é parte do corpo político da aristocracia. Ainda que como o primeiro entre seus pares, ele atua com a nobreza. Assim, a autoridade da performance régia não se limita à figura do rei, mas pode ser ampliada aos nobres trovadores. Sob esta orientação, acredito ser possível reenquadrar o acontecimento: sob a autoridade de um rei-trovador, é o reino que está em performance. Aproximamo-nos, assim, do papel do trovadorismo na corte de D. Dinis. Todavia, faz-se ainda necessário entender como este rei utilizou as trovas e em que medida elas se associaram ao seu reinado. Como a performance do rei se transforma na performance do reino.

Capítulo 4

O reino em performance

Neste capítulo, pretendo abordar a política a partir do papel que as cantigas e, em especial, sua performance na corte, como parte de uma maneira de exercer o poder e dizer a justiça para e com o reino. Trata-se, portanto, de desenvolver a hipótese defendida nesta tese, em que trovar é, também, reinar. Contudo, tal como problematizado, não se trata de uma ação unilateral e verticalizada por parte da monarquia, pois o espetáculo trovadoresco põe em cena uma performance de reconhecimento da cultura jurídica da nobreza, permitindo, assim, a reafirmação e legitimação de determinados valores, atos, leis e costumes. Dessa forma, reitero que, quando o rei trova, é o reino em performance nas cantigas.

No intuito de aprofundar tais argumentos, primeiro, acredito ser necessário fazer uma exposição mais precisa acerca da relação entre a ordem social, fundamentada nos vínculos entre serviço e benefício, e a poesia lírica. Além de uma associação linguística, as cantigas apresentam situações e modelos de comportamento, um mundo de juramentos e de fidelidades, de dons e contra-dons. Um olhar mais detalhado sobre a maneira como essa ordem e cultura política é operada, por meio da gramática jurídica nas cantigas, ajuda a entender melhor o evento trovadoresco na corte.

Como o foco incide, justamente, nas cantigas de um rei-trovador, tentarei sublinhar a condição régia nas cantigas de D. Dinis, para, depois, analisar as cantigas em que o tema da justiça dá o tom. Procuro, assim, verificar como a justiça é cantada nas cantigas e pelas cantigas do rei.

Por fim, na última parte do capítulo enfrentarei um dos argumentos centrais da tese: como a pluralidade de corpos que caracterizam a ordem jurídica medieval atua neste espetáculo. Ao inserir as questões analisadas no tópico anterior acerca da justiça em um contexto de performance na corte, abre-se um cenário mais complexo no qual a voz do rei não entoa sozinha; nem poética, nem juridicamente. Compreendo que a performance trovadoresca não é do rei, mas da corte e do reino ao compartilharem o mesmo modelo e direitos mobilizados nos cantares de D. Dinis.

4.1 Praz-me a mim, senhor, de morrer: As cantigas e a ordem jurídica³⁴⁵

As cantigas são produzidas em uma sociedade caracterizada a partir de uma ordem social que se realiza por meio de vínculos de serviço e benefício, moldando a experiência coletiva que é, também – se não, essencialmente –, jurídica.³⁴⁶ Portanto, não é uma surpresa, e nem uma novidade, que os versos da lírica do *fin'amors* tenham sido forjados sob a mesma lógica. Contudo, não se trata apenas do uso de um vocabulário jurídico, pelo qual a poesia simula uma gramática conhecida. Como procurei explicar nos capítulos anteriores, a performance das cantigas ocorre como um evento ‘oficial’ da corte e produz sentidos jurídicos. Pelas cantigas - e nas cantigas - também encontramos uma voz que diz a justiça, que pede a justiça ou que denuncia a corrupção, as falhas e as injustiças.

A performance trovadoresca é um evento em que o político está em cena por meio da gramática jurídica operacionalizada. Partindo desse argumento, é igualmente importante redimensionar o que se compreende como amor cortês ou *fin'amors*, conceito basilar para a retórica trovadoresca, mas pouco explorado pelo viés jurídico, que, a meu ver, é intrínseco à experiência lírica medieval.

Frequentemente, o amor cortês, como conceito, foi explicado como um modelo contraposto aos desvios de um amor impuro e egoísta. Todavia, circunscrito às fontes, seu significado ganha dimensões mais estreitas. Joan Ferrante defende tratar-se de um conceito

³⁴⁵ Este tópico desenvolve e aprofunda a discussão apresentada em PESSOA, Felipe. As visões do amor cortês nas cantigas galego-portuguesas e na historiografia: reflexões sobre seus usos e apropriações. In: ASSIS, Ângelo A. de F. (et. al.) **História e produção do presente: narrativas, identidades, intermediações e projetos: Volume IV: Trajetórias, Subjetividades e Narrativas**, 2022, p. 370 – 379.

³⁴⁶ Há uma ampla literatura que buscou categorizar as diferentes formas de funcionamento da sociedade medieval, em especial, entre os séculos XI e XIV, tanto no plano econômico e político, como social e jurídico. Estes debates visaram pôr em causa um conceito bastante cristalizado de “feudalismo”. As distintas abordagens ora privilegiaram um olhar sobre as relações de dominação e exploração, ora as formas de produção econômicas e, também, os aspectos jurídicos produzidos nessas relações. No entanto, por não ser um conceito coevo às fontes medievais e, mais importante, não ter sido usado como um conceito pelos trovadores nas cantigas, surgiram divergências nas formas como o feudalismo, ou os feudalismos, foram vivenciados em diferentes reinos no espaço e no tempo aqui determinados. Por isso, entendo que adentrarmos nessa seara pode gerar um distanciamento do argumento central do capítulo. Sendo assim, proponho focarmos no que, para mim, é substancial dessa experiência: as relações jurídicas fundamentadas nos vínculos pessoais de serviço e benefício. Este é o cerne da problematização que venho propondo acerca do papel das cantigas na política e na justiça medieval. Contudo, para um melhor panorama sobre a renovação historiográfica sobre o feudalismo, ver: ABELS, Richard. The Historiography of a Construct: “Feudalism” and the Medieval Historian. **History Compass**, v. 7, n. 3, p. 1008 – 1031, 2009; BROWN, Elizabeth. The Tyranny of a Construct: Feudalism and Historians of Medieval Europe. **The American Historical Review**, v. 79, n. 4, p. 1063 – 1088; GUERREAU, Alain. **Le féodalisme, un horizon théorique**. Paris: Le Sycomore, 1980; REYNOLDS, Susan. Fiefs and Vassals. The Medieval Evidence Reinterpreted. Oxford: Clarendon Press, 2001; REYNOLDS, Susan. Fiefs and Vassals Twelve Years Later. In: BAGGE, Sverre; GELTING, Michael; LINDKVIST, Thomas (ed.). **Feudalism**. New Landscapes of Debate. Turnhout: Brepols, 2011. p. 15 – 26; AMÉNDOLLA SPÍNOLA, Diego C. “Feudalismo”: estado de la cuestión, controversias y propuestas metodológicas en torno a un concepto conflictivo, 1929 – 2015. In: **Anos 90**, vol. 26, 2019, p. 1 – 18.

presente nos textos medievais, em grande medida, expresso como *fin'amors*, mas também como *cortez'amors*, tal como encontrado na poesia de Peire d'Alvergne.³⁴⁷

Entretanto, esse conceito esteve sujeito a distintas interpretações. A concepção moderna do amor cortês surgiu a partir do ensaio de Gaston Paris, de 1883, designando a relação entre Guinevere e Lancelot no romance “O cavaleiro da charrete”, de Chrétien de Troyes.³⁴⁸ Desde então, privilegiou-se a associação do amor com a ideia de cortesia, refinamento, honra e pureza, valores oriundos do modelo da própria sociedade do século XIX. Sob a perspectiva da continuidade, esses valores inserem-se em uma evolução linear cuja origem é a Idade Média e, o apogeu, a sociedade contemporânea. Essa abordagem desenvolveu a narrativa de que o amor cortês se encontra na gênese do “processo civilizador”, constituindo-se em contraposição aos rústicos modos da cavalaria guerreira e agrária de origem bárbara, como o clássico de Norbert Elias sugere. Devido ao crescimento e enriquecimento dos senhores feudais, surgiram necessidades administrativas que demandaram qualificação, letramento e cultura, abrindo as portas para uma mudança sociológica.

As cortes dos grandes e ricos senhores feudais atraíram inicialmente um quadro de amanuenses educados para fins de administração. Mas graças às oportunidades que se abriam para eles nessa época, os grandes senhores feudais eram, conforme já mencionamos, os homens mais ricos e poderosos de sua região e, com isso, cresceu o desejo de manifestar essa posição mediante o esplendor de suas cortes. [...] Por essa razão, as grandes cortes tiveram, nessa época, importância cultural muito maior do que as cidades.³⁴⁹

Elias identifica elementos na poesia de corte que estão associados diretamente com uma ideia teleológica de cultura Ocidental. O amor cortês é caracterizado como um dos primeiros traços de civilização, superando os modos rústicos dos tempos pós-Carolíngios.

Todavia, Elias não pressupôs que o amor cortês descrito nas canções e nos romances seria uma realidade vivida e compartilhada por todos os nobres. Pelo contrário, segundo o autor, “não há dúvida de que grande número de canções de trovadores e *Minnesanger* foram essencialmente a expressão de convenções das cortes feudais, ornamentos da vida social e meramente uma parte do jogo social”.³⁵⁰ Seu argumento é que um modelo de comportamento de corte havia sido criado e que “como instituição social, o contexto no qual o indivíduo se

³⁴⁷ FERRANTE, Joan. *Cortes'Amor* in Medieval Texts. In: **Speculum**, vol. 5, nº4, 1980, p. 686.

³⁴⁸ Cf. REGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Vol 1. São Paulo: Editora UNESP, 2017, p. 55; FERNANDES, R. C. G. Amor e Cortesia na Literatura Medieval. **Notandum** (USP), FE - USP - São Paulo, v. 7, p. 63-64, 2000.

³⁴⁹ ELIAS, Norbert. [1939] **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 73.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 79.

desenvolvia – e só isso nos interessa aqui – evoluíram diretamente dessa interação de processos sociais”.³⁵¹

Tal visão sobre o amor cortês foi compartilhada por outros autores ao longo do século XX. Muitas das questões sociais e políticas elaboradas por Elias foram devidamente criticadas e outros modelos interpretativos foram propostos, principalmente, por uma corrente de análise literária que buscou valorizar as cantigas a partir de um viés confessional.³⁵² No entanto, a ideia de que o amor cortês representava um jogo educativo para a nobreza feudal perpetuou-se. Georges Duby, apesar de colocar novos problemas à interpretação do amor cortês, o interpreta de forma semelhante, no que tange às suas ‘reais’ funções sociais: “o amor delicado é um jogo. Educativo. É o correspondente exato do torneio. [...] O amor cortês é uma justa.”³⁵³

O célebre medievalista procura avançar na problematização das lógicas desse jogo na sociedade e do papel reservado à mulher nesse cenário. É fundamental lembrar que “para que fossem escutadas, era de fato preciso que essas obras, de alguma forma, estivessem em relação com o que preocupava as pessoas para as quais elas eram produzidas, com a sua situação real”.³⁵⁴ Qual seria a situação que deu sentido a esse jogo? Duby insere o amor cortês no contexto de uma transformação social, uma “mutação” dessa sociedade rumo à civilização, tal como já havia proposto Elias.

Prova, pedagogia, e todas as expressões literárias do amor cortês devem ser colocadas na corrente do vigorosíssimo impulso de progresso cuja intensidade culminou durante a segunda metade do século XII. Elas são ao mesmo tempo o instrumento e o produto desse crescimento que liberava rapidamente a sociedade feudal da selvageria, que a civilizava.³⁵⁵

Percebe-se que a demanda por uma gênese do refinamento social e pela submissão dos impulsos em prol da racionalização recai, aqui também, sobre o amor cortês. Vê-se com facilidade uma linha evolutiva que identifica nas formas dessa expressão literária o abandono dos “grosseiros modos” de uma cavalaria militar e a adoção de costumes polidos guiados, nas palavras de Duby, pelo “vigorosíssimo impulso do progresso”.

³⁵¹ Ibidem, p. 81.

³⁵² No capítulo 2 apresentei a devida crítica a tais interpretações e me posicionei nesta discussão em prol de uma concepção não confessional e de valor retórico e político, tal como pretendo desenvolver aqui de forma mais pormenorizada.

³⁵³ DUBY, George. A propósito do amor chamado cortês. In: _____. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 60.

³⁵⁴ Ibidem, p. 59.

³⁵⁵ Ibidem, p. 61.

Gostaria de me ater a esses dois trabalhos que, para mim, representam bem as três qualidades imputadas ao amor cortês: o aprisionamento da “selvageria” e, portanto, uma supremacia da etiqueta e dos costumes que são considerados valores civilizacionais no Ocidente; a ideia de jogo e exercício lúdico, retirando qualquer potencial verossímil do “sofrer por amor” ou do amar como entrega total, tópicos recorrentes da lírica cortês; e, sob um viés materialista, o amor cortês como consequência da riqueza e prosperidade, argumento sustentado por Elias para justificar as possibilidades de abandono da vida guerreira para a vida palaciana.

À parte o caráter teleológico das análises de Duby e Elias, essas três interpretações da experiência ocidental deram lugar de brilho e sofisticação à poesia medieval; o princípio dos bons modos e costumes. Por outro lado, delineou-se, igualmente, um contorno de ingenuidade, de alienação, por vezes, associando aos trovadores o exercício intelectual de mero entretenimento ou mesmo de românticos virtuosos, pouco inclinados às praticidades do amor real e, por isso, fadados ao sofrimento.

Compreendo que tais leituras se ativeram apenas ao conteúdo textual, inclusive, de forma estática e restrita, e, por isso, escapou-lhes o caráter jurídico da poesia lírica, que se encontra, principalmente na ação discursiva. Ficou de fora o entendimento de que o amor cortês é o fundamento retórico de um evento cuja performance se realiza em cortes, tanto senhoriais como régias. Ao descontextualizar o produto textual de sua circunstância de performance, perde-se a possibilidade de entendimento de como tais palavras soaram nas vozes de trovadores, nobres, reis, e jograis, e atuaram como lances, como discurso-ação em uma situação real.

O amor cortês, ao ser elaborado nesse contexto aristocrático, precisa ser entendido dentro do universo simbólico que ordena o grupo social. Seguindo por esse caminho, José Mattoso reforça o valor semântico da construção poética trovadoresca e acentua que “só a qualidade de homem livre, e mesmo de nobre que geralmente era o trovador, pode explicar que se dirigisse à dama chamando-lhe ‘senhor’”.³⁵⁶ Como lugar recorrente, a “*senhor*” demonstra muito mais do que o lugar social da dama, mas uma hierarquia jurídica, como defende Martínez Martínez: “la mujer es el señor en todos los sentidos y acepciones. Su expresividad, leída en clave político-jurídica, es lo que hace que triunfe sobre cualquier otra denominación. Es la pieza clave de la dominación.”³⁵⁷ Ao utilizar um termo que, à época, ainda não teria a variação de

³⁵⁶ MATTOSO, José. A difusão da mentalidade vassálica na linguagem cotidiana. In: **Fragments de uma composição medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 159.

³⁵⁷ MARTÍNEZ MARTÍNES, Faustino. Lenguaje y derecho: una aproximación al léxico feudal de los trovadores. In: BREA, Mercedes; MARTÍNEZ-MORAES, Santiago L. (eds.) **Aproximacións ao estudo do Vocabulario trovadoresco**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2010, p. 28.

gênero, os trovadores não incutem um caráter masculinizante à dama, mas, pelo contrário, dão-lhe a condição jurídica que categoriza a relação.

O próprio termo “amor” é, de forma semelhante, ressignificado se inserido no contexto vassálico, pois “amor” representa uma relação de benevolência e fidelidade, “modelo para conceber um ideal de solidariedade fundado no ‘amor’ que impõe a entreatura, o serviço ou a proteção feudal”.³⁵⁸ Sob este entendimento, o sofrer por amor ou a fidelidade amorosa cantada nos versos trovadorescos mantêm estreitas relações com a manutenção dos vínculos pessoais. Desse modo, como concluiu Jérôme Baschet, “através da relação amorosa, é a fidelidade vassálica que é, então, exaltada ou posta à prova.”³⁵⁹

A gramática que molda o amor cortês é construída a partir da própria relação de dependência criada pelos vínculos vassálicos. O estudioso Rip Cohen frisou que o “corpus de cantares de uma sociedade pode ser uma fonte incomparável de direito consuetudinário e de moral (no sentido de *more*, costumes)”.³⁶⁰ Retomo esta afirmação, pois ela reforça a importância do papel jurídico que as cantigas desempenharam. Tal condição precisa ser analisada tanto pelo caráter textual – poesia e música – como social, uma vez que as cantigas “são representações de atos simultaneamente sociais e linguísticos”.³⁶¹ No espetáculo trovadoresco estão sendo postas em ação uma lógica gramatical, permeada de vocábulos comuns ao universo jurídico medieval, e uma lógica social, que funciona e é ordenada a partir deste mesmo vocabulário jurídico. Ambas estão sendo mediadas pela performance lírica e pelo espaço da corte, que as integra e as coloca como uma ação simbólica e ordenadora.

Neste espaço, os papéis sociais desempenhados pelos sujeitos do espetáculo não estão dispersos em um mundo diferente, senão, calcados em sua própria realidade. Como Martínez Martínez explica, “los sujetos pueden hacerlo sin problemas porque ésa es la realidad que conocen y sus roles se identifican a la perfección con los papeles jurídicos subyacentes”.³⁶² É sob a experiência da relação jurídica estabelecida entre senhores e vassalos que emana a cultura trovadoresca, lidando com questões que são próprias das relações sociais que envolvem seus participantes.

Essa experiência caracteriza-se pela relação de entrega de um homem livre a outro homem, tornando-o dependente deste ao pôr-se a seu serviço. Este pode ser bastante

³⁵⁸ MATTOSO, José. A difusão da mentalidade vassálica... op. cit., p. 162.

³⁵⁹ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**. Do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006, p. 120.

³⁶⁰ COHEN, Rip. Dança jurídica. I, A poética da Sanhuda nas Cantigas d'Amigo; II, Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guillade: vingança de uma Sanhuda virtuosa. In: **Colóquio: Letras**, Nº. 142, 1996, p. 6.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 5.

³⁶² MARTÍNEZ MARTÍNES, Faustino. *Lenguaje y derecho...* op. cit., p. 22.

diversificado, desde auxílio militar a funções administrativas, mas merece ser destacada a entrega, a garantia da fidelidade e o compromisso com as obrigações para com o senhor, que passa a exercer o direito de dominação. Em troca, o senhor deve também dar garantias e retribuir com benefícios os que lhe juraram fidelidade. Está em cena um contrato jurídico entre um vassalo e seu senhor, firmado – muito além dos circunscritos rituais da experiência franca – pela relação entre o serviço e o benefício.

Tal forma contratual apresenta-se de modo bastante plural e por meio de distintas experiências sociais. Entre os séculos XI e XIV, foi se entrelaçando a diversas maneiras de produzir e distribuir a riqueza e se associando ao benefício, muitas vezes, à terra, enquanto elemento material, mas, também, a cargos e ofícios. Desse modo, elabora-se um modelo social fundamentado na representação meta-jurídica do contrato:

todo vasallo como fiel tiene un derecho a ser premiado con el feudo y, en sentido inverso, la concesión de feudos exclusivamente podía tener como destinatarios a aquellas personas que previamente hubiesen efectuado ese homenaje, ese acto formal de conversión en hombre de otro.³⁶³

É moldado um universo simbólico e jurídico que legitima e permite o reconhecimento destes laços, constituindo uma gramática social das relações de vassalagem. Tal gramática se expande dos domínios políticos aos culturais, pois trata-se de um vocabulário estruturante das relações interpessoais da nobreza, sua forma de ler e explicar o mundo social.

Portanto, a relação jurídica entre os participantes do espetáculo trovadoresco não se desvanece, ela é, em contraste, essencial ao entendimento e realização do espetáculo. Os sentidos que as cantigas adquirem somente têm eficácia perante um grupo social no qual as relações jurídicas de vassalagens se mantêm. Se, por um lado, é uma gramática explicativa das relações sociais, por outro, passa a exercer um papel na experiência sensível deste mesmo mundo, estando a serviço da ordem poética.

Penso que aí reside um dos pontos substanciais do que venho propondo. O uso dessa gramática social nas cantigas não ocorre por mera mimetização do vocabulário jurídico que a caracteriza, mas pelo uso das lógicas e dos próprios papéis jurídico-sociais que moldam essa sociedade. Isto é, as cantigas operacionalizam as relações jurídicas que estão em cena na corte, recorrendo ao modelo do serviço e benefício, assim como as tensões promovidas por essa relação, ao centro da performance. As cantigas são atos discursivos jurídicos e, por isso, utilizam da mesma gramática que estabelece a ordem social.

³⁶³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Faustino. *Lenguaje y derecho...* op. cit., p. 24.

Não estou, com isso, negando o caráter delicado e sutil que caracteriza a poesia lírica trovadoresca. Tampouco assumindo que as cantigas eram dirigidas a um senhor somente político, retirando-lhe o caráter de uma poesia de/para o amor. Pelo contrário, sua razão principal é a relação amorosa e o jogo da conquista. É à dama, seja uma criação imaterial e idealizada, seja uma personagem real da corte, a quem a cantiga é dirigida. Esse amor, contudo, não se restringe ao sentimento individual ou à realização carnal, ele assume uma condição plural, como explica Martínez Martínez.

Pero el amar adopta diferentes formas, pautas, códigos y conductas. Servir es amar, es desear siempre el bien, es cantar a la mujer amada, pero es también el elenco de las prestaciones típicamente feudales: aconsejar y ser aconsejado por la señora; ayudar y ser ayudado; proteger y ser protegido; amparar y ser amparado; obtener su perdón, caso de haberle sido desleal; es estar sometido a peleas, a menguas de la propia hacienda, a los celos, en aras de la misma felicidad de la señora a la que se sirve incondicionalmente.³⁶⁴

Portanto, amar é condição para o serviço e sua forma de manifestação. Amor e serviço não se diferenciam e, ao utilizarem desta mesma gramática jurídica que amarra os laços sociais, o trovador chama ao palco a relação vassálica como um exemplo, uma comparação, ou uma contraposição, um contraexemplo. Em causa, a fidelidade e o serviço, seja à dama ou ao senhor; é isso que está sendo cantado. O amor cortês é, nos versos líricos, um canto sobre o serviço, a entrega, a fidelidade e o que se espera dessa relação: o benefício.

Tal associação fica bem clara nos próprios versos dos trovadores, os quais reforçam o caráter de entrega e fidelidade ao serviço amoroso; uma entrega do coração e do sujeito por inteiro, que, como cantou Rodrigo Anes de Vasconcelos³⁶⁵, pertence à senhor.

*Senhor de mi e do meu coração,
dizedes que nom havedes poder,
per nulha guisa, de mi bem fazer.
Poilo dizedes, nom dig'eu de nom;
mais, mia senhor, dizede-m'ũa rem:
como mi vós podedes fazer mal,
nom mi podedes assi fazer bem?*

*E, mia senhor, mui gram poder vos deu
Deus sobre mim; e dizedes, senhor,
que me nom podedes fazer amor.
Poilo dizedes, crevo-vo-lo eu;
mais, mia senhor, dizede-m'ũa rem:*

³⁶⁴ Ibidem, p. 32.

³⁶⁵ Trovador português que atuou na segunda metade do século XIII. Ver. OLIVEIRA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 428.

*como mi vós podedes fazer mal,
nom mi podedes assi fazer bem?*

*E, mia senhor, já vos sempre diram,
se eu morrer, que culpa havedes i;
e vós dizedes que nom est assi.
Poilo dizedes, assi é, de pram;
mais, mia senhor, dizede-m'ũa rem:
como mi vós podedes fazer mal,
nom mi podedes assi fazer bem?*

*E, mia senhor, nunca eu direi rem
de contra vós, se nom perder o sem.*

*Ca, mia senhor, quem hom'em poder tem
e lhi faz mal, pode-lhi fazer bem.
(B 367)*

Na cantiga, a entrega do trovador à sua senhora é total, pois não é apenas a senhora material, *senhor de mi*, mas também de seu coração, ou seja, dos seus sentimentos. Por isso, o trovador deixa claro o poder que sua senhora tem sobre ele. Poder, este, dado por Deus e que condiciona a sua existência, pois não concebe, ainda que ela não lhe faça o bem, abandonar sua fidelidade. Essa é uma característica marcante da lírica galego-portuguesa, como observado no capítulo dois: a coita, o sofrimento pela não correspondência ou realização; a via negativa que difere esta escola da dos poetas provençais.

No entanto, gostaria de focar agora em outro aspecto desta via negativa: sua relação com a fidelidade vassálica. Ao manifestar sua coita, na maior parte dos casos, o poeta está também valorizando a fidelidade. Ameaçar trocar de *senhor* é um recurso ousado e raro, ainda que a cobrança pelo “bem fazer”, seja constante. Rodrigo Anes de Vasconcelos está, justamente, exercendo seu direito de cobrar seu benefício, uma vez que seu argumento busca provar sua fidelidade. Sob tal ponto de vista, o mal que a dama lhe causa é a representação de sua devoção, de seu amor verdadeiro e fiel. Porém, isto dá à dama poder sobre ele. Logo, a pergunta: por que “*nom mi podedes assi fazer bem?*”

De forma semelhante, o trovador galego Vasco Praga de Sandim³⁶⁶ explora, nos primeiros versos da cantiga, a relação jurídica entre trovador e sua *senhor*, pondo em causa novamente a condição de serviço e benefício:

*Como vós sodes, mia senhor,
mui quite de me bem fazer,
assi m'ar quit'eu de querer
al bem, enquant'eu vivo for,*

³⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 439.

*senom vós. E sei ãa rem:
se me vós nom fazedes bem,
nem eu nom vos faço prazer.*

*E per bõa fé, mia senhor,
por quite me tenh'eu d'haver
vosso bem, enquant'eu viver,
nem al em que haja sabor.
Mais vós em preito sodes en,
ca me vos nom quit'eu por en
de vosso vassalo seer. (...)
(B 96)*

Ainda, na segunda estrofe, a relação fica mais clara ao expressar-se verbalmente como “vosso vassalo”, evidenciando como os trovadores recorrem conscientemente à gramática jurídica de seu tempo, dando-lhe sentidos ambíguos e forma de canção.

Outros trovadores trazem exemplos semelhantes em seus versos, sublinhando a estreita relação entre a coita poético-amorosa e os vínculos de serviço e benefício. Dentre elas, a cantiga *Em grave dia me fez Deus nacer*, de Pero de Armea³⁶⁷, oferece em elaborada construção, a ousada situação em que o amante-vassalo abandona sua *senhor*. A quebra da fidelidade, no entanto, leva-o à loucura e à perda da razão. Ainda que o trovador contemple a possibilidade de o vassalo quebrar seus votos, é a fidelidade que está sendo exaltada. Destaco a primeira estrofe e as findas da cantiga, em que tais argumentos são evidenciados.

*Em grave dia me fez Deus nacer,
aque[e]l dia e[m] que eu naci;
e grave dia me fezo veer
a mia senhor, u a primeiro vi;
e grave dia vi os olhos seus;
e grave dia me fez entom Deus
veer, quam bem parece, parecer.*

*[...]
E porque m'eu dela [entom] quitei,
esmoresco mil vezes e nom sei,
per bõa fé, nulha parte de mi.*

*E nom mi ponham culpa des aqui
de seer sandeu, ca ensandeci
pola mais fremosa dona que sei.
(B 1090)*

³⁶⁷ Para aspectos de sua biografia, ver. MUNIZ, Márcio R. C. Biografia de trovadores e jograis. In: MONGELLI, Lênia M. *Fremosos cantares...* op. cit., p. 450.

Gostaria, ainda, de abordar a cantiga de Airas Nunes, *Amor faz de mim amar tal senhor*. Trovador galego, Airas Nunes esteve possivelmente vinculado à corte castelhano-leonesa de Sancho IV, sendo identificado, pela rubrica de apresentação de suas cantigas, como clérigo-trovador. Márcio Muniz, em convergência com as interpretações de Carolina Michaelis e Giuseppe Tavani, defende que a condição de clérigo de Nunes diz respeito ao seu papel intelectual na corte, e não pela observância religiosa.³⁶⁸ De fato, essa proposição é reforçada pela especificidade de suas cantigas e pelo intenso diálogo que mantém com a tradição provençal e galego-portuguesa, indícios de erudição e do preparo para o serviço literário.

Nessa cantiga, Airas Nunes aproxima-se mais da tradição de além-Pireneus, ao caracterizar o amar como um estado positivo; amar a *senhor fremosa*, “faz-m’alegre e faz-me trovador”. Seu amor seria mais verdadeiro e possuiria valor moral superior – *per amor cuid’eu mais a valer* – quando comparado ao amor retórico e tipificado pela coita. A alegria e esperança com que canta o amor confere mais legitimidade ao seu juramento de fidelidade, pois “*trob’eu e nom per antolhança,/ mais por que sei mui lealmente amar.*”³⁶⁹

*Amor faz a mim amar tal senhor,
mais fremosa de quantas hoj’eu sei,
e faz-m’alegre e faz-me trovador
cuidand’em bem sempr’; e mais vos direi:
u se pararom de trobar,
trob’eu e nom per antolhança,
mais por que sei mui lealmente amar.
Pois mim amor nom quer leixar
e dá-m’esforç’e asperança,
mal venh’a quem se del desasperar!*

*Ca per amor cuid’eu mais a valer;
e os que del desasperados som
nom podem nunca nẽum bem haver,
nem fazer bem. E per esta razom,
com amor quero-me alegrar;
e quem tristur’ou mal andança
quer, nom lhe dê Deus al, pois s’en pagar.
Pois mim amor nom quer leixar*

³⁶⁸ Cf. MUNIZ, Márcio R. C. Biografia... op. cit., p. 420 – 421.

³⁶⁹ Como apontado por Muniz (2009), Airas Nunes dialoga com cantigas de outros trovadores de seu tempo, seja a partir da lírica galego-portuguesa, seja com a tradição provençal. Isto posto, alguns pesquisadores se esmeraram em procurar possíveis conexões entre suas cantigas e de seus contemporâneos, como no caso de Gonçalves, que propõe que a cantiga em análise possa ser uma resposta à cantiga *Amor fez a mim amar*, de D. Dinis. Nesta, D. Dinis mantém-se fiel à coita ibérica e a utiliza como valor moral de sua fidelidade. Apesar da interessante perspectiva, há ainda possibilidades de que essa seria uma tópica provençal que pode ter influenciado ambos os trovadores, não trazendo, assim, uma conexão direta entre as duas cantigas. Para os fins deste trabalho, atendo-me à cantiga de Airas Nunes apenas, pois o caráter ainda exploratório desta relação não permitiria conclusões sólidas para meus objetivos. Ver. GONÇALVES, Elsa. Intertextualidades na poesia de D. Dinis. In: BERARDINELLI, Cleonice (ed.). **Singularidades de uma cultura plural**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

*e dá-m'esforç'e asperança,
mal venh'a quem se del desasperar!*

*Cousecem mim os que amor nom ham
e nom cousecem si, vedes que mal!
Ca trob'e canto por senhor, de pram,
que sobre quantas hoj'eu sei mais val
de beldad'e de bem falar,
e é cousida, sem dultança.
Atal am'eu e por seu quer'andar.
Pois mim amor nom quer deixar
e dá-m'esforç'e asperança
mal venh'a quem se del desasperar!
(B 873)³⁷⁰*

Por fim, gostaria de analisar uma importante cantiga que abre a seção de cantigas do rei trovador no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, na qual D. Dinis aborda o valor do serviço e dos laços de vassalidade.

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

*E com mia mort'hei eu prazer
porque sei que vos farei tal
míngua qual faz homem leal,
o mais que podia seer,
a quem ama, pois morto for;
e fostes vós mui sabedor
d'eu por vós atal mort'haver.*

*E pero que hei de sofrer
a morte mui descomunal,
com mia mort'oimais nom m'en chal,
por quanto vos quero dizer:
ca meu serviç'e meu amor
será-vos d'escusar peior
que a mim d'escusar viver.*

*E certo podedes saber
que, pero s'o meu tempo sal
per morte, nom há já i al,*

³⁷⁰ Essa cantiga aparece transcrita duas vezes nos cancioneiros: B 873/ V 457 e B 885/ V469. Apesar das variações presentes em suas versões, optei por manter a transcrição da base de dados Cantigas Galego Portuguesas..., a qual venho utilizando ao longo do trabalho. Neste caso, friso que a versão final da cantiga se deu seguindo o trabalho de cotejamento e edição crítica dos manuscritos feito por Tavani. Cf. LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. **Cantigas Galego Portuguesas...** op. cit.

*que me nom quer'end'eu doer:
porque a vós farei maior
míngua que fez Nostro Senhor
de vassal'a senhor prender.
(B 497)*

Nos versos, o amante-vassalo expressa sua coita em decorrência do não reconhecimento de sua fidelidade e serviços, mas possui a certeza de que, com sua morte (de/ por amor?), sua *senhor* sofrerá ainda mais. Diferentemente da cantiga anterior de Airas Nunes, o prazer aqui encontra outro sentido, pois está sendo usado como arma retórica pelo trovador: ele sabe que sua fidelidade e seu amor são valiosos para a *senhor* e, perdê-lo, a prejudicará. A consciência relativamente ao valor e capacidade que ele tem de negociação, fruto de seu estado jurídico, permite ao trovador atuar com base em sua condição. Nesta relação, o eu lírico sentencia: “*nom perde pouco senhor/ quando perde tal servidor*”. Apesar de a *senhor* não reconhecer devidamente as qualidades de seu serviço e amor, o trovador conhece seu valor e deixa claro que, “*ca meu serviç'e meu amor/ será-vos d'escusar pior/ que a mim d'escusar viver*”.

A cantiga evidencia o outro lado da relação, que exige o benefício. O trovador reclama que a fidelidade, a lealdade e o amor não são reconhecidos pela *senhor*, denunciando que a relação não está assentada na reciprocidade devida, ou seja, não é justa. No entanto, o trovador toma certo cuidado ao fazer a ameaça, uma vez que não ousa justificar uma traição; antes, a morte. O prazer que o trovador sente em morrer apresenta, sob a leitura proposta, significado ambíguo: se, por um lado, sabe que, ao morrer, a *senhor* sentirá sua falta, por outro, professa sua fidelidade. A ameaça de morrer, portanto, defende a manutenção da honra, permanecendo a fidelidade, imaculada.

Há ainda outro ponto que considero basilar para consolidar o argumento construído. Fica evidente, a cada estrofe, que D. Dinis busca salientar as qualidades do eu lírico a partir da gramática jurídica que tipifica as relações de serviço e benefício: servidor (l. 6), leal (l. 10), serviço e amor (l. 19), vassalo (l. 28). O uso desse vocabulário é, como vimos, recorrente nas cantigas. No entanto, a demanda e a cobrança pelo benefício é, geralmente, reivindicada por um nobre trovador que se coloca a serviço da *senhor*. Neste caso, o trovador é um rei.

Tal posicionamento social incide diretamente na compreensão da cantiga e nos faz questionar sobre o modo como D. Dinis utiliza a gramática jurídica e a ideia de justiça em seu trovar. O teor provençal do exórdio desta cantiga e sua influência em outros autores galego-portugueses já foi abordado por Elsa Gonçalves, que ressalta, todavia, uma particularidade:

A transferência de uma situação real para a ficção poética opera-se através de uma equivalência subjectiva que, por um lado, insere o canto de D. Denis na tónica do género e, por outro, representa uma inovação, já que o prazer de morrer, que os outros trovadores proclamam como solução para o mal de amor e que D. Denis proclamará noutras cantigas (Lang V, XIV, LIV), surge aqui como prazer de fazer mal à senhor, privando-a do seu vassalo mais leal.³⁷¹

Para a autora, D. Dinis inova ao expor uma situação distinta à tradição por evocar a justiça na cantiga. Logo, o que caracteriza essa especificidade é o sentido jurídico que a cantiga assume em virtude de seu autor ser o rei.³⁷² A sua voz canta a justiça pela cantiga ao referir-se a uma questão de tensão entre as relações estruturantes de sua corte. Para além do carácter poético, o cantar do rei trovador é a ação institucional monárquica, um ato categorizado pela função primordial do rei: dizer a justiça.

Reforço, uma vez mais, a importância de se considerar a condição régia como um valor diferencial na performance trovadoresca. Todavia, diferentemente da perspectiva centralista que critiquei no capítulo 2, para a qual os reis trovadores seriam mais uma evidência da tendência monopolista do poder monárquico em Portugal, na medida em que se apropriaram da cultura da nobreza, penso que seria mais interessante olhar em outra direção, como sugere a via jurídico-performática por onde transitaram as cantigas de D. Dinis, um rei poeta que, pela poesia, também reinou.

4.2 A condição régia nas cantigas

Como referido, alguns importantes investigadores já se debruçaram sobre a condição régia de D. Dinis como poeta lírico. Destaco o trabalho da pesquisadora Elsa Gonçalves, cujas abordagens foram decisivas para o redimensionamento da poesia dionisina.³⁷³ Contudo, proponho avançar um pouco mais, de maneira a interpretar as cantigas a partir de seu carácter jurídico, circunscrito na performance em corte. Acredito ser possível ir além de uma condição régia do trovador, às vezes entendida apenas como adereço de prestígio, para mergulhar na análise de como suas cantigas atuaram na qualidade de atos discursivos do rei, dizendo a justiça e reforçando certa ordem social.

³⁷¹ GONÇALVES, Elsa. D. Denis: um poeta rei e um rei poeta... op. cit., p. 16

³⁷² Idem.

³⁷³ Especialmente, o já citado GONÇALVES, Elsa. D. Denis: um poeta rei e um rei poeta... op. cit.; seu verbete sobre D. Dinis no **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**, também já citado; e a título de maior elaboração sobre a relação entre a poesia dionisina e a lírica provençal, GONÇALVES, Elsa. Intertextualidades na poesia de el Rei D. Dinis. In: **Atas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**, Rio de Janeiro, 1990.

Nesse sentido, o problema da submissão do rei à *senhor* é um ponto essencial. Gonçalves discorre sobre a questão a partir da seguinte perspectiva: “um rei é suserano e, por isso, mesmo quando se submete às convenções de uma poesia que confere à dama esse grau, reconhecendo-lhe uma superioridade sobre o amante que se diz seu servidor, só com ironia poderá declarar”³⁷⁴ sua entrega vassálica. Isto é, sua condição real não lhe permite que a dama seja realmente sua *senhor*, se não, estaria promovendo uma subversão das hierarquias sociais.

Creio que tal leitura se vincula à ideia do rei como detentor de um poder de tipo monopolista e centralizado, e, sobretudo, em contraposição à nobreza. Como defendi anteriormente, o amor cortês é a própria expressão da ordem social, não uma subversão. Fundamentado na gramática social e jurídica, as cantigas versam, justamente, sobre as relações de serviço e benefício que ordenam o grupo social. Retomo, ainda, o caráter retórico e técnico desta manifestação, cujos modelos e tópicos são instrumentos estilísticos e discursivos na construção poética.

Contudo, penso que a razão fundamental para questionar a ideia de ironia apresentada por Gonçalves é o caráter corporativo pelo qual a sociedade medieval opera política e juridicamente. Sob este entendimento, relembro brevemente algumas características que suportam a interpretação de que D. Dinis não precisou se submeter ou subverter a ordem social ao trovar. Pelo contrário, trovar, seja por meio de uma cantiga de amigo, de amor ou de escárnio e mal dizer é, como venho defendendo, uma forma de afirmação e legitimação das relações sociais.

Nesta configuração, realizada a partir de um modelo filosófico-político próprio à Idade Média, o rei é a cabeça do reino, o que diz a justiça e dá a cada um o que lhe é de direito. Entretanto, não prescinde da nobreza para realização político-jurídica de sua função. De forma compósita, a nobreza atua junto com o rei e a outros corpos sociais que também possuem direitos. A cabeça do reino atua em conjunto com a pluralidade de corpos jurídicos em uma harmonia permeada pelas tensões sociais.³⁷⁵ Ainda derivada desse modelo, ressalta-se a possibilidade e necessidade de que as pessoas – inclusive o rei – assumissem diversas personalidades jurídicas. No caso em análise, ser, ao mesmo tempo, rei e vassalo da *senhor*,

³⁷⁴ GONÇALVES, Elsa. D. Denis: um poeta rei e um rei poeta... op. cit., p. 16.

³⁷⁵ Anteriormente, já abordei detalhadamente a questão teórica e prática deste modelo social. Gostaria de reforçar apenas que, como observou Maria Filomena Coelho, ele busca resolver os problemas sociais concretos com que os sujeitos se veem confrontados. Assim, o modelo não parte de uma ausência de tensões ou conflitos, mas busca realizar a justiça e a ordem a partir das situações de um direito vivido e experimentado em situações de conflito. Ver. COELHO, M. F. O Estado “virtuoso”: corpos e pluralismo jurídico em Portugal (séc. XII – XIII). In: TEODORO, Leandro; MAGALHÃES, Ana Paula (Org). **A Formação de reinos virtuosos (sécs. XII-XVII)**. (No prelo).

não era estranho ou diminuía o monarca em sua qualidade superior no contexto político e social do reino.

As cantigas constituem, assim, discursos pelos quais o rei atua politicamente ao fundamentá-los na gramática jurídica que sustenta o modelo. Ao invés de ser irônico, o rei canta a justiça, a ordem, a moral e as virtudes. Do mesmo modo, expõe a corrupção, o contra-modelo e a injustiça, como no caso da cantiga acima. Como forma de explorar as maneiras como o rei utiliza seu eu lírico poético na legitimação da justiça de outros corpos sociais, proponho adentrar o universo das cantigas de amigo, gênero poético em que o eu lírico é feminino.

4.3 A voz do rei na poesia lírica feminina³⁷⁶

As cantigas de amigo inspiram forte debate acerca da natureza ficcional de seu lírico. O tratado introdutório que abre o Cancioneiro da Biblioteca Nacional – denominado Arte de Trovar – apresenta como grande diferencial entre os cantares do amor cortês o gênero que abre os primeiros versos. O capítulo IIIº do tratado busca diferenciar as cantigas de amor e de amigo afirmando que,

E porque algũas cantigas i há em que falam eles e elas outrossi, por en é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim[eir]a cobra e elas na outra, [é d']amor, porque se move a razom dele, como vos ante dissemos; e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam em ãa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.³⁷⁷

Apesar dessa definição não conseguir abranger a versatilidade e a complexidade dos gêneros trovadorescos, ela aponta para um lugar central, base da própria organização dos cancioneiros: a voz feminina. É pela voz feminina que trovadores e jograis manifestam a coita sofrida pela dama à espera de seu amigo, tema bastante difundido entre os cantares do gênero. Fruto de uma rede de convergências³⁷⁸, as cantigas d'amigo levaram aos paços da nobreza ibérica tradições populares presentes em antigas “canções de mulher” que passaram a compor a gramática da poesia lírica cavaleiresca. Longe de configurar um gênero poético de temas

³⁷⁶ Este subtópico apresenta parte da comunicação PESSOA, Felipe. As cantigas de amigo de D. Dinis: a voz do rei na poesia lírica feminina. In: **Atas X Semana de Estudos Medievais**. No prelo.

³⁷⁷ Arte de Trovar. Utilizamos a transcrição presente na base de dados LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Acesso em 29/11/2021. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.

³⁷⁸ Sobre as redes de convergências no processo de desenvolvimento da poesia lírica na Península Ibérica, ver GUIMARÃES, Marcella Lopes. Sintomas de renovação na poética tardo-medieval. In: LANZIERI JR., Carlile. (Org.) **As faces da renovatio na Idade Média e no Renascimento**. Cuiabá: Vivarium, 2018, p. 90.

restritos e ingênuos, nelas encontram-se aspectos sociais, comportamentais e jurídicos que dizem muito sobre a sociedade que as produziu.

Dessa forma, entendo que as cantigas de amigo conformam um longo processo de adaptação, hibridação e emulação, e inserem-se em uma rede de convergências culturais. A leitura sacralizada por Antônio Resende de Oliveira,³⁷⁹ para quem o gênero se desenvolveu como uma ficção masculina nas cortes, não parece ser adequada. Tampouco, as propostas que compreendem este fenômeno como uma composição própria de mulheres, derivado de tradições de cantos de trabalho, incorporadas ao espetáculo de corte, e cuja autoria seria, posteriormente, atribuída aos trovadores.³⁸⁰

Buscando manter a lição dos manuscritos e os aspectos formais da retórica trovadoresca, sigo a interpretação do filólogo Rip Cohen que, sob provocativo título, estatui: no início era a estrofe.³⁸¹ A forma estrófica, a partir de sua métrica, rima e musicalidade, para Cohen, é a chave que permite relacionar as cantigas de amigo com uma tradição anterior à cantiga de amor trovadoresca. Soma-se a essa interpretação, a análise do musicólogo Manuel Pedro Ferreira das melodias do Pergaminho Vindel, que, ao compará-las com as cantigas de amor do Pergaminho Sharrer, conclui que as cantigas de amigo de Martim Codax apresentam um material com fórmulas comuns à tradição clerical arcaica do norte da Galiza, assim como motivos populares laicos.³⁸²

A especificidade da cantiga de amigo, portanto, não se deve somente ao eu lírico, mas também à sua forma estrófica e suas características musicais, consolidando a interpretação de que, com tradição das antigas “canções de mulher”, convergiram tanto a cultura clerical, como a retórica formal occitânica, de grande influência sobre o trovadorismo ibérico.

Contudo, gostaria de retomar um trecho da Arte de Trovar para focar em um aspecto pouco explorado do texto. Se o eu lírico for masculino, a cantiga “se move a razom dele”, i.e., a lógica argumentativa está fundamentada em uma lógica social masculina. Sendo uma cantiga

³⁷⁹ Cf. OLIVERIA, A. R. de. **Depois do espetáculo trovadoresco**. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Edições Colibri, 1994. Para uma síntese do debate, ver, também, CORREIA, Carla Sofia dos S. **A difusão ibérica da linguagem dos trovadores galego-portugueses**. Tese de Doutorado, Universidade do Porto, 2016, p. 42 – 48.

³⁸⁰ Proposta, esta, endossada, principalmente, por Ria Lemaire. Cf. AGUIAR, Rafael H. Por que continuam ensinando que as cantigas de amigo foram escritas por homens? In: **Ata do XV Encontro Estadual de História ANPUH RS**, 2020.

³⁸¹ COHEN, Rip. In the beginning was the strophe: origins of the *cantigas d'amigo* revealed. In: LARANJINHA, Ana Sofia; MIRANDA, José Carlos. (eds.) **Actas do X Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 243 – 255.

³⁸² FERREIRA, M. P. Estrutura e ornamentação melódica nas cantigas trovadorescas. In: FERREIRA, M. P. **Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular**, vol. 1: Música Palaciana. Lisboa: Imprensa Nacional/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 174.

de amigo, infere-se que a lógica argumentativa obedece a uma razão social feminina. Neste sentido, é importante ressaltar que as cantigas são atos simultaneamente sociais e linguísticos. Recorro novamente a Rip Cohen: “podemos chamar-lhe direito feminino, desde que se entenda que um direito feminino pode servir os interesses de uma sociedade oficialmente dominada por entes masculinos.”³⁸³ Isto é, nas cantigas de amigo, vemos convergir uma lógica gramatical feminina que não se dissocia da lógica social estabelecida.

Ao considerar a longa tradição da forma estrófica que originou as cantigas de amigo, entende-se que a lógica gramatical feminina que compõe o discurso poético se faz presente também na sociedade trovadoresca. É sob a razão, a moral, os costumes e o direito feminino que os trovadores atuam perante a corte.

Essa questão torna-se central para analisar as cantigas de amigo de D. Dinis. Ao trovar, o rei traz para a esfera do governo o universo simbólico e retórico da poesia lírica e, por meio de sua voz, realiza-se uma performance cultural e jurídica. Contudo, ao compor e cantar uma cantiga d'amigo, especialmente, D. Dinis atua a partir da gramática de um direito feminino que faz parte do universo retórico deste gênero. Uma tradição jurídica e política feminina, presente nas cantigas, atua pela voz do rei.

Para explorar esse aspecto, examinarei algumas cantigas de D. Dinis em que a autoridade feminina está em causa de forma particular. Na cantiga *Pesar mi fez meu amigo*³⁸⁴, a dama conta a uma amiga que seu amigo lhe causou grande pesar, embora sem intenção, conforme afirma no refrão: “que ant'el querria morrer / ca mi sol um pesar fazer.” Na terceira estrofe, contudo, afirma que o pesar, “Feze-o por encoberta, / ca sei que se fora matar / ante ca mi fazer pesar, / e por esto são certa / que ant'el querria morrer / ca mi sol um pesar fazer.” O tema central do refrão reafirma que o amigo preferiria morrer a fazer o mal a sua amada. Todavia, a finda apresenta novo condicionante à situação: “Ca, de morrer ou de viver, / sab'el ca x'é no meu poder.” Isto é, a decisão de morrer ou viver está sob o domínio da dama.

A força retórica da finda reside justamente no lugar que a justiça e a honra ocupam na sociedade feudal. Para o cavaleiro, o desejo da morte impõe-se em detrimento da honra e de sua falha moral. A traição, o mau comportamento, ou mesmo o fato de causar o sofrimento, são indícios de uma corrupção social. Porém, quem será o juiz a condená-lo? A cantiga deixa claro: a dama reivindica essa função.

³⁸³ COHEN, Rip. Dança jurídica. I, A poética da Sanhuda nas Cantigas d'Amigo; II, Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guillade: vingança de uma Sanhuda virtuosa. In: **Colóquio: Letras**, N^o. 142, 1996, p. 6.

³⁸⁴ B 563.

A cantiga seguinte, *Amiga, sei eu bem d'ũa mulher*³⁸⁵, elabora um jogo com a palavra poder. Nela, uma dama confia a sua amiga a existência de uma terceira mulher que cria desavenças entre ela e seu amigo, por não ter sucesso em suas investidas amorosas, como exposto no refrão: “porque nunca com el pôde pôer/ que o podesse por amig'haver.” Ao longo da cantiga o jogo de aliteração entre “pôde” e “pôer” evoca o laço do acordo, do contrato. A que semeia a discórdia é caracterizada como uma mulher sem poder para realizar o pacto, pelo que tenta que a amiga perca seu amigo. A finda expressa ainda que ela transforma a desavença em instrumento de poder, pois não detém o poder legítimo e moralmente correto. “[E] por esto faz ela seu poder/ pera fazê-lo convosco perder.”

Por fim, a cantiga *Quisera vosco falar de grado*, apresenta outra interessante questão, exposta, principalmente, na primeira e última estrofe.

*Quisera vosco falar de grado,
ai meu amig'e meu namorado,
mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
ca hei mui gram medo do irado;
irad'haja Deus quem me lhi foi dar.*

*Senhor do meu coração, cativo
sodes em eu viver com quem vivo,
mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
ca hei mui gram medo do esquivo;
esquiv'haja Deus quem me lhi foi dar.
(B 585)*

Esta cantiga já foi estudada por muitos pesquisadores, pois se refere a um tema pouco presente na lírica galego-portuguesa: a canção de mal-maridada, i.e., mal-casada, assunto mais comum na tradição além-Pireneus. Na cantiga, a dama se queixa que queria falar com seu amigo, mas teme o irado, o mal bravo, o sanhudo e esquivo, “com quem vivo”, ou seja, o marido. A cantiga denuncia a complexa situação contratual dos casamentos, muitas vezes negociados e firmados sem a anuência da mulher. A historiadora Ana Luiza Mendes defende que se “Dom Dinis dá voz a uma mal-maridada pode ser sintomático no sentido de que a infelicidade no casamento foi um fato verificado pelo rei”.³⁸⁶

Mas há outro aspecto de suma importância pouco problematizado. No último verso do refrão, a dama amaldiçoa quem lhe deu esse marido em casamento, ou seja, a família que a

³⁸⁵ B 564.

³⁸⁶ MENDES, Ana Luiza. **O trovar coroadado de Dom Dinis**: modelo de racionalidade artística e identitária do trovadorismo galego-português. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018, p. 86.

colocou naquela situação. Cohen, ao pesquisar sobre o uso do vocábulo “sanhuda” nas cantigas de amigo, elucida que

Há muita raiva, fúria e vingança nas Cantigas de Santa Maria, mas não se exprimem através do verbo preferido das Cantigas d’Amigo, assanhar-se. E também há outra diferença: é sempre Deus ou Santa Maria ou o rei ou um juiz (ou outro agente de autoridade) que se assanha e se vinga (um ser humano que se assanhasse contra Deus seria naturalmente pulverizado nesse mesmo instante). Na teologia católica a ira e a vingança são exclusivas de Deus e seus agentes. [...] Mas como este é um teatro lírico feminino [Cantigas d’Amigo], normalmente é ela que fala da sua própria sanha ou que reage à sanha dele, zangando-se, ou tentando apaziguá-lo.³⁸⁷

Portanto, não apenas a situação do mau casamento está sendo apresentada por D. Dinis, mas também o legítimo direito feminino de assanhar-se, irritar-se, diante dessa situação. Nas palavras de Cohen, “uma retórica vituperativa mas também jurídica!”³⁸⁸

O rei apoia-se numa justiça dos costumes, cujas raízes encontram-se nas antigas canções de mulheres. Trata-se da legitimação de um direito feminino, mediado pela voz do rei. É mister reforçar o caráter de ato social que a performance das cantigas assume. Compreendendo que as cantigas eram cantadas perante a corte, um espaço essencialmente social e político, ainda que em momentos de *fablar engasaiado*, do divertimento, o caráter institucional não deixa de estar presente, como vimos no capítulo anterior. Pelo contrário, ele é reforçado, uma vez que o rei toma parte de uma prática cultural pela qual outros corpos também exercem seus direitos.

Ao se valer do teatro lírico feminino da cantiga de amigo, a voz do rei canta a autoridade feminina que está fundamentada na lógica social compartilhada pela nobreza. Inspirado por Zumthor, entendo que a recepção é fundamental para a interpretação e a ação do discurso, sendo, portanto, a performance um processo de reconhecimento.³⁸⁹ Logo, esse direito feminino cantado pelo rei não é uma novidade ou tampouco uma ruptura, mas a afirmação de valores e costumes. Ao legitimar a autoridade feminina o rei legitima sua própria autoridade, pois sua função é justamente a de dar a cada um o que lhe é de direito. Reforça-se a presença do direito feminino no funcionamento jurídico da sociedade medieval.

Como último exemplo, para fechar esta seção, a cantiga *Ai fals’amig’e sem lealdade* caracteriza a traição do amor – “ca doutra sei eu já por verdade” – como falta de lealdade,

³⁸⁷ COHEN, Rip. *Dança Jurídica...* op. cit., p. 11.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 12.

³⁸⁹ Ver. ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 27 et seq.

virtude requerida ao contrato vassálico. Frente ao ato de traição “a que vós a tal pedra lançastes”³⁹⁰, a dama demanda a justiça na finda.

*Ai fals'amig'e sem lealdade,
ora vej'eu a gram falsidade
com que mi vós há gram temp'andastes,
ca doutra sei eu já por verdade
a que vós atal pedra lançastes.*

*Amigo fals'e muit'encoberto,
ora vej'eu o gram mal deserto
com que mi vós há gram temp'andastes,
ca doutra sei eu já bem por certo
a que vós atal pedra lançastes.*

*Ai fals'amig', eu nom me temia
do gram mal e da sabedoria
com que mi vós há gram temp'andastes,
ca doutra sei eu, que o bem sabia,
a que vós atal pedra lançastes*

*E de colherdes razom seria
da falsidade que semeastes.*

(B 595)

Esta é uma rara sentença relativa ao descumprimento do acordo vassálico nas cantigas. Nos exemplos anteriores, ainda que a senhor não concedesse o benefício previsto, o trovador-vassalo almejava a morte como forma de manter e valorizar sua fidelidade. Aqui, por outro lado, na voz feminina, realiza-se a sentença que imputa a falsidade e a deslealdade ao amigo. Uma vez mais, a justiça ocorre por meio da autoridade lírica feminina, legitimando seu direito e poder de julgar.

4.4 A justiça nas cantigas

A linguagem do amor cortês fundamenta-se nas relações jurídicas de serviço e benefício que ordena a comunidade cristã, composta por diferentes corpos políticos. As virtudes e valores dessa comunidade estão presentes no espetáculo trovadoresco pelo modo como a gramática social e jurídica operam na performance das cantigas. O rei-trovador se coloca como autoridade

³⁹⁰ Para a crítica, esse verso do refrão faz referência a um antigo provérbio: lançar a pedra e esconder a mão. Cf. LANG, H. *Cancioneiro d'El Rei D. Dinis...* op. cit.; LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. *Cantigas galego-portuguesas...* op. cit.

nesse espetáculo, sob as mesmas regras, tanto líricas como sociais. Pela voz de D. Dinis, as cantigas tornam-se atos do poder político.

Para seguir essa chave de leitura, proponho iniciar por um estudo de Eirín García sobre as tópicas³⁹¹ da retórica galego-portuguesa nas cantigas do monarca. A pesquisadora galega chama atenção para o uso que D. Dinis faz da tópica do olhar e da visão, partindo da retórica clássica acerca do desenvolvimento do amor – *visio, cogitatio, immoderata, passio* –, a visão da mulher amada deslança a relação, tornando os olhos, a “janela do coração”.³⁹²

O uso do olhar como gênese do amor cortês está presente tanto na lírica provençal, como na galego-portuguesa³⁹³, inclusive, nas cantigas dionisinas. Não obstante, a coita – o sofrimento por amor – é um dos aspectos mais valorizados na retórica galego-portuguesa, como visto anteriormente. Do mesmo modo, a não visão da mulher amada – *o nom ver* – é, igualmente, recurso poético dos trovadores para valorizar sua fidelidade, levando-os até a cogitar a morte, por não conseguir ver sua *senhor*. Estabelece-se, assim, a dualidade entre o “ver” e o “não ver”.

Dentre as cantigas de D. Dinis presentes no Pergaminho Sharrer, *A tal estado mi adusse, senhor*, apresenta uma forma elaborada de condensar essa dualidade. O trovador expõe o sofrimento ao não conseguir ver a beleza da amada, o que o leva a desejar a morte. Esta, por sua vez, não ocorre. Sem esperanças, o trovador não vê razão de ter ainda algum prazer enquanto não a vir novamente. A *visio* apresenta-se em um jogo poético que evoca as duas perspectivas, sintetizadas no refrão, e, como reforça Eirín García, “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)”.³⁹⁴

*A tal estado mi adusse, senhor,
o vosso bem e vosso parecer
que nom vejo de mi nem d'al prazer,
nem veerei já, enquant'eu vivo for,
u nom vir vós, que eu por meu mal vi.*

*E queria mia mort'e nom mi vem,
senhor, porque tamanh'é o meu mal
que nom vejo prazer de mim nem d'al,*

³⁹¹ “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”. GARCÍA, Leticia Eirín. As cantigas do Pergaminho Sharrer. Motivos fundamentais. In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. (eds.). **Do canto à escrita**: novas questões em tono da lírica galego-portuguesa – nos cem anos do Pergaminho Vinde. Lisboa: IEM/CESEM, 2016, p. 95.

³⁹² Cf. *Ibidem*, p. 97.

³⁹³ Acerca das tópicas e suas interrelações entre a tradição lírica occitânica e galego-portuguesa, ver. SPINA, Segismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

³⁹⁴ GARCÍA, Leticia Eirín. As cantigas do Pergaminho Sharrer... op. cit., p. 99.

*nem veerei já, esto creede bem,
u nom vir vós, que eu por meu mal vi.*

*E pois meu feito, senhor, assi é,
querria já mia morte, pois que nom
vejo de mi nem d'al nulha sazom
prazer, nem veerei já, per bõa fé,
u nom vir vós, que eu por meu mal vi;*

*pois nom havedes mercee de mi³⁹⁵
(B 525)*

Ao longo da cantiga, a dualidade “ver/não ver” é explorada e associada à perspectiva temporal de presente e futuro: “nom vejo [...] nem veerei”. Dessa forma, D. Dinis insere-se na tradição ao utilizar os motivos do “ver” e “não ver”, mas mostra também a originalidade na capacidade de sintetizar a dualidade e transformá-la em condutora da coita.

Isto posto, entendo que a tópica da visão é um dos recursos de inovação e transformação na poesia dionisina, tal como exposto na cantiga acima. No entanto, interessa, sobretudo, entender como D. Dinis a utiliza e como intensifica o sentido jurídico ao transpor o sujeito da ação para a dama. A dualidade ver/não ver é uma ação do trovador, embora dependa da contrapartida da *senhor*, ou seja, é o benefício da fidelidade dele; a dama tem o poder de se deixar ver. Por outro lado, o rei trovador ressignifica esse poder do olhar ao atribuí-lo como ação da *senhor*, como na cantiga de amigo *Como ousará parecer ante de mi*:

*Com'ousará parecer ante mi
o meu amig', ai amiga, por Deus,
e com'ousará catar estes meus
olhos, se o Deus trazer per aqui,
pois tam muit'há que nom vëo veer-
-mi e meus olhos e meu parecer?*

*Amiga, ou como s'atreverá
de m'ousar sol dos seus olhos catar,
se os meus olhos vir um pouc'alçar,
ou no coração como o porrá?
Pois tam muit'há que nom vëo veer-
-mi e meus olhos e meu parecer.*

*Ca sei que nom terrá el por razom,
como quer que m'haja mui grand'amor,
de m'ousar veer, nem chamar senhor,
nem sol non'o porrá no coração;
pois tam muit'há que nom vëo veer-
-mi e meus olhos e meu parecer.*

(B 571)

³⁹⁵ Frisos nosso.

Nela, a dama reclama com a amiga da ausência de seu amigo e questiona se este terá coragem de olhá-la nos olhos depois de ficar tanto tempo sem vê-la. Diferentemente da cantiga anterior, não se trata de uma situação em que o benefício de poder ver a dama é negado ao amante. Neste caso, o descumprimento é do amigo-amante e, portanto, o serviço, a fidelidade e a lealdade são postos em xeque. A queixa torna-se acusação no refrão: pois tanto tempo há que não veio ver-me e meus olhos e minha beleza. Porém, ainda que a visão enquanto veículo do enamoramento esteja presente, o argumento da cantiga destaca o poder de juiz que os olhos da dama possuem. Por isso, a pergunta: Como ousará *seus olhos catar*?

Essa cantiga é considerada, geralmente, como par da cantiga de amor *Nom sei como me salv'a mia senhor*, como se esta fosse a resposta da cantiga de amigo. Como já disse anteriormente, acerca das convergências de influências que geraram as cantigas de amigo, não penso que esse gênero possa ser reduzido a um paralelo com os cantares d'amor.³⁹⁶ Ainda que algumas cantigas aparentem esse jogo de interlocução entre a *senhor* e o amigo, a pluralidade de formas e os motivos poético-musicais encontrados no *corpus* dos cantares d'amigo sugerem tratar-se de um gênero que também se desenvolveu de maneira própria, como argumentei no tópico anterior. Entretanto, a associação entre as cantigas é bastante tentadora, uma vez que, lidas em sequência, compõem uma narrativa que parece coerente ao leitor moderno. Resistindo à tentação dessa hipótese, proponho nos contentarmos com a perspectiva de que ambas as cantigas inserem-se no mesmo contexto linguístico e político, o que acentua o sentido jurídico encontrado. Logo, sua correlação não se dá por serem, necessariamente, espelho uma da outra, mas por recorrerem à mesma gramática social e, portanto, a associação é de cunho jurídico.

*Nom sei como me salv'a mia senhor
se me Deus ant'os seus olhos levar,
ca, par Deus, nom hei como m'assalvar
que me nom julgue por seu traedor,
pois tamanho temp'há que guareci
sem seu mandad'oir e a nom vi.*

*E sei eu mui bem no meu coraçom
o que mia senhor fremosa fará
depois que ant'ela for: julgar-m'-á
por seu traedor com mui gram razom,
pois tamanho temp'há que guareci
sem seu mandad'oir e a nom vi.*

³⁹⁶ Sobre esse debate, ver. FERREIRA, Manuel Pedro. Maritm Codax: a história que a música conta. In: **Medievalista** [online], n. 24, 2018. Disponível em <https://doi.org/10.4000/medievalista.1700>; COHEN, Rip. In the beginning was the strophe... op. cit.

*E pois tamanho foi o erro meu,
que lhe fiz torto tam descomunal,
se mi a sa gram mesura nom val,
julgar-m'-á por en por traedor seu,
pois tamanho temp'há que guareci
sem seu mandad'oir e a nom vi.*

*[E] se o juizo passar assi,
ai eu cativ'! e que será de mim?
(B 529)*

Tal como na cantiga anterior, os olhos não são caracterizados como meio para o desejo e admiração da beleza da dama, mas como ‘janelas para a justiça’. “Tampouco os olhos posúen neste contexto o papel que desenvolvem habitualmente no xénero amoroso”, observou García, ao afirmar 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”.³⁹⁷ Os olhos da *senhor*, novamente, são providos do poder de julgar.

Em contrapartida, nesta cantiga de amor, é o trovador que expõe o caso. Diferentemente das cantigas em que a coita legitima e reforça a fidelidade, como abordamos anteriormente, o trovador-vassalo admite de pronto sua falha. O contrato de serviço e benefício põe-se uma vez mais em cena. Há uma condição contratual que exige que ele preste serviços e que se faça presente, provando sua lealdade. Neste caso, configura-se uma traição, pois, como evidencia o refrão, “tamanho temp'há que guareci/ sem seu mandad'oir e a nom vi”; ou seja, o vassalo ficou muito tempo sem dar notícias, sem ouvir mensagens de sua *senhor* e sem vê-la.

Para além da ausência, a condição de traidor é intensificada pelo termo “guarecer”. Este vocábulo pode denotar sentido de cura, salvação ou mesmo de uma vida próspera, como também de proteção.³⁹⁸ Sua presença evoca a condição jurídica de que o vassalo não deve viver sob a proteção e os benefícios do senhor sem prestar-lhe contas e serviços. A relação contratual está na base das relações de serviço e benefício e, ao serem cantadas pelo rei, são reforçadas e legitimadas pela sua autoridade. O próprio D. Dinis dá a sentença em outra cantiga (B 581): “Meu amigo, nom poss'eu guarecer sem vós nem vós sem mi”. Consequentemente, o monarca não poderia enunciar esse problema senão a partir da própria consciência de traição por parte do trovador: “par Deus, nom hei como m'assalvar”.

Há ainda outro aspecto importante desta cantiga a ser ressaltado: ela também está presente no Pergaminho Sharrer. Assim, é possível analisar alguns elementos musicais.

³⁹⁷ GARCÍA, Leticia Eirín. As cantigas do Pergaminho Sharrer... op. cit., p. 101 – 102. Frisos da autora.

³⁹⁸ Cf. SODRÉ, Paulo Roberto. Glossário. In: MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos Cantares...** op. cit., p. 487.

Figura 15: Nom sei como me salv'a mia senhor



Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Pergaminho Sharrer.
Disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>. Acesso em 21/07/2022

Apesar do estado bastante fragmentado em que se encontra a cantiga, é possível reconhecer alguns aspectos musicais dos dois versos iniciais. Tal como a cantiga a *Senhor fremosa, nom poss'eu osmar*, abordada no capítulo 3, esta apresenta um contorno melódico bastante abrangente e ornamentado, mantendo o âmbito de sexta maior – descendo do ré ao fá – por meio dos melismas. Apenas a ornamentação da última sílaba da palavra *senhor*, que começa a pauta inferior, extrapola o registro, atacando a sílaba tônica com a nota mi (aguda) e a nota dó, que finaliza o primeiro verso.

A estrutura destes dois primeiros versos está centrada no movimento das notas de apoio ré, dó, lá, sol, seguindo de um sentido descendente para um sentido ascendente, finalizando, na primeira frase em dó, em sentido suspenso, e, na segunda, possivelmente em sol, com sentido de conclusão. As extensas lacunas no pergaminho não possibilitam uma reconstrução completa da melodia da cantiga. Todavia, este primeiro trecho permite algumas conclusões e nos situa, mesmo que sugestivamente, no campo estético da cantiga, visto que a melodia estrutural, como destacada acima, é preenchida por uma intensa ornamentação.

Essa característica sugere uma influência provençal e revela uma intenção de frisar a elaboração da melodia, como pontuei também no capítulo 3. Nota-se, igualmente, a exploração do registro agudo, dando destaque à nota ré – nota de tensão – em contraposição ao sol, que representa o sentido de repouso e finalização no âmbito desta cantiga.

Como argumentei anteriormente, não há muitas informações e documentos para sustentar com mais assertividade argumentos relativos ao som das cantigas. Contudo, à luz da

performance – e dispostos a navegar pelos mares das hipóteses –, é possível conjecturar um cenário: o ataque inicial da melodia promove uma sensação de alerta, de tensão, que fica no ar ainda ao final da frase em decorrência da suspensão provocada pela nota dó; essa sensação converge com o questionamento que abre o exórdio. Em contrapartida, a frase seguinte já evoca a resignação, pois termina em um movimento descendente e conclui no sol, a nota final; sugerindo o repouso. Por essa leitura, a melodia reitera a sentença: não há como se salvar ante os olhos-juízes da *senhor*.³⁹⁹

4.5 A justiça do reino nas cantigas

Não foi objetivo deste capítulo explorar a totalidade do *corpus* das cantigas dionisinas, ou mesmo todas as cantigas que podem apresentar a justiça como argumento principal. A despeito disso, procurei demonstrar, a partir de alguns exemplos do cancionero de D. Dinis, como as relações jurídicas de serviço e benefício são articuladas na performance trovadoresca. De modo a fundamentar a hipótese desta tese, busquei evidenciar como o vocabulário jurídico está presente nas cantigas de forma consciente e é operacionalizado pelos trovadores na construção discursiva. Pretendi ainda mostrar como a condição de rei atua na construção de novos significados para as cantigas ou na legitimação de discursos sob a autoridade régia. Por fim, creio ter demonstrado como D. Dinis, por meio de invenções poéticas, ao deslocar o sujeito do olhar para a *senhor*, enfatiza o caráter jurídico e faz com que a justiça assuma a centralidade retórica, ainda que pelo viés de uma tópica tradicional ao cancionero galego-português. Escolhi, portanto, cantigas que auxiliaram a ressaltar esse aspecto, mas que também deram mostras do amplo espectro que abrange essa tradição lírica.

O foco centrado em D. Dinis não pretendeu realçar uma subjetivação ou mesmo demarcar singularidades de sua “obra”. Pelo contrário, o uso da linguagem jurídica, dos temas e recursos musicais não são, senão, o testemunho próprio daquilo que importa e representa o reino; um reino em performance. Por este viés compreendo que as ‘inovações’ ou

³⁹⁹ A título de exemplo sensorial, essa cantiga foi gravada pelo cantor Paul Hillier, que se ateu à edição proposta por Manuel Pedro Ferreira, como também pela cantora Paulina Ceremuzyńska, cuja interpretação apresenta maior liberdade sobre a proposta editorial do professor. Vale ressaltar que Ferreira, em sua edição, completa as diversas lacunas do manuscrito a partir de frases próprias aos exemplos trovadorescos contidas no Pergaminho. Ver. Theatre of voices com Andrew Lawrence-King, Cantigas – Martin Codax. Jaufre Rudel. Dom Dinis - CD 2 – From the Court of Dom Dinis. Paul Hillier (CD), (Faixa 13). 2006, USA, Harmonia Mundi; Cantigas de amor e de amigo - Cantigas profanas galego-portuguesas dos séculos XIII e XIV. Paulina Ceremuzyńska. (CD), (Faixa 10), 2004, Galiza - Espanha, Xunta de Galicia. As gravações estão disponíveis na base Cantigas Galego-Portuguesas, op. cit., e nas plataformas de streaming digitais: <https://open.spotify.com/track/07m66EHaWnUC31WFYhBv0s?si=177774390c994b26>;

‘originalidades’ encontradas nas cantigas dionisinas não são fruto de uma ação isolada e autônoma, mas integram um contexto em que o monarca exerce essa função, e atuar neste espetáculo faz sentido para a corte e para o reino.

O monarca, é importante reforçar, não atua a partir de uma ideia de monopólio de poder, pelo qual faz valer a vontade da coroa de forma unilateral. Pelo contrário, o rei governa junto com a aristocracia e deve atuar para preservar a harmonia entre os diferentes corpos que dão organicidade à comunidade política. Sendo assim, o reino se expressa por meio desse corpo político, cuja cabeça distribui e diz a justiça, preservando a autonomia relativa entre os corpos. Ao cantar a justiça ou ao legitimar os direitos de determinados corpos, o rei o faz publicamente, na corte, seja por meio de sua própria voz ou sob sua chancela autoral, na voz de um intérprete. Sua autoridade é reconhecida por aqueles que compartilham o espetáculo, e os temas e questões que emergem em suas cantigas são reconhecidos, também, por estes.

Portanto, as cantigas fazem parte do reino e são, do mesmo modo, formas com que o rei e a aristocracia atuam juridicamente. Não pretendo com isso retirar o valor lúdico e o caráter interpessoal do amor cortês. Porém, em performance, as cantigas atuam a partir de diversas tessituras linguísticas, compondo significados que não são apartados do mundo social. Os trovadores operaram por meio dessa polissemia e mobilizaram as gramáticas sociais que tinham disponíveis. Da mesma forma, D. Dinis também atuou a partir de sua função régia, por meio dos *topoi* que conformam a retórica poética e da gramática jurídica que tecia as relações sociais em cena. Uma performance do rei e de todo o reino.

Capítulo 5

Uma harmonia dissonante: o modelo e suas tensões/tenções

A poesia lírica trovadoresca foi importante instrumento político-jurídico utilizado pelo rei e pela aristocracia no espaço da corte. Ao mobilizar a gramática do serviço e benefício nas cantigas, a corte realiza uma performance que legitima e reforça o modelo ideológico que ordena a sociedade. Este é também um espaço, entendido como teia de relações, no qual concorrem os diferentes corpos que compõem a comunidade política. Pelo verso, as disputas e tensões se desenvolvem no palco da corte.

Os corpos, como referido, configuram-se e agem – mesmo em conflito - de acordo a uma cultura política orientada pelo modelo corporativo. Neste sentido, a ordem e a harmonia se realizam, justamente, porque os corpos concorrem, em sua autonomia relativa. No campo musical, a ideia de harmonia configura analogia interessante. Os acordes, base da estrutura harmônica, são formados por três ou mais notas simultâneas, as quais não são, necessariamente, consonantes. Pelo contrário, a estrutura básica de um acorde tríade – de três terças sobrepostas – adiciona ao intervalo consonante entre a tônica e a quinta, uma terça, seja maior ou menor, que resultará, com a sétima – a terça situada a partir da quinta –, em um intervalo dissonante, mais ou menos intenso, dependendo dos intervalos maiores ou menores destas duas notas (terças e sétimas).⁴⁰⁰

O conceito de harmonia na música também subentende a dissonância como forma orgânica da combinação entre as notas; i.e., há tensão na harmonia. De maneira semelhante, as dissonâncias entre os corpos não representam a disfunção do modelo, mas são as manifestações esperadas da realização legítima de interesses, por meio de lances políticos. As tensões fortalecem a ordem social explicitada no modelo corporativo, resultando em uma harmonia que se faz pela dissonância. Assim, este capítulo tem como foco abordar essas dissonâncias em discurso na realização política.

Como visto anteriormente, a lírica galego-portuguesa manifesta-se por meio de diferentes gêneros, dentre os quais, as cantigas de escárnio e maldizer foram o principal terreno para que as disputas adquirissem forma poética. Pela sátira, evidenciavam-se as dissonâncias.

⁴⁰⁰ Em música, a consonância ocorre em intervalos de oitavas, quintas ou quartas justas. Intervalo é a distância entre duas notas. Distâncias menores, como intervalos de quintas ou quartas diminutas, assim como os intervalos de terças e segundas maiores e menores – tal como suas inversões, nos intervalos de sextas e sétimas –, apresentam-se como dissonâncias mais ou menos intensas de acordo com o contexto musical em que se estão inseridas.

Sob regras e moral específicas, o riso avalizava o exagero, as metáforas, as caricaturas e subversões como eficazes armas discursivas.

Dessa forma, observa-se um cenário de acusações em que a avareza, a desonra, o desvio e o excesso são utilizados para classificar condutas negativas, ainda que estas não sejam categorias objetivas. Há uma plasticidade nas formas de tipificar o que é ou não corrupção, tendo como princípio categórico o bem comum. Aquilo que afeta o público, que corrói o interesse comunitário, é considerado desvio. Este tampouco é objetivo. Na Idade Média, a própria concepção do que é a coisa pública – a *res publica* – apresenta-se mais alargada do que hoje e, por isso, pensarmos sobre as dissonâncias, isto é, a corrupção e o desvio neste contexto, exige um alargamento conceitual, em contraste com a concepção e a experiência da modernidade.

Entretanto, entendo que nem todo desvio é categorizado como corrupção. Aqui, gostaria de trazer novamente a maneira como a pluralidade jurídica caracteriza essa dinâmica política, uma vez que é da tensão entre os corpos que a justiça e a corrupção emanam como problema. Aquilo que um determinado grupo entende por uma ação que prejudica a coisa pública, pode ser visto como legítimo e justo por outro. As cantigas, nesses contextos, são formas discursivas pelas quais os sujeitos históricos articulam suas causas. Por isso, é necessário analisar como os desvios são configurados e operacionalizados nas cantigas.

5.1 A sátira, o real e o modelo

As cantigas de escárnio e maldizer evidenciam boa parte dos comportamentos que a aristocracia ibérica categoriza como desvio. Sob o véu do riso, o excesso, a corrupção, a avareza e a traição denunciam alvos e, ao mesmo tempo, exaltam, pelo contraste, o modelo de virtude para a comunidade política cristã. As cantigas satíricas oferecem exemplos de dissonâncias e conflitos, por meio de um discurso que reivindica direitos e justiça paradigmáticos. Por vezes, como forma de ataque a inimigos, por outras, apenas como exercício lúdico.

Esse *corpus* foi bastante estudado em termos temáticos e estruturais, destacando-se os trabalhos de Graça Videira Lopes e de Paulo Roberto Sodré.⁴⁰¹ Lopes chama a atenção tanto

⁴⁰¹ As principais obras de referência para o estudo do conjunto deste gênero são: LAPA, Manuel Rodrigues. (ed.) [1965] **Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: João Sá da Costa, 1995; LANCINI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **As cantigas de escárnio**. Vigo: Xerais de Galicia, 1995; LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1994. No que tange a abordagens mais específicas, sobre a crítica literária e temática, assim como sobre os aspectos sociais que regem este fazer, ver: DIOGO, Américo António Lindeza. **Leitura e leituras do escarnh'e maldizer**. [s.l.]:

para o carácter circunstancial das cantigas, como para o fato de boa parte referir-se a personagens reais, seja como promotores do insulto e da graça, seja como alvo do riso e do escárnio.⁴⁰² Assim, a divisão por áreas genéricas, ou tipos de sátira, não parece ser operativa para estudar o *corpus*, uma vez que, “não estamos aqui, de facto, em face de «tipos», mas de personagens reais a quem são dirigidas as cantigas, personagens que só *a posteriori* e numa análise de conjunto podem originar a sensação de personagens-tipo abstracta”.⁴⁰³

O alerta deveria alcançar também as especificidades trovadorescas, pois, apesar de trazerem à cena sujeitos históricos, os recursos líricos de que lançam mão são regidos por regras e *topoi*, tal como as cantigas de amor e de amigo. Tais formas retóricas - não formalistas - orientam a considerar os cantares de escárnio e maldizer como mais uma maneira de trovar, de igual valor e inventividade, superando a ideia de que fosse um gênero menor na poesia de corte. Como explica Tavani,

Embora seja predominante a função lírica (como em toda poesia galego-portuguesa de inspiração trovadoresca), são perceptíveis, no entanto, interferências da função narrativa muito mais consistentes do que as que se podem encontrar na *cantiga d'amor* ou na *cantiga d'amigo*, onde ocupa um espaço muito limitado; pelo contrário, às vezes assiste-se aqui [na cantiga de escárnio e maldizer] a uma espécie de distribuição por áreas das duas funções, com predominância da função narrativa na primeira cobra – encarregada de expor rapidamente o argumento – e um brusco e quase total retorno à função lírica nas outras cobras, destinadas a produzir variações paralelísticas sobre o tema ou reservadas à mediação moralista e, mais frequentemente, à glosa satírica.⁴⁰⁴

A sátira não se restringia a um público específico, estando presente no espetáculo lírico juntamente com os outros gêneros e sendo produzida pelos próprios trovadores.⁴⁰⁵ Dessa forma, entendendo que o ‘realismo lírico’ proposto por Lopes deve ser visto na perspectiva do formalismo que o estrutura. Isto é, ainda que as cantigas retratem ações de sujeitos reais, estas são mediadas por elementos que constituem e ordenam a performance, permitindo que os temas da sátira sejam reconhecidos dentro dos padrões da retórica e da ordem social.

Tal perspectiva, de certa forma, orientou a pesquisa de Sodré, que buscou compreender as noções de sátira nas cortes ibéricas, especialmente, na de Alfonso X, e como aquelas se

Associação de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental, 1998: SODRÉ, Paulo Roberto. **O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego portuguesa**. Vitória: EDUFES, 2010.

⁴⁰² LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros...** op. cit., 1994, p. 208.

⁴⁰³ Ibidem, p. 209.

⁴⁰⁴ TAVANI, G. **Trovadores e Jograis**. Introdução á poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002, p. 235. Grifos do original.

⁴⁰⁵ Cf. LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros...** op. cit., p. 14.

relacionavam com o arcabouço jurídico que orientava o comportamento nesses espaços do poder. O tema escolhido para a sátira desloca-se de uma referência a um desvio real, ou a um vício atribuído ao insultado, para uma transgressão social mais ampla, uma falha condenada pelo modelo e que, nesse contexto, torna-se o motivo do riso. Sodré esclarece que as “narrativas ou cantares líricos, amorosos ou burlescos, todos obedeceriam a uma expectativa de discurso sancionado pela tradição”⁴⁰⁶, e, portanto, os insultos e ironias das cantigas de escárnio ou maldizer podem, em boa medida, atender mais a essas expectativas do que representar um retrato realista dos comportamentos de determinados personagens em cena.

A tradição, entretanto, não está fundamentada somente no formalismo retórico. Sodré também mostra que há uma cultura jurídica que a embasa e orienta. Por sua vez, não se trata de um conjunto de leis restritivas e com vistas ao controle e censura da sátira. Pelo contrário, a sátira pode ser vista como parte do que   esperado como ‘boas maneiras’ pelos cavaleiros. O próprio Alfonso X, ao se referir a seu pai, o rei Fernando III, insere-o nessa cultura. Nas palavras do Sábio, o monarca, além do domínio das habilidades militares e da caça,

Otros  de jugar tablas e ascaque e otros juegos Buenos de muchas maneras; e pag ndose de omnes cantadores e sabi ndolo   ffazer; et otros  pag ndose de omnes de corte que ssabian bien de trobar e cantar, e de joglares que ssopiesen bien tocar instrumentos; ca desto sse pagaua  l mucho e entendía qui n lo ffazian bien o qui n non.

Onde todas estas uertudes e gra ias e bondades puso Dios em el rrey don Ffernando porquel fall  leal su amigo.⁴⁰⁷

Saber jogar e trovar inserem-se nas habilidades que conformam o conceito de boas maneiras esperado dos cavaleiros na corte. Em contrapartida, a corte deve ser essencialmente “la espada de la justi ia com que an de cortar todos los males tambien de fecho commo de dicho, [...] e otrosy los escárnios e los engannos, e las palavras sobervias e vanas que fazen a los omnes envilecer e ser rrafezes”.⁴⁰⁸ Isso, *a priori*, poderia ser entendido como contradição, uma vez que o próprio Alfonso X e sua corte cultivaram a sátira. Tratava-se, porém, de uma situação de jogo, lúdica, categorizada a partir desse viés. Como elucidou Sodré, o *jugar de palabras*   regido por uma lei própria e que, nesse sentido, assume caráter de “insulto lúdico e ritual”.⁴⁰⁹ Sobre a lei XXX do Título IX, da *Partida Segunda*, o autor entende que:

⁴⁰⁶ SODRÉ, P. R. **O riso no jogo...** op. cit. p. 103.

⁴⁰⁷ ALFONSO X, *Setenario*, apud in: SODRÉ, P. R. **O riso no jogo...** op. cit., p. 40 – 41.

⁴⁰⁸ Idem, *Partidas*, apud in: Ibidem, p. 41.

⁴⁰⁹ SODRÉ, P. R. **O riso no jogo...** op. cit., p. 90.

Na cantiga em que se apresente o jogo de palavras, os trovadores devem observar que aquilo que cantarem seja bem talhado, e devem cuidar para não tratar diretamente do aspecto risível que estiver no visado do jogo, mas sob equívoco; de maneira que se o visado for um covarde, deve compor uma cantiga em que ele pareça como esforçado, jogando assim com sua covardia. E este jogo de avessos deve ser feito de maneira que o visado não se sinta ofendido, mas se agrade dele tanto quanto os outros que o ouvirem. Ademais, que o trovador que o fizer saiba bem fazer rir no lugar conveniente, porque do contrário não seria jogo onde alguém não ri, já que o jogo deve ser feito com alegria e não com raiva nem tristeza. Aquele que sabe evitar palavras excessivas e deselegantes e usa das que nesta lei tratamos é chamado palaciano, porque tais palavras usuram os entendidos, nos palácios dos Reis, mais do que em outros lugares, e ali receberam mais honra aqueles que as usavam.⁴¹⁰

A interpretação de Sodré aproxima a ideia de ‘jogo de avessos’ ao conceito da *hequivocatio*, utilizado no tratado *Arte de Trovar sobre as cantigas de escárnio e maldizer*.

Cantigas d’escarneio som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d’alguen em elas, e dizen-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen... ligeiramente: e estas palavras chamam os clérigos ‘hequivocatio’. E estas cantigas se podem fazer outrossi de mestria ou de refram. Cantigas de maldizer son aquela[s] que fazem os trobadores [contra alguém] descobertamente: e[m] elas entrar m palavras e[m] que queren dizer mal e nom aver[ m] outro entendimento se nom aquel que queren dizer ch am[ente].⁴¹¹

  primeira vista, associa-se a ideia da *hequivocatio* e do *jugar de palabras* da lei alfonsina somente ao g nero de escárnio, por fazerem uso de *palabras cubertas*, as quais ofereceriam dois entendimentos. N  obstante, a proposta de Sodré amplia a leitura do jogo dos avessos para uma compreensão política. Sob tal perspectiva, mesmo os insultos ‘descobertos’ podem também oferecer dois ou mais sentidos, uma vez que ao direcionar o ataque, ainda que de forma direta, se a personagem em causa não apresentar o comportamento insinuado, este será causa de riso justamente pela percepção pública de que a acusação não   verossímil. Ao contrário, se o acusado for realmente culpado pelos vícios em causa, justamente pelo jogo das palavras, o riso   permitido, uma vez que não se trata de acusação direta e, logo, não pode

⁴¹⁰ Ibidem, p. 123 – 126. “E en juego devem catar que aquello que dixieren sea apuestamente dicho e non sobre aquella cosa que fuere em aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos dello, commo sy fuere cobarde dezirle que es esforzado, jugarle de cobardia; e esto debe ser dicho de manera que aquel a quien jugaren non se tenga por denostado, mas quel ayan de plazer, e ayan de rreyr dello tan bien el commo los otros que lo oyeren. E otrossy el que lo dixiere que lo sepa bien rreyr em el lugar do convenieri, ca de outra guysa non serie juego onde omne non rrye; ca sin fala el juego com alegria se deve fazer, e non con sanna nin com tristeza. Onde quien se sabe guardar de palabras sobejanas e desapuestas, e usa destas que dicho avemos en esta ley, es llamado palaciano, porque estas palabras usaron los omnes entendidos em los palacios de los Reyes mas que em ortos lugares.”

⁴¹¹ *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. ed. crítica disponível em LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. (et al.). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas...* op. cit. 2011.

ofender o visado. “Isso configuraria na cantiga ao mesmo tempo o ‘insulto ritual’, dada a sua natureza de jogo satírico, e a crítica política, dada sua natureza contextual.”⁴¹²

A sátira enquadra-se, então, em um viés circunstancial de suma importância, no qual, ao se compreender sua forma e categorização, desvelam-se intenções e sentidos. Penso ser possível avançar além de uma relação entre dois opositores e considerar também o caráter público atribuído pela corte ao teatro trovadoresco. Ao legislar sobre as cantigas de escárnio, Alfonso X imputa uma propriedade institucional ao jogo, cujo objetivo é o riso e a diversão, de forma justa e virtuosa. Assim, as cantigas não são uma expressão do contra-poder, ou mesmo uma subversão à ordem social; pelo contrário, expressam uma lógica institucionalizada e oficializada pelo rei e, conseqüentemente, pelo reino.

Sob tal orientação, ao jogar os vícios e corrupções para o plano da ambigüidade, os trovadores apresentam a seu público um entendimento daquilo que é virtuoso e correto, pois, o contrário, é motivo do riso. Como lembra Mongelli, “é a ambigüidade, o contraste, a polaridade – ou, em outros termos, a distância entre o que é e o que deveria ser, entre o modelo e sua desvirtuação”⁴¹³; eis a razão de ser das cantigas satíricas. Os insultos proferidos nos versos trovadorescos reafirmam um ideal de ordem e virtude, ainda que motivados por tensões sociais concretas.⁴¹⁴

O modelo de virtude, a lei e as boas maneiras são conceitos reconhecidos pelo público cortesão. Não se trata, portanto, de uma estratégia pedagógica para difundir novas ideias. Dar publicidade, por meio da sátira, aos desvios é uma forma de disputa. As cantigas de escárnio e maldizer jogam com o público, pois o riso é a força de seu argumento. O trovador aciona a audiência que, convocada, reconhece e legitima o modelo que está sendo posto em causa pelos desvios do visado.

É sob essa perspectiva que pretendo aprofundar minha análise deste gênero de cantigas. Acredito que ao partir do viés público e institucional que as cantigas adquirem em performance, apresenta-se um cenário mais amplo que vai além do ataque pessoal e circunstancial e que permite entender a lógica e o funcionamento das cantigas. Evidencia-se como corrupção, avareza, vício e traição, são operacionalizados pelos trovadores – e, em especial, pelos reis trovadores – a fim de fortalecer e legitimar a ordem e o modelo social.

⁴¹² SODRÉ, P. R. **O riso no jogo...** op. cit., p. 133.

⁴¹³ MONGELLI, L. M. **Fremosos cantares...** op. cit., p. 185.

⁴¹⁴ Cf. SODRÉ, P. R. **O riso no jogo...** op. cit., 152.

5.2 A corrupção em versos⁴¹⁵

Um dos interessantes casos que nos chegou a partir da concisa tradição manuscrita de poesias profanas em galego-português é a *tenção* – *Ua pergunta vos quero fazer*, protagonizada pelo trovador galego Paio Gomes Charinho e, em minha opinião, pelo rei de Castela e Leão, Alfonso X. A atribuição de autoria a Paio Gomes é mais confiável, uma vez que seu interlocutor o nomeia na segunda estrofe. Contudo, outra personagem desta *tenção* tem sido tema de intenso debate, pois Paio Gomes não faz uma clara referência a seu interlocutor, como era costume neste tipo de cantiga. Logo, a identificação deste como Alfonso X ainda não é consensual no meio acadêmico.

Dentre as propostas interpretativas de maior destaque, assinala-se a de António Resende de Oliveira.⁴¹⁶ O historiador questiona ser o rei Sábio o interlocutor da *tenção*, argumentando que não há documentação que comprove a presença de Paio Gomes em sua corte, apesar de reconhecer que o casamento da irmã de Charinho com o mordomo-mor do reino possa tê-lo aproximado deste ambiente. Ademais, o trovador apoiou Sancho IV na insurreição contra seu pai, sendo beneficiado pelo monarca com o cargo de Almirante do Mar, a partir de 1284. Sobre tais elementos, levanta-se a hipótese de que a referida *tenção* teria como interlocutor Sancho IV, ao invés de Alfonso X. No entanto, aquele rei, ao contrário deste último, não nos deixou nenhum testemunho de que fosse versado na arte de trovar.

Oliveira também levanta a hipótese de poder tratar-se do infante Fernando de La Cerda, que protagonizou dois episódios que envolveram o abuso de jantares em Leão, em 1271 e 1275. Entretanto, tal possibilidade esbarra no fato do infante não ter seu papel de trovador endossado por nenhuma outra fonte. Diferentemente de ambas as hipóteses de Oliveira, Alfonso X foi profícuo trovador, legando significativa quantidade de cantigas de amor e de escárnio e maldizer, assim como outras *tenções*.⁴¹⁷ Ademais, na segunda estrofe, o eu lírico apresenta-se como uma figura régia, comparando os desejos de outros “reis de maior poder” (v. 9).

Esclarecidos esses pontos, observe-se, então, a cantiga.

- *Ua pergunta vos quero fazer,
senhor, que mi devedes afazer:*

⁴¹⁵ Este tópico aprofunda discussão apresentada em PESSOA, Felipe. *E por esto nom são pecador... As dissonâncias e consonâncias nos discursos acerca do direito aos jantares reais na tenção entre Paio Gomes Charinho e Alfonso X*. In: COELHO, Maria Filomena; RUST, Leandro (orgs). **I Encontro De Corruptione**: atas. Brasília: Universidade de Brasília (Coleção Medioevum), 2022, p. 24 – 30.

⁴¹⁶ Acerca deste debate e sobre as informações biográficas de Paio Gomes Charinho, ver, especialmente, OLIVEIRA, A. R. **Depois do espetáculo trovadoresco**. Lisboa: Edições Colibri, 1994, p. 400 – 401.

⁴¹⁷ Além desta *tenção*, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) traz também outras três: B 465, 477 e 1512.

*por que viestes jantares comer,
que home nunca de vosso logar
comeu? [E] esto que pode seer,
ca vej'ende os herdeiros queixar?*

*- Pa[a]i Gómez, quero-vos responder,
por vos fazer a verdade saber:
houv[e] aqui reis de maior poder
[em] conquerer e em terras ganhar,
mais nom quem houvesse maior prazer
de comer, quando lhi dam bom jantar.*

*- Senhor, por esto nom dig'eu de nom,
de bem jantardes, ca é gram razom;
mailos herdeiros foro de Leon
querriam vosco, porque ham pavor
d'haver sobre lo seu vosc'entençom
e xe lhis parar outr'ano peor.*

*- Pa[a]i Gómez, assi Deus mi perdom,
mui gram temp'há que nom foi em Carriom,
nem mi derom meu jantar em Monçom;
e por esto nom são pecador,
de comer bem, pois mi o dam em doaçom,
ca de mui bom jantar hei gram sabor.
(B 1624)*

Como é comum neste tipo, não há refrão, sendo, portanto, uma cantiga de *mestria*. Suas rimas desenvolvem-se da mesma maneira a cada duas estrofes – *cobras doblas* –, sendo o respeito à forma das rimas um dos grandes desafios de uma *tenção*. Tais características nos colocam frente a uma cantiga que segue o modelo mais comum ao gênero, faltando apenas as findas, recurso quase obrigatório da forma; é possível que essas se tenham perdido. Todavia, há ainda outra *tenção* entre Garcia Peres e Alfonso X que compartilha semelhante exórdio com esta cantiga e que tampouco apresenta findas.⁴¹⁸ Em ambas, o rei é questionado acerca de seu comportamento: nesta última, claramente mais jocosa, sobre suas vestimentas; e na cantiga que aprofundaremos a seguir, sobre sua forma de comer e o direito aos jantares reais.

Na primeira estrofe, Paio Gomes introduz seu interlocutor por meio de uma provocação, dando a entender que o rei comeu de forma desmedida, “que home nunca de vosso logar comeu”, e que os herdeiros – que ofereciam o jantar – estavam a se queixar. Ressalta-se que nas quatro *tenções* em que Alfonso X participa, três se iniciam com uma pergunta provocativa e uma, cujo interlocutor é, possivelmente, o trovador provençal Arnaut Catalan⁴¹⁹, começa com

⁴¹⁸ Refiro-me a cantiga *Ua pergunta quer'a 'l-rei fazer* (B 465).

⁴¹⁹ Cf. Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-). **Cantigas Medievais Galego Portuguesas...** op. cit.

uma demanda satírica. Logo, trata-se de uma convenção formal a este tipo de exórdio que, apesar da suposta acusação, revela que as hierarquias sociais estão presentes no teatro lírico. Observa-se a reafirmação das estruturas sociais em todo o argumento de Paio Gomes, tal como no trecho destacado acima, pois não está em causa apenas o comer de forma desmedida, mas a responsabilidade do rei, como modelo de virtude para o reino, ao exceder-se.

Alfonso X, então, entra na segunda estrofe, seguindo o jogo, e retrucando que poderia haver reis antecessores com mais poder e maior desejo de conquista, mas que nenhum o suplantaria no prazer de comer. Isto é, sua virtude é desfrutar de um bom jantar. Ao considerar o riso como objetivo final dessa performance, a ironia constitui-se artifício retórico importante e, neste caso, utilizado como contra-argumentação à acusação. Para Alfonso X, portanto, não se trata de um vício, mas de uma virtude. Vale destacar ainda as últimas palavras da estrofe: “quando lhi dam bom jantar”. Ora, o rei não apenas elogia o serviço do jantar, mas deixa claro o caráter de doação que sustentará seu argumento ao longo da cantiga; ele come, porque lhe oferecem.

Na terceira estrofe, a mudança de rima acompanha uma mudança de tom na afirmação de Paio Gomes. O trovador defende que, no caso, o prazer de comer bem dependeria de o jantar ser justo. Charinho questiona se o rei teria direito àquele jantar. Então, o trovador coloca a delicada situação: estando sob a jurisdição de Leão, que isentava de tal obrigação, os herdeiros reivindicavam esse privilégio – *foro de Leon querriam vosco* –, mas temiam entrar na disputa, pois temiam piorar suas condições de vida futura, que já não eram boas.

À primeira vista, parece que Paio Gomes denuncia o rei por abusar do costume que obrigava os vassallos a oferecer jantar ao senhor e seu séquito quando estivessem de passagem. O jantar em questão, seguindo as leis do reino que dava o privilégio aos de Leão e os desobrigavam dessa carga, seria injusto, pois os herdeiros estariam, possivelmente, sob aquela jurisdição. Nesse caso, à destemperança do comer, soma-se o desvio da lei. Põe-se em cena uma acusação. Seria corrupção?

Neste ponto, gostaria de ressaltar alguns aspectos sobre o termo. A corrupção não é um conceito estanque e objetivo, pelo que não se deve considerar que possua a mesma conotação ao longo do tempo, sob o risco de se esvaziar sua historicidade, como alertou Francisco Andújar Castillo.⁴²⁰ Por outro lado, ainda que o termo ‘corrupção’ não esteja tão presente nos textos

⁴²⁰ CASTILLO, Francisco Andújar. La corrupción en el Antiguo Régimen: problemas de concepto e método. In: RQUIER, Borja de (et. al.) (dirs.). **La corrupción política en la España contemporánea: Un enfoque interdisciplinar**. Madrid: Marcial Pons História, 2018, p. 421 – 422. Nesta primeira parte do texto, Andújar explora as maneiras como a corrupção vem sendo trabalhada na historiografia, destacando algumas correntes, como os negacionistas, os funcionalistas e uma terceira, da qual o pesquisador procura se aproximar.

medievais, encontram-se práticas consideradas corrosivas ao corpo social e político, como, abuso, excesso, desvio, suborno, avareza, simonia, dentre outras. Penso que se trata de um campo de estudos desafiador, por vários motivos, com iniciativas ainda pouco aprofundadas para a Idade Média.⁴²¹ Mas, para o problema que me ocupa nesta tese, creio ser importante analisar as formas como as acusações são construídas, instrumentalizadas e entrelaçadas ao contexto político e jurídico.

Neste sentido, na cantiga acima articula-se uma acusação de desvio moral que cria uma situação de injustiça em proveito do próprio rei. Para Paio Gomes, ao exigir indevidamente o jantar, o rei prejudicaria os herdeiros. A dissonância manifestada por Paio Gomes demonstraria o princípio jurídico-pluralista da política medieval. Os herdeiros têm direitos, bem como o rei, além de se somar a grave circunstância deste descumprir sua função primordial: a justiça.

Para Paio Gomes, existem jantares que se caracterizam legitimamente como um dever para com o rei. No entanto, aquele jantar não pertencia a essa categoria e o monarca atuava de forma desmedida, em proveito próprio. A questão não estava na exigência do serviço, mas na justiça circunscrita à situação específica. Logo, a denúncia faz emergir a situação que, longe de ser classificada objetivamente como corrupção, é posta em debate – mais especificamente, em *tenção* – para o público. Andújar reforça a importância desta ação, ao colocar que “podría afirmarse que los actos corruptos afluían cuando se producían daños a terceros, cuando se quebraba la justicia distributiva en las etapas en que esa corrupción se hallaba detrás de las acciones de gobierno”.⁴²²

Consequentemente, a ideia de corrupção articulada pelos sujeitos envolvidos se mostrará, de certo modo, fluida e elástica, necessitando de análises contextuais e circunstanciais para entender as categorias utilizadas e como atuam em relação à organicidade do corpo político. De acordo com esse entendimento, o corpo se corrompe quando uma das partes sofre injustiça. Não é o desvio em si que está em causa, mas a consequência que o ato provoca no bem comum, representado pelos que reivindicam a justiça. A concepção de ‘coisa pública’, ao contrário do que se costuma pensar, está muito presente nas preocupações dos atores políticos medievais, que denunciam com frequência a sua apropriação indevida, revelando, inclusive, uma configuração do “público” bastante mais abrangente do que preconizam os padrões da

⁴²¹ Entretanto, os últimos anos trouxeram ainda mais amadurecimento para se pensar a corrupção na história e uma das novas iniciativas é o grupo de pesquisa *De Corruptione*, formado em 2019, na Universidade de Brasília. As reflexões apresentadas aqui são fruto das discussões e apreciações dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2455899316143767).

⁴²² *Ibidem*, p. 423 – 424.

contemporaneidade.⁴²³ O “bem comum” e o “público” estão calcados no estado de ordem e justiça natural com que o corpo político se estrutura. Assim, prejudicar os herdeiros, parte do corpo político, é também um ato prejudicial ao bem comum.

O problema da reivindicação abusiva de jantares não foi um acontecimento singular, como apontou Oliveira. Além das denúncias envolvendo o infante D. Fernando, comentadas acima, o próprio Paio Gomes foi acusado de ter exigido indevidamente jantar no Mosteiro de S. Pedro de Angoars, em 1293.⁴²⁴ Não se trata, portanto, de uma questão meramente fictícia ou pontual, mas de uma reivindicação comum no universo jurídico leonês. Se, por um lado, Oliveira parte da documentação acerca dessa problemática para circunscrever essa cantiga, chegando, portanto, a D. Fernando, como interlocutor – por ele ter que reconhecer seus abusos nas referidas denúncias de 1271 e 1275 – por outro, a cantiga não explora exatamente a culpa do rei. Pelo contrário, Alfonso X ainda tem a quarta estrofe para apresentar sua defesa. Nessa, o rei Sábio deixa claro que não é um pecador, visto que há pouco estivera em outras duas regiões, Carrión de Los Condes, na província de Palencia, e em Monzón de Campos, e, em ambas, não lhe deram de comer. Por isso, os herdeiros não lhe dão o jantar por exigência ou obrigação, mas por dádiva, de bom grado – *pois o me dam em doaçom* –, permitindo-lhe, aproveitar com *gram sabor*.

Trata-se de dois argumentos com bases distintas. A denúncia de Paio Gomes afirma que o rei estaria abusando de seu poder ao exigir indevidamente o jantar aos herdeiros, pois estes não eram obrigados, por direito. Por sua vez, Alfonso X não reivindica a legalidade do jantar ou tampouco questiona a legitimidade do privilégio do foro de Leão. O monarca afirma que a natureza do jantar é outra; trata-se, em sua perspectiva, de uma doação e, conseqüentemente, não caracterizaria abuso de sua parte.

A estratégia discursiva de Alfonso X não nega o direito ou busca desvirtuá-lo. Da mesma forma, não procura justificar seu abuso ou abrir uma exceção. Antes, o rei reconhece o privilégio de Leão como legítimo; ou seja, para o rei, eles realmente não são obrigados a servir o jantar ao séquito real, tal como reivindicou Paio Gomes. O caso, então, toma outra proporção. Não se trata mais de obrigação ou serviço exigido pelo monarca, mas de uma dádiva ao senhor. Ao modificar a condição do jantar, Alfonso X ao mesmo tempo afirma sua inocência frente à

⁴²³ Georges Duby chegou a propor que na Idade Média não teria havido uma privatização do público, mas uma espécie de transformação da vida privada das elites em vida pública. DUBY, Geroges. Abertura: Poder privado, poder público. In: DUBY, Georges (org.) **História da Vida Privada**, vol 2: da Europa Feudal à Renascença. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 19 – 46.

⁴²⁴ Cf. OLIVEIRA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 401.

acusação feita pelo trovador, como também reforça o privilégio dos aforados de Leão, colocando-se, assim, do lado da lei.

Todavia, há outro aspecto acerca dessa cantiga a explorar. As *tenções*, em boa medida, são cantigas pertencentes ao universo da sátira e da ironia. Seguindo a Paulo Roberto Sodré⁴²⁵, reforço, como dito anteriormente, que a finalidade desse espetáculo é o riso. Este, por sua vez, está submetido às regras cortesãs que, como propõe o pesquisador, consolidam o cenário de um jogo legitimamente instituído. A sátira, neste caso, ocorre justamente quando as ofensas e acusações são reconhecidas pela corte a partir do contexto do jogo, caso contrário, o riso não acontece. A *tenção* somente atinge seu objetivo quando os que dela participam obedecem às regras do jogo. Retomando Sodré,

Em uma situação de corte, portanto, entrariam em jogo não apenas o fato de o cortesão detectar a injúria – se essa fosse, eventualmente, o caso –, mas também o de colocar em prática seu desprezo e sua capacidade de dissimular a ofensa em nome da cortesia, da harmonia da reunião com o rei ou o senhor que o recebe em seu *solaz*.⁴²⁶

Os versos de Paio Gomes não configuram uma acusação sincera e de caráter desafiador, mas uma ironia relativamente aos jantares que, como visto, estavam recorrentemente em pauta. Ademais, as outras três *tenções* em que Alfonso X participa colocam-no em uma jocosa situação na qual seu comportamento, suas vestimentas ou mesmo seu poder em nomear ofícios militares – como no caso da *tenção* com Arnault, o “Almiral Sisom”⁴²⁷ – são tomados como tópico para o desenvolvimento do jogo. Tanto os respectivos temas como as fórmulas utilizadas compõem a gramática satírica do jogo lírico, cujo propósito é provar a habilidade e a competência dos trovadores em cena.⁴²⁸ Por isso, os temas colocados em disputa são conhecidos e fazem parte do imaginário daquele grupo social; as ofensas são, também, “fórmulas reconhecidas pela audiência”.⁴²⁹

Sob essa lógica, a cantiga funciona como uma maneira de assentar o direito do rei aos jantares; quer como obrigação, quer como doação. O monarca demonstra sua habilidade retórica a partir de um tema que estava sendo debatido no reino de Leão. Ao torná-lo motivo da sátira, o rei e o trovador galego deslocam as reclamações para o lugar do riso. Noto que Paio Gomes, apesar de não ocupar uma função de destaque na corte, esteve presente na conquista de

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ Ibidem, p. 88.

⁴²⁷ B 477.

⁴²⁸ Cf. SODRÉ, P. R. **O riso no jogo...** op. cit., p. 89.

⁴²⁹ Idem.

Sevilha, como lembra a lápide de seu túmulo.⁴³⁰ Como o poder de Alfonso X não estava em xeque, não há evidências que o colocassem contra o rei.

A cantiga evidencia ainda como o evento trovadoresco serve de palco para apresentar as dissonâncias sociais, mas sem subverter a ordem ou quebrar a hierarquia. Ao contrário, a *tenção* promove o riso como ação em prol da ordem, reafirmando os direitos, as virtudes e o bom funcionamento da sociedade. Na verdade, fortalece-se o poder do rei, como membro superior da sociedade política – mas sem tendências monopolistas. A própria forma com que o discurso ganha publicidade, uma *tenção*, pela qual o rei está sendo ironicamente confrontado por outro nobre, garante estar em jogo o corpo político em sua totalidade.

Alfonso X não é o único rei trovador. Como se sabe, seu neto, D. Dinis, também exerceu um papel fecundo na poesia lírica. Assim, acredito ser importante adentrar o universo das sátiras dionisinas, a fim de compreender como o rei-poeta atuou por meio das cantigas de escárnio e maldizer.

5.3 Os versos dissonantes do rei

Como tive a oportunidade de tratar no segundo capítulo, D. Dinis estabelece em suas cantigas uma forte relação com as tradições líricas galego-portuguesa e transpirenaicas. No campo da sátira observa-se, igualmente, interação com os poetas que o precederam. Tais cantigas, entretanto, foram pouco exploradas até o final dos anos 1980, quando, Elsa Gonçalves ofereceu uma análise mais crítica sobre esse pequeno conjunto de dez cantigas. A proposta interpretativa da pesquisadora ajudou a superar a classificação de “pilhérias inocentes” e ingênuas que se perpetuava desde Lang e Lapa.⁴³¹ Tal visão, um tanto simplista, sustentou o entendimento de que na corte dionisina as cantigas não teriam a mesma importância política alcançada no reinado de Alfonso X, por carecerem do tom acusatório e de escárnio mais incisivo. Além disso, os cancioneiros também não guardaram nenhuma *tenção* com a participação do rei poeta.

Tais interpretações foram igualmente rebatidas nos capítulos anteriores e acredito que, a esta altura, já apresentei subsídios para defender a importância da cultura lírica na corte de D. Dinis. Com relação à sua produção satírica, porém, creio ser ainda necessário um olhar mais acurado. Para tanto, procurarei incidir sobre três elementos centrais ao entendimento deste tipo poético: primeiro, inspirado por Gonçalves, penso ser preciso considerar as cantigas a partir do

⁴³⁰ Cf. OLIVEIRA, A. R. de. **Depois do espetáculo...** op. cit., p. 401.

⁴³¹ GONÇALVES, Elsa. D. Denis: um poeta rei e um rei poeta. op. cit., p. 19.

lugar de enunciação, isto é, da corte régia – talvez, em alguns casos, D. Dinis ainda fosse infante – onde se expõem determinadas atitudes, vícios e imoralidades por meio da sátira; em segundo lugar, tomando o que já foi exposto acerca da cantiga de Alfonso X, é importante notar o caráter performático e público das cantigas, ressaltando sentidos que o ouvinte da época entenderia e que, dessa forma, evidenciam um discurso em ação mais do que uma crítica objetiva a alguém ou a algum comportamento específico. Por fim, ainda com base no que foi demonstrado na análise acima sobre a corrupção, este discurso satírico não se mostra como uma ação detratora do modelo, pelo contrário, as dissonâncias apontadas visam reforçar o ideal de virtude, moral, justiça e ordem a partir do qual o corpo social se estrutura.

Dessa forma, reitero a interpretação de Gonçalves de que as cantigas representam questões mais complexas evidenciadas pelo caráter ambíguo, próprio do jogo de enunciação, e, neste caso, por meio da ironia régia. Contudo, proponho ampliar essa análise para além da crítica circunstancial, para identificar os sentidos e conotações enquanto performance destinada à esfera pública. Quando D. Dinis satiriza um comportamento, ainda que seu alvo possa ser de fato uma personagem conhecida, o lugar político superior que ele ocupa promove o discurso satírico ao nível institucional. As cantigas tornam-se atos de um poder público, chancelando princípios morais e políticos para todo o reino.

A maneira como D. Dinis denomina alguns de seus alvos é, por si só, uma forma de generalizar as questões morais que os envolvem. Por exemplo, o ciclo das duas cantigas de Dom Foam – ou D. Fulano – e mesmo o próprio Meliom Garcia, personagem a quem o rei dedica duas cantigas, devido à origem arturiana do nome e à dificuldade em identificá-lo, costumam ser consideradas como críticas impessoais sobre problemas recorrentes ou mesmo como lições acerca do comportamento desviante.

As cantigas sobre Meliom Garcia apresentam um intrigante jogo com, possivelmente, uma doença dos olhos do personagem. A primeira delas, e que abre a seção de escárnio e maldizeres do rei, critica a maneira desleixada e pouco cuidadosa com que Meliom Garcia tratava as damas a seu cuidado, impossibilitando-o, inclusive, de arrumar-lhes bons casamentos e, por isso, prejudicando a si próprio.

*Ou é Meliom Garcia queixoso
ou nom faz come home de parage
escontra duas meninas que trage,
contra que[m] nom cata bem nem fremoso:
ca lhas vej'eu trager, bem des antano
ambas vestidas de mui mao pano,
nunca mais feo vi nem mais lixoso.*

*Andam ant'el chorando mil vegadas,
por muito mal que ham com el levado;
[e] el, come home desmesurado
contra elas, que andam mui coitadas,
nom cata rem do que catar devia;
e poilas [el] tem sigo noit'e dia,
seu mal é tragê-las mal lazeradas.*

*E pois el sa fazenda tam mal cata
contra elas, que faz viver tal vida,
que nem del nem d'outrem nom ha[m] guarida,
eu nom lho tenho por bõa barata
de as trager como trag', em concelho,
chorosas e minguadas de conselho,
ca Demo lev'a prol que xi lh'en ata.
(B 1533)*

A crítica pode ser entendida como um conselho a qualquer chefe de família, pois o rei chama a atenção relativamente ao cuidado que requer a apresentação das damas na corte. Não só é uma obrigação de um “home de parage” – de alguém da nobreza – como também é interesse político e econômico dos próprios, uma vez que essa seria uma condição para se arrumar um bom casamento para a família. Em causa está uma das próprias formas da ação política: os enlances matrimoniais.

Não obstante, há ainda outro instigante aspecto nessa cantiga. D. Dinis vale-se de um sentido interessante com relação ao verbo “catar”; ou seja, ver. O rei argumenta que Meliom Garcia não teria uma ‘boa visão’ da maneira como apresenta as meninas, referindo-se a essa falha a cada estrofe, quando acentua que “nom cata bem nem fremoso” (l. 4), ou que “nom cata rem do que catar devia” (l. 11), e, ainda, que “el sa fazenda tam mal cata / contra elas” (l. 15 – 16). O rei atribuiu à ideia de ‘ver’ o sentido de ‘cuidar’, dando a entender que o personagem não cuida/olha pelo que devia.

A cantiga seguinte é, igualmente, direcionada a Meliom Garcia e reforça a interpretação anterior, pois coloca no centro do argumento uma suposta doença de visão, tal como interpreta Lopes.⁴³²

*Tant'è Meliom pecador
e tant'è fazedor de mal
e tant'è um hom'infernal,
que eu são bem sabedor,
quanto o mais posso seer,
que nunca poderá veer*

⁴³² LOPES, Graça Videira. A sátira... op. cit., p. 254.

a face de Nostro Senhor.

*Tantos som os pecados seus
e tam muit'ê de mal talam,
que eu são certo, de pram,
quant'aquest'ê, amigos meus:
que por quanto mal em el há,
que jamais nunca veerá
em nêum temp'a face de Deus.*

*El fez sempre mal e cuidou
e jamais nunca fez o bem;
[e] eu são certo por en
del, que semp'r'em mal andou,
que nunca já, pois assi é,
pode veer, per bõa fé,
a face do que nos comprou.
(B 1534)*

Nesta cantiga, porém, a ênfase em ‘não ver’ está associada ao comportamento vicioso e pecador e, por isso, sua condição recai como um castigo que não lhe permitirá ver a “face de Nostro Senhor”. Essa vinculação configura um caráter jurídico, pois o castigo está embasado na sua falha moral. Isto é, a penitência, advinda como enfermidade, é justa.

Ao cotejar as duas cantigas, nota-se que em ambas Meliom Garcia é satirizado por não ver direito, seja por um critério moral e de justiça, seja pela ironia decorrente da possível doença. Todavia, o rei coloca-se como testemunha que vê e, no seu verso, sentencia as falhas do acusado. Se a um é apontada a incapacidade de ver, ao outro é atribuída a condição e o direito de tudo ver e, logo, de ser “bem sabedor”. Consequentemente, o rei é justo e virtuoso, pois sabe ‘catar o que tem de catar’.

Tal caráter jurídico, em que uma enfermidade é identificada como forma de pagar pelos vícios, configura uma estratégia recorrentemente adotada no cancionero, também presente em outra cantiga satírica de D. Dinis: *Disse-m'hoj'um cavaleiro*. Nesta, o visado é alguém dado a maledicências, que adoece, tendo de comer uma amarga erva laxante: a lorbaga. A cantiga apresenta dificuldades de interpretação, quando analisada estrofe por estrofe, de forma separada. No entanto, se entendida de forma contínua – *atá-finda* –, na qual o primeiro verso da estrofe seguinte complementa o sentido do último verso da anterior, fica mais clara a sentença do rei: “come-o praga por praga que el muitas vezes disse”.⁴³³

*Disse-m'hoj'um cavaleiro
que jazia feramente*

⁴³³ Leitura apresentada por LOPES, G. V. A sátira... op. cit., p. 80.

*um seu amigo doente
e buscava-lhi lorbaga;
dixi-lh'eu: - Seguramente
come-o praga por praga*

*que el muitas vezes disse,
per essa per que o come,
quantas en nunca diss'homem;
e o que disse ben'o paga,
ca, come cam que há fome,
comeo praga por praga*

*que el muitas vezes disse;
e jaz ora o astroso
mui doent'e mui nojoso
e com medo per si caga,
ca, come lobo ravisoso,
come-o praga por praga.
(B 1540)*

Ao explorar o riso como forma de dar uma sentença moral, o rei-poeta também conforma o espaço e o lugar das cantigas satíricas na corte. Se, por um lado, o visado da cantiga acima teve um comportamento condenável, justamente por falar mal dos outros, ou melhor, pelas pragas “que el muitas vezes disse”, por outro, as cantigas de escárnio e maldizer incorrem nessa mesma condição. No entanto, conforme propus no início deste capítulo, o cenário de jogo e de exercício lúdico que institui o momento das cantigas impede que elas possam ser classificadas na categoria de vício ou de pecado. O riso funciona, deste modo, como um redentor da maledicência e, sendo assim, as cantigas satíricas tornam-se um instrumento da corte para julgar, orientar e reforçar um modelo de virtude e justiça do reino.

Já as cantigas direcionadas a um tal “Dom Fulano”, referem-se a situações corriqueiras da corte. Ainda assim, tratando-se de uma cantiga do rei ou, como sugere Lopes, de sua fase ainda infante, é possível ultrapassar seu suposto caráter pueril. Nelas, a sátira se realiza ao expor um ‘chato’, alguém que não sabe se comportar na corte, maldizendo e excedendo-se em suas colocações (B 1538), demorando-se para além das convenções, provocando “gram noj’ a crecer” no trovador (B 1539).

Não obstante, ao colocar essas situações no espetáculo trovadoresco, D. Dinis possivelmente alude a questões mais complexas. Para além do caráter genérico pelo qual se interpreta essa cantiga, como lição para comportamento geral “em el cas’ del Rei”, é bastante provável que outros na corte tenham presenciado tais situações e que poderiam, facilmente, identificar o visado. Assim, ao não se referir diretamente ao sujeito inconveniente, D. Dinis

maneja a ironia, transformando o que seria uma repreensão ao mau comportamento em uma situação de riso.

Na primeira das duas cantigas, o refrão, fazendo referência à cantiga de amigo de Estevão Travanca⁴³⁴, sintetiza a própria natureza das cantigas de escárnio e maldizer. Se a motivação para satirizar Dom Fulano é justamente sua maledicência, esta é falha por não obedecer às regras do jogo, no espaço e momento errados. Novamente, D. Dinis fortalece as normas que legitimam o maldizer e o escárnio no jogo trovadoresco, reforçando ‘a forma correta’.

*U noutro dia Dom Foam
disse ãa cousa que eu sei,
andand'aqui em cas d'el-rei,
bõa razom mi deu de pram
**per que lhi trobass'; e nom quis,
e fiz mal porque o nom fiz.**⁴³⁵
[...]
(B 1538)*

Com relação ao ciclo das três cantigas referentes ao mau negócio de João Bolo⁴³⁶, possível vassalo do rei, D. Dinis propõe um jogo de palavras que torna a cantiga de entendimento bastante esquivo. Gonçalves e Lopes⁴³⁷ interpretam a cantiga a partir dos equívocos que as palavras mula e rocim/cavalo podem possuir. Sob tal perspectiva, o termo mula está muitas vezes associado às barregãs ou às amantes. No entanto, os versos dionisinos sugerem significado ambíguo acerca de quem cavalga ou é cavalgado. As cantigas referem-se, dessa forma, à sodomia de Joan Bolo.

*Joham Bolo jov'em ãa pousada
bem des ogano que da era passou,
com medo do meirinho, que lh'achou
ũa mua que tragia negada;
pero diz el que se lhi for mester
que provará ante qual juiz quer
que a trouxe sempre dès que foi nada.*

*Esta mũa pod'el provar por sua,
que a nom pod'home dele levar
pelo dereito, se a nom forçar,*

⁴³⁴ B 723. A cantiga é, possivelmente, uma cantiga de seguir, como sugeriu Lopes, pois alude ao refrão desta última: “*que lhi perdoass', e nom quis,/e fiz mal, porque o nom fiz.*” In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. Cantigas... op. cit.

⁴³⁵ Frisos nossos.

⁴³⁶ B 1535, 1536 e 1537.

⁴³⁷ GONÇALVES, E. D. Denis: poeta rei... op. cit.; LOPES, G. V. A sátira nos cancioneros... op. cit., p. 254.

*ca moram bem cento naquela rua,
per que el poderá provar mui bem
que aquela mua, que ora tem,
que a teve sempre, mentre foi mua.*

*Nõn'a perderá se houver bom vogado,
pois el pode per enquisas pões
como lha virom criar e trager
em cas sa madr[e], u foi el criado;
e provará per maestre Reinel
que lha guardou bem dez meses daquel
cerro, ou bem doze, que trag'inchado
(B 1535)*

Sobre esta primeira cantiga do ciclo, Veríssimo chama atenção para como o visado, no afã de comprovar a posse legal da mula, cria as provas que atestam seu ato de sodomia.⁴³⁸ Porém, à primeira leitura, percebe-se que o meirinho reivindica que Joam Bolo teria escondido e não prestado contas da mula, acusando-o de sonegação. Os versos criam, então, um cenário jurídico em que o visado está perante o juiz, o advogado e o “maestre Reinel”, quem teria cuidado do animal em virtude da doença – o cerro – que o acometeu por “bem dez mezes”, “ou bem doze”.⁴³⁹ O médico da corte é apresentado como testemunha, assim como ‘os cem que moram naquela rua’. Ao se considerar a cantiga pelo duplo sentido, essas mesmas testemunhas, ao afirmarem que realmente ele tem uma mula, estariam confirmando também seu pecado.

Por outro lado, a cantiga seguinte aporta novos elementos à situação.

*De Joam Bol'and'eu maravilhado
u foi sem siso, d'home tam pastor
e led'e ligeiro cavalgador,
que tragia rocim bel'e loução,
e disse-m'ora aqui um seu vilão
que o havia por mua cambiado.*

*E deste câmbio foi el enganado,
d'ir dar rocim [a]feit'e corredor
por ùa muacha revelador
que nom sei hoj'home que a tirasse
fora da vila, pero o provasse
- se x'el nom for, nom será tam ousado.*

Mais nom foi esto senom seu pecado

⁴³⁸ VERÍSSIMO, Thiago Costa. **O nome na sátira medieval**: o estudo de três personagens dionisinos à luz da *interpretatio nominis*. Dissertação de Mestrado (Letras), Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008, p. 60.

⁴³⁹ Idem. Esse ciclo é bastante controverso em suas interpretações. Como evidencia Veríssimo, os debates chegam também a levantar a hipótese que, ao invés de uma doença, trata-se de uma gravidez, o que complica ainda mais o entendimento.

*que el mereceu a Nostro Senhor:
ir seu rocim, de que el gram sabor
havia, dar por mua mal manhada,
que nom queria, pero mi a doada
dessem, nem andar dela embargado.*

*Melhor fora dar o rocim dōado
ca por tal muacha remusgador,
que lh'home nom guardará se nom for
el, que x'a vai já quanto conhocendo;
mais se el fica, per quant'eu entendo,
sem cajom dela, est aventurado.*

*Mui mais queria, besta nom havendo,
ant'ir de pé, ca del'encavalgado.
(B 1536)*

Tais cantigas são lidas, geralmente, uma depois da outra, na ordem em que se encontram no cancionero. Contudo, ao analisar esta segunda cantiga, percebe-se que não está mais em causa a posse do animal/amante. A crítica incide agora no mau negócio feito por Joam Bolo ao trocar o rocim/cavalo pela mula. D. Dinis evidencia que a troca foi um erro, mas, no remate, insere a provocação de que Joam Bolo estaria sendo cavalgado, ressaltando a suposta acusação de sodomia. Somente na cantiga a seguir é que o vassalo do rei entende sua condição, ao se dizer que andava desbaratado e triste.

*Joam Bol'anda mal desbaratado
e anda trist'e faz muit'aguisado,
ca perdeu quant'havia gaanhado
e o que lhi leixou a madre sua:
[pois] um rapaz que era seu criado
levou-lh'o rocim e leixou-lh'a mua.*

*Se el a mua quisesse levar
a Joam Bol'e o rocim leixar,
nom lhi pesara tant', a meu cuidar,
nem ar semelhara cousa tam crua;
mais o rapaz, por lhi fazer pesar,
levou-lh'o rocim e leixou-lh'a mua.*

*Aquel rapaz que lh'o rocim levou,
se lhi levass'a mua que lhi ficou
a Joam Bolo, como se queixou
nom se queixar'andando pela rua;
mais o rapaz, por mal que lhi cuidou,
levou-lh'o rocim e leixou-lh'a mua.
(B 1537)*

Como coloquei anteriormente, trata-se de um ciclo de intrincado entendimento, cuja compreensão ainda é obscura. Porém, lançando-me ao campo das conjecturas, como outros pesquisadores também o fizeram em suas interpretações, proponho algumas leituras alternativas.

Uma das principais questões que envolvem este ciclo é a ideia diacrônica das cantigas. Acredito que a ordem em que as elas foram transcritas não representa, necessariamente, a sucessão das ações de que tratam. Pelo contrário, o cenário jurídico apresentado na primeira cantiga não condiz com a clara relação econômica-sexual exposta nas demais. Dando-me, então, à liberdade permitida pelo texto, sugiro reordená-las da seguinte maneira: inicialmente, é apresentada a situação do mau negócio de Joam Bolo, ao trocar o rocim pela mula (segunda cantiga do ciclo nos cancioneiros); depois, a ironia de Joam Bolo ter ficado com a mula ao invés do rocim, causando-lhe a tristeza pela qual andava muito “aguisado” (terceira cantiga); por fim, a reivindicação de que ele sempre teria tido a mula, uma forma de negar a negociação e o ganho/perda da relação (primeira cantiga).

A meu ver, esta nova ordem (B 1536, 1537 e 1535) propicia mais clareza ao jogo do equívoco sexual proposto por Gonçalves. Nela, D. Dinis critica inicialmente o mau negócio, mas deixa claro que Joam Bolo tinha “gram sabor” pelo rocim, apesar de ter de ficar com a mula que o deixou “embargado”. Contudo, é nesta cantiga que apresenta primeiro o sugestivo equívoco de que Joam Bolo estava “encavalgado”, podendo ser este “seu pecado”. Seguindo nesta nova ordem, a tristeza de Joam Bolo deve-se a ter ficado com a mula e perdido o rocim. Se, então, partirmos para a cantiga que abre o ciclo no manuscrito, encontramos uma defesa de Joam Bolo, afirmando que a mula sempre fora sua.

Num primeiro momento, parece um tanto estranha e paradoxal a defesa de Joam Bolo. De fato, assim percebi ao ler as cantigas pela ordem dos cancioneiros, dificultando a interpretação. Por outro lado, ao finalizar o ciclo com esta cantiga, chega-se a um novo entendimento. Ao tomar as cantigas como forma de satirizar o comportamento sexual do visado, as primeiras cantigas (1536 e 1537) vão justamente pôr em causa o gosto de Joam Bolo pela homossexualidade frente à situação, seja por aparência ou por necessidade, de se afirmar nas relações heterossexuais, ficando com a mula. Porém, ao defender que sempre esteve com a mula – “que a trouxe sempre” –, Joam Bolo estaria negando seu gosto pelo rocim e, portanto, ilibando-se do pecado da sodomia.

Acredito que, desse modo, o cenário jurídico montado nesta última cantiga – a primeira do cancioneiro – ganha mais força e atinge o clímax da *hequivocatio*. Logo, D. Dinis está utilizando o próprio cenário jurídico da corte como parte de seu jogo satírico, criando a

ambiguidade entre a defesa – aqueles que viram e podem testemunhar – e da acusação, pois, da mesma forma, podem incriminá-lo por seu comportamento.

À luz dessa interpretação, ressalta-se, novamente, o fundamento das cantigas ancorado no modelo jurídico e social que ordena a sociedade, e que o *jugar de palavras* das cantigas de escárnio e maldizer antes o reforça do que o corrompe. Da mesma forma, é importante retomar o caráter lúdico deste jogo, que não é mero reflexo do real. Joam Bolo pode não ter praticado tais relações sexuais, e mesmo um ordinário negócio em que essa personagem não levou vantagem, pode ter servido como pano de fundo para o riso.

De maneira semelhante, a cantiga em que D. Dinis satiriza um privado, Joam Simiom, toma a temática de um mau negócio como material para a ironia.⁴⁴⁰ Isso sugere que tais questões, por vezes leves, ou mesmo maliciosamente provocativas, eram de fato problemas que envolviam os membros da corte. Jogar com esses assuntos evocava situações vividas ou testemunhadas por muitos dos presentes. O caráter lúdico e didático retirado de tais cantigas é mais um meio de afirmar os valores e as formas de atuação da aristocracia cortesã.

O rei trovador também explora temas políticos e morais, por vezes, em tons mais severos. É o caso de *Melhor ca m'eu governo*, em que a avareza é abordada como justa causa para o castigo. Trata-se de uma cantiga, igualmente, de difícil compreensão, por não ficar claro a quem o rei se dirige. Lopes levanta a possibilidade de se tratar dos herdeiros dos Sousas, que geraram muitas disputas no reinado dionisino.⁴⁴¹ Na cantiga, D. Dinis julga a ascensão social e a maneira como os envolvidos governam a herança do defunto. Sua peculiar forma distancia-a das demais cantigas do gênero, porém, a razão argumentativa está em convergência com outras cantigas escarninhas do rei.

*Melhor ca m'eu governo
o que revolv'o caderno
govern'há e d'inverno
o vestem bem de brou;
e jaz eno inferno
o que o gaanhou.*

*Andam o seu comendo
e mal o despendendo
e baratas fazendo
que el nunca cuidou;
e jaz no fog'ardendo
o que o gaanhou.*

⁴⁴⁰ B 1542.

⁴⁴¹ Cf. LOPES, G. V.; FERRERIA, M. P. Cantigas galego... op. cit.

*O que seu, mal pecado,
foi, é desbaratado;
e anda en guisado
quem sempr'o seu guardou;
e jaz atormentado
o que o gaanhou.
(B 1541)*

O conjunto de cantigas satíricas de D. Dinis mostra que, ao ressaltar a corrupção e os vícios, o modelo social ganha força como parâmetro de virtude, ordem e justiça. Destaco ainda que o caráter performático e público da apresentação das cantigas confere-lhes tanto uma qualidade institucional, como as categorizam como um jogo e, portanto, inserem-nas nas regras e formas de funcionamento deste evento. Sob tal entendimento, a sátira não somente possui importante papel naquele, mas funciona como ação política instituída. Isso não significa que D. Dinis tenha tido maior capacidade de centralizar (monopolizar) o poder ou que se tenha apropriado do fenômeno trovadoresco com mais eficácia do que Alfonso X. Trata-se de compreender como o rei atuou politicamente por meio das cantigas escarninhas, ainda que de forma distinta de seu avô. Resta, no entanto, investigar como outros trovadores da corte de D. Dinis fizeram uso das dissonâncias políticas por meio do escárnio.

5.4 As dissonâncias em performance

Momentos de conflito, sejam situações diplomáticas ou guerras, estão amplamente registrados nas fontes. Se, por um lado, tais dissonâncias conformam situações privilegiadas para analisar o passado, uma vez que as disputas evidenciam diferentes formas de atuação dos sujeitos históricos, por outro, é um risco para o historiador sobrecarregar a pena e acabar reduzindo o passado a uma sucessão de conflitos, engendrando uma narrativa linear, cumulativa e teleológica. No capítulo 1, tive a oportunidade de criticar algumas abordagens que explicaram o reinado dionisino a partir dessas tentadoras lentes. Sob o estigma da “centralização” e/ou da “anarquia feudal”, o conflito sucessório entre D. Dinis e seu filho, D. Afonso IV, contrapôs algumas interpretações que ora viam uma ação orientada pelo desejo pessoal do infante, ora uma prova de que o monopólio do poder não havia se tornado uma realidade política.

Em oposição a tais perspectivas, as interpretações de tipo pluralista e que se fundamentam, igualmente, no modelo corporativo, ajudam a analisar esse conflito, contextualizado em um cenário mais complexo e dinâmico, tal como discutido anteriormente. Neste sentido, ao ampliar a compreensão conceitual e por meio de outros caminhos

metodológicos, abre-se ao historiador um cenário construído por meio de fontes mais diversificadas do que as tradicionalmente privilegiadas pela história política. Este é o caso das cantigas satíricas produzidas no contexto do conflito sucessório.

Em outro momento, tive a oportunidade de entrar nessa temática, para entender como as cantigas, contrapostas à produção historiográfica acerca do conflito, ajudavam a entender o papel da cultura trovadoresca na ação política.⁴⁴² Tais cantigas podem contribuir para a discussão que venho desenvolvendo neste capítulo, pois, nelas, estão presentes não apenas a categorização de corrupções, traições e vícios, mas também uma ação política, na qual os visados foram, justamente, aqueles que apoiaram o insurgente Afonso IV. Essas cantigas foram produzidas, em sua maioria, depois da morte do rei-trovador, na corte de seu filho bastardo D. Pedro Afonso, o conde de Barcelos. Estão, portanto, situadas entre os últimos testemunhos da lírica galego-portuguesa.

Outros conflitos serviram-se igualmente do verbo trovadoresco como arma, tal como a chamada “Guerra Civil”, que opôs Sancho II e Afonso III, levando à deposição do primeiro, e também a insurreição de Sancho IV de Castela contra o pai, Alfonso X. Porém, no caso do conflito que se deu ao final do reinado de D. Dinis, a cultura trovadoresca se caracteriza como uma expressão de apenas um dos lados: o do rei poeta. D. Afonso IV e sua corte não foram associados à poesia lírica. Como se observa nas cantigas, o modelo de virtude e de justiça permeia os discursos de ambos os lados, sem que o conflito chegue a ameaçar a ordem social vigente. Ao invés disso, percebe-se um padrão moral e jurídico compartilhado por todos os lados. Tais cantigas, apesar de não serem cultivadas pelo círculo social dos visados, ainda gozavam da mesma efetividade política dos tempos do rei.

Esse ciclo conta com cinco cantigas de autoria de importantes trovadores, como João de Gaia, Estevão da Guarda e do próprio conde de Barcelos. Os visados são, justamente, nomes que teriam tirado proveito do conflito e, dessa forma, conseguido lugar de destaque na corte de D. Afonso IV, como é o caso de Miguel Vivas, bispo eleito de Viseu.⁴⁴³ Nos versos de Estevão da Guarda, o clérigo é caracterizado como um bajulador do rei, sem qualidades virtuosas para realmente gozar de sua privança.

*Bispo, senhor, eu dou a Deus bom grado
porque vos vej'em privança entrar*

⁴⁴² PESSOA, Felipe. **O conflito sucessório entre D. Dinis e D. Afonso IV na historiografia e nas cantigas galego-portuguesas**. Trabalho de conclusão de curso (História), Brasília, Universidade de Brasília, 2020. Esta seção revê e desenvolve de forma mais aprofundada o que foi apresentado nessa monografia.

⁴⁴³ Ver. Antroponímica: Miguel Vivas. In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. (et al.). *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas...* op. cit. 2011.

*del-rei, a que praz d'haverdes logar
no seu conselho mais doutro prelado;
e porque eu do vosso talam sei
qual prol da vossa privança terrei
rogo eu a Deus que sejades privado*

*do [pre]bendo e de quant'al havedes:
fazed sempre quant'a 'l-rei prouguer,
pois que vos el por privad'assi quer;
e pois que vós altos feitos sabedes
e quant'em sis'e em conselho jaz,
varom, senhor, pois desto al rei praz,
fio per Deus que privado seredes*

*per este Papa, quem duvidaria
que nom tiredes gram prol e gram bem
quand'el souber que, pelo vosso sem,
el-rei de vós mais doutro varom fia;
e pois vos el-rei a queste logar dá,
Bispo, senhor, u outra rem nom há,
vós seredes privado todavia*

*deste vosso beneficio,
com officio,
quem duvidará
que vo-l'esalcem em outra contia?
(B 1310)*

O bispo Miguel Vivas foi confessor da rainha D. Isabel e manteve relações estreitas com D. Afonso IV, quando este ainda era infante. Tais laços se aprofundaram durante os primeiros anos de reinado, quando o clérigo passou a ter uma série de privilégios e benefícios.⁴⁴⁴ Por estar nas graças do novo rei, Miguel Vivas foi indicado para bispo de Viseu, embora não tenha conseguido assumir a dignidade, pois o Papa João XXII defendia outro candidato, D. Vasco Mariz, escolhido em 1327.⁴⁴⁵ Por isso, o trovador refere-se a Miguel Vivas como o “eleito de Viseu”. Estevão da Guarda elabora, então, sua ironia, jogando com o duplo sentido entre a privança que o bispo gozava junto ao rei e o fato de ter sido privado do benefício.

Entretanto, vale ressaltar que Estevão da Guarda não está condenando a privança em si. Ele mesmo ocupou lugar de prestígio junto a D. Dinis, de quem dizia ser “vassalo e criado”. Sua proximidade com o rei muito o beneficiou, tornando-o um dos nobres mais importantes do reino. Inclusive, mesmo após seu claro posicionamento em favor do monarca no conflito, ao assumir o trono, D. Afonso IV ainda o manteve como conselheiro para assuntos externos.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Cf. Antroponímica: Miguel Vivas... op. cit.

⁴⁴⁵ Cf. SOUSA, Bernardo Vasconcelos e. **D. Afonso IV**. Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, p. 76 – 131.

⁴⁴⁶ Pouco sabemos sobre seu nascimento e origem, tendo sido aventada desde Frei Francisco Brandão a C. Michaelis uma origem aragonesa, devido à data em que começa a aparecer em documentos da corte. Contudo,

Portanto, o ato de o rei indicar um privado para uma dignidade de destaque, como a diocese do Porto, não configurava desvio por si só. A crítica de Estevão da Guarda incide, justamente, no caráter de Miguel Vivas que, se não fosse privado do rei, não teria o “talam” para essa posição.

Todavia, para se interpretar a cantiga de forma mais clara, é necessário observar algumas de suas características estruturais. A cantiga não apresenta refrão – cantiga de mestria – e Estevão da Guarda adota um recurso poético que enfatiza a ambiguidade do termo “privado” por meio do *atehuda ata a fiinda*, em que as pausas sintáticas não são as mesmas das pausas estruturadas pelas estrofes, prolongando a leitura do verso final de uma estrofe para o primeiro da seguinte (*enjambements*) até o final da cantiga. O trovador brinca, assim, com o sentido de privado; ora como substantivo, ora como participio passado, prevalecendo, contudo, este último. A estratégia retórica promove a *hequivocatio*, reforçando o sentido ambíguo a partir do posicionamento das palavras entre as estrofes.

Na primeira estrofe, Estevão da Guarda expõe a situação: “Bispo, senhor, eu dou a Deus bom grado porque vos vej’em privança entrar del-rei”. Conhecendo o caráter de Miguel Vivas, deseja que ele seja privado dessas benesses e de tudo mais: “e porque eu do vosso talam [caráter] sei qual prol [vantagem, proveito] da vossa privança terrei, rogo eu a Deus que sejades privado do [pre]bendo⁴⁴⁷ e de quant'al havedes”. O trovador segue com sua ironia: não foi a honra por altos feitos ou a sabedoria do bispo que o alçaram, tampouco a fidelidade, mas sua bajulação ao fazer “sempre quant'a 'l-rei prouguer”.

Os versos subsequentes da segunda estrofe apresentam uma questão ainda pouco explorada pelos pesquisadores. Depois de ironizar os altos feitos e a sabedoria do bispo, o trovador diz, “e quant'em sis'e em conselho jaz, varom, senhor, pois desto al rei praz”. Nestes versos, há uma repetição semântica na sequência “varão/ senhor” e que, se pensada como duplo vocativo, não oferece acréscimo sintático. Contudo, a possibilidade de que “senhor” seja apenas

desde W. Pagani vem se firmando a hipótese de que é realmente português, possivelmente, natural da Guarda ou pertencendo a uma família associada ao topônimo. António Resende de Oliveira chega a sugerir a possibilidade de se tratar de uma família cuja ascensão no ambiente da corte se dá mais ou menos na mesma época. Essa pressuposição leva a identificar Estevão da Guarda como irmão de Lourenço Esteves da Guarda, sendo ambos filhos de Estêvão Rodrigues da Guarda. Apesar de se tratar de uma hipótese sem documentos suficientes para ser definitiva, essa relação familiar ilustra, no entanto, o processo de transformação da corte. Estevão da Guarda não ocupa um lugar junto à coroa e, a não ser por um documento assinado pelo seu suposto tio, Lourenço Rodrigues da Guarda, em 1253, na corte de D. Afonso III, o alto prestígio que alcançou se deve às suas relações diretas com D. Dinis. Ver. OLIVEIRA, António. R. **Depois do Espetáculo Trovadoresco**. Lisboa: Colibri, 1994, p. 330; VANI, G; LANCIANI, G. (orgs.) **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993, p. 245; MUNIZ, Márcio R. C. **Biografia de trovadores e jograis**. In: MONGELLI, Lênia M. **Fremosos Cantares: Antologia da lírica medieval Galego-portuguesa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 424.

⁴⁴⁷ No cancioneiro da Biblioteca Nacional, a leitura aproxima-se de “Dobrendo”, enquanto no da Vaticana, “Dobroyndo”. A leitura “do [pre]bendo” foi proposta pelos editores da base de dados “*Cantigas Medievais Galego Portuguesas...*” buscando um sentido para a sentença. Nesse caso, *prebento* seria *prevento*, os rendimentos do cônego.

um vocativo, a palavra varão pode significar uma suposta inocência do rei por confiar na sensatez e nos conselhos do clérigo. A terceira estrofe reforça essa leitura ao frisar a falta de bom senso e a imaturidade do rei ao confiar no bispo.

O desfecho da cantiga é taxativo: o trovador afirma que o bispo será privado de seus benefícios e de sua dignidade, tendo que pagar a “contia” pelos seus atos. A forma da cantiga garante à fíndia o clímax do discurso voltado para a realização da justiça. O bispo deve pagar pela sua farsa, uma vez que seu lugar de privado é resultado somente da bajulação e seus conselhos não são ajuizados, visando apenas o benefício egoísta.

Sob este ponto de vista, retomo o aspecto do caráter público que a corrupção configura. Não se trata de apenas de expor que o clérigo se beneficiou da sua proximidade com o rei, mas que este benefício provoca danos a terceiros. Suas falhas de caráter e desejo pelo poder prejudicam o reino em si ao revelarem a inocência do rei, segundo Estevão da Guarda, mas, principalmente, prejudicam o trovador e sua rede. Assim, entendo que, ao expor os vícios e as falhas morais de Miguel Vivas, a cantiga está, igualmente, expondo uma corrupção que afeta uma parcela do reino, nomeadamente, Estevão da Guarda, D. Pedro Afonso e João de Gaia.

Esta parece ser uma das principais motivações que levaram à composição deste ciclo de cantigas. Atacar os privados do rei, a partir de um parâmetro moral e político comum, é um modo de atacar quem está ao trono. Essa é também a *razom* encontrada em uma das cantigas satíricas do conde de Barcelos. Registrada apenas no Cancioneiro da Vaticana, a cantiga “*Os privados, que d'el-rei ham*” critica o mesmo bispo pelo seu desejo de “gram poder”. Precedida por uma rubrica que contextualiza a cantiga, o nome do clérigo vem acompanhado do de outro privado régio: “Esta cantiga foi feita a Miguel Vivas, que foi eleito de Viseu, e a Gómiz Lourenço de Beja”. Neste caso, a avareza fica ainda mais clara na crítica, pois os privados do rei buscam a riqueza apenas para proveito próprio, desviando-a do serviço do reino e do bem comum. O conde acrescenta ainda que falam mal de quem o faz, ou seja, lançam-se a injúrias.

*Os privados, que d'el-rei ham,
por mal de muitos, gram poder,
seu saber é juntar haver;
e non'o comem nen'o dam,
mais posfaçam de quem o dá;
e de quanto no reino há,
se compre tod'a seu talam.*

*Os que trabalham de servir
el-rei, por tirar galardom,
se do seu band'ou seus [nom] som,
logo punham de lho partir.*

*O que d'el-rei quiser tirar
bem sem servir, se lhis peitar,
havê-lo-á, u lho pedir.*

*Se[u] sem ou seu saber é tal
qual vos cá já 'gora contei;
e fazem al, que vos direi,
que é mui peior que o al:
u s'el-rei mov'a fazer bem,
com'é razom, pesa-lhes en
e razoam o bem por mal.*

*E u compre conselh'ou sem
a seu senhor, nom sabem rem
se nom em todo desigual.
(V 1038)*

A sátira mais ferina localiza-se na terceira estrofe, quando o conde ironiza que se o rei se move a fazer o bem, o que é sua função e razão de ser, tais privados o desencaminham para o mal. Assim como na cantiga de Estevão da Guarda, o conde D. Pedro também acusa a falta de bom juízo e razão como defeitos morais dos privados, tornando-os inadequados para o serviço de conselheiros do rei. O reino e o bom senso régio são questionados pela crítica da cantiga, pois o que se defere em corte, possivelmente, prejudica o conde D. Pedro e os seus.

Seguindo tais argumentos, nota-se que a cantiga promove uma crítica mais profunda do que as sátiras diretas aos privados nos levam a crer, pois as imoralidades destes recaem sobre o reino. É pela ambição e avareza de Miguel Vivas e de Gomes Lourenço de Beja que o ataque se realiza, porém, submersas no não dito, os versos cantam: o reino carece do bem e da justiça. O rei deixa de cumprir seu papel de distribuir a riqueza, de colocá-la a serviço do reino e, com isso, cumprir a justiça, “dando a cada um o que lhe é de direito”.

Insisto em frisar que as cantigas apresentam uma disputa entre duas facções, reveladas pelo conflito sucessório. Diferentemente do que uma leitura apressada possa depreender, não estão em causa as relações de privança, ou mesmo de influência dos membros da corte mais próximos sobre o reino. Trata-se de uma estratégia discursiva que visa, dentro das regras da sátira, atacar oponentes e deslegitimá-los por meio do escárnio. Para os trovadores, ocorre uma injustiça, visto que o rei estaria privilegiando uma aristocracia desvirtuada e preterindo os que realmente merecem. A corrupção atinge a credibilidade dos beneficiados, não o ato de beneficiar os privados.

Ao contextualizar tais cantigas como parte de uma disputa política, acredito ser necessário especificar um pouco mais sobre o posicionamento do conde D. Pedro no conflito, por se tratar de uma figura de grande influência na corte de D. Dinis. O mais velho dos bastardos

do rei foi agraciado com uma significativa quantidade de benesses pelo pai, que se somaram à parte da herança dos Sousas, por meio de seu primeiro casamento. Em 1314, recebeu o senhorio de Barcelos e tornou-se alferes do reino. Porém, quando a disputa entre o irmão, o futuro D. Afonso IV, e o pai teve início, o conde parece ter tomado o partido do infante e, por isso, foi desterrado.⁴⁴⁸ Rui de Pina considera o fato como demanda de D. Afonso Sanches, outro bastardo do rei e que à época era mordomo-mor do reino e, possivelmente, pivô central da disputa.

e deste conto [não servir o infante como ele desejava] nom era ho Conde D. Pedro também seu irmão bastardo, e de todos hos bastardos ho mais velho, porque sempre seguio há parte do Infante, e por esso foy há requerimento de Affonso Sanches desterrado de Portugal pera Castella, e suas teerras, e fazenda tomadas, e depois retornado.⁴⁴⁹

De retorno a Portugal, D. Pedro de Barcelos assume a posição de mediador no conflito. Juntamente com a rainha D. Isabel, atuou nas negociações de armistício e teria garantido a sucessão do infante herdeiro após a morte do pai. Apesar disso, ao contrapor as narrativas historiográficas que o posicionam ao lado de D. Afonso IV e a cantiga acima, delineia-se um cenário mais complexo, pois o vê-se o conde em oposição ao grupo de privados do novo monarca.

Este confuso posicionamento é reforçado ao se questionar a singularidade deste tema como sátira em perspectiva a todo o cancionero. Como explica Antônio Resende de Oliveira,

Trata-se, na realidade, de um tema tardio e que parece vingado apenas em Portugal e em ligação com a renovação cortesã que acompanhou a subida ao trono de D. Afonso IV. Embora possamos encontrar situações idênticas associadas ao início do reinado de D. Afonso III ou desenvolvidas na corte de D. Afonso X, o tom das composições a elas de algum modo ligadas não é o mesmo da composição em estudo, nem tão-pouco os personagens visados nos aparecem como *privados* régios.⁴⁵⁰

Tais considerações tornam bastante instigantes as interpretações acerca da posição do conde, uma vez que, posteriormente, sua corte se torna o centro de convergência de trovadores que estiveram ao lado de D. Dinis. Portanto, a crítica não é contra a instituição monárquica, mas contra a configuração social que passa a ocupar a corte na transição para o novo reinado. Reitero: o modelo não está em causa.

⁴⁴⁸ Cf. OLIVEIRA, A. R. **Depois do espetáculo...** op. cit. p. 404 – 405.

⁴⁴⁹ PINA, Rui. *Chronica do muito alto...* op. cit. p. 62.

⁴⁵⁰ OLIVEIRA, A. R. **Depois do espetáculo...** op. cit. p. 403. Grifos no original.

Sobre esse tema, e ainda mantendo como foco da sátira D. Miguel Vivas, temos ainda a cantiga “*Eu convidei um prelado a jantar, se bem me venha*”, de João de Gaia.⁴⁵¹ Escudeiro descendente da linhagem dos Maias, o trovador não só permaneceu ao lado do monarca durante o conflito, como manteve a língua afiada em suas trovas, satirizando o ‘famigerado’ bispo de forma bastante peculiar.

Trata-se de uma cantiga de seguir, uma composição que deriva de outra, podendo tomar por base apenas a melodia e o ritmo da cantiga original ao inserir os novos versos; ou manter, além da música, também as rimas propostas pela cantiga modelo; ou, ainda, partindo da música, das rimas e de alguns versos da original, por vezes, mantendo até o refrão, mas dando-lhes outra conotação.⁴⁵² Penso ter sido a partir deste terceiro modelo que João de Gaia compôs a cantiga, uma vez que a rubrica que a introduz sustenta essa possibilidade: “Esta cantiga foi seguida per ãa bailada que diz: ‘Vós have-de'los olhos verdes e matar-m'-edes com eles.’ E foi feita a um bispo de Viseu, natural d'Aragom, que era tam cárdeo com[o] cada ãa destas cousas que conta em esta cantiga ou mais e apoinham-lhe que se pagava do vinho.”

Apesar de fazer referência apenas ao fato de ter tomado uma bailada como modelo para seguir, o ritmo e o jogo paralelístico nas rimas, levam-me a crer que os aspectos musicais também foram seguidos, dando um teor lúdico e descontraído quando em performance.

O refrão da cantiga possui um jogo semântico incompreendido pelos estudiosos por bastante tempo. Como se afirma na rubrica, o título da cantiga modelo é “Vós have-de'los olhos verdes e matar-m'-edes com eles”, frase que, provavelmente, representa o verso do refrão original. João de Gaia mantém esse mesmo verso no refrão, alterando, porém, “olhos” por “alhos”. Tal mudança foi questionada por muitos estudiosos que creram tratar-se de um erro do copista, hipótese, essa, enfraquecida pela presença de “alhos” tanto no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, como no da Vaticana. No entanto, Luciana Stegagno Picchio, atenta ao anúncio da rubrica de se tratar de um bispo que “se pagava do vinho”, propôs que a referência ao alho diz respeito ao fato de ser, muitas vezes, um estimulante para a bebida.⁴⁵³

*Eu convidei um prelado a jantar, se bem me venha.
Diz el em est': - E meus narizes de color de berengenha?
Vós have-de'los alhos verdes, e matar-m'-iades com eles!*

*- O jantar está guisado e, por Deus, amigo, trei-nos.
Diz el em est': - E meus narizes color de figos sofeinos?
Vós have-de'los alhos verdes, e matar-m'-iades com eles!*

⁴⁵¹ Sobre questões biográficas deste trovador, ver OLIVEIRA, A. R. **Depois do espetáculo...** op. cit. p. 360.

⁴⁵² Sobre os elementos formais e técnicos nas cantigas de seguir, ver capítulo 3.

⁴⁵³ LOPES, G. V. **A sátira nos cancioneiros...** op. cit. 1994, p. 104 – 105.

- *Comede mig'e dirám-nos cantares de Martim Moxa.*
Diz el em est': - E meus narizes color d'escarlata roxa?
Vós havede'los alhos verdes, e matar-m'-iades com eles!

- *Comede mig'e dar-vos-ei ãa gorda garça parda.*
Diz el em est': - E meus narizes color de rosa bastarda?
Vós havede'los alhos verdes, e matar-m'-iades com eles!

- *Comede mig'e dar-vos-ei temporão figo maduro.*
Diz el em est': - E meus narizes color de morec'escuro?
Vós havede'los alhos verdes, e matar-m'-iades com eles!

- *Treides mig'e comeredes muitas boas assaduras.*
Diz el em est': - E meus narizes color de moras maduras?
Vós havede'los alhos verdes, e matar-m'-iades com eles!
(B 1452)

Ao longo da cantiga, o trovador satiriza o desmedido gosto do clérigo pela bebida, caracterizando-o pelo tom “cárdeo” a denunciar o exagero. A cada estrofe, uma tonalidade da cor é posta em cena a salientar o nariz do bispo. Graça Videira Lopes alerta para que não se faça uma leitura ingênua da situação burlesca:

Esta última cantiga, com as suas alusões ao gosto do prelado pela bebida, e que constitui, portanto, aparentemente, uma exceção ao carácter mais político das críticas contra o alto clero, mostra-nos, aliás, que mesmo quando as acusações são de carácter pessoal, a sátira ao alto clero continua a ter essencialmente por detrás motivos mais genéricos, de ordem político-social.⁴⁵⁴

Como já referi, não se trata de uma crítica pessoal somente. Ao satirizar um dos prelados do rei, o próprio reino está subentendido no comportamento de excessos, uma vez que a sátira, tal como defendo, alcança o lugar social de privado do rei, não apenas a pessoa do bispo. O vício e o excesso caracterizam como Miguel Vivas usufruía do reino e remete analogamente para seu comportamento político, que seria, igualmente, abusivo.

Do mesmo modo, as outras duas cantigas que se enquadram no conflito sucessório podem ser interpretas à luz desse entendimento. Também de autoria de Estevão da Guarda, “Martim Gil, um homem vil”, explora a ambiguidade entre feição e comportamento. A rubrica apresenta o ponto de partida da ironia: “Esta cantiga foi feita a um escudeiro que havia nome Martim Gil e era home mui feo.” A *equivocatio* está no sentido de “home mui feo”, um homem de comportamento inadequado.

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 207 – 208.

*Martim Gil, um homem vil
se quer de vós querelar:
que o mandastes atar
cruamente a um esteo,
dando-lh'açoutes bem mil;
e aquesto, Martim Gil,
parece a todos mui feo.*

*Nõn'o posso end'eu partir,
pero que o já roguei,
que se nom queix'end'a 'l-rei:
ca se sente tam maltreito
que nom cuida en guarir;
e, Martim Gil, quen'o vir,
parece mui lai, de feito.*

*Tam cruamente e tam mal
diz que foi ferido entom
que teedes i cajom,
[se] s'el desto nom guarece;
é aquesto feito tal,
Martim Gil, tam desigual,
ca já mui peor parece.
(B 1316)*

Uma vez mais, ao se considerar a cantiga como estratégia discursiva contextualizada no conflito sucessório, podem-se alcançar significados mais complexos sobre o papel das cantigas na política medieval. O visado, Martim Gil de Ataíde, aparece no Nobiliário do conde D. Pedro com a mesma alcunha da cantiga, “o Feio”, o que sugere tratar-se de um reconhecido defeito, tanto de caráter como de aparência. Pizarro levanta a hipótese de que os Ataídes tomaram partido do infante na insurreição⁴⁵⁵, sendo este o motivo que incita a cantiga e esclarece a referência ao comportamento feio.

Entretanto, a cantiga traz uma reclamação do visado, de já se ter queixado pelo maltrato, ou mesmo sátiras, que o ofenderam. Relembro que na recomendação das *Partidas*, a sátira não deveria provocar uma real ofensa, pois, assim, perderia seu objetivo lúdico. Logo, a cantiga de Estevão da Guarda, além de provocar o escárnio a partir da ambiguidade entre comportamento/aparência de Martim Gil, está defendendo que a reclamação deste não é válida. Ao enfatizar o mau comportamento ao longo dos versos, o trovador afirma a legitimidade do escárnio, uma vez que o visado é tão ‘feio’, que o castigo é justo.

Estevão da Guarda leva para o cenário da cantiga uma situação jurídica que é apresentada ao público. Se Martim Gil reclama que se ofendeu anteriormente, é porque seu

⁴⁵⁵ Antroponímica: Martim Gil. In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. Cantigas galego portuguesas... op. cit.

comportamento é, verdadeiramente, feio e, por isso, merece ainda mais o castigo. A cantiga dá publicidade à demanda de justiça em oposição à reinvidicação do alvo, articulando um argumento que compara a falta de qualidades físicas do escudeiro, com seu caráter maculado. Ressoa, então, sob os versos: é justo o castigo de Martim Gil ou foi o verbo que se excedeu? A resposta, claramente, não é objetiva, mas, como venho argumentando, dependerá de como Estevão da Guarda mobiliza sua rede de apoio que, neste caso, se converte em público. O bem trovar torna-se seu ataque e sua defesa.

Por fim, João de Gaia, em outra cantiga, introduz o tema da traição e da desonra à fidelidade vassálica. Como visto no quarto capítulo, os vínculos que envolvem as relações de serviço e benefício estão na base das estruturas sociais e políticas. Trata-se, portanto, de um tema que mobiliza o arcabouço simbólico da política medieval, manchando o alvo com vícios, muitas vezes, incompatíveis com a ideologia da cavalaria. Desse modo, um cavaleiro sem honra, que se vende à maior quantia, é um símbolo da corrupção suprema da própria ordem.

Disso trata a cantiga de João de Gaia, na qual o visado, o cavaleiro Fernam Vasques Pimentel, é ironizado como alguém cuja lealdade pode ser comprada pelo dinheiro, e não pela virtude. A rubrica que abre a cantiga apresenta a inconstância de seu serviço: “esta cantiga foi feita a um cavaleiro que havia nome Fernam Vasques Pimentel que foi primeiro vassalo do conde D. Pedro, pois partiu-se dele e foi-se pera Dom Joam Afonso d'Albuquerque, seu sobrinho e depois partiu-se de Dom Joam Afonso e foi-se pera o Infante Dom Afonso, filho d'el-rei Dom Denis, que depois foi rei de Portugal; e todo esto foi em seis meses.”

*Come asno no mercado
se vendeu um cavaleiro
de Sanhoan'a Janeiro,
três vezes – éste provado;
pero se hoj'este dia
lh'outrém der maior contia,
ficará com el de grado.*

*El foi comprado três vezes,
ogano, de três senhores,
e bem sabem os melhores
ca nom há mais de seis meses;
ca el tem que todavia
há-de poiar em contia,
em panos ou em torneses.*

*Se mais senhores achara
ca os três que o comprarom,
os seis meses nom passarom
que el com mais nom ficara;*

*mais está-x', em sa perfia,
en poiando cada dia,
ca el nom se desempara.*
(B 1448)

Novamente, nota-se que os trovadores, ao atacarem os que compõem o círculo próximo de D. Afonso IV, objetivam atacar o próprio monarca. Ressalto que os visados nesse ciclo de cantigas apoiaram o infante insurgente ou, como no último caso, trocaram de lado. Sendo assim, apesar de não criticarem diretamente o rei, sua corte está sendo tipificada pela corrupção, pela avareza, por vícios e desonra. Os trovadores da rede do conde de Barcelos operam com acusações fundamentadas sob os mesmos alicerces político-ideológicos.

Neste sentido, concluo esta seção chamando a atenção para como a dissonância promovida por essas sátiras atuam no mesmo corpo político em busca da harmonia desejada; isto é, da justiça naquilo que compete a cada um dos lados. A disputa está materialmente baseada na realidade política com que seus sujeitos se veem confrontados e é a partir dela que atuam, operam e reforçam o modelo. Portanto, as tensões não são disfuncionais, conforme explicou Maria Filomena Coelho⁴⁵⁶, elas são orgânicas ao corpo político. Por meio dessas tensões também vemos o funcionamento político da sociedade medieval e como as cantigas galego-portuguesas atuaram neste evento: uma performance lírica e política, permeada por uma harmonia dissonante.

⁴⁵⁶ Ver COELHO, M. F. O Estado “virtuoso”: corpos e pluralismo jurídico em Portugal (séc. XII – XIII). In: TEODORO, Leandro; MAGALHÃES, Ana Paula (Org). **A Formação de reinos virtuosos (sécs. XII-XVII)**. (No prelo).

Remate

*A mão que toca um violão
Se for preciso faz a guerra
Mata o mundo, fere a terra
A voz que canta uma canção
Se for preciso canta um hino
Louva a morte⁴⁵⁷*

Chegados aqui, espero ter conseguido mostrar que as canções são expressões que permitem conhecer a dinâmica entre cultura e política na história. Sua força, para além dos significados que as palavras traduzem, está em seu ato de enunciação, isto é, na performance. É nesse acontecimento que a vocalidade, numa dupla mediação sonoro-verbal, produz sentidos que vão desde a profunda descrição dos estados da alma, ao mais rigoroso formalismo técnico e aos engenhosos e ambíguos escárnios. A voz que canta uma canção, canta o amor, um hino ou louva a morte. Estas não são ações externas à canção, mas intrínsecas à sua própria condição enquanto ato de fala. A pluralidade semântica da canção é parte das múltiplas facetas sociais desta forma privilegiada de discurso, que ocorre em um evento-ritual.

A performance é reconhecimento; o trovador mobiliza aquilo que se conhece, o que é vivido pelo seu público, inserido, por sua vez, no espetáculo. Se, por um lado, não se trata de um lirismo confessional e realista, por outro, seus alicerces estão sedimentados na experiência material da corte. Dessa forma, a cantiga não deveria ser estudada como um objeto isolado, apartada de seus vínculos circunstanciais. Estes, além de revelar sentidos mais amplos do que o texto escrito encerra, permitem ver um contorno – uma forma bem delineada, penso eu – dos sujeitos sociais que produzem essas cantigas e, nos casos abordados, das instituições.

A partir desse entendimento, procurei verificar como as cantigas atuaram na sociedade medieval portuguesa, entre os séculos XIII e XIV, período em que a arte trovadoresca possuiu grande destaque na corte régia, tendo como um de seus principais poetas, D. Dinis. Um rei trovador não era uma novidade; outros, como Alfonso X, também se manifestaram pelo gaio saber. Porém, D. Dinis chamou minha atenção pela maneira como a historiografia o categorizava: um rei forte, centralizador e eficaz. Pesquisar o papel do trovadorismo em sua corte visou, igualmente, problematizar como a historiografia o encaixava na história portuguesa e categorizava seu reinado.

⁴⁵⁷ Marcus Vale. Viola enluarada. Disponível em www.lettras.mus.br

Logo de início, entendi que a historiografia tradicional portuguesa tratava a face lírica do rei como uma evidência a mais, como mais um sintoma de sua superioridade – neste caso, erudito – que ajudava a dar mais lastro ao “apogeu” da Idade Média portuguesa. Tais colocações rapidamente se mostraram pouco operativas para entender as relações políticas e culturais que as fontes revelavam acerca do reinado dionisino. Além disso, muito se distanciam da premissa inicial com que procurei investigar as cantigas: um evento performático que faz parte das estruturas sociais da corte, com fortes conotações políticas. Mas qual seria o papel das cantigas nessa sociedade, a ponto de levar um rei a também querer ser trovador, o “mais profícuo” de seu tempo?

Estabeleci, assim, os pilares da pesquisa a partir da imbricação entre a performance das cantigas nas cortes, a política e o lugar institucional de enunciação do poeta enquanto rei. Perseguir esses encadeamentos significou adentrar um campo profundo de investigação entre as bases retórico-formais da poesia trovadoresca, os fundamentos linguístico-sociais dos vínculos de serviço e benefício e o modelo político-ideológico que configura e ordena as relações de poder entre a monarquia e a aristocracia. Trabalhar para compreender os usos destes conceitos ordenadores me fez perceber os laços mais estreitos entre a arte trovadoresca e o caráter jurídico da sociedade medieval. Quanto mais analisava as cantigas, mais reconhecia elementos da linguagem jurídica mobilizados pelos trovadores.

Tal conexão não se manifestava apenas em cantigas compostas por D. Dinis ou Alfonso X. A poesia lírica galego-portuguesa surgiu em cortes do Noroeste peninsular a partir de uma rede de convergências entre a lírica occitânica, uma tradição de cantigas regionais, em especial, os “cantos de mulher”, e uma cultura retórica associada também ao universo intelectual do alto clero. Dessa maneira, a arte trovadoresca emana no seio de grandes famílias de origem leonesa, galega e do norte português. Contudo, desde seu momento de gênese na Península, a poesia lírica esteve sob o patronato de monarcas como Fernando II e Alfonso IX, no reino galego-leonês, como por Alfonso VIII, em Castela, tendo este apoio proliferado à época da união dos reinos sob a coroa de Fernando III.

Mesmo que não tenhamos registros de que esses monarcas foram também trovadores, sabemos que suas cortes foram centros de propulsão do gaio saber, pelo qual famílias importantes como os Trava, Bragança, Cabrera, Cameros, Celanova, Urgell, Souza e os Vélaz introduziram e disseminaram a poesia trovadoresca. Tais famílias foram mediadoras entre a tradição da Aquitânia e os regionalismos peninsulares, introduzindo especificidades na manifestação galego-portuguesa, como a retórica pela via negativa e a impessoalidade da

senhor, uma dama descrita mais pelas suas virtudes e hierarquia jurídica, do que por feições e atributos físicos.

Dessa forma, a poesia lírica do ocidente peninsular mostra-se fortemente ligada ao contexto jurídico e político no qual atua, tanto pela linguagem utilizada, como pela retórica que a formaliza. Sob o contorno das relações de serviço e benefício, encontramos de forma recorrente o tema da justiça, seja como demanda, ou mesmo como virtude exaltada/corrompida. Isto, porque, como cultura política da época, tais relações estruturam as dinâmicas sociais da aristocracia medieval. Nas cantigas encontramos uma dimensão jurídica, pois elas tipificam as interações sociais, que podem ir das normas do amor cortês à promulgação de uma lei.

Com base no que demonstrei nos capítulos dois e quatro, compreendo que o caráter político e jurídico das cantigas é parte indissociável dessa tradição poética. Contraponho-me, assim, às perspectivas que estabeleceram essa associação apenas em cantigas escarninhas, geralmente, a partir de conhecidos conflitos sucessórios, como os que envolveram Sancho II e Afonso III ou D. Dinis e Afonso IV, em Portugal, ou na disputa entre Alfonso X e Sancho IV, em Castela. Pelo contrário, as cantigas são, também, formas de endossar os vínculos jurídicos de uma sociedade hierarquizada, cuja manifestação oral é o principal meio de publicidade. Logo, cantar a justiça, a honra e virtudes que reforçam a hierarquia social, possui uma dimensão política e concreta.

D. Dinis faz política ao trovar; o rei atua juridicamente por meio de suas trovas. Ao se colocar no espetáculo trovadoresco, como rei e poeta, ele está mobilizando um arcabouço simbólico-jurídico diante de uma plateia que reconhece em seus versos uma dinâmica social e política. Em performance, as cantigas régias projetam a própria voz do rei em sua materialidade institucional. Configura-se, assim, um ato de Estado; lírico, mas, igualmente, político.

Este posicionamento ganha matizes quando as cantigas de D. Dinis são contrapostas à tradição provençal e mesmo à galego-portuguesa. No segundo capítulo, tive a oportunidade de mostrar como D. Dinis – tal como Alfonso X – buscava manter um estreito diálogo com poetas que o antecederam, revelando tanto um domínio do fazer trovadoresco como da tradição que o fundamenta. Isso não se demonstra apenas no que tange às cantigas, mas é uma referência às grandes famílias, como comentado acima, que introduziram e desenvolveram a lírica peninsular.

Neste sentido, ao participar do evento trovadoresco, D. Dinis opera uma relação entre a instituição que ele representa – a monarquia – e a aristocracia. Tal compreensão opõe-se à maneira como tradicionalmente se procurou colocar D. Dinis como representante de um poder régio de tipo monopolista. Ao contrário, por meio das trovas, o rei dialoga com a nobreza.

Entendo este diálogo, diferentemente de perspectivas que o posicionam em um cenário de submissão política da nobreza, como uma forma de reforçar, ao mesmo tempo, a posição de superioridade daquela e da realeza, pois o rei não deixa de exercer seu papel institucional quando trova. Da mesma forma, os nobres trovadores mantêm seu lugar social.

Retomo, assim, um dos problemas centrais do início desta pesquisa. As interpretações que opõem a monarquia e a nobreza procuram explicar a política medieval a partir de paradigmas modernos, tendo como baliza o modelo de um Estado que detém o monopólio do poder. Por esse viés, a dinâmica política tende a ser ora expressão de um poder centralizador, ora de uma resposta anárquica de forças centrífugas nobiliárquicas. Como apontei no primeiro capítulo, a historiografia sobre D. Dinis que assumiu tal paradigma acaba por adotar uma visão teleológica de construção do Estado-nação. A Idade Média, por outro lado, oferece outra perspectiva, mais complexa e assentada nas bases ideológico-jurídicas do modelo corporativo.

A compreensão jusnaturalista que fundamenta esse modelo apresenta um olhar fisiológico da política medieval, que reconhece em seu funcionamento, concreto e prático, a realização do direito como ato natural e conservador do corpo político. Este, por outro lado, não atua unicamente de forma verticalizada e, sobretudo, de maneira monopolista. Ao contrário, a pluralidade de corpos que caracteriza o grande corpo social pressupõe que estes possuam autonomia relativa. Neste caso, cabe à cabeça, representada pela monarquia, garantir o bom funcionamento do corpo, ou seja, que cada um tenha o que lhe é de direito. Logo, o rei não prescinde da aristocracia, mas governa com ela.

Os sentidos do modelo foram discutidos no capítulo 1 e creio ter demonstrado ao longo das outras seções como as cantigas estão intrinsecamente ligadas a eles, seja de forma ideológica pelos arcaísmos retóricos da poesia lírica, seja fisiologicamente, por meio da performance. Quero reforçar aqui apenas como essa compreensão fornece duas explicações que se distanciam das percepções tradicionais sobre o governo dionisino e o lugar político das cantigas. Primeiramente, ações que normalmente são vistas como demonstração de poder por parte de D. Dinis, em especial, as inquirições, não são realizadas autonomamente pelo rei. A coroa atua com a aristocracia e, pela coroa, parte da aristocracia também está realizando seus interesses e demandando direitos. De maneira semelhante, revoltas contra a coroa, como o caso da insurreição do infante D. Afonso contra seu pai, D. Dinis, revelam, igualmente, uma parte da aristocracia se contrapondo não apenas ao monarca, mas contra aqueles que estão próximos à coroa.

Nesses cenários, o modelo não é posto em causa. Ambos os lados, ainda que em conflito, reivindicam a defesa do modelo e usam-no como forma de legitimar seus interesses. A acusação

de excessos ou desvios cometidos pelo grupo contrário é uma demanda por justiça. As cantigas, inseridas nesse contexto e consideradas sob esta lente política, convergem com o modelo e se tornam lances – na linguagem de Pocock – por meio dos versos. Seja na edificação dos vínculos de serviço e benefício que as cantigas d’amor e d’amigo evocam, seja nas dissonâncias evidenciadas pela poesia satírica. Assim, analisar as cantigas por uma chave de leitura política, corporativa e pluralista do ponto de vista jurídico, ajuda a entender a forma de atuação da aristocracia e da monarquia. As relações de poder estão postas em cena pelos versos, e os atos institucionais categorizados pelas cantigas são testemunhos da realização política.

Por fim, gostaria de reforçar um último ponto acerca do papel político que as cantigas desempenham na corte dionisina. Em performance, elas revelam um cenário de disputa, ainda que seja pela voz do rei. Volto ao exemplo das cantigas de amor, nas quais o modelo vassálico é exaltado. A necessidade de celebrar a fidelidade, a honra ou a virtude evidencia que são esses os princípios fundamentais disputados pelos concorrentes. Isto é, a ação política de D. Dinis, ao cantar tais temas, está ligada à demanda política de seu lugar institucional. O papel do rei é, neste caso, ser um trovador. Trovar é, também, reinar.

Referências

Fontes

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**, canto III, estâncias 96 – 98. Lisboa: Ministérios dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal, ms. f. 69.

PESSOA, Fernando. Sexto: D. Dinis. In: **Mensagem**. Lisboa: Ática, 1972

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-). **Cantigas Medievais Galego Portuguesas** [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Acesso em 29 de novembro de 2021. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>

PINA, Rui de. Crônica de D. Dinis (**Cr. Dinis**). Torre do Tombo, Portugal, mf. 2661, cota nº 16.

Bibliografia

ABELS, Richard. The Historiography of a Construct: “Feudalism” and the Medieval Historian. **History Compass**, v. 7, n. 3, p. 1008-1031, 2009.

AGUIAR, Rafael H. Por que continuam ensinando que as cantigas de amigo foram escritas por homens? In: **Ata do XV Encontro Estadual de História ANPUH RS**, 2020.

ALMEIDA, Andreia da Silva. Dicionário de historiadores portugueses: da Academia Real das Ciências ao Final do Estado Novo. Disponível em <<http://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/ribeiro.pdf>>. Acesso em 19/08/2019.

ALMEIDA, Scarlett Dantas de Sá. **Ritos, cerimônias e poder em Castela**: uma análise político-cultural dos costumes de corte (séc. XV). 2016. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

AMÉNDOLLA SPÍNOLA, Diego C. “Feudalismo”: estado de la cuestión, controversias y propuestas metodológicas en torno a un concepto conflictivo, 1929 – 2015. In: **Anos 90**, vol. 26, p. 1 – 18, 2019.

AUBERT, Eduardo Henrik. *Intento sensu et vigilantí mente*: esboço de uma problemática histórica do som no Ocidente medieval. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 50, nº 1, p. 271 – 312, 2007.

_____. L’anthropologie historique par le détour de la musicologie: une ethnomusicologie historique du Moyen Âge est-elle souhaitable? In: **L’Atelier du Centre de recherches historiques** [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/acrh/1916>. Acesso em 27 de julho de 2020.

AUBREY, E. **The music of the Troubadours**. Indiana University Press, 2000.

_____. Reconsidering “High Style” and “Low Style” in Medieval Song. In: **Journal of Music Theory**, vol. 52, nº 1, p. 75 – 122, 2008.

BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal**. Do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.

BASTOS, Rafael J. de M. **A musicológica Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2ª ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999.

_____. **A festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Ed. UFSC, 2013.

BAUMAN, Richard. Verbal Art as Performance. In: **American Anthropologist**, New Series, v.77 (2), p. 290 – 311, 1975.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. In: **Annual Review of Anthropology**, n. 19, p. 59 – 88, 1990.

BÉHAGUE, G. “Música ‘erudita’, ‘folclórica’ e ‘popular’ do Brasil: interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas”. In: **Latin American Music Review** vol. 27, no.1, p. 57 – 68, 2006.

BERGER, A. M. B. **Medieval Music and the art of Memory**. Los Angeles: University of California Press, 2005.

BLACKLING, J. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. In: _____. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 2011.

_____. **Sobre o Estado**. Cursos no Collège de France. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BROWN, Elizabeth. The Tyranny of a Construct: Feudalism and Historians of Medieval Europe. **The American Historical Review**, v. 79, n. 4, p. 1063 – 1088, 1974.

CABO, José Antônio Souto. **Os cavaleiros que fizeram as cantigas**. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa. Rio de Janeiro: EDUFF, 2012.

CAMPIGOTO, J. A.; SERPA, Élio C. Oliveira Martins e Afonso Arinos: regiões e tragicidades. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 5, n. 10, p. 54 – 74, 2012.

CANDÉ, Roland. **História Universal da Música**, vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARVALHO, José Jorge de. **Ritual and music of the Sango Cults of Recife, Brazil**. Belfast, Tese de doutorado. Queens University, 1984.

CASTILLO, Francisco Andújar. La corrupción en el Antiguo Régimen: problemas de concepto e método. In: RIQUIER, Borja de (et. al.) (dirs.). **La corrupción política en la España contemporánea: Un enfoque interdisciplinar**. Madrid: Marcial Pons História, 2018.

CHAILLOU-AMADIEU, Christelle. «Faire gaia chanso»: la tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature. In: **Cahiers de recherches médiévales et humanistes**, [En ligne] 26 | 2013, p. 57 – 68, mise en ligne en décembre 2016. Disponível em <http://journals.openedition.org/crm/13392>. Acesso em 22 de julho 2019.

COELHO, Maria Filomena. Revisitando o problema da centralização do poder na Idade Média. Reflexões historiográficas. In: NEMI, Ana; ALMEIDA, Néri de Barros; PINHEIRO, Rossana (org.). **A construção da narrativa histórica**. Séculos XIX e XX. Campinas: Ed. UNICAMP, 2014, p. 39 – 62.

_____. Um universo plural: política e poderes públicos na Idade Média (séc. XII e XIII). In: FAUAZ, Armando Torres (ed.) **La Edad Media en perspectiva latinoamericana**. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018, p. 133 – 150.

_____. Inquirir em nome de Afonso II: a jurisdição régia a serviço da aristocracia cristã (Portugal, séc. XIII). In: **Tempo**, Niterói, vol. 26, n. 1, p. 210 – 229, 2020.

_____. Estado “virtuoso”: corpos e pluralismo jurídico em Portugal (séc. XII – XIII). In: TEODORO, Leandro; MAGALHÃES, Ana Paula (Org). **A Formação de reinos virtuosos (sécs. XII-XVII)**. (No prelo).

COHEN, Rip. Dança jurídica. I, A poética da Sanhuda nas Cantigas d'Amigo; II, Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guillade: vingança de uma Sanhuda virtuosa. In: **Colóquio: Letras**, Nº. 142, p. 5 – 49, 1996.

_____. In the beginning was the strophe: origins of the *cantigas d'amigo* revealed. In: LARANJINHA, Ana Sofia; MIRANDA, José Carlos. (eds.) **Actas do X Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 243 – 255.

COOK, Nicholas. What is Musicology? In: **BBC Music Magazine** 7/9 May. 1999.

CORREIA, Carla Sofia dos Santos. **A difusão ibérica da linguagem dos trovadores galego-portugueses**. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Porto, 2016.

CROCKER, R. L. **A history of musical style**. New York: Dover Publications, 2013.

DELL'ELCINE, E.; FRANCISCO, H.; MICELI, P.; MORÍN, A. **Pensar el Estado en las sociedades precapitalistas**. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

DIOGO, Américo António Lindeza. **Leitura e leituras do escarnh'e maldizer**. [s.l.]: Associação de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental, 1998.

DOSSE, François. **A história**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

DUBY, George. A propósito do amor chamado cortês. In: _____. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Abertura: Poder privado, poder público. In: DUBY, Georges (org.) **História da Vida Privada**, vol 2: da Europa Feudal à Renascença. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 19 – 46.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na Estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

ELIAS, Norbert. [1939] **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FAGE, J.D. A evolução da historiografia da África. In: KI-ZERBO (edt.). **História Geral da África - Vol. I. Metodologias e Pré-História da África**. São Paulo, Cortez, 2011.

FERNANDES, R. C. G. Amor e Cortesia na Literatura Medieval. **Notandum** (USP), FE - USP - São Paulo, v. 7, p. 63 – 64, 2000.

FERRANTE, Joan. *Cortes' Amor* in Medieval Texts. In: **Speculum**, vol. 5, nº4, p. 686 – 695, 1980.

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

_____. Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer. In: **Literatura Medieval** Vol. I: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1991, p. 35 – 42.

_____. **Cantus Coronatus: 7 cantigas d'El Rei Dom Dinis**. Kassel: Reichenberger, 2005.

_____. Estrutura e ornamentação melódica nas cantigas trovadorescas. In: FERREIRA, M. P. **Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular**, vol. 1: Música Palaciana. Lisboa: Imprensa Nacional/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

_____. Understanding the cantigas: preliminary steps. In: PLESCH, Melanie. (ed.), **Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología**. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, p. 127 – 152.

_____. Emulação e hibridismo na Península Ibérica: antecedentes medievais. In: **Revista Portuguesa de Musicologia**. 2/1, p. 135 – 149, 2015.

_____. Ler o Pergaminho Vindel: suporte; textos; autor. In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. (eds). **Do Canto à Escrita: Novas questões em torno da lírica galego-portuguesa – nos cem anos do Pergaminho Vindel**. Lisboa: IEM/CESEM, 2016, p. 19 – 28.

_____. Martim Codax: a história que a música conta. In: **Medievalista** [online], n. 24, p. 1 – 35, 2018. Disponível em <https://doi.org/10.4000/medievalista.1700>.

FINNEGAN, Ruth. **Oral Poetry: its nature, significance and social context**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

_____. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (eds.) **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro, Brasil: 7 Letras, p. 15–45.

GARCÍA, Leticia Eirín. A denominación senhor nas cantigas de amor de Don Denis. In: REBELO, Helena (coord.) **Lusofonia: tempo de reciprocidades: Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**. Madeira: Edições Afrontamento, 2011, p. 79 – 87.

_____. A cantiga de amor galego-portuguesa no contexto lírico da Europa ocidental medieval. In: FERRER, Rafael A.; CHICO-RICO, Francisco. (Eds.) **Literaturas ibéricas medievales comparadas**. Alicante: Universidad de Alicante/SELGYC, 2012, p. 203 – 212.

_____. As cantigas do Pergaminho Sharrer. Motivos fundamentais. In: LOPES, G. V.; FERREIRA, M. P. (eds.) **Do canto à escrita: novas questões em tono da lírica galego-portuguesa – nos cem anos do Pergaminho Vinde**. Lisboa: IEM/CESEM, 2016, p. 93 – 108.

GEERTZ, Clifford. [1973] **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Rita Costa. **A corte dos reis de Portugal no final da Idade Média**. Algés: DIFEL, 1995.

GONÇALVES, Elsa. Intertextualidades na poesia de D. Dinis. In: BERARDINELLI, Cleonice (ed.). **Singularidades de uma cultura plural**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

_____. D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta. In: NASCIMENTO, Aires; Ribeiro, Cristina A. (orgs.) **Literatura Medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval**, vol. II. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 13 – 23.

_____. Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades. In: **eHumanista**, vol. 8, p. 1 – 27, 2007.

GROSSI, Paolo. **A ordem jurídica medieval**. São Paulo: WFM Martins Fontes, 2014.

GUERREAU, Alain. **Le féodalisme, un horizon théorique**. Paris: Le Sycomore, 1980.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. O discurso Cronístico e a Narratividade Histórica. In: NASCIMENTO, Renata C. de S. **A Idade Média: entre a história e a historiografia**. Goiânia: PUC Goiás, 2012.

_____. Sintomas de renovação na poética tardo-medieval. In: LANZIERI JR., Carlile. (Org.) **As faces da renovatio na Idade Média e no Renascimento**. Cuiabá: Vivarium, 2018.

HESPANHA, António Manuel. **História das instituições: Épocas medieval e moderna**. Coimbra: Almedina, 1982.

_____. **As vésperas do Leviathan**. Coimbra: Almedina, 1994.

_____. **Caleidoscópio do Antigo Regime**. São Paulo: Alameda, 2012.

KELLY, Thomas Forest. **Early Music**. A very short introduction. Oxford University Press, 2011 (E-book Kindle).

KERMAN, J. **Contemplating Music**. Challenges to Musicology. Harvard University Press, 1985

KUSCHNIR, K.; CARNEIRO, L. P. As dimensões subjetivas da política: Cultura Política e Antropologia da Política. In: **Estudos Históricos**, v. 24, p. 227 – 250, 1999.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Caminhos, 1993.

_____. **As cantigas de escárnio**. Vigo: Xerais de Galicia, 1995.

LACHI, Antônio Luiz. D. Dinis, o pai da pátria de Portugal e o fortalecimento do poder monárquico: o papel dos juristas. In: **Revista Jurídica UNIGRAN**. Dourados, MS. vol. 2, nº 4, jul/dez. 2000, p. 17 – 28.

_____. D. Dinis, o pai da pátria de Portugal: A criação da Universidade portuguesa e seu significado para o reino. In: **Revista Jurídica UNIGRAN**. Dourados, MS. vol. 4, nº 8, jul/dez., p. 199-212, 2002.

LANG, Henry R. **Cancioneiro d’El Rei Dom Denis e estudos dispersos**. Niterói: Ed. da UFF, 2010.

LAPA, Manuel Rodrigues. (ed.) [1965] **Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: João Sá da Costa, 1995.

_____. **Lições de Literatura Portuguesa: época medieval**. Coimbra Editorial, 1970.

LENCLUD, Gérard. A tradição não é mais o que era... In: **História, histórias**, v. 1, n. 1, p. 148 – 163, 2013.

LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1994.

MARTÍNEZ MARTÍNES, Faustino. Lenguaje y derecho: una aproximación al léxico feudal de los trovadores. In: BREA, Mercedes; MARTÍNEZ-MORAES, Santiago L. (eds.) **Aproximacións ao estudo do Vocabulario trovadoresco**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2010, p. 21 – 36.

MATTOSO, José. [1985] **Identificação de um país**: Ensaio sobre as origens de Portugal (1096 – 1325) vol. I – Oposição. 5º ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. **Identificação de um país**: Ensaio sobre as origens de Portugal (1096 – 1325) vol. II – Composição. 2º Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

_____. O feudalismo português. In: Mattoso, José. **Fragments de uma composição medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 115 – 124.

_____. A difusão da mentalidade vassálica na linguagem quotidiana. In: _____. **Fragmentos de uma composição medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

_____. **História de Portugal: A monarquia feudal**, vol. 2. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MENDES, Ana Luiza. Entre cantigas e crônicas, a identidade do rei D. Dinis. In: **Medievalis**, vol. 3, n. 2, p. 1 – 15, 2014.

_____. **O trovar coroadado de Dom Dinis: modelo de racionalidade artística e identitária do trovadorismo galego-português**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

MERRIAM, Alan P. **The Antropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MIRANDA, J. C.; OLIVEIRA, A R. A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades. In: **Medioevo y literatura**. Actas del V congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Granada: p. 499/512, 1995.

MIRANDA, José Carlos de. João Soares de Paiva e o rei da Navarra: Para a leitura do cantar *Ora faz ost' o senhor de Navarra*. In: **O Sentido que a Vida Faz**. Estudos para Óscar Lopes. Porto: Campo das Letras, 1997, p. 321 – 329.

MONGELLI, Lênia M. **Fremosos Cantares: Antologia da lírica medieval galego-portuguesa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MUNIZ, M. R. C. Biografia de Trovadores e Jograis. In: MONGELLI, L. M **Fremosos Cantares**. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 415 – 460.

NETTL, B. **Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology**. Urbana, IL, 2010.

OLIVERIA, António Resende de. **Depois do espetáculo trovadoresco**. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

_____. Arqueologia do mecenato trovadoresco. In: **2º Congresso Histórico de Guimarães**. D. Afonso Henriques e sua época. Actas do Congresso, vol. 4. 1996, p. 318 – 327.

_____. **O Trovador Galego-português e seu mundo**. Lisboa: Editorial Notícias, 2001.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. **História de Portugal**. 7º ed. Lisboa: Palas Editores, 1977.

OLIVEIRA MARTINS, J. P. [1880] **História de Portugal** – Tomo I. Public Domain Book (e-book), 1908.

PACHECO, Alberto J. V. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PAIVA, José Willem Carneiro. **Versos em conflito**: jograis e poder político nas cortes régias e senhoriais (Leão, Castela e Portugal, séc. XIII). 2018. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

PALISCA, C.; GROUT, D. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

PESSOA, Felipe. Dom Dinis e o papel do trovadorismo na cultura política medieval ibérica. In: SANTOS, Cristiane Sousa (org.). **Atas da II Jornada de Estudos Medievais**. Goiânia: Faculdade de História da UFG, 2019, p. 19 – 28.

_____. **O conflito sucessório entre D. Dinis e D. Afonso IV na historiografia e nas cantigas galego-portuguesas**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2020.

_____. Os pergaminhos musicais da lírica profana galego-portuguesa: materialidade, desafios e propostas. In: TORRES, Mateus Gamba; BRILHANTE, Neuma. (et all.) **Anais do IX Encontro de História da ANPUH DF**. Pesquisas e ensinamentos em História: a profissão do historiador e historiadora – perspectivas e desafios no século XXI. Brasília, Universidade de Brasília, 2020, p. 708 – 718.

_____. A performance nas cantigas galego-portuguesas: desafios entre oralidade e tradição manuscrita trovadoresca. **Dramaturgias**, [S. l.], n. 15, p. 50–77, 2020.

_____. *E por esto nom são peccador...* As dissonâncias e consonâncias nos discursos acerca do direito aos jantares reais na tenção entre Paio Gomes Charinho e Alfonso X. In: COELHO, Maria Filomena; RUST, Leandro (orgs). **I Encontro De Corruptione**: atas. Brasília: Universidade de Brasília (Coleção Medioevum), 2022, p 24 – 30.

_____. As visões do amor cortês nas cantigas galego-portuguesas e na historiografia: reflexões sobre seus usos e apropriações. In: ASSIS, Ângelo A. de F. (et. al.) **História e produção do presente**: narrativas, identidades, intermediações e projetos: Volume IV: Trajetórias, Subjetividades e Narrativas, 2022, p. 370 – 379

PESSOA, Felipe. O Estado em performance: política e cantigas no reinado de D. Dinis. In: MIATELLO, André Luis P.; SALLES, Bruno Tadeu. (et. al.) **Anais do XIV Encontro Internacional de Estudos Medievais**: "Sob o véu de versos estranhos": Dante em perspectiva interdisciplinar. Minas Gerais, 2021. v. V. 5. p. 172-180.

_____. As cantigas de amigo de D. Dinis: a voz do rei na poesia lírica feminina. In: BROCHADO, Cláudia Costa; COELHO, Maria Filomena. (org.) **Atas X Semana de Estudos Medievais**. (No prelo)

PINTO, Américo Cortez. **Diónimo: Poeta e Rey**. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

PINTO, Thiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. In: **Revista Antropológica**, São Paulo: USP, v. 44, nº1, p. 221 – 286, 2001.

PIZARRO José Aaugusto de Sotto Mayor. **Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias 1279 – 1325**. Vol II. Dissertação de doutoramento em História da Idade Média, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1997.

_____. **D. Dinis**. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos Portugueses/ Temas e Debates. 2008.

PIZZORUSSO, V. Bertolucci. Alfonso X. In: LANCINI, G.; TAVANI, G. **Dicionário da literatura medieval galego-portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993, p. 36 – 41.

POCOCK, J. G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: EDUSP, 2013

RAMOS, Maria Ana. **O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita**. Tomo I e II. Tese de doutoramento defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2008.

RAMOS, R. (coord.); VASCONCELOS E SOUSA, B.; MONTEIRO, N.G. **História de Portugal**. Lisboa: A esfera dos livros, 2009.

REGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Vol 1. São Paulo: Editora UNESP, 2017, p. 55 – 66.

RÉMOND, René. **O século XIX: 1815 - 1914**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

REYNOLDS, Susan. **Fiefs and Vassals**. The Medieval Evidence Reinterpreted. Oxford: Clarendon Press, 2001.

REYNOLDS, Susan. Fiefs and Vassals Twelve Years Later. In: BAGGE, Sverre; GELTING, Michael; LINDKVIST, Thomas (ed.). **Feudalism**. New Landscapes of Debate. Turnhout: Brepols, 2011, p. 15 – 26.

RIBEIRO, Ângelo Pinto. [1936] **História de Portugal vol. II: A afirmação do país - Da conquista do Algarve à regência de Leonor Teles**. Porto: Lello & Irmão. (e-book).

RIO RIANDE, Gimena del. La transmisión material de la lírica profana gallego-portuguesa: contribución a la descripción codicológica y paleográfica del manuscrito o fragmento de torre do tombo o pergamino sharrer (t). In: LÓPEZ, Manuel Salamanca (Org.) **La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación**. 2011, p. 187 – 229.

ROSANVALLON, Pierre. **Por uma história do político**. São Paulo: Alameda, 2010.

SEEGER, Anthony. [1987] **Por que cantam os Kisêdjê**. Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal: Estado, Pátria e Nação (1080 – 1415)** vol.1. 3º ed. Lisboa: Verbo, 1979.

SERRÃO, Joel; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (dir.) **Nova História de Portugal**, Tomo III – Portugal em definições de fronteiras. Do Condado Portucalense à crise do século XIV (coord.

Maria Helena da Cruz Coelho e Armando Luís de Carvalho Homem), Lisboa: Ed. Presença, 1996.

SHARRER, H. Fragmentos de sete cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas – uma Descoberta. In: **Literatura Medieval** Vol. I: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1993, p. 13 – 29.

SOUSA, Bernardo de Vasconcelos e. **D. Afonso IV**. Lisboa, Círculo de Leitores, 2005.

SPINA, Sigismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SODRÉ, P. R. **O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa**. Vitória: EDUFES, 2010.

TAVANI, Giusepe. **Trovadores e jograis**: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

TOMLINSON, G. The web of culture. A context for musicology. In: **19th-Century Music**, April 3, nº3, p. 350 – 362, 1984.

_____. Musicology, Anthropology, History. In: **Il Saggiatore Musicale**, vol. 8, no. 1, 2001, p. 21 – 37.

TREITLER, Leo. Homer and Gregor: the transmission of epic poetry and plainchant. In: **The Musical Quarterly**. Vol 6., n. 3, p. 333 – 372, 1974.

_____. **With voice and Pen**: coming to know Medieval Song and how it was made. Oxford University Press, 2003.

TURNER, V. [1969] **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

VAN DER WERF, Hendrik. **The Extant Troubadour Melodies**. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars. Rochester: the author, 1984.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. **Cancioneiro da Ajuda**. Halle: Max Niemeyer, 1904.

VERÍSSIMO, Thiago Costa. **O nome na sátira medieval**: o estudo de três personagens dionisinos à luz da *interpretatio nominis*. Dissertação de Mestrado (Letras), Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

VIEIRA, Yara Frateschi. A via negativa dos trovadores galego-portugueses. In: **Est.Port.Afrc.**, Campinas, (43/44): p. 55 – 68, 2004.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica musical. In: **Debates** (Revista do Programa de Pós-Graduação da Uni-Rio) 7, p. 113 – 136, 2004.

_____. Para uma nova musicologia. In: **Música em Contexto** (Revista do PPG-MUS/Universidade de Brasília), vol.1, p. 107 – 122, 2007.

ZLATIC, Carlos Eduardo. A monarquia como império de si: o caso da realeza de D. Dinis (séc. XIII). In: **Revista Espaço Acadêmico**, n. 143, p. 63 – 70, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. [1983] **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte, 2010.

_____. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – ICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

**DECLARAÇÃO DE ORIGINALIDADE DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO OU TESE DE
DOUTORADO**

Declaro que a presente dissertação/tese é original, elaborada especialmente para este fim, não tendo sido apresentada para obtenção de qualquer título e que identifico e cito devidamente todas as autoras e todos os autores que contribuíram para o trabalho, bem como as contribuições oriundas de outras publicações de minha autoria.

Declaro estar ciente de que a cópia ou o plágio podem gerar responsabilidade civil, criminal e disciplinar, consistindo em grave violação à ética acadêmica.

Brasília, 15 de dezembro de 22.

Assinatura do/a discente: Selije Penoa

Programa: PPGHIS - UnB

Nome completo: Selije Ferreira de Paula Penoa

Título do Trabalho: Sevarar e seimar: o papel político
dos cantigas galego-portuguesas (Portugal,
séc. XIII e XIV)

Nível: () Mestrado (X) Doutorado

Orientador/a: Maria Silvana Pinto da Costa Coelho