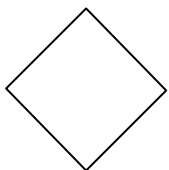


## Amor e poesia nas cantigas d'amor de D. Denis



*Cristina Nobre\**

“ Os namorados que trobam d' amor  
todos deviam gram doo fazer  
e nom tomar em si nem uu prazer,  
por que perderam tam boo senhor  
como el rei dom Denis de Portugal [...]”

JOAM, jogar morador em Leon, V702

Pranto à morte de D. Denis: 1325, morte do Rei-Trovador e morte lenta da poesia galego-portuguesa. Pranto duplo, com efeito, ao pôr as esperanças no futuro rei D. Afonso XI, de Castela, cuja língua poética será já o castelhano. Com D. Denis, o Trovador, privilegiado pela tradição (como cabia a um rei), é o tempo do aperfeiçoamento levado ao excesso numa poesia formal; é o tempo do esgotamento dos clichés e dos motivos poéticos; é o tempo numa retórica ainda mais enclausurada nas malhas dum saber-fazer retórico que se pretende cada vez mais elaborado, estereótipo dum mundo que se espelha a si mesmo. Sob o olhar da Corte, rei é sinónimo de modelo, e Rei-Trovador sinónimo de “Arte Poética” a seguir. Quase uma espécie de Poesia pela Poesia, podemos dizê-lo. E isto sem prejuízo do Poeta, que se limitou a ser um dos grandes do seu tempo, inscrevendo-se na tradição, nesse grande *registre* (Zumthor, 1972) que foi a marca dum modo de Saber e Conhecer. Se o tempo era de decadência, se a poesia galego-portuguesa entrava no epílogo, aos trovadores nada mais restava do que cantar e amar, amantes-trovadores numa tradição a chegar ao fim porque

---

\* Professora adjunta da ESEL.

mais trabalhada, logo mais *gasta*. Repetição cansada de tanto repetir, motivos desencantados de tanto se dizerem. Pranto à morte dum modo de dizer o amor.

Cantigas d'Amor, um modo de criação poética e uma forma de amor reunidas numa mesma designação técnica. É afinal o que diz o tratado *Las Leys d'Amor*: amor é sinónimo de poesia na terminologia técnica do *trobar*. Amor e poesia confundem-se, assim, nas Cantigas d'Amor. Inspirado pelo amor, frente a um objecto de eleição, o poeta-vassalo quer inscrever no poema essa perfeição e esse amor. O sujeito lírico torna-se o lugar de um duplo encontro de dois *actantes* que colaboram para um mesmo fim: o amante, possuidor do amor, e o poeta, possuidor da perfeição formal, que acaba por transportar para o conteúdo e expressão dos sentimentos amorosos. Cantiga d'Amor, lugar do amor refinado, elaborado, acabado; lugar da poesia do artifício. O trovador medieval encontrou, portanto, uma maneira original de cantar o amor e, ao mesmo tempo, conferir à Cantiga d'Amor um estatuto literário original e prestigioso baseado nas relações entre canto e amor. O amor torna-se inseparável do canto, necessariamente cantado. O amante canta o seu amor numa canção inspirada por esse amor.

Daqui até à metáfora que liga a exultação amorosa com a inspiração lírica vai uma pequena distância. Amar é cantar e cantar é amar. Neste sentido se pode dizer que falar de Cantiga d'Amor é, só por si, falar de amor e falar de poesia-canto. Neste sentido também, todos os sujeitos líricos se tornaram cantores e cantados, porque trovadores e amantes. O amante será necessariamente poeta e vice-versa. Fazer uma Cantiga d'Amor é declarar-se, num só movimento, dentro da isotopia do Amor e da isotopia da Poesia. Por isso os *namorados* são os que *trobam d'amor* e o *senhor deles é El-rei Dom Denis de Portugal* – o eterno Poeta, porque eterno namorado, ou o eterno namorado porque eterno Poeta.

Amor e Poesia nas Cantigas d'Amor de D. Denis, trovador e namorado – a descoberta de uma linha de sentido.

## 1. *RENUNTIATIO AMORIS... ET RENUNTIATIO POESIS*

“Oy mays quer`eu já leixa`lo trobar  
e quero-me desenparar d`Amor [...]”  
D. DENIS (Nunes, XXIX)

Se é o amor que gera o canto (ou vice-versa), cessar o canto é, logicamente, sinónimo de cessar o amor. No próprio tema da cantiga se inscreve a relação entre Amor e Poesia.

O motivo do *renuntiatio amoris* não foi inventado pelos trovadores. Já Ovídio, Catulo e Tibulo, para referir apenas alguns poetas latinos, o utilizaram

nas suas poesias. O poeta, não podendo sofrer mais o conflito amoroso, inscreve na sua poesia esse conflito e faz dele o fulcro das tensões. A renúncia ao amor torna-se a única escolha possível, já que o objecto do amor se mostra insensível. Entre a aceitação dos sofrimentos, como fazendo parte do amor, e a renúncia ao amor-sofrimento, fica um leque aberto de outras possibilidades temáticas. Optar por este motivo específico significava, para o trovador medieval, fazer uma opção complexa. Se o seu canto era o canto do amor, renunciar ao amor era também renunciar ao canto. E isto mesmo se a dupla renúncia era feita à custa de um paradoxo contido no enunciado que chegou até nós – lugar da negação da Morte. O lugar da renúncia ao *trobar* e ao *Amor* é também o lugar da construção de um discurso; e este, mesmo que se queira negar, não pode deixar de se afirmar, pelo simples facto deste estar aqui das palavras e do sentido. Paradoxo dum desejo que quer abandonar o canto ao mesmo tempo que o vai criando, mistério de toda a criação poética que nos permite, hoje, lê-lo.

Ora, nesta cantiga d'amor de D. Denis, a renúncia ao *trobar* e ao *Amor* é também um desejo de mudança de espaço: “e quer`ir algua terra buscar” (v.3). Sublinhe-se que este tema estava inscrito na tradição poética. Assim, por exemplo, Bernart de Ventadorn diz: “Bel Vezzer, si no fos / mos enens totz en vos, / laissat agra chansos [...]” (Riquer, 1973:51) – em que a possibilidade de renúncia ao canto é posta de lado face ao poder do amor; “Ja mais no serai chantaire / Ni de l`escola n`Eblo, / Que mos chantars no`m val gaire / Ni mas vontas ni mei so [...]” (Berry, 1930:1) – em que a renúncia ao canto aparece como consequência dum amor incorrespondido; e ainda: “[...] Qu`ieu mèn vau caitiuus, no sai on; / De cantar mi gie e`m recre, / E de joi e d`amor m`escon” (*idem*: 5. *vide* estr. VII) – em que a renúncia ao canto é consequência da incorrespondência amorosa e leva a um exílio. D. Denis, poeta culto (não fosse neto de Afonso X, de Leão e Castela...), mostra influências provençais. Este é talvez um dos casos em que essa influência é claramente manifesta. Além disso, a associação destes três motivos é bastante rara na nossa tradição lírica. Se pensarmos que a tradição galego-portuguesa é o resultado de uma escolha antológica e que, de um dos poetas aí mais representado, precisamente pela sua posição destacada de Rei-Trovador, apenas nos resta uma cantiga que reúne esses três motivos, parece plausível concluirmos a raridade deste “tipo” de cantiga d'amor. D. Denis mostrar-se-ia, assim, como poeta culto e refinado, ao introduzir na lírica galego-portuguesa, não um motivo, mas uma associação de três motivos original na nossa tradição e importada da Provença. O novo surgia, então, da variedade das possibilidades combinatórias que a matriz limitada dos motivos permitia. A *maestria* provinha, portanto, duma habilidade, dum saber retórico que era manejado o mais artificialmente possível.

Assim, repare-se que a novidade resultante da associação destes três motivos não deixa de manifestar-se a nível formal. Na verdade, a *marca distintiva* do género cantiga d'amor só aparece no 4.º verso da 1.ª estrofe. Estamos tentados a dizer que a nova *marca distintiva* será, nesta cantiga, o *trobar* e o *Amor* – encontramos-nos em face de uma poesia que se refere a ela mesma, e é isso que o ouvinte (-leitor) precisa de saber desde o início.

O conflito do sujeito é instaurado pela não correspondência da “senhor”, a quem pesa o facto de o “eu” “viver aqui”. Neste advérbio de lugar, marca da enunciação, poderíamos ler a complexidade da sua renúncia, tomando como sinónimos do “viver aqui” não só o amar, mas também o *trovar* – amar e *trovar* tomados numa relação de espelho. “Ela” apresenta-se, pois, como o objecto impossível de alcançar, já que o seu espaço é diferente do do “eu”. É necessária a distância entre “eu” e “ela”: “[...] hu nunca possa seer sabedor / ela de mi, nen eu de mha senhor [...]” (vs. 4 e 5). O possessivo “mha” encontra-se, assim, contrariado. É por isso que o trovador sofre — separar-se dela e do Amor (e retirar-lhe esse possessivo) é dar-lhe a morte, o único bem que pode esperar: “[...] nen hua cousa ond'aja sabor, / se non da morte [...]” (vs.10 e 11). É então que se intromete outra personagem: Deus, detentor do Destino. E, como o poder de dar a morte só cabe a Deus, o problema está em saber se Ele estará de acordo em lhe conceder cedo esta morte (do Amor e do Trobar). A coita do trovador aparece superlativada: “[...] tan gram coita [...], / come a de que serey sofredor [...]” (vs. 13 e 14). O poder de Deus só é superado pelo da “senhor” que é “[...] a melhor / de quantas son [...]” (vs.16 e 17), cujo louvor é impossível concluir por palavras.

O espaço da “senhor” continua, assim, a ser o espaço dos impossíveis. É o espaço onde o dizer é impossível e o espaço onde surge a renúncia ao Amor como consequência duma espera inútil. É o espaço — “aqui” — onde o poeta não deve viver, se não quiser dar “pesar” à “sa senhor”. Logo, “ela” é o espaço do conflito e da tensão, da renúncia que resulta num canto que diz o outro lado (“[...] hir-me du ela for [...]” — v. 8; “[...] alongar / d'aquesta terra [...]” — vs. 15 e 16), mas permanece no “aqui”. Tensão de dois espaços que permite a cantiga. A solução seria a morte (do Amor, do *Trobar*, do Trovador), mas essa está na mão de Deus. O trovador — amante — cantor do conflito e do impossível (desejo que vive da sua impossibilidade) — não pode fazer outra coisa senão cantar e amar, a única solução contra a morte que está em seu poder.

## 2. L'ART POUR L'ART OU O PRAZER DO CANTO

“Senhor, dizen-vos por meu mal  
que non trobo con voss`amor,  
mays ca m`ey de trobar sabor, [...]”

D. DENIS (Nunes, XL)

O trovador não pode, pois, deixar de cantar. Mas o seu canto envolve sempre o amor, ligados como dois termos indissociáveis. É a conclusão que podemos e devemos tirar desta cantiga.

Como na cantiga anterior, e embora nesta tenhamos a *marca* do género (vocativo “senhor”) bem no início da 1.<sup>a</sup> estrofe, não queremos deixar de chamar a atenção para o facto de o verbo *trovar* se encontrar no 2.<sup>o</sup> verso dessa mesma estrofe, bem como *amor* (estando “amor” em igual posição estrófica na cantiga anterior). Mais uma vez a cantiga se refere a si mesma, a mostrar uma circularidade do canto que diz o amor.

Desta vez, entre o “eu” e a “senhor” interpõe-se “essa”, especificação do sujeito indefinido do “dizen-vos” da 1.<sup>a</sup> estrofe e do “quem vos diz” da 3.<sup>a</sup>. Esta terceira personagem instaura um esboço de narrativa, já que contribui para criar um *antes* a este “eu”. De qualquer modo, o princípio de individualização é combatido pela abstracção das personagens, encaixadas em moldes poéticos pré-estabelecidos. Daí que as acções do “eu” sejam sempre referidas num presente intemporal, a valer para além do tempo dessa denúncia. O conflito nasce, aqui, duma distância entre dois códigos: do “trobar” por amor ao “trobar” por “sabor” ou “por m`eu pagar”. O primeiro, dentro do código do amor Cortês, o segundo, fora dele — só assim se justifica a tensão. Contra os maldizentes, que mentem, o trovador não pode fazer outra coisa senão afirmar o seu amor: “[...] ca non veja prazer [...]” (v. 10); “[...] ca Deus non mi perdon [...]” (v. 16). De novo se apela para Deus, garante máximo da fidelidade do trovador.

O processo de reabilitação do sujeito segue dois caminhos — reafirmação do seu amor e reafirmação do seu *trovar* conforme ao código *trobar por amor*. Um é consequência do outro. Se o poeta ama a “senhor” é lógico que deve *trovar* pelo amor dela. Insistente, marteladamente, é isso que o refrão afirma: “[...] mays faz-me voss`amor trobar”.

É evidente que resta a solução da acusação que, embora negada, continua a ecoar. *Trovar* por *trovar*, o demónio da poesia e só ele, a convidar o trovador. Inovação temática desta vez a lembrar a poesia moderna e a necessidade de falar de si mesma só pelo prazer de (se) falar. Para D. Denis era ainda a necessidade de se defender, de se dizer dentro da sua época, inquestionavelmente, trovador da poesia e do amor.

### 3. A DIFICULDADE DO DIZER

“Pero eu dizer quysesse,  
creo que non saberia [...]”

D. DENIS (Nunes, LXVI)

O trovador confessa a sua dificuldade em dizer a coita dos namorados. O seu desejo é dado logo à partida como improvável. A demonstrá-lo temos o pretérito imperfeito do Conjuntivo: “quysesse” (v.1); “ouvesse” (v.4); “crevesse” (v.7), e o Condicional presente: “saberia” (v.2); “poderia” (v.3), a que se junta o valor das negações: “[...] non saberia / dizer, nen er poderia” (vs. 2 e 3), “[...] nen er sey quen mh`o crevesse [...]” (v.7). Além disso, o Infinitivo “dizer” contribui para dar um valor de abstracção ao desejo e para nos inserir no mundo das generalidades. Com efeito, o que se queria dizer era “[...] a coyta que o coychado / sofre que é namorado [...]” (vs. 5 e 6). Estamos no plano do desejo, num plano de enunciação frustrado que se realiza num enunciado Condicional e negativo. O sujeito “eu” — sujeito da enunciação e do enunciado — afirma a sua incapacidade poética (não saber e não poder dizer) perante a imensidão da sua coita de namorado.

Na 2.<sup>a</sup> estrofe passamos dum plano geral para o particular. A conjunção subordinativa “senon” (v.8) liga as duas estrofes, e vem estabelecer uma restrição ao que se disse anteriormente. Só está impossibilitado de acreditar (“creer”) aquele que não tenha coita, o mesmo será dizer, aquele que não tenha amor, já que sabemos que o amor-*joi* dos *troubadours* foi substituído, numa grande parte dos casos, na área galego-portuguesa, pelo amor-*coita*. Dentro dessa classe dos trovadores com coita inclui-se precisamente o sujeito: “[...] coita [...] / qual a min dá noyt`e dia [...]” (vs. 9 e 10). A abstracção da 1.<sup>a</sup> estrofe persiste também nesta, já que a particularização do sujeito, incluído nesta nova classe, apenas parece ter surgido para legitimar a presente cantiga — o “eu” tem, afinal, poder e saber para dizer. É assim que, no 11.<sup>o</sup> verso se volta ao pronome “este”, que tanto pode querer referir-se ao próprio sujeito, como a todo “[...] aquel a que desse / amor coita toda vya [...]” (vs. 8 e 9). A oposição faz-se entre os amantes-trovadores e outros trovadores sem coita. Os outros não poderiam “creer” “esto”, ou seja, a omnipresença da coita e, consequentemente, a possibilidade de a escrever.

A 3.<sup>a</sup> estrofe vem reforçar o que se disse na 2.<sup>a</sup>. Bem saber “esta coyta” (v.16) é condição para “ben dizer”. Aqui o Conjuntivo e o Condicional (“soubesse”, v.15; “diria”, v.16) adquirem valor de certezas. O nome de Deus aparece de novo para provar o excesso que a coita é, a que nenhum mal se pode comparar: “[...] nen outro mal afficado / non fez tal [...]” (vs. 19 e 20), e à qual

nenhum homem pode pensar em pôr fim ou estabelecer termo de comparação: “[...] nen é pensado / d`omen que lhi par possesse” (vs. 20 e 21).

Continuando com a homologia entre coita e trovar, que esta cantiga nos permite fazer, diremos que sem coita(-amor) não é possível dizer. O canto não pode ser, pois, uma narração da coita dos namorados. A dificuldade desse dizer explica-se pelo simples facto de deixar de ser um canto d`amor. A Cantiga d`Amor pressupõe amor e poesia; mais, pressupõe que o sujeito lírico seja o duplo lugar dessa reunião. Por isso as Cantigas d`Amor de D. Denis apresentam uma linha de narratividade tão fraca. Elas são o lugar intemporal da instauração dum sujeito e não há história que ele conte senão a da própria Poesia-Amor – uma história sem tempo nem lugar, a não ser a de um *ego, hic, nunc* válido para a eternidade.

#### 4. ENTRE A *MESURA* (CALAR) E A *DESMESURA* (FALAR): O LUGAR DO VERBO DIZER

“Vós mi defendestes, senhor,  
que nunca vos disesse ren [...]”

D. DENIS (Nunes, XXXIII)

O código do amor Cortês é um código subtil: o trovador vive dilacerado entre o dever de calar o amor e a vontade de o cantar. É evidente que o canto, desde o momento em que diz, seria uma *desmesura*. Não o é, todavia. A “senhor” que é destinatária do discurso passou a ser uma dama *poetisada*, dentro da ficção poética – a *mesura* estava salvaguardada. No entanto, D. Denis joga com estes conceitos, afirmando a impossibilidade de cumprir a “mesura” sem ser um pouco “desmesurado”. Todo o canto, ao reunir amor e poesia, seria o resultado desse conflito. Daí a persistência do verbo “dizer”, para mostrar que a cantiga se questiona a si mesma, circularidade dum canto que reflecte sobre o seu modo de dizer.

Na 1.<sup>a</sup> estrofe da cantiga a regra do código Cortês é enunciada – proibição de dizer o mal que a “senhor” provoca — e dá origem a uma pergunta que brinca com esse mesmo código: “[...] a quen direy quam muito mal [lev`e] levey / por vós, se non a vós, senhor?” (vs. 5-7). Dizer o “mal”, isto é, cantar o amor-coita, necessita dum destinatário. O “calar” é impossível desde o momento em que o sujeito sentiu o amor, mas também é impossível dizer esse amor. O

trovador encontra-se, mais uma vez, numa situação conflituosa. A atestá-lo a forma interrogativa do poema e o jogo poliptótico com o verbo dizer (“disse”, v.2; “drey”, vs.5, 8, 15 e 21; “disser”, v.9; “dizer-vo-lo”, v.11; “dizer”, v.17), a oposição “calar” (v.10) / “falar” (v.13) e também o valor do verbo saber: “[...] fazede-me sabedor” (v.4) e “por quen saberedes meu mal?” (v.14) – a resposta à pergunta, que o trovador procura, e o conteúdo da própria cantiga que é transmitida apesar de tudo. Amor e poesia a afirmarem o seu direito à existência.

Esta persistência do verbo dizer em várias cantigas de D. Denis não deixa de ter a sua importância para a consideração do nosso tema. Principalmente quando esse verbo aparece com um valor performativo, isto é, verbos em que dizer é falar. O verbo dizer não aparece como uma constatação, mas como uma acção, satisfazendo as três denominações de Austin do acto linguístico: acto locucionário, acto ilocucionário e acto perlocucionário. Veremos já alguns exemplos. Por enquanto, interessa-nos ressaltar a frequência com que aparece o verbo e a marca da enunciação que parece constituir em quase todos. Se identificarmos dizer com trovar e trovar com amor, como temos vindo a fazer, encontraremos aqui mais um motivo tópico da Cantiga d'Amor: a inscrição dentro de si mesma do seu processo de formação, Cantiga d'Amor sinónimo de poesia da poesia.

Na cantiga n.º XXVIII (Nunes) o tema é o da morte d'amor. Morte d'amor que será um grande “mal” para a “senhor”, já que irá perder “tal servidor” (v.6). Na 3.ª estrofe o trovador diz: “[...] por quanto vos quero dizer, / ca meu serviç`e meu amor / será-vos d'escusar peyor / que a min d'escusar viver.” (vs.18-21). O processo de enunciação deixa a sua marca no enunciado. E esse dizer, esse desejo de dizer, está ligado ao canto e ao amor. Querer dizer é querer continuar a amar. O acto locucionário está propriamente no que é dito, a morte d'amor prejudicial à “senhor”; o acto ilocucionário, no que se diz e na acção que se pratica ao mesmo tempo, neste caso, o canto, o dizer; o acto perlocucionário, no efeito persuasivo que se pretende ter sobre o destinatário. De qualquer modo, se o acto linguístico pudesse levar a uma modificação total da atitude da “senhor” isso corresponderia também a uma mudança do tipo de relação entre o sujeito e o objecto do discurso. Pelo que reconhecemos a distância que vai do real ao poético. O canto só é possível por o amor ser como é — amor codificado, servido por uma técnica formal inscrita na tradição.

Na cantiga n.º XXX (Nunes) a marca da enunciação deixada pelo verbo dizer é a seguinte: “[...] non vos venh`esto dizer [...]” (v.6). A cantiga surge da necessidade que o trovador tem de dizer à “senhor” que o mal que ela lhe faz não fica bem em quem “[...] al / de mal nunca Deus [...] quis poer [...]” (vs. 11

e 12). Na n.º XXXII (Nunes) diz-se: “[...] qual vos sol non posso dizer [...]” (v. 17), na sequência do tema da morte como único processo de perder a coita d’amor. Na n.º XXXV (Nunes) é o tema do amor e a sintomatologia a ele ligada: a desorientação expressiva em frente da “senhor”. Nesta cantiga introduz-se um pequeno esquema narrativo, o que lhe traz uma certa vivacidade. A marca temporal — “Noutro dia” (v.4) — divide-se em dois momentos: “quando a fui veer” (v.4) e “tanto que me d’ant’ela quitey” (v.7). No primeiro momento o falar não coincide com o dizer que se tinha planeado; no segundo há a constatação dessa diferença. Num terceiro momento — “quand’er quix tornar” (v.10) — em que se pretende remediar a situação e dizer, chega-se à conclusão que isso é impossível. A cantiga é o resultado do amor, mesmo que seja pela negativa. Estamos face a um tópico frequente da Poesia Trovadoresca, que nos mostra que o canto surge sempre do amor, mesmo que seja para afirmar a dificuldade de dizer perante a “senhor”. É caso para afirmar que estamos perante um novo tipo de amor que é poesia, e que surge como consequência dum código especial de amor.

Na n.º XXXVIII a relação que se estabelece é inversa: é por ver a “senhor” e lhe poder falar (tudo isso com a ajuda de Deus) que o trovador quer “mostrar” e “dizer” “aqui” (v.14) a sua “fazenda”, que sempre tinha encoberto. O que ele diz é o mal que lhe vem pela “senhor”, “en que nunca pôs mal Nostro Senhor” (refrão). Mas o acto ilocucionário está nesse “querer dizer” (cf. vs. 9 e 14). A poesia desvenda-se num modo especial de se querer dizer, dizendo o amor.

Confirmam-se ainda os seguintes empregos do verbo dizer: “nen sey dizer qual” (n.º XLI, v.9); “mays enpero direy-vos hua ren” (n.º XLII, v.3); “hua verdade vos direy”, “verdade vos quero dizer” (n.º XLIII, vs. 4 e 9); “que verdade vos direy”, “e venho-vo-lo dizer” (n.º XLIV, vs.13 e 21); “e poder-vos dizer” (n.º XLVIII, v.2); “e quero-vos eu dizer”, “e aquesto direy-vos por que [é]”, “e direi-vos” (n.º XLIX, vs.3, 10 e 16); “o que vos nunca cuydey a dizer”, “con gram coyta, senhor, vo-lo direy” (n.º LVI, vs.1 e 2); “mays direy-vos qual” (n.º LVII, v.3); “non vos direy eu qual / é a molher, mays tanto vos direy”, “pero direy-vos hua ren”, “mays non direy quen é, / mays pero tanto vos quero dizer” (n.º LX, vs.3, 4, 10, 15 e 16); “vos poss’eu dizer” (n.º LXI, v.15); “que vos eu podesse contar” (n.º LXIV, v.3); “se m’agora quisesseis dizer”, “de mi dezerdes” (n.º LXVIII, vs.3 e 6); “Nunca vos ousey a dizer”, “Nunca vos dixi nulha ren”, “Nunca vos ousei a contar”, “E, senhor, coyta e al non / me forçon de vos ir falar” (n.º LXXXIV, vs.1, 6, 11 e finda); “quanto vos [eu] direy” (n.º XCIV, v.16). Verificar-se-á que a maior parte deles aparecem em contextos aproximados do da cantiga n.º LXXXIV. O dizer e a referência ao dizer

aparecem quase sempre na sequência da coita d'amor, ou estão de algum modo relacionados com a perda do prazer ou o afastamento da "senhor". Mostram situações conflituosas para o sujeito lírico – um sofrimento extremo, a visão da "senhor" e a reacção de medo, a mesura que o obrigou a calar-se até àquele momento. Os motivos não mudam muito. Movemo-nos dentro de um esquema relativamente fixo e limitado. Neste caso específico o que queremos insinuar é que há uma variante original: aquela que se refere a si mesma, a que resolve a tensão poética através da inscrição do verbo dizer, transformado em deíctico. Deíctico porque, tal como "eu" ou "senhor", não encontra outro referente senão o do próprio enunciado, desta vez, metonimicamente, o da própria poesia, o do amor. Dizer torna-se, assim, um substituto, ainda que frágil, de poesia, numa Cantiga d'Amor que não deixa de reiteradamente se afirmar como poesia.

Esta variante original (entenda-se original no sentido que aqui lhe damos, isto é, marca do tema amor e poesia nas Cantigas d'Amor de D. Denis) pode ainda encontrar-se em dois outros verbos performativos: rogar e perguntar. Na cantiga n.º LIV o canto diz-se como rogo: "[...] rogo-vos ora que por qual amor / vos ey lhi queirades tanto rogar [...]" (vs. 3 e 4). Rogo que é também o acto que se pede como meio de interferência do amigo junto de "sa senhor". Desta vez estamos perante um jogo de espelhos — a primeira acção de rogar, que tem como sujeito o "eu" e destinatário o "vos", que é o "amigo", tem como simétrica a segunda acção de rogar (esta num tempo futuro, que funciona como um pedido e um desejo, simultaneamente), cujo sujeito seria o "amigo" e destinatário "lhi", isto é, a "senhor". O sujeito lírico delega o seu poder noutra. Assim é nas estrofes seguintes: "[...] amigo, punhad'eu lhi dizer [...]" (v.8), "[...] pedide-lhi [vós] mercee por mi [...]" (v.14). A justificar este processo a "lonjura" da senhor e a deslocação do amigo para essa terra: "[...] d'irdes a terra du é mha senhor [...]" (v.2).

O pedido é: "[...] que sse doya já do meu mal" (refrão), a ecoar nos dois planos. Neste caso o mal d'amor, juntamente com a separação da "senhor", origina o canto, com um valor perlocucionário duplo, já que se pretende persuadir (*movere*) o amigo e, através, dele, a senhor. A inovação surge, de repente, cheia de surpresas, para provar que há muitas maneiras de ser original, mesmo seguindo uma tradição que aprisiona.

Na cantiga n.º LVIII é uma pergunta que se faz: "[...] e venho-vos perguntar [...]" (v.4). É o mal recebido injustamente que faz o trovador quebrar o silêncio. Na n.º LXVIII, já citada, a pergunta mostra-se insistente: "[...] poy vo-l'eu, senhor, non mereci" (v.21). O amor faz cantar, sob a forma interrogativa. Assim se inicia a cantiga n.º LXXIV: "Perguntar-vos quero por Deus" [v.1]. dentro do mesmo esquema retórico de inquirir o motivo que levou a "senhor" a "[...] nunca mi fazerdes ben" (v.2 do refrão).

Quanto aos pedidos, devem ainda confrontar-se as cantigas n.º LXV: “rogu`eu a Deus” (refrão, v.1); n.º LXXVI: “[...] e peç`a Deus perdon” (v.20); n.º LXXXIX: “[...] peç`eu tant`a Nostro Senhor [...]” (v.4), n.º XCII: “[...] por en rogu`e rogarey / a Deus [...]” (vs. 36 e 37). De qualquer modo, parece-nos que neste caso estamos perante verbos com valor de asserção, e não já performativo. O que para nós significa que não realizam, com a mesma força que os anteriores, actos ilocucionários. Este verbo rogar e este pedir encaixam-se melhor no enunciado. Este feito talvez se explique por o destinatário ser sempre Deus, o que os inclui dentro de um esquema geral de narratividade. Apesar de tudo, devem ter-se em conta, ao considerar o tema amor e poesia, como uma das formas que o amor imprime ao canto.

Ao movimento de baixo para o alto (trovador-vassalo / senhor-Deus), que dá origem à prece, aos pedidos, à veneração, não responde, na grande maioria dos casos, nenhum movimento inverso de alto para baixo (senhor / trovador). Daí a desmesura, daí o dizer e o canto.

## 5. PRIMAVERA, AMOR E CANTO

“Ab la dolchor del temps novel [...]”

GUILHEM DE PEITIEU (Riquer, 1973:2)

“Lo gens tems de pascor [...]”

BERNART DE VENTADORN (Riquer, 1973:51)

“[...] mays os que trobam no tempo da flor  
e non en outro sey eu ben que non  
am tam gram coyta no seu coraçon  
qual m`eu por mha senhor vejo levar.”

D. DENIS (Nunes, LXXIII)

É sabido que nem todos os motivos tópicos dos Provençais foram adaptados pelos trovadores galego-portugueses. Um deles foi o exórdio estacional, na maior parte das vezes primaveril, que era lugar-comum entre os *troubadours*. Nesta composição D. Denis brinca ao jogo das sinceridades poéticas. Ele, o Rei-Trovador, modelo para os trovadores e jograis do seu reino, substituiu uma convenção por outra convenção, e pretende que a sua seja mais sincera que a dos *proençaes*. Mero jogo, portanto, numa cantiga que é, ao mesmo tempo, poema e arte poética.

A seguir à tese enunciada, e ao reconhecimento da mestria dos Provençais no *trobar* (que não passou despercebido a Colocci nas suas anotações de B 118d): “Proençaes soen mui ben trobar / e dizen eles que é con amor” (vs. 1 e 2), vem a antítese introduzida pela conjunção adversativa “mays”. Repare-se que se o 1.º verso da 1.ª estrofe, lugar da abertura triunfal, se pode considerar verdadeiramente um pólo positivo, já o mesmo não se pode dizer do 2.º verso. Com efeito, ao “dizen eles” pode atribuir-se um certo valor dubitativo. A afirmação, sendo atribuída a uma 3.ª pessoa colectiva que representa os Provençais, está sujeita a um processo de questionação. Neste caso o verbo dizer aparece com um valor de asserção, e pode ser analisado em termos de verdade e falsidade. Assinalemos a posição do verbo “trobar” – fim do 1.º verso da 1.ª estrofe, e a de “amor” – fim do 2.º verso da 2.ª estrofe. De novo a temática da poesia e do amor, melhor, uma reflexão sobre a própria arte, insiste em se assinalar desde o princípio. A estética da recepção não pode esquecer-se quando tratamos da Lírica Medieval.

Toda a cantiga segue idêntico processo: da tese à antítese, sem que haja espaço para um meio termo (síntese) apaziguador. À tese das outras estrofes pertencem o “trobar” e o “loar / sas senhores o mays e o melhor / que eles poden [...]” (vs. 7-9), e o “trobar” e o “alegrar” “eno tempo que ten a color / a frol consigu [...]” (vs. 13, 14 e 15). Nestes casos as conjunções iniciais (“pero”, v.6 e “ca”, v.11) são já um indicativo de que o discurso tomará um outro caminho, ao mesmo tempo que pretendem estabelecer uma ligação com a estrofe anterior. Conclusões que o ouvinte tiraria facilmente, registadas que estavam na sua arte de descodificação. Na antítese aparece um sujeito individual, uma 1.ª pessoa do singular, sujeito do enunciado e da enunciação, que tem poder para negar a verdade anterior, introduzindo uma outra, porque sabe — “[...] sey eu ben [...]” (v.4); “[...] são sabedor [...]” (v.9). Ao amor-*joi* dos Provençais opõe-se a “coyta” do “eu”, que é “sen par” (v.12). Ao “alegrar” (v.13) opõe-se o “matar” (v.18), consequência última da “coita d’amor”, que faz viver em “perdiçon” (v.17). Este sujeito-sabedor impõe-nos o seu amor-coita, como o único verdadeiro, e impõe-nos também o seu canto. Ao “tempo da flor” (v.3), “quand’a frol sazón / á e non ante” (vs.10 e 11), “eno tempo que ten a color / a frol consigu” (vs.14 e 15) contrapõe-se o “oj” (v.18), com valor de *nunc* eterno. A trilogia “Primavera, Amor e Canto” substitui-se por uma outra: “hoje (-agora), coita, canto (-morte?)”. A primeira representaria um amor-retórico, a segunda um amor-sofrimento. A primeira simboliza o fingimento poético, a segunda uma ficção real.

Analisámos já suficientes exemplos para percebermos que seria um erro deixar as coisas nesta opção fácil. Mais do que tese e antítese, são duas teses

diferentes que aqui se apresentam, cada uma com o seu valor específico. E a síntese, se a quiséssemos encontrar, bastava procurar o esquema versificatório e métrico, para descobrirmos semelhanças com a lírica occitânica. Bastava contarmos os provençalismos e outras fórmulas emprestadas aos *troubadours* (“trobar”, v.1; “trobar no tempo da flor”, v.3; “coyta no seu coração”, v.5; “senhor”, v.6; “sabedor”, v.9; “alegrar”, v.13; “perdiçon”, v.17; “matar”, v.18) — para encontrarmos essa tão desejada síntese. O que se fez, e é isso a cantiga, foi reflectir sobre um *topoi* da lírica occitânica que os trovadores galego-portugueses parecem ter desprezado. E o que se afirma é, mais uma vez, esta ligação entre o amor (-coita) e a poesia, que está no próprio tema da cantiga. Tanto provençais como galego-portugueses afirmam, ao mesmo tempo, a perfeição dos sentimentos amorosos e da técnica poética. O que difere nuns e noutros é apenas o pólo desses sentimentos amorosos. Assim, para Bernart de Ventadorn, o canto só é válido se vier do coração: “Chantars no pot guaire valer / Si d`ins del cor no mov lo chans, / Ni chans no pot del cor mover, / Si no i es fin`amors corans; / Per so es mos chantars cabans; / Qu`en joy d`amor ai et enten / La boca, e`ls huels, e`l cor, e`l se.” (Berry, 1930:3). Para D. Denis esta perfeição poética vem da “coyta do coração”, “tal coyta qual eu sey sen par” (v.12) – morte de amor como toda a poesia que, ao escrever-se, leva também consigo um pouco do ser

## 6. A SUMA PERFEIÇÃO DO CANTO

“Non es meravelha s`eu chan  
mells de nul autre chantador,  
que plus me tra`l cors vas amor  
e mells sui failiz a so coman. [...]”

BERNART DE VENTADORN (Riquer, 1973:67)

“Quer`eu en maneyra de proençal  
fazer agora hum cantar d`amor [...]”

D. DENIS (Nunes, LXIX)

Assim se completa um ciclo, uma maneira de trovar, um estilo codificado. “En maneyra de proençal” — expressão que se realça e chama a atenção ao próprio Colocci (cf. anotações em B 118, por baixo da coluna a). A cantiga, ao mostrar o código retórico que segue, inscreve dentro de si a sua leitura. “Cantar d`amor” aparece no fim do 2.º verso da 1.ª estrofe, *marca* de um tipo específico

de Cantiga d'Amor cujo tema é a poesia e o amor. A Cantiga d'Amor diz-se a si mesma e diz a perfeição da sua técnica. Cantiga de mestria, versos decassilábicos agudos, cheia de provençalismos ou decalques de fórmulas (“loar”, v.3; “prez”, v.4; “bondade”, v.5; “comprida de ben”, v.6; “sabedor”, v.9; “valor”, v.10; “comunal”, v.11; “bon sen”, v.12; “beldad`e loor”; v.16; “falar mui ben e riir melhor”, v.17; “compridamente”, v.20).

A declaração da vontade expressiva do trovador nesse pequeno preâmbulo (dois primeiros versos) era comum entre os *troubadours*. Bernart de Ventadorn associa o canto ao amor. Dessa associação nasce a perfeição da poesia. Do mesmo modo em D. Denis. A perfeição está no modo como é tratado o tema do “louvor da dama” que aqui, ao contrário do que era habitual nos trovadores galego-portugueses, ocupa toda a cantiga. Desenvolvimento perfeitíssimo, acabado e refinado, do tema por excelência da Cantiga d'Amor: dizer o amor é louvar “sa senhor”.

Aqui encontramos todos os clichés do “loor” – desde a qualificação da “senhor” à declaração da incapacidade expressiva de dizer tamanho louvor (“[...] non sey o j`eu quen / possa compridamente no seu ben / falar, ca non á, tra-lo seu ben, al.” (vs. 19-21), passando pela superlativização dos elogios, cuja origem é divina (“tanto a fez Deus comprida de ben”, v.6). Daí as acumulações (vs. 4 e 5; 16 e 17), os polissíndetos copulativos (vs. 16 e 17), as hipérbolés (vs. 6 e 7, 9-11), os litotes (vs. 13 e 14). Perfeição duma “senhor” que fica na esfera do abstracto, dama poetizada, mais um motivo retórico desta poesia formal.

A suma perfeição conseguiu-se pelo desenvolvimento do tema proposto, pelo seu esgotamento. Depois desta cantiga não há “al”. Neste *ego, hic, nunc* esgota-se toda uma Arte Poética, esgota-se uma poesia elevada a um excesso que lhe será fatal. Quando a Cantiga d'Amor começa a tomar como tema os seus próprios fundamentos, está a inscrever dentro de si a sua própria morte. Dizer o amor e a poesia presentes nas Cantigas d'Amor de D. Denis é contar a decadência de uma tradição que atingiu o cume da perfeição.

Mas, apesar de tudo, neste final, são as palavras de D. Denis (ou de quem, por ele? – Tavani apresenta razões convincentes para afirmar que esta cantiga não é de D. Denis...) que ecoam, repletas duma sabedoria de sempre e para sempre, a enfeitar todos os trovadores-amantes que hão-de vir. A mostrar a impossibilidade de separar, alguma vez, Amor e Poesia, Poesia e Amor.

“E quantos ben aman assy o diram.”

D. DENIS (Nunes, C)

## Bibliografia

### CANTIGAS D`AMOR DE D. DENIS:

NUNES, J. Joaquim, *Cantigas de Amor dos trovadores galego portuguesas*, Cultura Lusíada, Centro do Livro Brasileiro, Lx., 1972 [ todas as cantigas que aparecem citadas no texto, sem indicação de proveniência, foram copiadas daqui].

SPINA, Segismundo, *Apresentação da Lírica Trovadoresca (Introdução, Antologia Crítica, Glossário)*, Bib. Brasileira de Filologia, n.º 11, Lv. Acadêmica, Rio de Janeiro, 1956.

### PRANTO À MORTE DE D. DENIS:

GONÇALVES, E. e RAMOS, A. M., *A Lírica Galego-Portuguesa (textos escolhidos)*, col. textos literários, ed. Comunicação, 1983.

### CANTIGAS D`AMOR DOS “TROUBADOURS”:

ANGLADE, Joseph, *Anthologie des Troubadours*, R. de Boccard ed., Paris, 1953.

BEC, Pierre, *Nouvelle Anthologie de la Lyrique Occitane du Moyen Âge. Initiation à la langue et à la poésie des troubadours*, ed. Aubanel, 1970.

BERRY, André, *Florilège des Troubadours*, Lbr. Firmin-Didot, Paris, 1930.

RIQUER, Martin de, *Los Trovadores. Estória Literária e Textos*, vol. I, ed. Planeta, Barcelona, 1973.

### TEORIA LITERÁRIA:

AUSTIN, J., “Performativo-Constativo” in *Linguagem e Acção – da filosofia analítica à linguagem pragmática*, org. e int. de J.P. Lima, Apaginastantas, Lx., 1983, pp. 41-85.

CAIRNS, Francis, “Self-Imitation within a generic framework. Ovid, Amores 2.9 and 3.11 and the *renuntiatio amoris*” in *Creative Imitation and Latin Literature*, David Wet and Tony Woodman eds., Cambridge U. P., Cambridge, 1979, pp. 121-141.

D`HEUR, J.-M., “Chap. IV – La *Manière Provençale* et le *Trouver au temps de la fleur* suivant le roi Denis” in *Troubadours d`Oc et Troubadours Galiciens-Portugais. Recherches sur quelques échanges dans la Littérature de*

- l'Europe au Moyen Âge*, Cultura Medieval e Moderna, I, F. C. Gulbenkian, C. C. Português, Paris, 1973, pp. 301-309.
- GANS, Eric, "Naissance du Moi Lyrique. Du féminin au masculin" in *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, n.º 46, ed. du Seuil, Paris, Avril 1981, pp. 129-139.
- GUIRAUD, Pierre, "Les Structures étymologiques du *trobar*" in *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, n.º 8, ed. du Seuil, Paris, 1971, pp. 417-426.
- JAUSS, H. Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres" in *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, n.º 1, ed. du Seuil, Paris, 1970, pp. 79-101.
- LAZAR, Moshé, *Amour Courtois et "fin `amors" dans la littérature du XII siècle*, Lib. Klincksieck, Paris, 1964.
- LECOINTRE, S. et GALLIOT, J., "Le Je(u) de l'Énonciation" in *Langages*, n.º 31, Didier-Larousse, Paris, 1973, pp. 64-79.
- LIMA, J. Pinto de, "Uma linguística pragmática ou uma pragmática em linguística?" in *Linguagem e Acção – da filosofia analítica à linguagem pragmática*, org. e int. de J.P. Lima, Apaginastantas, Lx., 1983, pp. 7-40.
- PELLEGRINI, S., "VII: Don Denis" in *Studi su Trove e Trovatori della prima Lirica Hispano-Portoghese*, Torino, XV, Casa ed. Guiseppe Gambino S.A., 1937, pp. 97-107.
- PICCHIO, L. Stegagno, "La Lyrique Galego-Portugaise: où en sommes nous?" in *La Méthode Philologique. Écrits sur la littérature portugaise, I, La Poésie*, Civ. Port., V, 1, F.C.Gulbenkian, C. C. Português, Paris, 1982, pp. 121-145.
- ROUGEMONT, Denis de, *O Amor e o Ocidente* (1939), col. margens do texto, 21, Moraes ed., Lx., 2.ª ed., 1982.
- TAVANI, Giuseppe, "La poesia lirica galego-portoghese" in *Grundriss der Romanischen Litteraturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1980.
- ZUMTHOR, Paul, "De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII et XIII siècles) in *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*, n.º 2, ed. du Seuil, Paris, 1970, pp. 129-140.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de Poétique Médiévale*, col. Poétique, ed. du Seuil, Paris, 1972.
- ZUMTHOR, Paul, *Langue, Texte, Énigme*, col. Poétique, ed. du Seuil, Paris, 1975.