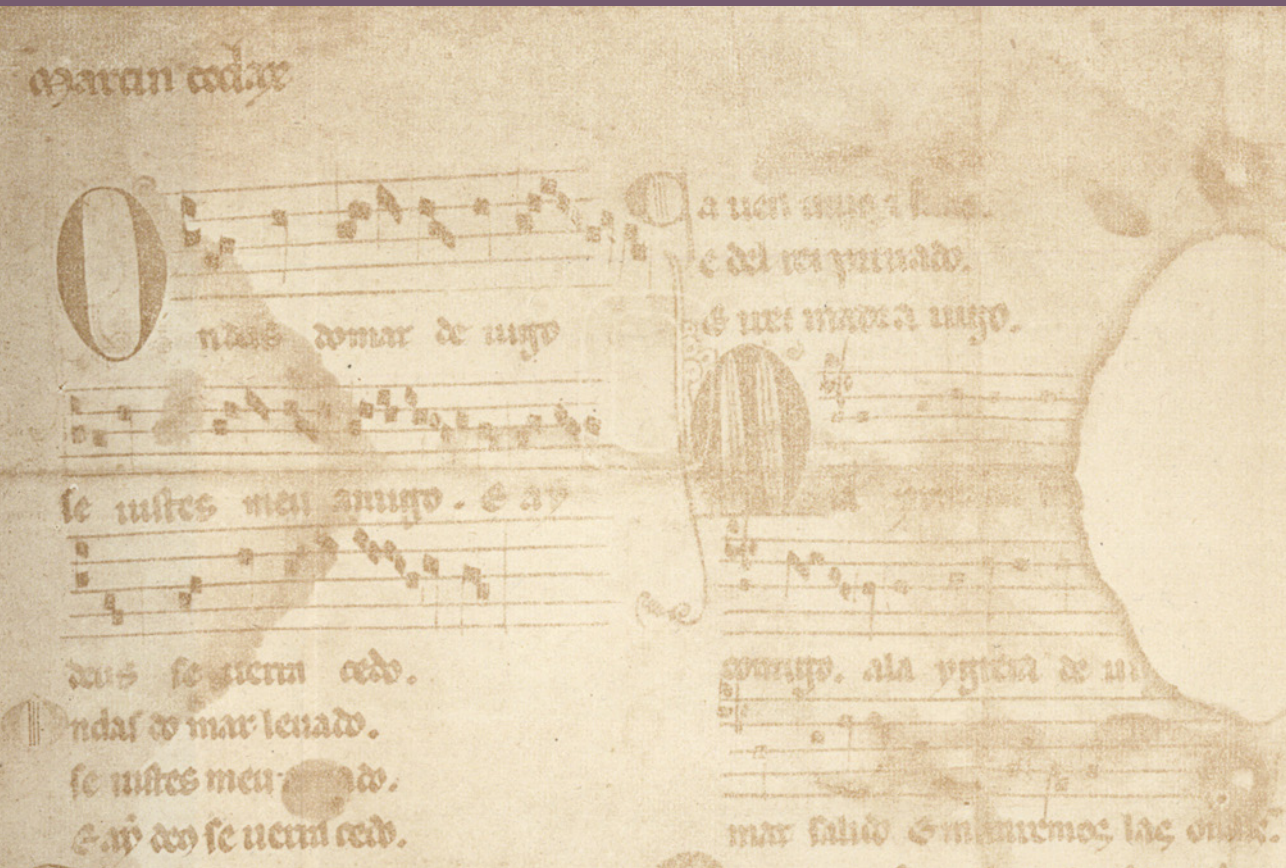


DO CANTO À ESCRITA: Novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa – Nos cem anos do pergaminho Vindel

Graça Videira Lopes,
Manuel Pedro Ferreira, eds.



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

IEM – Instituto de Estudos Medievais

CESEM – Centro de Estudos de
Sociologia e Estética Musical

Coleção ESTUDOS 14

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

GRAÇA VIDEIRA LOPES
MANUEL PEDRO FERREIRA
Editores

Comissão Científica:

Ana Paiva Morais (Universidade Nova de Lisboa)

José António Souto Cabo (Universidade de Santiago de Compostela)

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

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

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

Índice

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

As cantigas do Pergamiño Sharrer. Motivos fundamentais

Leticia Eirín García¹

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

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

¹Universidade da Coruña.

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

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

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

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

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

2. O tópico literario

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Motivos fundamentais nas cantigas do Pergamiño Sharrer

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

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

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

¹³ *Ibid.*, p. 154.

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

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

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

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

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

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

¹⁶ SPINA, S., *op. cit.*, p. 93.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(B 520a/V 113/T 7)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Conclusións

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

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

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

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

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

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

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

A comemoração dos cem anos da descoberta e primeira publicação, em 1915, do Pergaminho Vindel do século XIII contendo sete cantigas de amigo de Martin Codax, seis das quais acompanhadas pela notação musical, reuniu alguns dos mais destacados especialistas da poesia medieval galego-portuguesa num encontro que serviu de ponto de partida aos trabalhos aqui apresentados. A excepcionalidade desse documento, anterior ao mais antigo dos nossos Cancioneiros existente na Biblioteca da Ajuda, reside na característica única de trazer até nós a música que acompanhava as cantigas, raríssima exceção que só recentemente ganhou um novo contributo com a descoberta do pergaminho Sharrer, bem posterior, com algumas cantigas de D. Dinis igualmente musicadas (...). Mas o que é surpreendente é ver como um conjunto tão pequeno de cantigas pode sugerir tão amplas leituras e obrigar-nos a reflectir novos rumos de interpretação e também a comprovar que nada está fechado quando abrimos o nosso Cancioneiro galego-português.

Nuno Júdice, Apresentação

Apoio:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA
MUSICAL
CESEM

FCSH 
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

