

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA LUIZA MENDES

O TROVAR COROADO DE DOM DINIS: MODELO DE RACIONALIDADE ARTÍSTICA  
E IDENTITÁRIA DO TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS

CURITIBA

2018

ANA LUIZA MENDES

O TROVAR COROADO DE DOM DINIS: MODELO DE RACIONALIDADE ARTÍSTICA  
E IDENTITÁRIA DO TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em  
História, Setor de Ciências Humanas da Universidade  
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do  
título de Doutora em História  
Orientadora: Profª. Dra. Marcella Lopes Guimarães

CURITIBA

2018

Em memória daqueles que já foram, mas continuam presentes: meu pai, Luiz e minha avó Elza com quem sempre tive longas e animadas conversas sobre histórias e História.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Edelmira, que possibilitou a base para que eu pudesse ter uma boa educação e pudesse escolhê-la como objetivo de vida. Agradeço também a meu pai e minha avó que, se estivessem vivos, estariam muito felizes e orgulhosos do caminho que, em parte, percorri com eles.

À minha orientadora, Marcella Lopes Guimarães, que me acompanha desde a graduação. Minha admiração por ela, tanto como pessoa quanto profissional, contribuíram para o meu amadurecimento e persistência.

Aos meus amigos que me ajudaram quando eu precisei e que permaneceram comigo nos bons e maus momentos.

À CAPES pelo apoio financeiro que permitiu o acesso à fontes, bibliografia e participação em eventos que contribuíram para a ampliação de conhecimento teórico e humano.

## RESUMO

A identidade cultural portuguesa é estritamente relacionada com a forte passionalidade transmitida, sobretudo, pela Literatura que consagrou a saudade como um lugar comum do ser português que ao se lançar ao mundo por meio das navegações, deixava sua terra e sua gente com esse sentimento que une presença e ausência. O presente trabalho partiu de um instigante questionamento sobre o momento da literatura portuguesa em que é possível assinalar o ponto de partida dessa identificação cultural. Para tanto, analisou-se o trovadorismo galego-português por meio das cantigas do rei Dom Dinis que é considerado ainda hoje um marco para a constituição política e cultural portuguesa. Dessa forma, pretendeu-se identificar em suas cantigas elementos que possam ser compreendidos como os fundamentos do sentimento da identidade portuguesa. Como metodologia de pesquisa produziu-se uma tabela que agrega as composições de Dom Dinis em torno de temáticas semelhantes. Como as cantigas são complexas, elas não foram circunscritas em apenas um motivo, pois há a correlação entre diferentes assuntos. Assim, o trabalho aqui apresentado se desenvolveu a partir das constatações e descobertas verificadas pela metodologia de seleção de temas específicos das cantigas. Sistematizações similares já foram desenvolvidas por outros pesquisadores, porém preferiu-se partir de uma organização própria que atendesse aos objetivos específicos desse trabalho, que visavam especificamente a constatação da relação entre o sentimento da saudade com a definição do ser português no período medieval nas cantigas dionisinas. Tal hipótese não se confirmou da forma como foi considerado no início da pesquisa, uma que a saudade não aparece de forma explícita nas cantigas. No entanto, ela está presente, correlacionada com outros elementos que estabelecem uma conexão que sustentam a autonomia da cultura portuguesa no período medieval que são apresentados neste trabalho. Como mencionado, o presente estudo se constitui a partir da metodologia empregada que contribui para a leitura e compreensão em conjunto das obras de Dom Dinis, culminando na descoberta de diferentes elementos e percepções sobre a sociedade medieval e sobre o trovadorismo galego-português, resultando no reconhecimento da sua consciência poética que se atrela intimamente com a fundamentação da autonomia portuguesa, tanto em termos políticos quanto culturais.

Palavras-chaves: Dom Dinis, trovadorismo galego-português, identidade cultural

## ABSTRACT

The Portuguese cultural identity is strictly related to the strong passionality transmitted, above all, by the Literature that consecrated the *saudade* as a common place of the Portuguese being that when launching itself to the world through the navigations, left its land and its people with that feeling that unites presence and absence. The thesis started with an instigating questioning about the moment of Portuguese literature in which it is possible to point out the starting point of this cultural identification. For that, the Galician-Portuguese troubadourism was analyzed through the cantigas of King Dom Dinis, which is still considered a landmark for the Portuguese political and cultural constitution. In this way, it was tried to identify in its songs elements that can be understood as the foundations of the feeling of the Portuguese identity. As a research methodology, a table was created that aggregates the compositions of Dom Dinis around similar themes. As the songs are complex, they were not circumscribed in only one motive, as there is a correlation between different subjects. Thus, the work presented here developed from the findings and discoveries verified by the methodology of selection of specific themes of the songs. Similar systematizations were already developed by other researchers, however, it was preferred to start from an organization that met the specific objectives of this thesis, specifically aimed at establishing the relationship between the feeling of longing and the definition of Portuguese being in the medieval period in the Dom Dinis' songs. This hypothesis was not confirmed in the way it was considered at the beginning of the research, one that *saudade* does not appear explicitly in the songs. However, it is present, correlated with other elements that establish a connection that sustain the autonomy of the Portuguese culture in the medieval period that are presented in this study. As mentioned, the present academic work is based on the methodology used that contributes to the reading and joint understanding of Dom Dinis' compositions, culminating in the discovery of different elements and perceptions about medieval society and about the Galician-Portuguese troubadours, resulting in the recognition of his poetic conscience that is intimately linked to the foundation of Portuguese autonomy, both politically and culturally.

Keywords: King Dinis, Galician-Portuguese troubadourism, cultural identity

## RÉSUMÉ

L'identité culturelle portugaise est étroitement liée à la forte passionnateness transmis principalement par la littérature qui a établi le désir comme un lieu commun d'être portugais en lançant le monde à travers la navigation, a quitté sa terre et son peuple avec le sentiment *saudade* qui unit présence et absence. Le présent travail a débuté par un questionnement incitatif sur le moment de la littérature portugaise dans lequel il est possible de mettre en évidence le point de départ de cette identification culturelle. Par conséquent, nous avons analysé les paroles galicien-portugais par le roi Dom Dinis chansons qui est aujourd'hui considéré comme un point de repère pour la constitution politique et la culture portugaise. De cette manière, il a été tenté d'identifier dans ses chansons des éléments pouvant être compris comme les fondements du sentiment de l'identité portugaise. En tant que méthodologie de recherche, un tableau a été créé pour regrouper les compositions de Dom Dinis autour de thèmes similaires. Comme les chansons sont complexes, elles ne sont pas circonscrites dans un seul motif, car il existe une corrélation entre différents sujets. Ainsi, les travaux présentés ici se sont développés à partir des découvertes et des découvertes vérifiées par la méthodologie de sélection des thèmes spécifiques des chansons. systématisations similaires ont été mis au point par d'autres chercheurs, mais préféré de sa propre organisation qui répondrait aux objectifs spécifiques de ce projet, qui vise l'examen spécifiquement la relation entre le sentiment de nostalgie à la définition d'être portugais dans la période médiévale dans les chansons de Dom Dinis. Cette hypothèse n'a pas été confirmée car il a été considéré au début de la recherche, qui *saudade* ne semble pas explicitement dans les chansons. Cependant, il est présent, en corrélation avec d'autres éléments qui établissent un lien qui soutiennent l'autonomie de la culture portugaise dans la période médiévale sont présentés dans le présent document. Comme mentionné précédemment, cette étude est de la méthodologie qui contribuent à la lecture et à la compréhension ainsi que les œuvres de Dom Dinis, aboutissant à la découverte de différents éléments et les perceptions de la société médiévale et le lyrique galicien-portugais galicien-portugais, ce qui reconnaissance de sa conscience poétique intimement liée à la fondation de l'autonomie portugaise, tant sur le plan politique que culturel.

Mots-clés : Dom Dinis, Troubadourisme galicien-portugais, identité culturelle

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
<b>1. Nos recônditos do travadorismo dionisino.....</b>	<b>31</b>
1.1 Portugal na Península Ibérica.....	32
1.1.2 A conjuntura externa.....	33
1.1.3 A conjuntura interna.....	41
1.2 Referências teórico-metodológicas.....	55
1.3 O diálogo com outras culturas.....	66
1.4 Os cantares de amigo.....	81
1.5 Facetas de mulheres.....	87
<b>2 Um <i>jugar de palabras</i> contra a ingenuidade.....</b>	<b>93</b>
2.1 Modos de <i>jugar de palabras</i> .....	96
2.2 Jugar com os avessos.....	115
2.3 A sátira entre a descortesia e a demarcação social.....	129
<b>3 Da Provença à Península Ibérica.....</b>	<b>134</b>
3.1 O amor cortês português.....	143
3.2 Coita de amor, coita de amigo.....	167
3.3 Dom Dinis, um trovador a maneira <i>proençal</i> ?.....	175
3.4 A renovação da tradição.....	183
3.5 E a saudade?.....	189
Considerações finais.....	199
Referências.....	206



Catálogo na publicação  
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Mendes, Ana Luiza

O trovar coroado de Dom Dinis : modelo de racionalidade artística e  
identitária do trovadorismo galego-português / Ana Luiza Mendes. –  
Curitiba, 2018.  
216 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcella Lopes Guimarães.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

1. Poesia galega – História e crítica. 2. Poesia portuguesa – Até 1500 –  
História e crítica. 3. Trovadores – Portugal. 4. Portugal – Identidade social.  
5. Dinis, Rei de Portugal, 1261-1325 I. Título.

CDD – 869.109

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **ANA LUIZA MENDES**, intitulada: **O TROVAR COROADO DE DOM DINIS: MODELO DE RACIONALIDADE ARTÍSTICA E IDENTITÁRIA DO TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS**; após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 03 de Agosto de 2018.



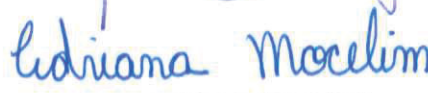
MARCELLA LOPES GUIMARÃES(UFPR)  
(Presidente da Banca Examinadora)



MARCELO FRANZ(UTFPR)



PAULO ROBERTO SODRE(UFES)



ADRIANA MOCELIM(PUC/PR)



CARLOS EDUARDO ZLATIC(UFPR)



## Introdução

É possível verificar em alguns trabalhos concernentes à História de Portugal a concepção de destino, isto é, que os rumos desse país, outrora reino, foram se desenvolvendo por conta de um projeto pré-determinado. Assim, as navegações que descortinaram um novo mundo, por exemplo, não teriam em outro local um progresso tão fértil quanto em Portugal, cuja localização e ações voltadas à ação marítima contribuíam para se lançar ao mundo e lançar o velho ao novo mundo.

Tal concepção pode ser evidenciada quando se tomam períodos longínquos e as ações dos seus personagens como exemplares, de forma a serem seguidas como modelo ou utilizadas como uma forma de estabelecer ou, até mesmo, de recuperar uma identidade.

Nesse contexto insere-se a figura de Dom Dinis (1261-1325), sexto rei de Portugal, que é utilizado como um parâmetro de rei e de português tanto pelos séculos longínquos quanto pelos mais próximos. Um dos grandes poetas da língua portuguesa deu a ele um poema próprio:

### D. Dinis

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, com 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.<sup>1</sup>

Nessa composição, Fernando Pessoa (1888-1935) retoma alguns elementos de grande destaque na história portuguesa. Há, primeiramente, a menção ao rei que também era poeta e escrevia cantares de amor. O poema também nos informa que ao rei-poeta também coube a incumbência de plantar as sementes das naus que desbravariam outros territórios por intermédio do mar, presente e futuro do ser português.

---

<sup>1</sup> PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril Cultural, 2010, p. 28.

Poderíamos dizer que essa obra de Pessoa sintetiza as principais impressões sobre Dom Dinis que sobreviveram ao tempo. É o maior poeta do período trovadoresco português, ao menos em termos de número de composições preservadas: 137. Porém, sua faceta artística não estava desvincilhada da governança política que possibilitou o desenvolvimento de diversos setores do reino a fim de instaurar sua estabilidade e independência perante os demais reinos ibéricos.

Dentre os elementos dessa prática, o poema chama a atenção para a *plantação de naus a haver*, que faz referência à lenda de que Dom Dinis seria o responsável pelo reflorestamento de Leiria com pinheiros-bravos, espécie mais resistente, cuja madeira teria sido utilizada nas naus que protagonizaram os descobrimentos. No entanto, ainda como criação ficcional, este dado é importante para a análise histórica, uma vez que uma sociedade pode ser compreendida a partir do que expõe, do que esconde e do que cria, de forma que o imaginário é tão importante quanto as ações concretas.

É fato que Dom Dinis foi o propulsor da atividade marítima em Portugal que já era desenvolvida em períodos anteriores, mas não com a característica de profissionalidade empregada pelo dito rei que “importa” um experiente navegador genovês, Manuel Pessanha, para o cargo de Almirante do mar. É conhecida a importância dos navegadores genoveses e venezianos já naquele contexto. Evidentemente que Dom Dinis e seus contemporâneos não tinham condições de visualizar o impacto que eles teriam na era moderna, porém, em certa medida, é possível pensar sobre uma visão de mundo mais ampla visualizada pelo rei que foi utilizada por Pessoa e outros pensadores e estudiosos como uma forma de atestar a predestinação portuguesa ao empreendimento marítimo.

De predestinação também está envolta a imagem de Dom Dinis que “nasceu para Portugal no momento próprio para bem modelar o corpo e o espírito de uma nova Pátria e preparar novos rumos ao seu desenvolvimento”.<sup>2</sup> Esse retrato é fortalecido não só pelas fontes, como as *Crônicas dos reis de Portugal* que lhe dão o epíteto de Pai da Pátria<sup>3</sup>, mas também por parte da historiografia portuguesa que confessa a impossibilidade de um olhar totalmente desapassionado por Dom Dinis<sup>4</sup> e o coloca

---

<sup>2</sup> PINTO, Américo Cortez. *Diônisos. Poeta e Rey*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 15.

<sup>3</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008, p. 20.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 13.

como “o primeiro dos lavradores, o poeta, o primeiro dos marinheiros”<sup>5</sup> e o responsável pelos três pilares da nacionalidade portuguesa: o cultivo da terra, o desbravamento marítimo e o apreço pela cultura.<sup>6</sup>

Há ainda a associação da figura de Dom Dinis como um rei civilizador, sábio e justo<sup>7</sup>, cuja evocação é revisitar a identidade portuguesa como povo e nação<sup>8</sup> e reconhecê-lo como o responsável pela “construção de uma pátria, de uma língua, de uma ordem jurídica e de uma cultura própria”.<sup>9</sup>

Evidentemente que tais considerações são pertinentes ao estudo de Dom Dinis, visto seu governo e sua produção cultural terem sido, de fato, muito importantes para o desenvolvimento do reino português e cujos frutos ainda se usufrui hoje. Contudo, assim como se procede de forma cuidadosa na apreensão das fontes que podem suscitar diferentes enunciados, também é necessário examinar o discurso historiográfico.

No tocante a Dom Dinis é interessante notar, como aponta José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, que ele foi o foco de vários trabalhos desenvolvidos nos últimos 15 anos, revelando transformações pelas quais passou a historiografia medieval que abarcou uma diversidade de abordagens temáticas e cronológicas sobre o medievo.

Outra percepção que esses estudos sugerem é a maneira como o passado ressurge por meio de ressignificações e reutilizações. Ainda que se objetive a máxima objetividade, como alerta DUBY,

fomos progressivamente descobrindo que a objetividade do conhecimento histórico é um mito, que toda a história é escrita por um homem [ou uma mulher] e que quando esse homem [ou mulher] é um bom historiador [ou historiadora] põe na sua escrita muito de si próprio.<sup>10</sup>

Tal afirmação significa, entre muitas coisas, o fato de que os historiadores são filhos de seu tempo e, portanto, seus questionamentos sobre a História são motivados por questões que se mostram efervescentes no seu próprio período. Assim, o olhar para o reinado tão longínquo de Dom Dinis revela as preocupações que permeiam o contexto

<sup>5</sup> MATIAS, António Marques. *D. Dinis*. Coleção História de Portugal. Empresa Nacional de Publicidade, 1956, p.9.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>7</sup> FÉRNANDEZ, José Carlos; LOUÇÃO, Paulo Alexandre (coord.). *Dinis - O rei civilizador*. Uma visão inovadora da vida e obra de um rei justo e sábio. Lisboa: Ésquilo, 2009.

<sup>8</sup> BARBOSA, Pedro Gomes; Dias, Isabel Barros; FERNANDES, Carla Varela; FRESCO, João; JÚDICE, Nuno; MATOS, Sofia Correia de; PALMA, Victor; *D. Dinis*. Atas dos Encontros sobre D. Dinis em Odivelas. Lisboa: Edições Colibri, 2011, p. 10.

<sup>9</sup> Ibidem, p.15.

<sup>10</sup> ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges; LADURIE, Emmanuel Le Roy; LE GOFF, Jacques. *História e Nova História*. Lisboa: Teorema, 1986, p. 7.

no qual os historiadores estudam e escrevem sobre o passado, sobretudo no que diz respeito às questões identitárias que ganham destaque tanto no âmbito político quanto no cultural.

O tema da identidade é de suma importância, pois está em constante reatualização, principalmente num mundo globalizado em que as fronteiras também são questionadas. Nesse contexto, é interessante pensar sobre a efetividade do discurso sobre um rei considerado como pai da Pátria, da cultura, entre tantos outros epítetos que se relacionam com suas ações, mas que também devem ser compreendidas dentro de um projeto em que figuram diferentes facetas.

À discussão sobre a identidade portuguesa integram-se questões relacionadas ao espaço físico, ao continental, à língua e à História. A definição de Portugal e do que é ser português tem o peso da tradição e do passado, segundo o pensamento de Eduardo Lourenço, que sintetizou a concepção da saudade como um elemento que fundamenta a identidade portuguesa. Esse conceito se relaciona com o de *hiperidentidade* definido pelo autor no livro *Nós e a Europa ou as duas razões*<sup>11</sup>, o qual se relaciona com a contemplação e gozo da diferença entre Portugal e outros países. Essa diferença sustenta-se, sobretudo no peso que a História de Portugal tem. Dessa forma, o passado é apresentado como protagonista, de forma a sentir o peso da tradição do seu passado, considerado glorioso e universal transformando a *hiperidentidade* e a *saudade*, segundo Lourenço, em marcas constantes nas expressões culturais portuguesas.<sup>12</sup>

A análise da identidade no período medieval também se torna importante, pois contribui para a percepção dos medievos como sujeitos complexos, diferente do que o senso comum do período pode sugerir, relacionando os sujeitos desse período como estagnados e presos a um único universo de pensamento e ação. Não é possível retirar a importância da vida em sociedade e do papel que o grupo social impõe sobre os indivíduos e, como aponta Jacques Le Goff, o indivíduo medieval estava preso em uma rede de obediências, de submissões e de solidariedades e sua ação deve ser compreendida em função dessa rede de relações.<sup>13</sup>

Por outro lado, Jean-Claude Schmitt afirma que o indivíduo existe somente a partir do momento em que ele toma consciência de si na sua maneira de se relacionar e

---

<sup>11</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

<sup>12</sup> NASCIMENTO, Josyane Malta. Ibericidade e identidade mista em *Somos todos hispanos*. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Josyane-Malta-Nascimento.pdf>. Acesso em: 15/09/2018.

<sup>13</sup> LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2005.

interagir com a sociedade. <sup>14</sup> Isso pode ser verificado na ação artística de Dom Dinis, uma vez que ele empreende um elo entre a cultura e a sociedade, interiorizando aquela, o seu sistema de valores e a visão de mundo da sociedade em que está inserido e a que quer transmitir.

Diante disso, pode-se compreender as referências a Dom Dinis como um elemento que abrange a reutilização do passado como uma forma de definir a identidade portuguesa, sobretudo em aspectos culturais, âmbito que o dito rei se destacou. Isso pode ser compreendido pelo fato de que “a sombra da identidade passada, desse modo, sobrepõe-se a do presente. O povo português continua rememorando o passado glorioso e, sobretudo, tenta convertê-lo no momento atual”. <sup>15</sup>

O governo de Dom Dinis é considerado pela historiografia como o momento em que se pode verificar o início da autonomia da cultura portuguesa, sendo sua corte seu epicentro, tornando-se referência após a morte de Afonso X, o rei sábio de Castela (1252-1284).

Por vezes, a ação dininsina é relacionada com a predestinação. Porém, para além dela, o momento próprio em que Dom Dinis se fez um bom rei, a julgar pelos louros que recebe até hoje, deve ser compreendido a partir das relações das conjunturas que contribuíram para que ele se afirmasse como um rei que demonstrava seu poder e sua ação em diferentes frentes, fato que forneceu elementos para que o seu reinado fosse considerado pela historiografia como um marco da construção do Estado moderno em Portugal, sobretudo no que diz respeito às medidas referentes à centralização régia.

Outro aspecto considerado importante para pensar essa questão é o fato de Portugal ter definido suas fronteiras bem mais cedo do que os demais reinos por meio do Tratado de Alcanizes, de 1297, constituindo a determinação fronteira mais antiga da Europa. Somado a isso, o reino português não tinha mais problemas com os mouros<sup>16</sup>, de forma que a função guerreira régia teve que ser direcionada para outras áreas.

---

<sup>14</sup> SCHMITT, Jean-Claude. “La découverte de l’individu: une fiction historiographique?”. In: SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d’anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard, 2001.

<sup>15</sup> TAUFER, Adauto Locatelli. A viagem em busca da identidade perdida no passado esplendoroso e a dessacralização do mito do descobridor português n’*A jangada de pedra*, de José Saramago. *Nau literária*. Vol. 2, n.2, jul-dez, 2006, p. 3. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4868/2783>. Acesso em: 15/09/2018.

<sup>16</sup> Nome dado aos muçulmanos. Optou-se por manter o termo como aparece nas fontes.

Oliveira Marques considerava o período entre 1297 e 1320 como o “o provável apogeu da Idade Média portuguesa”<sup>17</sup> período que compreende, portanto, o reinado de Dom Dinis, inserido, assim, numa fase de expansão, que se estenderia do século XI ao XIII, como defende Carvalho Homem ou, ainda, se estabeleceria como ““take-off” do Estado Moderno”.<sup>18</sup> Nesse sentido, as ações do reinado dionisino são concebidas por alguns historiadores como parte de um projeto de nacionalização, cujas ações serão usadas pelas monarquias da segunda metade do século XV.<sup>19</sup>

O reinado de Dom Dinis está inserido num contexto de transformações e de inserção de uma nova mentalidade de sociabilidades e também de ação régia. Assim, o contexto político português contribuiu para a ascensão de um novo tipo de rei, envolto questões diplomáticas além das guerreiras que, ainda eram desempenhadas em momentos específicos, como nos embates internos travados entre Dom Dinis e seu irmão e, posteriormente, com seu filho ou, ainda, com conflitos com Castela que objetivavam a manutenção das fronteiras portuguesas.

Dessa forma, a estrutura do reinado dionisino se desenvolveu em torno de uma perspectiva de governo que exigia diferentes demandas do rei. Nesse sentido é que se pode compreender a outorga de cartas de foral a concelhos fronteiriços, cujo objetivo era estabelecer o povoamento nessas regiões para garantir que elas não corressem o risco de serem usurpadas pelos reinos vizinhos. Consoante a isso tem-se o incentivo à realização de feiras que proporcionariam tanto o povoamento quanto o incremento da economia, articulada com transformações nos âmbitos judicial e legislativo. Nessas transformações, em desenvolvimento desde o reinado de Afonso II (1185-1223), insere-se a Lei de Apelação de 1285, a partir da qual todo súdito podia recorrer ao tribunal régio, o que intenta demonstrar que o rei é a fonte da justiça do reino, e as Inquirições, já existente no reinado anterior, mas que se tornam mais abrangentes, com rápida execução das penas e com maior precisão de dados.

Diante disso, podemos perceber que as ações de Dom Dinis estavam afinadas com o horizonte político do ocidente medieval que, a partir do século XIII, vivenciou um período de fortalecimento das monarquias feudais e de legitimação dos seus soberanos.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008, p. 15

<sup>18</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>19</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>20</sup> ZLATIC, Carlos Eduardo. A monarquia como império de si: o caso da realeza de D. Dinis (século XIII). *Revista Espaço Acadêmico*, v. 12, n. 143, 2013.



Tal legitimação também se dava por intermédio do aspecto cultural que tinha os soberanos como mecenas e como autores, caso de Dom Dinis. O aspecto cultural, todavia, não se distancia totalmente da esfera do poder, uma vez que ele se desenvolve sob os olhos e rédeas do rei. É nesse contexto que as cortes de Portugal e Castela irão sediar a prática do trovadorismo que, naquele reino, se inicia de forma mais evidente na corte de Afonso III e ganha grande relevo na de Dom Dinis pelo fato do rei também empunhar a pena.

Numa concepção ampla, o trovadorismo corresponde a um movimento de produção e circulação poética e performática que abrangia ambientes rurais e urbanos. Numa concepção mais restrita, o movimento situa-se entre os séculos XI e XIV ou XV para algumas cortes da atual Alemanha, cujas origens remontam os *troubadours* do sul de França, o país d'Oc, que desenvolveram a poesia lírica na qual cantavam o amor a uma dama superior hierarquicamente. Este amor, chamado *fin'amour*, ou amor cortês, foi assim designado por Gaston Paris em 1883, para definir o amor entre Lancelot e Guinevere em *O cavaleiro da charrete* de Chrétien de Troyes.<sup>21</sup> No entanto, há discussões acerca da possibilidade e que o amor cortês teria sido influenciado pela poesia andaluza. Dessa forma, tem-se que esse movimento é caracterizado de forma multicultural, dada a faceta itinerante dos seus artífices que, assim, contribuíram para a transmissão de textos, conceitos, expressões que se constituíram como uma das formas de definição das novas identidades e sociabilidades que neste período passou a se instituir.

No entanto, eles não foram assimilados de forma a repetir as convenções estilísticas e de pensamento inerentes a eles. Como um movimento itinerante e contando com participantes heterogêneos, a sua apropriação se deu por meio de uma atualização concernente ao contexto que então passou a se desenvolver. Dessa forma, ainda que conceitos-chave fossem reaproveitados por serem reconhecidos como pertencentes a uma tradição, houve uma adaptação que pode ser compreendida como a fundamentação de uma tradição própria, como a sugerida por este trabalho que vê nas composições de Dom Dinis uma forma de afirmar a sua identidade como trovador, assim como de uma produção cultural especificamente portuguesa que dialoga com suas ações no âmbito político que visavam à afirmação de Portugal como um reino independente e autônomo.

---

<sup>21</sup> RÉGNIER-BOHLER, D. “Amor cortesão”. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002, p. 47.

Diante disso, podemos perceber uma consubstanciação entre as diversas facetas do reino, promovendo a interrelação entre as esferas do poder e da cultura que corroboram com um projeto de fundamentação de uma identidade portuguesa, perpassando por uma nova concepção identitária do próprio rei que não só governa com o cetro, mas também com a poesia.

A cultura, portanto, não está dissociada do poder e contribui para a criação de uma representatividade que se perpetua e se constitui como uma identidade. Segundo Elaine Pereira Rocha, a literatura é, inclusive, uma forma de ampliar a inserção do historiador no espaço político,<sup>22</sup> uma vez que possibilita compreender como a mimese se articula com a realidade da qual ela emergiu. Além disso, a literatura e, neste caso as cantigas galego-portuguesas, se constituem como testemunhos, uma vez que, como afirma Graça Videira Lopes, essas fontes

têm a particularidade única de nelas ouvirmos diretamente a voz dos próprios protagonistas dos factos e conflitos históricos, ou a dos seus colaboradores próximos, e geralmente no exato momento em que esses acontecimentos ocorrem (no calor da luta, se quisermos); mas trata-se também de textos que se situam no interior de uma prática artística, e, como tal, sujeitos às regras e às normas específicas desse campo. Em conjunto, estas duas características fazem com que, longe de se constituírem documentos de sentido unívoco e facilmente interpretável, as cantigas trovadorescas sejam, pois, textos cuja interpretação terá sempre que ter em conta não só as diversas estratégias (pessoais ou de grupo, mas também artísticas) através das quais os seus autores filtram a sua realidade social e histórica imediata, mas também o facto de esses mesmos autores partirem muitas vezes de implícitos perfeitamente descodificáveis pelos seus contemporâneos, e cuja natureza exacta hoje em dia ignoramos ou temos dificuldade em precisar.<sup>23</sup>

Diante disso, compreende-se que as cantigas trovadorescas são fontes ricas que possibilitam visualizar diferentes facetas da Idade Média portuguesa. Contudo, é necessário ter em mente a carga subjetiva e ficcional que as engendram. Como aponta Roger Chartier, o historiador não deve sucumbir e tratar essas fontes como espelhos, reflexos não problemáticos de um tempo.<sup>24</sup>

As cantigas, portanto, também devem ser interpretadas como discursos que possibilitam a identificação de como uma determinada realidade e conceitos são

<sup>22</sup> ROCHA, Elaine Pereira. *Textos e contextos: o longo e complexo relacionamento entre História e Literatura*. Revista Outros Tempos, v.8, nº11, 2011, pp295-314, p 295.

<sup>23</sup> LOPES, Graça Videira. *Algumas notas sobre a base de dados Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Medievalista, nº12, (julho-dezembro), 2012. Dir. José Mattoso, Lisboa. Disponível em: <https://medievalista.revues.org/736>. Acesso em: 11/06/2017, p. 32.

<sup>24</sup> BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 32-33.

construídos e transmitidos. Tal abordagem contribui para o enriquecimento da produção historiográfica, uma vez que insere em sua discussão elementos culturais pertinentes à compreensão do homem e do mundo medieval que por muito tempo ficou relegado ao anonimato. Tal abordagem das fontes trovadorescas contribui para entender como os medievais compreendiam a si mesmos, como expressavam suas emoções e como compreendiam o seu mundo.

Neste diversificado e complexo universo, a literatura acabou fixando-se como uma fonte altamente produtiva, pois permitiu aos pesquisadores da cultura - em geral - e aos historiadores - em especial - adentrarem em um universo amplo e repleto de significações/representações, pois como a incorporação deste tipo de artefato na produção historiográfica, passamos a considerar “novas maneiras de pensar a história” e questionar antigos padrões e verdades históricas pré-estabelecidas.<sup>25</sup>

Além disso, as fontes literárias podem ser compreendidas como um relato do contexto sociocultural na qual estão inseridas, contribuindo para pensar a realidade medieval por uma diferente perspectiva, relacionada à subjetividade que se constitui em importante elemento para a percepção da realidade e para a construção de significados e discursos sobre ela. As cantigas galego-portuguesas se enquadram, portanto, nesse conceito, permitindo um diálogo entre ficção e realidade, dando-nos a possibilidade de mostrar os percursos da construção de uma identidade cultural, perpassando pela política que será reafirmada e reutilizada através dos tempos.

A identidade portuguesa é comumente reafirmada a partir das suas particularidades que perpassam por questões sentimentais. T. S. Elliot afirma que a poesia se relaciona fundamentalmente à expressão do sentimento e da emoção que são particulares, diferente do pensamento, geral. Assim, para ele, “é mais fácil pensar numa língua estrangeira do que nela sentir. Portanto, nenhuma arte é mais obstinadamente nacional que a poesia [...] que é veículo do sentimento”.<sup>26</sup>

A abordagem historiográfica da poesia pretende, portanto, explorá-la a fim de compreender como a realidade é pensada, interpretada e transmitida por meio da linguagem e de elementos poéticos. Para Nicolau Sevcenko, a Literatura fala ao historiador sobre a História que não ocorreu, sobre possibilidades que não vingaram,

---

<sup>25</sup> SENA JUNIOR, Gilberto Ferreira. Realidade versus ficção: a literatura como fonte para escrita da história. In: VI Simpósio Nacional Estado e poder: cultura, 2010, São Cristóvão-SE. *Anais VI Simpósio Nacional Estado poder: cultura*, 2010. Disponível em: [www.historia.uff.br/estadoepoder/6snepc/GT13/GT13-GILBERTO.pdf](http://www.historia.uff.br/estadoepoder/6snepc/GT13/GT13-GILBERTO.pdf). Acesso em: 08/05/2018, p. 4.

<sup>26</sup> ELLIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 30.

sobre planos que não se concretizaram. “Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos”.<sup>27</sup>

Essa é uma maneira poética de interpretar fontes que carregam em si a poesia. Porém, talvez o mais importante ao historiador seja o testemunho de uma época transmitido pela Literatura, porque, ainda que permeado por elementos ficcionais, as fontes literárias devem também ser compreendidas como uma forma de representação do social. Segundo Sena Júnior,

com a literatura, a possibilidade do acontecimento histórico é alargada, pois no mundo imaginário não existem regras sociais a serem cumpridas e as ações acontecem independentemente das vivências sociais do sujeito histórico real, tornando-se, portanto, campo fértil para dar vazão aos anseios mais íntimos dos sujeitos que, dessa forma, ampliam a dinâmica social vivida, pois no mundo imaginário da literatura aquilo que está escrito é ou pode ser verdadeiro.<sup>28</sup>

No entanto, a interpretação das fontes literárias não deve ser desenvolvida sem a identificação do que ela traz do seu contexto, da experiência social que apresenta sob uma perspectiva diversa de fontes de outras naturezas. Elas devem ser historicizadas, assim como seus elementos constitutivos, como a linguagem, que não têm existência independente do contexto social, mas estabelecem uma relação dialética com ele. Assim sendo, o estudo das cantigas trovadorescas situa-se na perspectiva que compreende a cultura como uma dimensão do comportamento humano, por meio do qual é atribuído um sentido à sua realidade.

Assim, é de suma importância reconhecer o ambiente no qual as produções literárias são produzidas, pois dele suscitam as experiências, as indagações, os questionamentos e as aspirações que elas expressam. Assim, essas fontes não devem ser interpretadas como ingênuas e destituídas de uma intenção. Intenção que extrapola o aspecto cultural e lúdico, apresentando-nos diferentes perspectivas de pensamentos, comportamentos e sociabilidades que permite ampliar o horizonte do conhecimento sobre o medievo e seus sujeitos históricos.

Tal perspectiva é defendida por José D’Assunção Barros que considera o ambiente em que se desenvolvia o trovadorismo galego-português como uma arena em

---

<sup>27</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 30.

<sup>28</sup> SENA JUNIOR, Gilberto Ferreira. Realidade versus ficção: a literatura como fonte para escrita da história. In: VI Simpósio Nacional Estado e poder: cultura, 2010, São Cristóvão-SE. *Anais VI Simpósio Nacional Estado poder: cultura*, 2010. Disponível em: [www.historia.uff.br/estadoepoder/6snepc/GT13/GT13-GILBERTO.pdf](http://www.historia.uff.br/estadoepoder/6snepc/GT13/GT13-GILBERTO.pdf). Acesso em: 08/05/2018, p. 7.

que se deixavam expostas não só o sentimento amoroso, mas também as tensões sociais, políticas e pessoais que, no contexto ibérico, encontram maior abertura para se desenvolverem.<sup>29</sup>

Essas tensões podem ser compreendidas no contexto do controle do poder da nobreza por parte do rei, assim como da sua própria reestruturação, visto uma nova nobreza ganhar espaço em detrimento da perda de visibilidade da velha nobreza, de modo que novas linhagens vão aumentando seu prestígio, enquanto as velhas vão desaparecendo. Diante disso, também é possível compreender as desavenças ocorridas entre a nobreza e Dom Dinis, uma vez que ele estabelece sua política de controle nobiliárquico no momento em que seus membros passavam por reajuste hierárquico e econômico que se tornou mais evidente e problemático com as ações mais afirmativas do rei, como o fim das competências régias delegadas aos ricos-homens, ocorrido em 1287, com o desaparecimento das tenências ou, em 1293 quando revoga as doações e privilégios concedidos desde 1279, como forma de demonstrar sua força e autoridade. É importante lembrar que essa política de centralização régia e anti-senhorial não é uma originalidade do reinado dionisino. Ela se desenvolve no reino português desde Afonso II (1185-1223), mas é com Dom Dinis em que ela se dá de forma mais sistemática, uma vez que é articulada com profundas transformações nas áreas legislativa, judicial e governativa.<sup>30</sup>

Ainda em relação às diferentes nobrezas é importante lembrar que, enquanto infante, Dom Dinis foi educado na também culta corte de seu pai que, quando também infante e sem nenhuma pretensão ao trono português, partiu para ganhar a vida como um jovem medieval. Estabeleceu-se na corte de sua tia Branca de Castela (1188-1252) e, posteriormente, em Bolonha, para onde levou consigo um séquito que com ele retorna quando ele se faz necessário no reino. Esta nova nobreza, que não intencionava voltar a Portugal, absorve “valores novos, relacionados com o exercício do poder e com as novas manifestações culturais de uma civilização que se tornava cada vez mais urbana”.

<sup>31</sup> Enquanto a velha nobreza fundamentava-se na afirmação dos seus poderes autônomos aos do monarca, a nova nobreza, mais entrosada com os novos ideais cortesões,

---

<sup>29</sup> BARROS, Jose D’Assunção. A arena social dos trovadores ibéricos: os enfrentamentos no interior da nobreza (séculos XIII e XIV). *Linguagens. Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 3, n. 2, 2009. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1883>. Acesso em: 11/06/2017.

<sup>30</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008, p. 19.

<sup>31</sup> REI, António. *Cultura da nobreza no reinado de D. Dinis. Convergências e divergências entre a velha nobreza e a nova nobreza*. Disponível em: [http://www.academia.edu/7148800/Cultura\\_da\\_Nobreza\\_no\\_reinado\\_de\\_D.\\_Dinis](http://www.academia.edu/7148800/Cultura_da_Nobreza_no_reinado_de_D._Dinis). Acesso em: 11/06/2017.

participava do plano de centralização régia, já empreendido por Afonso III, pois era mais dependente das suas doações e, dessa forma, do seu controle que se estende pelo reinado de Dom Dinis, cujos cavaleiros vassalos serão os filhos dessa nobreza.

Vê-se a partir desse contexto o aumento da importância do amadurecimento de um novo indivíduo, tracejado pela cultura. Um importante acontecimento que corrobora com esse fato foi a tradução da *Crónica do Mouro Rasis*, a qual versa sobre a geografia e a história da Península Ibérica, escrita em árabe por Ahmad ibn Muhammad al-Razi (887-955) e traduzida para o português por uma equipe de tradutores, dentre eles Gil Peres, clérigo de Pero Anes de Portel, membro da corte de Dom Dinis. A obra foi perdida, mas acredita-se que um trecho foi utilizado na *Crónica Geral de Espanha* de 1344, de Pedro Afonso, conde de Barcelos.

A tradução desta obra soma-se a outras que colaboram para o dirigismo cultural de Dom Dinis compartilhada pela sua corte e por essa nova nobreza que tem no rei o modelo de uma nova configuração de indivíduo pautado na cultura, característica favorecida nesse período pelo fato de que os círculos palacianos do rei-poeta foram mais prósperos do que no reinado anterior, uma vez que o reino português gozava de uma maior organização e prosperidade, de forma que podia dedicar-se mais à sociabilidade refinada e ao entretenimento cultural.<sup>32</sup>

Esse momento propício para o desenvolvimento cultural, promovido pelo próprio rei, pode ser considerado um dos motivos pelos quais os portugueses amalgamaram as formas provençais a outras, criando composições originais, como as cantigas de amigo que nos transmitem a voz lírica feminina que canta os sentimentos, as angústias que traz o amor ausente, ou as barcarolas que congregam a voz feminina com o ambiente marinho, demonstrando a correlação entre os aspectos da vivência cotidiana daquele período e o estado de espírito dos seus agentes que poeticamente nos revelam o seu testemunho sobre as transformações do mundo português no medievo.

Essa característica do trovadorismo galego-português é analisada por José D'Assunção Barros a partir da perspectiva *antropofágica*, conceito relacionado ao Movimento Modernista<sup>33</sup> no Brasil que defendia a ideia de que as influências de

---

<sup>32</sup> LANG, Henry R. *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e estudos dispersos*. MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi (org). Niterói: Editora da UFF, 2010, p. 82.

<sup>33</sup> O movimento modernista situa-se no início do século XX e incluía os nomes de: Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira na literatura; Villa-Lobos na música; Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti na pintura, entre outros. O chamado Manifesto de Antropofagia foi inspirado em um quadro pintado por Tarsila do Amaral, o *Abapuru (aba: homem, poru: que come)*. Oswald de Andrade

vertentes culturais estrangeiras não deveriam ser excluídas, mas inseridas num contexto em que se daria uma formatação específica e consoante com as suas demandas. Nesse sentido, o trovadorismo ibérico poderia ser compreendido a partir do que o autor denomina de *antropofagismo trovadoresco* que congrega elementos culturais da Península Ibérica e de regiões fora dela. Dessa forma, nas cantigas galego-portuguesas é possível identificar a voz do cristianismo, do paganismo, da heresia cátara, da poesia dos goliardos e dos trovadores provençais não como uma imitação, mas como uma inserção na cultura do período que, contudo, ganha cores e vozes especificamente ibéricas, a começar pela própria língua em que essa poesia era veiculada que, assim, unia culturalmente unidades políticas distintas. “Daí resulta um movimento singular, que introduz suas cores próprias à poesia e à prática trovadoresca da época e que, se ‘imita’, também recria e inova”.<sup>34</sup>

Essa característica do trovadorismo galego-português pode ser entendida, como aponta Barros, dentro do contexto de centralização política que estava atrelada com a afirmação de uma identidade que ultrapassava a da cristandade ocidental e que se fundamentava a partir da pluralidade da Península Ibérica onde conviviam diferentes indivíduos e culturas, cujo encontro era mediado e promovido pelo rei que, assim, se constituía como “protetor e promotor da cultura, mediando a diversidade social, como monarca multi-representativo e capaz de penetrar em toda as ordens e circuitos culturais, do sagrado ao profano, do popular ao aristocrático, do rural ao urbano”<sup>35</sup>.

Dessa forma, é possível verificar o movimento trovadoresco também pelo seu viés político, uma vez que é parte integrante de uma nova concepção de poder que está atrelado ao desenvolvimento cultural que expressa sentimentos de ordem pessoal, social e política, contribuindo para a sua inserção dentro de uma identidade comum à da cristandade, mas também distinta, uma vez que intenta sua afirmação e distinção perante o outro, agora também cristão.

Desse modo, é possível pensar num dirigismo cultural perpetrado pelos reis ibéricos. José Augusto de Sotto Mayor Pizarro utiliza esse conceito para analisar as

---

relacionou o sentido antropofágico da obra com a criação literária brasileira, muito dependente da produção estrangeira que deveria ser apreendida, mas como instrumento para uma criação nacional, pautada nos elementos característicos da cultura brasileira.

<sup>34</sup> BARROS, José D’Assunção. A antropofagia trovadoresca – O trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV e sua assimilação de influências externas e internas à Península Ibérica. *Revista de Letras*. Fortaleza, v.1/2, n.28, 2006. Disponível em <http://www.revistadeletras.ufc.br/r128Art20.pdf>. Acesso em: 15/06/2017, p. 122.

<sup>35</sup> Idem.

ações desenvolvidas por Afonso X que tinha um objetivo que ultrapassava a Península, a obtenção do título de Imperador do Império Romano-germânico, em torno do qual se fundamentava a estrutura do seu projeto político que não seria completa se não comportasse um sentimento de unidade, dado por meio da institucionalização do reino, do seu fundamento jurídico e da promoção da cultura.<sup>36</sup>

Uma das hipóteses deste trabalho é a possibilidade de podermos utilizar a concepção de dirigismo cultural também no reino português, tendo em vista Dom Dinis também estar inserido num modelo de rei sábio. Para tanto, se fará a análise das composições poéticas do rei português que proporcionem a compreensão da relação existente entre a inserção num modelo e numa tradição que, contudo, não é utilizada sem reflexão, no sentido de ter consciência da necessidade de nela se inserir, mas utilizando ela própria como uma maneira de estabelecer uma originalidade e, assim, uma identidade própria.

A esta questão atrela-se outra hipótese da pesquisa, que versa sobre a expectativa de encontrar alguns elementos nas cantigas do rei-trovador que possibilitem o reconhecimento de uma inicial fundamentação de uma identidade portuguesa que está ligada, sobretudo, à expressão passional dos sentimentos que nos é apresentada pela *coita* do amor não correspondido, pela *saudade* por meio das vozes do trovador e das diferentes mulheres que nos são apresentadas nas cantigas de amor e de amigo. Além desses sentimentos, também analisamos a sátira do rei-trovador que, contrariando certas perspectivas de análise, não podem ser consideradas como inocentes e inofensivas.

É quase impossível falar de Dom Dinis sem relacioná-lo com Afonso X, de quem era neto. De fato, talvez a sua proximidade tanto familiar quanto política possa contribuir para pensarmos em proximidades entre os dois reis ibéricos, como o desenvolvimento da política centralizadora, o fomento à cultura concomitante a outros âmbitos e também na inserção e prática do modelo de rei sábio na Península Ibérica. Por esta proximidade, não se poderia deixar de fazer algumas comparações entre as composições dos dois reis-trovadores. Todavia, tal comparação se faz a partir da hipótese anteriormente elencada que diz respeito à identificação de elementos culturais que possibilitem identificar a originalidade perpetrada por Dom Dinis.

Nesse sentido, ainda que possamos ver correlações entre as práticas dos dois reis, também podemos identificar uma autonomia efetivada por Dom Dinis, uma vez

---

<sup>36</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008, p. 56-57.



que se permite se espelhar na política do reino vizinho, mas atento à necessidade de afirmar as particularidades do seu reino.

Da mesma forma, é possível pensar numa correlação entre a produção poética do rei português e castelhano, mas que não se relacionariam a uma imitação. Os elementos comuns podem ser pensados como o da necessidade de inserção dos dois dentro da tradição poética trovadoresca. A necessidade de similaridades encerra-se aí. É possível identificar que Dom Dinis pensa para além da tradição e, por este motivo, este trabalho se dedica a algumas análises comparativas entre a obra do rei português, do rei castelhano e de algumas obras provençais que possibilitam visualizar os contrastes entre as produções, assim como as nuances identitárias dionisinas.

Foram analisadas as 137 cantigas do rei português e algumas composições de Afonso X e de trovadores provençais. No tocante às fontes dionisinas, foi escolhida, primeiramente, a compilação efetuada por Henry Lang, em 1892, com o título, *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis de Portugal*. Esta compilação constitui-se como sua tese de Doutorado, concluído em 1890 na Universidade de Estrasburgo. A essa publicação seguiu-se outra, em 1894, com o título em alemão, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, que buscou corrigir e acrescentar elementos que não se encontravam na edição anterior, buscando, assim um maior aprimoramento na transmissão do cancionero de D. Dinis. Como aponta Maria do Amparo Tavares Maleval, ainda que a obra de Lang não tenha alcançado a perfeição, é, ainda hoje, “uma preciosa fonte de conhecimento do texto e do contexto trovadorescos e como primeira reflexão, com rigor científico, sobre um cancionero individual”.<sup>37</sup> Esse foi, sem dúvida, o estudo de maior destaque empreendido pelo filólogo suíço que publicou sua obra em uma época em que os cancioneros peninsulares foram sendo redescobertos e editados (o *Cancioneiro da Ajuda* em 1823, o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* em 1875 e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* em 1880).

Outro aspecto importante sobre a obra e Lang é o fato de ele ter escolhido editar as obras de um rei, e um rei que foi “patrono de toda uma geração de poetas e ele mesmo um dos mais versejadores do Ocidente medieval”.<sup>38</sup> Além disso, pode-se dizer que o trabalho de Lang foi o pioneiro no que diz respeito a trabalhos monográficos de

---

<sup>37</sup> MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Apresentação”. In: LANG, Henry R. *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e estudos dispersos*. MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi (org). Niterói: Editora da UFF, 2010, p. 7.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 14.

trovadores e, assim, constitui-se como a primeira edição completa de crítica das obras de Dom Dinis, que antes estavam dispersas.

Mais recentemente, Lênia Mácia Mongelli e Yara Frateschi Vieira organizaram uma nova edição da obra do filólogo alemão, com base na edição de 1894, mas com a preferência ao título em português.<sup>39</sup> Diante da extensão dos estudos publicados por Lang, as autoras fizeram a opção por compilar nessa edição somente os artigos referentes ao trovadorismo galego-português. As autoras também disponibilizaram uma série de cartas trocadas entre Lang e outros estudiosos, como Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Ernesto Monacci e José Leite de Vasconcelos.

Também será utilizada a base dados online *Cantigas medievais galego-portuguesas*, desenvolvida pela equipe formada por Nuno Júdice, Graça Videira Lopes e Manuel Pedro Ferreira, entre outros.<sup>40</sup> Essa base de dados é fruto do Projeto *Littera*, projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, com sede no Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tal projeto desenvolveu a edição, atualização e preservação do patrimônio literário medieval português, disponibilizando, na íntegra, todas as cantigas do trovadorismo galego-português, aproximadamente 1680 obras, assim como imagens que compunham os Cancioneiros e informações sobre os autores, na medida em que as fontes possibilitem apreender informações sobre eles.

A edição dos textos da base multimídia foi desenvolvida a partir de obras consagradas nesta área, como as de Oskar Nobiling, Henry Lang, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Rodrigues Lapa e, também de leituras mais recentes, como a desenvolvida por Rip Cohen, cuja obra se intitula *500 Cantigas d'Amigo*.<sup>41</sup> Pelo fato de a base de dados se constituir a partir de um profundo estudo acerca das cantigas, baseado em importantes estudos na área, que contribuem para sua seriedade e atualização de interpretações e discussões, optamos por utilizar as transcrições das cantigas nela contidas.

Da mesma forma que a base de dados, a pesquisa apresentada neste trabalho também se desenvolverá numa perspectiva de interdisciplinaridade entre a História e os

---

<sup>39</sup> LANG, Henry R. *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e estudos dispersos*. MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi (org). Niterói: Editora da UFF, 2010.

<sup>40</sup> LOPES, 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.fesh.unl.pt>>.

<sup>41</sup> COHEN, Rip. *500 Cantigas d'Amigo. 500 Cantigas d'amigo: A Critical Edition*, Porto, Campo das Letras, 2003.

Estudos Literários que, justamente, são as áreas que concentram o maior número de estudos sobre a Literatura Medieval no Brasil, constatação feita por Márcio Muniz, num artigo no qual apresenta um mapeamento e um debate avaliativo da produção bibliográfica, com base nas publicações da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais), acerca da literatura medieval.<sup>42</sup>

O diálogo entre as duas áreas se faz profícua por conta da particularidade das fontes examinadas que revelam elementos de escopo literário e histórico que são complementares. Tal perspectiva, no entanto, pode ser considerada como recente no âmbito historiográfico. Como aponta Maria Filomena Coelho, somente a partir da década de 1980 as temáticas sobre a Idade Média se revitalizaram no Brasil graças, sobretudo, à difusão dos medievalistas franceses que, décadas antes, se comprometeram a modificar a concepção de História, ampliando seus horizontes e fontes de estudo.<sup>43</sup> Assim, esse trabalho insere-se na tradição dessa mudança de perspectiva historiográfica que se estabeleceu a partir dos anos 1950 e 1960, devido à reforma de hábitos de trabalho, nas maneiras de pensar e sentir,<sup>44</sup> é que os estudiosos voltaram o seu olhar para a literatura medieval que é um objeto de estudo instigante por variados motivos, a começar pela sua própria definição que demanda a compreensão das particularidades da sociedade medieval.

Assim, é necessário ter em mente que a literatura medieval não é uma literatura como a compreendemos atualmente. Ela reflete uma característica do período: a oralidade. “A obra medieval, até o século XVI, só tem existência plena quando sustentada pela voz”.<sup>45</sup>

Dessa forma, o termo literatura para a expressão cultural do período medieval pode conter uma conotação ambígua, uma vez que o seu conceito pressupõe a atividade da escrita. Como afirma Michel Zink,

---

<sup>42</sup> MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Os estudos de literatura medieval no Brasil. *Aedos*, vol. 2, n.2, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9840/5673>. Acessado em: 22 de junho de 2010.

<sup>43</sup> COELHO, Maria Filomena. Breves reflexões acerca da História medieval no Brasil. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da, SILVA, Leila Rodrigues. (Org.). *SEMANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS*, 6., 2005, Rio de Janeiro. Atas. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2006.

<sup>44</sup> ZUMTHOR, Paul. *Falando de Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>45</sup> MEDEIROS, Márcia Maria de. A história cultural e a história da literatura medieval. Algumas referências à “escritura”do oral e à “oralidade”do escrito. *Fronteiras: Revista de História*, v. 10, n.17, 2008, p. 105. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/64>. Acesso em: 20/07/2017.

Até meados do século XII, as jovens literaturas vernáculas conheciam apenas os gêneros cantados: a canção de gesta, a poesia lírica. A primeira conserva artificialmente as marcas da oralidade, mesmo quando é escrita (sem o quê, o que saberíamos dela?): encenação do recitante, interpelação do público, efeitos de eco e repetições ligados à composição estrófica. A segunda, que exige do poeta que seja também compositor, às vezes denuncia seu modo oral de transmissão, ao nomear o menestrel a cuja memória se confiou a canção ou a desejar que ela encontre um cantor digno de si. O romance é o primeiro gênero (se, no início, esta forma nebulosa merece esse nome) destinado à leitura, mas é uma leitura em voz alta. A arte dos menestréis deixa amplo espaço à mímica e à interpretação dramatizada: ver-se-ão, mais tarde, suas consequências, tanto para o desenvolvimento do teatro quanto para a definição do eu poético. A voz, com sua qualidade e timbre próprios, faz parte integrante da arte literária. Entre os trovadores, os dons de intérprete e de músico são frequentemente confundidos.<sup>46</sup>

Zink se refere à literatura do século XII, mas ainda em séculos posteriores ela guardará as características da oralidade. Além disso, essa literatura é extremamente performática e tinha o objetivo de entreter a corte na qual ela foi criada ou cantada e também educá-la sobre os costumes daquele meio social. A literatura medieval se constitui, portanto, como uma retórica dos sentidos, cujo significado é fundamentado num discurso que fornece indícios sobre o real, mas nunca o real completo como supõe Segismundo Spina quando afirma que as cantigas de amigo e de amor galego-portuguesas são um retrato fiel da vida sentimental portuguesa.

A relação entre a fidelidade e a realidade aparece, inclusive, como mote de uma cantiga de Dom Dinis em que ele joga com a concepção da realidade do sentimento amoroso difundido por ele e pelos trovadores provençais. Há que prestar atenção na retórica. As cantigas serviam também ao propósito de divulgação de uma imagem. E essa imagem estava sendo veiculada por um trovador que também era rei. É possível pensar, pois, num intercâmbio de retóricas, uma cultural e outra política, por meio do qual o rei-trovador empreendia sua legitimidade em diferentes vertentes.

Nesse sentido, pode-se dizer que as cantigas não são “somente” literatura. Há que se ter em mente que as fontes históricas não são de todo objetivas, uma vez que “o pano de fundo não é neutro”<sup>47</sup>, de modo que ao se debruçar sobre elas também nos debruçamos sobre as suas intenções, que transitam em diferentes áreas, incluindo o da tênue relação entre real e ficção que elas transmitem. Ou ainda, a relação entre real e ideal que é, por si só, uma possibilidade de investigação acerca de elementos presentes nas composições que podem suscitar diferentes perspectivas sobre as produções

<sup>46</sup>ZINK, Michel. “Literatura(s)”. In: LE GOFF, Jacques.; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002, p. 81.

<sup>47</sup>DUBY, Georges. *A história continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 40.

dionisinas que não podem ser dissociadas do seu aporte concreto do qual emergiam e para o qual convergiam propósitos diversos, mas complementares.

Para tanto, foi desenvolvida uma metodologia de abordagem sobre as cantigas que será apresentada no primeiro capítulo, intitulado *Nos recônditos do trovadorismo dionisino: uma apresentação metodológica*. Nele é apresentada a metodologia empregada acerca dos estudos do trovadorismo galego-português, assim como da exposição da desenvolvida para este trabalho que se fundamenta na análise atenta das cantigas a fim de identificar alguns aspectos temáticos para além daqueles que se reúnem em gêneros específicos.

Abordagens parecidas já foram feitas a fim de agrupar as cantigas que versam sobre temas específicos e similares. No entanto, optou-se por proceder a partir de uma metodologia própria por conta das hipóteses estabelecidas no início da pesquisa. Dessa forma, a busca por elementos que corroborassem com as pressuposições sobre as questões identitárias relacionadas à saudade e a afirmação da autonomia cultural portuguesa diante de outros movimentos trovadorescos foram os norteadores da sistematização da tabela apresentada.

Concomitantemente à busca por subsídios para a comprovação das hipóteses, outros elementos foram sendo verificados, colaborando para a identificação de temáticas diferentes das estabelecidas para serem pesquisadas que, no entanto, incorporam o trabalho final.

A metodologia aplicada possibilitou a leitura em conjunto das cantigas de Dom Dinis, contribuindo para a disposição dos capítulos. Dessa forma, os tópicos e subtópicos abordados representam o caminho pelo qual a pesquisa tomou corpo, conforme o desenvolvimento da análise das cantigas e sua agregação em temas específicos, definidos por uma interpretação que teve por base outros estudos, mas que considera a interpretação viabilizada pelo desenvolvimento do trabalho.

Diante das temáticas elencadas em uma tabela foi necessário uma inicial problematização sobre alguns aspectos nela arrolados, o que é feito pensando no contexto de Portugal e no diálogo com outras culturas que é verificada por meio de referências aos provençais nas suas composições. Assim, há considerações sobre o contexto peninsular ibérico que propiciou o contato com outras vertentes culturais que se estabeleceram como fonte de inspiração para as composições do rei português.

Também há considerações sobre as características e reflexões acerca da origem das cantigas de amigo, além do fato de podermos ver nelas alguns elementos do

denominado amor cortês, o que descontrói algumas afirmações sobre esse ser uma temática apenas das cantigas de amor.

Os dois gêneros podem estar conectados para além da influência provençal. Dom Dinis nos apresenta figuras femininas que conversam entre si, numa atividade intertextual, o que sugere uma consciência do fazer poético que relaciona tradição e originalidade. Há ainda a consideração sobre as diferentes formas como essas mulheres são apresentadas que podem contribuir para pensarmos sobre a ideia que o rei-trovador tinha sobre elas e como, a partir das cantigas, podemos pensar sobre a situação delas na sociedade portuguesa. Como exemplo, podemos citar uma única cantiga de mal-maridada que pode nos remeter ao papel do casamento naquela sociedade e o da mulher diante dele que, por intermédio desta cantiga, pode sugerir alguma forma de não passividade.

No que diz respeito às cantigas satíricas, diferentemente de Afonso X, Dom Dinis pouco as produziu, ou ao menos, poucas desse gênero nos foram legadas. Há ainda outro diferencial entre os dois trovadores que diz respeito à exposição de críticas explícitas nas suas cantigas. Afonso X o faz; Dom Dinis não, o que poderia sugerir outro aspecto de consciência poética e, quiçá, política, que o rei português utiliza para delimitar a sua diferenciação perante o rei de Castela. Em termos poéticos, pode-se supor que a consciência se aplica no fato de que não há nenhuma composição dionisina de maldizer, que explicita a sátira. Dele só temos acesso às cantigas de escárnio, nas quais há uma crítica polida, subentendida, a ponto de alguns autores, como Lang e Tavani, considerarem tais composições como componentes de uma diversão ingênua.

Para contrapor esta concepção, fundamentamos a análise das cantigas satíricas de Dom Dinis no conceito de *jugar de palabras* desenvolvido por Paulo Roberto Sodré que aponta para outra forma de interpretar essas composições. Diante desse conceito, que engloba o *fablar engasaiado*, isto é, o momento de gozar a alegria e o passatempo prazeroso em companhia, prevista das *Siete Partidas* de Afonso X, as cantigas de Dom Dinis podem revelar um sentido diverso do que comumente se supôs, o que demonstraria mais uma vez a sua consciência poética ao aplicar uma predição castelhana que, assim, é incorporada ao movimento trovadoresco ibérico.

Tais ideias são desenvolvidas no segundo capítulo *Um jugar de palabras contra a ingenuidade*, o qual expõe a relação entre o contexto político português e o espaço

disponibilizado para a crítica satírica que encontrou terreno muito fértil na Península Ibérica, ambiente mais aberto para as críticas sociais do que cortes de outras regiões.<sup>48</sup>

Esta ideia é defendida por Barros que também analisa as composições desse gênero sob a luz da política centralizadora desempenhada pelos reis de Castela e Portugal. Nesse contexto, o espaço disponibilizado para a reprodução de críticas sob o véu do riso seria uma forma de aplicação dessa política, uma vez que eles se tornavam cientes dos descontentamentos da nobreza que era mantida próxima e entretida.

A análise das cantigas satíricas de Dom Dinis se dá sob a ótica das diferentes formas de exercer o *jugar de palabras*, que se dá por meio do equívoco, em que a utilização de uma palavra pode não ser feita a partir do seu significado comumente aceite, e por meio do jogo dos avessos, em que a sátira se faz por meio de uma característica contrária a que a pessoa realmente possui. Diante dessas concepções, as cantigas de Dom Dinis revelariam outras formas interpretativas que contrariam as apreciações que nelas não enxergam para além do explícito, além de revelar que os limites entre os gêneros eram fluidos, visto o fato de encontrarmos a sátira e ironia em cantigas de amor.

Das cantigas satíricas nos remetemos ao amor cortês e seus elementos característicos que podem ser identificados nas cantigas de amor e de amigo. Assim, no terceiro capítulo, *Da Provença à Península Ibérica*, se faz a análise não só da presença desse aspecto literário nas produções trovadorescas de Dom Dinis, mas também a forma como ele foi apreendido e modificado em consonância com a prática de originalidade do rei-trovador.

O amor cortês é pensado a partir da sua relação com a nova concepção de mundo da qual surge o novo modelo de homem pautado na cortesia, aplicado pelo próprio rei que encarna uma figura de rei sábio.

Para pensar na especificidade do amor cortês dionisino há a comparação entre as dores de amor cantadas nos dois gêneros amorosos, cantigas de amor e de amigo, que dialogam entre si. Levando em consideração que as cantigas de amor são sob a ótica masculina e as cantigas de amigo são sob a ótica feminina, pode-se supor que exista uma diferença de coita, uma diferença entre a forma de sentir e de expressar a dor do sentimento amoroso. Todavia, há que se lembrar que, na prática, a ótica de todas as

---

<sup>48</sup> BARROS, José D'Assunção. A antropofagia trovadoresca – O trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV e sua assimilação de influências externas e internas à Península Ibérica. *Revista de Letras*. Fortaleza, v.1/2, n.28, 2006, p. 122. Disponível em <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art20.pdf>. Acesso em: 15/06/2017.

cantigas é masculina. Dessa forma, há o questionamento sobre qual a relação entre a voz do rei e a voz das suas mulheres. Poderíamos escutar resquícios do posicionamento delas sobre a sua relação amorosa? E, ainda, será que podemos definir *quem era boa* para o rei fazer versos?

A referência aos provençais pode ser compreendida no contexto das interrelações culturais desenvolvidas no medievo a que o rei português estava ciente. A análise da cantiga em que ele afirma trovar à maneira provençal leva em consideração a retórica inerente a essa composição que se relaciona ao aspecto cultural e também político, uma vez que ele demonstra conhecimento sobre as coisas do mundo, sobre como o trovadorismo deve ser feito e ainda faz propaganda da sua arte e, conseqüentemente, do seu reino.

Permanecemos no contraste com os provençais com a pastorela em que Dom Dinis dá voz a um papagaio que poderia ser uma referência à obra do provençal Arnaut de Carcassés, *Las Novas de Papagay*, demonstrando assim uma estrita intimidade com a produção cultural do período que, todavia, foi transformada por meio da *antropofagia* a fim de estabelecer características próprias ao movimento cultural do seu reino que, após sua morte, sofre modificações significativas a ponto de alguns estudiosos defenderem o seu desaparecimento, pois o rei trovador não mais existia, então não existiria mais o trovar.

Outro elemento abordado no segundo capítulo é a referência à saudade, cujo objetivo é investigar as cantigas dionisinas a fim de identificar referências à saudade como um dos elementos constituintes da identidade cultural portuguesa que, segundo hipótese deste trabalho, tem sua fundamentação inicial com Dom Dinis.

Para Eduardo Lourenço, a identidade do indivíduo se confunde com a sua experiência, “a qual não é nunca *pura dado*, adquirido de uma vez por todas, mas o ato de querer e poder permanecer conforme ao ser ou ao projeto de ser aquilo que é”.<sup>49</sup> A identidade, portanto, não é dada, mas construída. No caso de Portugal, é possível identificar diferentes vertentes que contribuem para essa construção, como a rememoração do passado glorioso, o qual é concebido por meio da História e das mitologias acerca dela, como a predestinação ao desbravamento marítimo e a especificidade do sentimento da saudade, cuja palavra tem também característica identitária para a língua portuguesa. Esses elementos, segundo Lourenço são

---

<sup>49</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional/Cassa da Moeda, 1994.



sacralizados transformando-se em mitologia <sup>50</sup> que fundamenta a imagem que os portugueses têm de si.

A importância da *saudade* para os portugueses se dá, segundo Nuno Júdice, pelo fato de ela ter adquirido um estatuto metafísico a partir do Romantismo, transformando-se numa fórmula ideológica presente no *saudosismo* de Teixeira de Pascoaes <sup>51</sup>, que designa atualmente uma filosofia portuguesa <sup>52</sup> e que circula entre a esfera literária e o domínio social, estabelecendo-se como “qualidade nacional e característica da nobreza da alma lusitana e do sentimento refinado”. <sup>53</sup>

Desse modo, é possível verificar como a Literatura também pode ser veículo da construção identitária. A história cultural de Portugal aponta para a sua relação desse sentimento com a identidade portuguesa, fato que contribuiu para o desenvolvimento de questionamentos se tal relação poderia ser já verificada nas cantigas de Dom Dinis, cujas ações também são apontadas como elementos constituintes da fundamentação de uma identidade portuguesa.

---

<sup>50</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguindo de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>51</sup> Pseudônimo de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, poeta português, principal representante do Saudosismo, corrente literária desenvolvida em Portugal no século XX, no período da Renascença portuguesa segundo a qual o ser humano viveria sua vida com base na saudade do passado e este sentimento. O Saudosismo se refere à uma atitude perante a vida e constituiu uma característica típica da literatura portuguesa que moldou as definições de uma identidade nacional. Outros nomes do movimento são: Jaime Cortesão, Álvaro Pinto e Leonardo Coimbra.

<sup>52</sup> JÚDICE, Nuno. *Saudade*. Disponível em: <https://www.academia.edu/3804151/Saudade>. Acesso em: 10/05/2018.

<sup>53</sup> Idem. No original: “qualité nationale et caractéristique de la noblesse de l’âme lusitanienne et du sentimento raffiné”. Tradução livre da autora.

## **Capítulo 1**

### **Nos recônditos do trovadorismo dionisino**

O estudo da literatura medieval é um tema relativamente novo na historiografia. É fruto da revolução historiográfica promovida por historiadores reunidos no que comumente se chama de “Escola dos Annales”, desenvolvida nos anos de 1920 em diante, cujo intuito era ultrapassar a História puramente política. Nesse contexto, as possibilidades de metodologias e fontes históricas foram ampliadas contribuindo para uma abrangência maior da visão que o historiador pode ter de uma sociedade. No contexto brasileiro, a influência dessa abordagem historiográfica se deu a partir dos anos de 1980, com o final da ditadura militar e a abertura política.

Porém, isso não se deu sem ressalvas e críticas, uma vez que a concepção, influenciada pelo marxismo, era de que a História deveria ser engajada e visar à ruptura. Dessa forma, além de não se atentar à literatura como fonte primária, a Idade Média também não estava no escopo dos estudos historiográficos brasileiros, pois eles passaram a compreender o conceito de longa duração, de Fernand Braudel, que, entre outros elementos, aponta para as permanências.

Por outro lado, a difusão dos “autores midiáticos franceses”<sup>1</sup> contribuiu para desmistificar a objetividade do texto, uma vez que se considerava que ele, sobretudo o que provinha da oficialidade, era desprovido de subjetividade o que contribuiria para um conhecimento objetivo e verdadeiro do passado. A partir dessa nova perspectiva de análise hoje se tem consciência de que a total objetividade não existe, assim como o alcance da verdade. Também se tem consciência de que o texto, ainda que oficial, não é neutro, uma vez que transmite ideias que podem legitimar determinadas estruturas sociais. Essa é a linha condutora do pensamento historiográfico de Georges Duby que defende que a sociedade medieval deve ser analisada sob todos os seus aspectos, visto o fato das esferas sociais estarem conectadas entre si.

Nessa perspectiva insere-se o estudo das cantigas trovadorescas que podem revelar muito mais do que os componentes poéticos e idealizados da literatura, uma vez que não se pode dissociar a sua produção do seu aporte concreto, da realidade da qual ela foi testemunha. Justamente por esta simbiose entre simbólico e real há a necessidade

---

<sup>1</sup> COELHO, Maria Filomena. *Breves reflexões acerca da História medieval no Brasil*. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da, SILVA, Leila Rodrigues. (Org.). SEMANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 6., 2005, Rio de Janeiro. Atas. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2006, p.30.

de um trabalho interdisciplinar, sobretudo entre a História e os Estudos Literários, e uma metodologia adequada para este objeto de estudo peculiar. Da mesma forma, também se faz necessária apresentar algumas considerações sobre o contexto do reinado de Dom Dinis, para uma compreensão abrangente de suas composições que devem ser pensadas não só à luz dos aspectos culturais, mas também do cenário político em que o reino português estava inserido.

### 1.1 Portugal na Península Ibérica

As cantigas aqui analisadas são compreendidas não só como fruto de um movimento cultural que ganhou diferentes cores com o trovador Dinis, mas também como método pelo utilizado por Dom Dinis para legitimar seu poder e sua autoridade perante a nobreza que procurou combater em diferentes frentes e manter sob controle. Essa ação não foi algo novo em Portugal, podendo ser verificada sua tentativa de prática no reinado de Afonso II (1212-1223), passando pelo de Sancho II (1223-1247), que encontrou muita resistência, culminando na sua derrocada e saída do trono, e Afonso III (1247-1279) até ganhar um caráter mais intenso e sistemático com o rei-trovador que buscou, desde sua ascensão ao trono, cercear o poder da nobreza enquanto o seu era alavancado. Ao ver seus direitos dilacerados, a nobreza se agita e busca ações práticas para demonstrar o seu descontentamento diante do posicionamento régio.

O conceito de legitimação pode ser compreendido por meio de que Dom Dinis, assim como Afonso III, foi um rei que exerceu sua legitimidade no âmbito secular, isto é, exerceu seu poder senhorial, concomitante ao exercício de manutenção da ordem por meio da prática da Justiça.<sup>2</sup>

Segundo Stéphane Boissellier, “é em termos funcionais e ‘civis’ de soberania que a particularidade absoluta do poder real torna-se na Baixa Idade Média o tema fundamental da propaganda monárquica”.<sup>3</sup> A característica do poder do monarca, de acordo com o autor, transforma-se cada vez mais em um instância profana, distanciando-se da sacralidade estritamente religiosa, ganhando implicação mais contundente na vida temporal dos seus súditos a ponto de o rei encarnar a personalização de um povo e de um espaço, de forma que sua ação pode enaltecer ou

---

<sup>2</sup> BOISSELLIER, Stéphane. O papel da instituição régia no Portugal medievo: ensaio de uma perspectiva estrutural. *Locus*, v. 22, n.1, 2016, p. 144. Disponível em: <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2902>. Acesso em: 15/09/2018.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 145.

desgraçar o reino como um todo.<sup>4</sup> A partir dessa concepção de legitimidade do poder régio pode-se compreender a ação de Dom Dinis no âmbito cultural que contribuiu para a laicização da cultura e do seu próprio poder que, assim, busca se impor perante a esfera do poder sagrado da Igreja.

A postura de afirmação do seu poder também pode ser identificada nas relações que Dom Dinis estabelece com os demais reinos, principalmente Castela, o mais potente reino ibérico do período, cuja figura do avô, Afonso X, não enfraqueceu a política de autonomia e autoridade perpetrada pelo rei português.

Ainda que possamos elencar similaridades entre avô e neto, sobretudo no que diz respeito à prática trovadoresca, foco deste estudo, também podemos apontar para diferenças que corroboram com a ideia do direcionamento da prática poética dionisina para a afirmação da autonomia do reino português perante os seus vizinhos. De fato, ambos os reis utilizaram a pena não só para divertir, mas também para reinar. Podemos reconhecer nas entrelinhas das composições estratégias que refletem o pensamento do rei acerca da necessidade de manter seus nobres entretidos e “sob rédea curta”. Todavia, os dois o fazem de maneiras e por motivos diferentes, uma vez que a composição, os anseios e a posição da classe nobiliárquica se diferenciavam nos distintos contextos. Para que possamos identificar essas questões, é necessário adentrar um pouco nas fronteiras da política ibérica, a fim de compreender o seu contexto, o posicionamento de Dom Dinis e, conseqüentemente, estabelecer a ponte com a sua produção trovadoresca.

### 1.1.2 A conjuntura externa

Dom Dinis assume o trono aos 17 anos, em 1279, e desenvolve o seu reinado dando continuidade à política centralizadora de Afonso III. O início do seu governo conta com uma regência que é logo rechaçada pelo novo rei. A mãe, Beatriz, solicita a ajuda de Afonso X de Castela para o controle do jovem rei português. Dom Dinis não se intimidou nem com o parentesco com o rei castelhano nem com o fato dele governar o reino ibérico mais poderoso do período.

Desde cedo, portanto, Dom Dinis buscou defender e demonstrar sua autoridade como rei o que pode ter contribuído para que se constituísse em uma figura de interesse

---

<sup>4</sup> BOISSELLIER, Stéphanne. O papel da instituição régia no Portugal medievo: ensaio de uma perspectiva estrutural. *Locus*, v. 22, n.1, 2016, p. 148. Disponível em: <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2902>. Acesso em: 15/09/2018.

para uma aliança com Aragão que se efetivou com o casamento com Isabel que, segundo a *Crónica de 1419*, era “fermosa e estremada em todolos bõos costumes que quantos dela ouviam falar a amavom em suas vontades”.<sup>5</sup>

A união era promissora para ambos os reinos, visto juntarem forças contra Castela, caso necessário, como o foi. Aragão também se mostrava como uma aliança promissora, pois passava a ter importante papel na economia e na política mediterrânicas e tanto Pedro III (1239-1285) quanto seu sucessor, Jaime II (1291-1327), exerceram um papel no primeiro plano da política peninsular. Da mesma forma, Isabel se mostrará uma rainha bastante ativa em variadas instâncias colaborando também nas negociações entre os dois reinos e na proteção de aragoneses que viviam em Portugal. Nesse contexto, “e, avendo dous anos que el rey dom Denis reinava, convem a saber, na era de mil iii<sup>e</sup> xbiii<sup>o</sup> anos, ouvindo a fama e a bondade da iffante, desejou de a aver por molher”.<sup>6</sup>

Percebe-se com isso o afastamento de Dom Dinis de possíveis ingerências por parte de Afonso X que poderia colaborar com as negociações do casamento ou, ainda, mediar acordos de enlace em seu próprio reino, o que contribuiria para um maior controle do rei português que, todavia, se mostrava bastante disposto a não deixar isso acontecer. A intervenção em defesa do casamento entre Dinis e Isabel foi proveniente de Filipe III, de França (1245-1285), primo do rei português, o que pode demonstrar que as relações com Castela estavam debilitadas ou sugerir o protagonismo de articulações políticas de Portugal que, tentando se distanciar da pretensa hegemonia de Castela, estabelece contatos e alianças em outros reinos.

O protagonismo dionisino também deve ser compreendido inserido no contexto político vivenciado por Portugal e Castela. Enquanto o reino português vivia uma relativa ordem pública, o contexto de Castela era de tensão e instabilidade governativa por conta da morte do herdeiro sucessor de Afonso X, Fernando de la Cerda (1255-1275), que colocou o rei em oposição a Sancho (1258-1295), que se considerava o legítimo herdeiro, enquanto o rei sábio, no decorrer do conflito, tomou o partido dos filhos de Fernando. Dom Dinis, juntamente com o rei de Aragão, coloca-se ao lado do futuro Sancho IV, apostando assim, “naquele que mais possibilidades tinha de triunfar”

---

<sup>5</sup> *Crónica de Portugal de 1419*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Caiado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1998, p 164.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p 165.

<sup>7</sup> tendo em vista o fato de que o rei castelhano enfrentava a insatisfação da nobreza há tempos, enfraquecendo o seu projeto político de se tornar imperador como e o seu poder como rei de Castela.

O desentendimento entre o rei sábio e a nobreza castelhana já podia ser sentido antes do conflito com o segundogênito. Afonso X pretendia o título de Imperador do Sacro Império Romano-germânico, o que o fazia governar diante de uma concepção de poder diferente do que a nobreza entendia como tal. Ela via o rei como um *primus inter pares*, enquanto o rei governava por meio da demonstração que não havia poder maior do que o régio. Suas ações, portanto, revelam o seu ideal de monarquia que podem ser observadas tanto na sua obra jurídica quanto na poética, entrelaçadas no seu projeto político unificador. Dessa maneira, a composição das leis por meio do *Fuero Real* e das *Siete Partidas* tinha como objetivo substituir os poderes locais pelo do rei e seguir uma estrita hierarquia que abrangia todos os súditos.

Diante dessas ações, a nobreza começou a demonstrar sua insatisfação ao longo do reinado de Afonso X que não conseguiu conter o seu avanço e nem conquistar o título de Imperador. A insatisfação da nobreza ganhou cores mais nítidas nas Cortes de Burgos de 1272, na qual os nobres apresentaram sua lista de queixas, sendo o *Fuero Real* a maior delas. Monarca e nobreza não chegaram a um acordo levando alguns cavaleiros ao exílio em Granada.

Esse evento foi narrado na *Crónica de Alfonso X* que nos apresenta esses cavaleiros como bandidos, uma vez que no percurso se dedicaram ao roubo de gado, saque de igrejas e a colocar fogo em casas. O acontecimento também pode ter sido o tema de uma cantiga de Santa Maria, *En Armentira foi um lavrador*, que nos apresenta um lavrador sendo atacado por um cavaleiro.

Interessante observar como as cantigas serviam não só a um objetivo lúdico, mas também a um intuito político, uma vez que nelas o rei denunciava o mau comportamento da sua nobreza que não cumpria com os ideais da vassalidade ao descumprir o princípio de fidelidade ao seu senhor. “Por meio das *Cantigas de Santa Maria* o rei como trovador estabelecia uma relação de fidelidade com a Virgem” <sup>8</sup>, em contraste com a atitude da nobreza.

---

<sup>7</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008, p. 58.

<sup>8</sup> SOKOLOWSKI, Mateus. *Aspectos da cavalaria nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X (1252-1284)*. 2016. 155f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 100.

Desse modo, as cantigas do rei sábio podem ser concebidas também pela sua função difusora e propagandística de um modelo de cavalaria que se adequasse ao seu projeto político. A produção trovadoresca se constitui, dessa forma, em uma rica fonte de análise histórica, uma vez que nos oferece elementos para vislumbrar vestígios do que testemunharam sobre a sociedade daquele período. As composições do rei sábio nos informam as relações estabelecidas com outros povos e culturas das quais se serviu para constituir a cultura caleidoscópica do seu reino, além de revelar seu descontentamento diante do comportamento da nobreza que considerava desleal.

Isso demonstra que a obra do rei castelhano foi utilizada para auxiliá-lo no seu projeto político, combatido pela nobreza que, por sua vez, é alvo das críticas régias por meio da sátira não tão velada, uma vez que os acontecimentos deveriam ser de amplo conhecimento, inclusive para além das fronteiras o que pode ter contribuído para que Dom Dinis não apoiasse o avô. Este exigia o trono após a morte do primogênito apoiando-se no direito tradicional castelhano que ditava a transferência do direito ao trono para o segundogênito, diferente do que predizia as *Siete Partidas* que assegurava a sucessão ao primogênito de Fernando de la Cerda. O código legislativo de Afonso X era, então, rechaçado, assim como a autoridade e legitimidade do seu poder como rei.

Em 21 de abril daquele ano, um simulacro de Cortes dadas em Valladolid – em que se reuniram representantes dos concelhos, ricos-homens e membros da linhagem régia como a rainha D. Violante, D. Manuel e o próprio segundogênito – determinou a deposição do monarca castelhano. Ademais das acusações levantadas contra este – acerca das pressões fiscais, crise econômica e violências praticadas –, o que efetivamente estava por trás daquela reunião eram as ambições do futuro Sancho IV e dos ricos-homens do reino.<sup>9</sup>

Tal episódio pode ter sido a inspiração para a cantiga *Como agradecer ben-feito* em que o rei, doente e traído pela nobreza, é socorrido por Maria:

Esta é como Santa Maria deu saude al Rey Don Affonso  
quando foi en Valadolide enfermo que foi  
juygado por morto.

[...]

Pois passou per muitas coitas e delas vos contarei:  
Ha vez dos ricos-omes que, segundo que eu sei,  
se juraron contra ele todos que non fosse Rey,

<sup>9</sup> ZLATIC, Carlos Eduardo. *A condição política de infante no reino português: D. Afonso, senhor de Portalegre (1263-1312)*. 2017. 322 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 140.

seend' os mais seus parentes, que divid' é natural.  
Como agradecer ben-feito é cousa que muito val...

E demais, sen tod' aquesto, fazendo-lles muito ben,  
o que lle pouco graçian e non tyan en ren;  
mais conortou-o a Virgen dizendo: «Non dés poren  
nulla cousa, ca seu feito destes é mui desleal.  
Como agradecer ben-feito é cousa que muito val...

[...]

Tod' aquesto fez a Virgen, ca deles ben o vingou;  
e depois, quand' en Requena este Rey mal enfermou,  
u cuidavan que morresse, daquel mal ben o sãou;  
fez por el este miragre que foi começ' e sinal  
Como agradecer ben-feito é cousa que muito val...

[...] <sup>10</sup>

É importante observar que Maria sempre opera milagres em prol do rei, sugerindo a concepção sagrada que ele tinha do poder monárquico que, assim, é legitimado divinamente, fato que pode ter sido utilizado para contribuir para a sua legitimação temporal que estava sendo questionada. Nessa cantiga, as tentativas de usurpação do poder régio são descritas como malogradas por causa da intervenção de Maria e de Deus com a devida vingança para os traidores do rei. <sup>11</sup>

Segundo José D'Assunção Barros, o próprio epíteto de Afonso pode ser tratado como uma fonte histórica, pois indica a consciência da propagação da imagem de um rei sábio. E, ainda,

não se trata de qualquer sábio, mas de um rei que é sábio. De fato, entre os dois termos da expressão “Afonso X, o Sábio” está oculta ainda a palavra “Rei” – que fica naturalmente subentendida. A expressão completa seria então “Afonso X, o (rei) sábio”, o que o torna simultaneamente enunciadora do atributo de guerreiro, da condição de nobreza, do *status* de realeza, e mais de todos os desdobramentos que comporta o atributo de sábio [...]. Inclusive a legitimação na esfera do sagrado. <sup>12</sup>

Todavia, mesmo com os esforços de Afonso X, a propaganda política por meio das suas cantigas não foi de muita ajuda para o rei castelhano que, passando a insurgência de Sancho contra ele, pouco tempo teve para tentar estancar as feridas que

<sup>10</sup> Afonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Portal Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000003.pdf>. Acesso em: 28/12/2017.

<sup>11</sup> KLEINE, Marina. Afonso X e a legitimação do poder real nas *Cantigas de Santa Maria*. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 16, 2001/2002, p. 60. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/6225/3716>. Acesso em: 28/12/2017.

<sup>12</sup> BARROS, José D'Assunção. *O modelo dos reis sábios em Castela e Portugal da Idade Média*. Rio de Janeiro: Celta, 1995. Versão Kindle, p. 302.



essa sublevação causou ao reino. O rei morre em 1284. Em seu testamento, deserdou o filho que, contudo, assume o trono a despeito do desejo oficial do anterior, pondo em xeque mais uma vez a autoridade de Afonso X.

Diante disso, podemos dizer que Dom Dinis decidiu apoiar o lado vencedor, de fato, sugerindo que o rei português estava em sintonia com os acontecimentos do período, os quais apontavam para o enfraquecimento da autoridade de Afonso X, o qual não angariou, dessa forma, o apoio do neto, pois este viu em Sancho uma aliança mais frutífera para o reino português.

Contrário à escolha do monarca português, o irmão de Dom Dinis, o senhor de Portalegre, Dom Afonso, recebe Dom Álvaro de Lara e convoca todos os homens de armas de seus domínios em Portugal para lutarem a seu lado.

Dom Dinis, então, vai combater o irmão com auxílio de Sancho IV e, juntos, cercam Arronches em 1298, o que leva ao fim do segundo conflito entre o rei português e seu irmão. O senhorio do infante português é trocado ficando na posse do rei, já que Dom Afonso era sogro de Dom Nuno de Lara, um poderoso rico-homem de Castela, o que poderia ser perigoso para a manutenção das fronteiras portuguesas.

De fato, a aliança de Dom Dinis com Sancho surtiu efeito, uma vez que os filhos desses dois reis se casaram entre si. Entretanto, até que esses enlaces se efetivassem, outros conflitos permearam as relações entre Portugal e Castela, pois Sancho demonstra intenções de romper o contrato ao acordar o casamento de seu filho com alguma princesa de França. Dom Dinis tenta resolver a desavença por meio da diplomacia que não se mostra eficaz, levando-o a declarar guerra contra Castela. A situação, porém, toma outro rumo por conta da morte inesperada do rei castelhano, em 1295, cujo testamento aponta para o cumprimento do acordo com Portugal.

Sobe ao trono de Castela Fernando IV (1265-1321) sob a regência da mãe, Maria de Molina (1265-1321), com quem Dom Dinis passa a negociar a efetivação do acordo firmado com Sancho IV. Concomitante a isso, os herdeiros de Fernando de la Cerda ainda se sentiam no páreo da disputa pelo trono castelhano, pois consideravam Fernando IV ilegítimo pelo fato de o casamento de Sancho e Maria de Molina não ter sido legitimado.

Nesse contexto, Dom Dinis reconhece o infante Dom Juan, irmão de Sancho IV, como rei, levando Dom Henrique, irmão de Afonso X e tutor de Fernando IV, a negociar, em 1295, a neutralidade do rei português na desavença mediante a promessa de lhe entregar Moura, Serpa, Aroche e Aracena, além de demarcar a fronteira luso-

castelhana e renovar a promessa de casamento entre Fernando de Castela e Constança, a infanta portuguesa.

No ano seguinte, contudo, os infantes Dom Juan e Dom Afonso de la Cerda investem mais uma vez contra a legitimidade do rei castelhano e partilham o reino entre si, cabendo ao primeiro Leão, Galiza e Astúrias e ao segundo Castela e Andaluzia. A partilha ainda estabelecia que Aragão ficaria com Múrcia. Os dois são aclamados reis em Leão e Sahagún e Dom Dinis auxilia Dom Juan com cavaleiros que marcham para conquistar Valladolid. Todavia, antes de chegar à cidade, Dom Dinis já havia recuado para a Beira por conta de nova negociação com Maria de Molina estabelecida por meio do tratado de Alcañices, de 1297, “que estabeleceu a linha de fronteira mais estável da Europa”.<sup>13</sup>

O acordo também garantiu a efetivação do casamento de Fernando IV com Constança, cuja dispensa papal Dom Dinis auxiliou a pagar, assim como a bula de legitimação do rei castelhano e a dispensa para o casamento da infanta castelhana, Beatriz, com o futuro Afonso IV de Portugal.

Esse pacto resolvia as pendências com Portugal, contudo, a nobreza castelhana ainda se mostrava descontente perante o novo rei e, encabeçados por Dom Henrique, Diogo Lopes de Haro e Dom Juan Manoel, investiram novamente contra autoridade régia. Já com o acordo selado com o reino vizinho, Castela obteve, portanto, o auxílio de Dom Dinis que encontra-se com o rei castelhano em Badajoz em 1303 emprestando a este 1 milhão de maravedis para as despesas do combate. O rei português fará mais dois empréstimos a Fernando IV e também será chamado a sancionar acordos entre Castela e Aragão acerca da disputa por Múrcia e Alicante, episódio narrado pela *Crónica de 1419*:

E di-la coroniqua que soube o papa o grande desamor amtre eles e que lhe envyou a dizer que não ouvessem amtresy guerra sobre esta rezão, mes que escolhesem hum juiz que vyse ho direito que cada hum tinha e que detriminase a contenda que amtre-eles avya e que a sentença que ele desse ele ajudaria comprir. E que os reis ambos, obedecendo ao mandado do papa, acordarom amtre sy que el rey dom Denis fosse juiz daquele feyto.<sup>14</sup>

Posteriormente, os três reinos ibéricos irão se unir em torno da defesa dos bens dos Templários, atacados por Filipe IV (1268-1314) desde 1307. No reino português, os

<sup>13</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, p. 130.

<sup>14</sup> *Crónica de 1419*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Caiado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1998, p. 177-178.

bens da Ordem do Templo foram transferidos para a Ordem de Cristo instituída em 1319; em Aragão foi criada a Ordem de Montesa, embora os bens dos Templários fossem direcionados aos Hospitalários e em Castela a coroa incorporou a maioria dos domínios templários.

Percebe-se que o contexto político da Península Ibérica nesse período foi bastante marcado pelas relações com Castela, sobretudo no período entre 1282 e 1310. Porém, as relações entre Portugal e Castela já eram instáveis no governo de Afonso III em função da disputa pelo Algarve que, em 1263, foi enfeudado a Dom Dinis que, assim, se tornava vassalo de Afonso X, de modo que “el rey dom Afonso de Portugal lhe dese ajuda de cimcoenta cavaleiros de seu regno quando lhe a el rey de Castela avyese cada vez que os mister ouvese”<sup>15</sup>, como teria acontecido em 1265, para auxiliar Castela frente a Granada, com o infante português como seu chefe nominal. No ano seguinte, Afonso X renuncia aos direitos do Algarve e, em 1267, era legitimada a sua integração a Portugal, o que teria desencadeado o descontentamento da nobreza castelhana.

Toda essa ação demonstra a vivacidade da política da Península Ibérica, atestando também a perspicácia governativa de Dom Dinis que era “um político em estado puro, ou seja, imaginativo, rápido de reflexos e dotado de especial sentido da oportunidade”<sup>16</sup>. Essa imagem foi construída pela *Crónica Geral de Espanha*, concebida pelo filho do rei, Dom Pedro, conde de Barcelos (1287-1350). Ele também enalteceu a faceta trovadoresca do rei, a qual pode ser concebida como uma forma de valorizar o reino, por meio de uma produção artística própria, desenvolvida em consonância com a política de sua afirmação no âmbito político.

Todavia, o elogio de Pedro Afonso feito a seu pai não deve ser compreendido apenas como uma ode desinteressada. Ainda que o conde de Barcelos tenha seguido o caminho das letras como o rei-trovador, é preciso lembrar que a relação entre ambos foi debilitada no período da desavença entre o rei e o filho herdeiro, irmão do Conde. De início, Dom Pedro permaneceu ao lado do rei, porém, posteriormente “veyo-se pera o iffante, servindo-o e acompanhando-o como d'ante fazia a el-rey.”<sup>17</sup> Por conta disso, Pedro Afonso perdeu privança do rei, assim como domínios, se exilando em Castela

---

<sup>15</sup> *Crónica de 1419*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Caiado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1998, p. 161.

<sup>16</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p. 148.

<sup>17</sup> *Crónica de 1419*. *Op. Cit.*, p. 194.

entre 1317 e 1322. Por fim, ao voltar a Portugal, tem seus bens restituídos, declara-se neutro no conflito e afasta-se da Corte.

É importante pensar também que o contexto em que Dom Pedro escreve é um período de transformações e, por isso, necessita de obras que reforcem ideais. Como nobre, precisa afirmar a concepção do nobre ideal, pautada nos conceitos de amor e amizade. Como filho e irmão de reis, também precisa falar sobre a figura régia ideal que deveria ser um modelo para a nobreza. Sua outra obra, o *Livro de Linhagens*, pode ter sido patrocinada por Afonso IV (1291-1357)<sup>18</sup>, o que poderia explicar a necessidade de bem falar da linhagem a qual este rei pertencia.

Dom Pedro, como cronista “é a consciência que ordena e concilia as vozes convocadas, promove o dialogismo”<sup>19</sup> e, ainda, “é na essência a orquestração de uma polifonia, várias consciências e percepções compiladas sem pudor”.<sup>20</sup>

Nesse sentido, vale o reforço de que essas obras não são neutras e cabe ao historiador investigar as polifonias que as permeiam, a fim de compreender não só o aspecto social e político que fundamentam sua produção, mas também os elementos estéticos, subjetivos e ideológicos<sup>21</sup> que complementam o seu objetivo de realização e transmissão.

### 1.1.3 A conjuntura interna

O reinado de Dom Dinis é considerado pela historiografia como o primeiro com uma administração completa, uma vez que a esfera social, política e cultural foram englobadas nas suas legislações e ações que eram direcionadas, sobretudo, à organização interna.

---

<sup>18</sup> MOCELIM, Adriana. “*Por meter amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha*”: o Livro de Linhagens do Conde Pedro Afonso no contexto tardo-medieval português. 2007. 252 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 65.

<sup>19</sup> GUIMARÃES, Marcella Lopes. A polifonia de Nájera (1367). *Revista Territórios e Fronteiras*. Cuiabá, vol. 7, n. 2, jul/dez, 2014. Disponível em: <http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/324>. Acesso em: 30/12/2017, p.184.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Conceito utilizado com base sentido criado por Antoine Destutt de Tracy (1754-1836), que cunhou o termo no século XVIII unindo as palavras de origem grega, *eidós* e *logos*, criando o sentido de ideologia como um estudo sistemático das ideias, visando o estudo da origem e da formação das ideias. Assim, o sentido utilizado nesse trabalho é de conjunto de ideias. Para maiores informações sobre o termo vide: IDEOLOGIA. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 531.

Diante disso, Dinis pode voltar suas atenções para o próprio reino que precisava de ajustes, como a desavença com o clero que colocou Portugal sob interdito desde o reinado de Afonso III. O conflito durou 23 anos e foi apaziguado por Dom Dinis que, apesar de fazer algumas concessões, conseguiu afirmar sua autoridade perante a Igreja em desentendimentos posteriores que passaram a ser resolvidos a nível local, sem a intervenção de Roma.

Além disso, ele ainda teria de se preocupar com os descontentamentos nobiliárquicos desencadeados por seu irmão e seu filho que podem ser compreendidos como porta-vozes da insatisfação da nobreza perante as ações centralizadoras do rei. Alguns desses descontentamentos já foram referidos na “conjuntura externa”, pois a bipartição realizada aqui não pode ser concebida como esquema rígido; as relações do período foram marcadas por movimento extraterritorial.

O conflito com o irmão, o infante Afonso (1263-1312), desenrolou-se em três atos, todos vencidos pelo rei. Tais confrontos foram analisados por Carlos Eduardo Zlatic<sup>22</sup> que em seu estudo aponta para o fato de que a ação de Dom Afonso estava em consonância com o contexto de contestação do poder régio por parte dos segundogênitos que, como membros da nobreza, também se colocavam em posição de embate contra o rei em prol dos seus privilégios nobiliárquicos ou advogando a si o direito ao trono, como pode ser verificado no próprio reino português, quando a autoridade de Sancho II (1223-1248) foi descredenciada pela nobreza e pela Igreja, levando seu irmão, o segundogênito Afonso III (1248-1279), ao trono.

A ilegitimidade de Dom Dinis foi o argumento utilizado pelo infante Afonso de Portugal para reclamar seu legítimo direito ao trono em detrimento ao direito do seu irmão, que teria nascido sob ilegitimidade matrimonial de Afonso III e Beatriz de Castela (1293-1359). Afonso III ainda era casado com Matilde de Bolonha (1202-1258), que prestou queixas ao Papa Alexandre IV (1199-1261). Afonso III foi condenado por bigamia e incesto, sendo obrigado a devolver o dote de Matilde sob pena de excomunhão. Porém, a questão foi logo resolvida, pois no mesmo ano a condessa morreu. Em 19 de junho de 1263, por meio da bula *Qui celestia*, o matrimônio foi legitimado assim como os filhos nascidos dele. Dom Dinis nasceu em 9 de outubro de 1261, portanto, sob a insígnia da bastardia, assim como sua mãe, bastarda de Afonso X,

---

<sup>22</sup> ZLATIC, Carlos Eduardo. *A condição política de infante no reino português: D. Afonso, senhor de Portalegre (1263-1312)*. 2017. 322 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

motivo pelo qual os súditos portugueses poderiam não ver a união com bons olhos, pois diminuía o *status* da nobreza de Afonso e sua prole, o que não pareceu lhe preocupar, pois, afinal de contas, ela tinha sangue real e o enlace lhe garantiu o Algarve. O próprio Dinis “amou, depois, sobretudo, os seus próprios filhos bastardos, o que provocou novas guerras com o seu filho herdeiro”.<sup>23</sup>

A bastardia, como se pode observar, era comum naquele contexto. A própria rainha Isabel criou os bastardos de Dom Dinis que atuaram em importantes posições de governança, como Afonso Sanches, mordomo-mor do reino, e Pedro de Barcelos, cuja obra literária já foi referida. Os bastardos, especialmente os reais, também participavam das negociações políticas acordadas por meio dos seus enlaces matrimoniais, como ocorreu com Pedro Afonso que casou em segundas núpcias com Maria Ximena Coronel, uma das damas da rainha que agiu ativamente na negociação do enlace. Percebe-se, diante disso, que ser um bastardo régio poderia ter suas vantagens e não ter essa situação contestada caso não fosse interessante politicamente. No caso do reinado de Dom Dinis, a bastardia régia foi colocada em pauta por contribuir para os intentos de tomada do trono por parte do seu irmão e, posteriormente, por seu filho.

Dessa forma, a prerrogativa da ilegitimidade do rei, tema comum no contexto ibérico, serviu para que Dom Afonso, seu irmão, pleiteasse para si o direito ao cetro. No entanto, há historiadores que defendem que Afonso também seria ilegítimo, uma vez que seu nascimento, em 6 de fevereiro de 1263, teria ocorrido antes da data da legitimação do casamento de seus pais.<sup>24</sup>

Afonso era o principal nobre do reino por intermédio de sua posição de infante, que assim deve ser analisada como uma categoria social, garantindo-lhe importantes territórios na fronteira com Castela, Marvão, Portalegre, Arronches e Vide<sup>25</sup>, dando-lhe um posicionamento ambíguo, pois, como irmão, privado e vassalo do rei deveria lhe ser fiel. Bem possivelmente foi essa a prerrogativa pensada pelo Bolonhês ao fazer essas doações ao seu segundogênito para garantir que ele não se voltasse contra o futuro rei. “Fidelidade e fortalecimento do poder régio contra a nobreza foram igualmente as motivações para que Afonso III fizesse de seu segundogênito o mais poderoso nobre do

---

<sup>23</sup> MATOS, João da Cunha; VENTURA, Leontina. As legitimações do reinado de Dom Dinis. *Revista Portuguesa de História*, t. XLIV, p. 237-256, 2013, p. 238.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> Também foi doado Lourinhã, único domínio que não se localizava na fronteira luso-castelhana.

reino”.<sup>26</sup> Como aponta Zlatic, tais doações se caracterizavam como feudo da Coroa, vinculados ao poder régio por meio dos serviços exigidos pela relação vassálica entre Dom Afonso e o rei. Os importantes senhorios poderiam, portanto, terem sido doados como uma garantia de concessão de prestígio ao infante que, assim, não se insurgiria contra o poder monárquico.

Porém, a despeito disso, Dom Afonso não ficou totalmente contente com a sua ambígua situação, pois o colocava como o mais importante nobre do reino e também como o mais perigoso pelo fato dos seus senhorios terem grande importância estratégica para a defesa do reino, como conjecturou Dom Dinis ao, após os acordos de paz com o irmão, tê-los trocado por domínios no interior, onde o irmão não causaria mais transtornos com aliados de Castela.

O infante partiu para a desambiguação da sua posição escolhendo ser o mais perigoso dos nobres ao invés do mais importante aliado do rei. A primeira contenda se deu em 1281 quando o infante mandou construir muralha e fortaleza em Vide. Tal atitude deve ser compreendida como uma afronta direta à autoridade do rei, uma vez que era uma de suas prerrogativas a construção de muralhas e fortalezas, visto ser a defesa do reino uma de suas funções. Ao agir sem a autorização régia, Dom Afonso deixava clara sua posição de nobre que se opunha ao poder do rei. “Mais do que uma torre e muro, a elevação de estruturas defensivas naquele senhorio representou a solidificação em pedra e madeira de um conflito de poderes: do nobiliárquico contra o régio”.<sup>27</sup>

Dom Afonso se tornava, assim, a personificação do descontentamento da nobreza em relação à ação centralizadora do rei que já vinha sendo desenvolvida desde Afonso II (1185-1223), mas que encontrou em Dom Dinis um instrumento mais sistemático a ponto de parte da historiografia enxergar seu reinado como um ponto de viragem na forma de governar<sup>28</sup>, direcionada desde o início para a contenção do poder nobiliárquico.

Dom Dinis cerca Vide e Dom Afonso foge para Sevilha, onde se encontrava o avô, Afonso X, e sua mãe, Beatriz que anos antes já havia sido compelida pelo rei português a deixar o reino por conta de sua tentativa de governá-lo por meio de uma

---

<sup>26</sup> ZLATIC, Carlos Eduardo. *A condição política de infante no reino português: D. Afonso, senhor de Portalegre (1263-1312)*. 2017. 322 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 84.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.99.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 89.

regência. Segundo José Augusto de Sotto Mayor Pizarro <sup>29</sup>, a regência tinha como objetivo aumentar a autoridade desses membros sendo necessário para isso retardar a ascensão de Dom Dinis que se posicionou contra a regência e contra a mãe, dispensando-a de qualquer compromisso com o reino português. Dona Beatriz sentindo-se ultrajada pela ação do filho pede ajuda de Afonso X que solicitou um encontro com o neto para a solução da situação. Dom Dinis declinou da proposta, ignorando mãe e avô, demonstrando que diante da necessidade da afirmação do seu poder os laços familiares contavam bem pouco.

D. Dinis, na altura em que se queria afirmar como monarca, não poderia ceder às pressões maternas ou do avô, e muito menos permitir os atos de rebeldia do irmão. E, precisamente porque se queria afirmar, e porque desde cedo terá delineado os eixos determinantes da sua governação, a sua reação tinha de ser exemplar e inequívoca. <sup>30</sup>

O desentendimento régio-familiar foi documentado na *Crónica de Afonso X* :

E porque o rei dom Dinis de Portugal, neto deste rei dom Afonso, andava desavindo da rainha dona Beatriz sua mãe, filha que era deste rei dom Afonso mandou pedir este rei dom Afonso a este rei de Portugal seu neto que viesse a Elvas, uma vila que é do reino de Portugal, que está a três léguas de Badajoz. E o rei dom Afonso enviou-lhe o Infante dom Sancho seu filho e o Infante dom Manuel seu irmão e o Infante dom Pedro e o Infante dom João e o Infante dom Jaime, seus filhos, e que por eles rogava que o viessem ver ali a Badajoz. E este rei dom Dinis deteve-os ali três dias e deu-lhes por resposta que se fossem e que logo iria ver o rei do Afonso seu avô. E desde que eles chegaram a Badajoz aonde estava o rei dom Afonso seu padre e lhe disseram a resposta que lhes dera el rei de Portugal seu neto, agradou-se com ela e esteve esperando que ele viesse. E o rei de Portugal, receando que o rei o queria meter sob o poder da rainha mãe, dona Beatriz, de que ele não estava pagado, não quis ir a Badajoz ver o avô e foi-se para Lisboa. E quando disseram isto ao rei dom Afonso e viu que o rei de Portugal seu neto não se queria guiar por ele, tornou-se para Sevilha. <sup>31</sup>

Segundo Pizarro, esse episódio reflete a posição de Dom Dinis como um jovem monarca que visava demonstrar sua independência e vontade de afirmação e, diante disso, “não toleraria qualquer ingerência materna nos assuntos governativos”.<sup>32</sup> Dessa forma, podemos analisar as ações perpetradas por Dom Dinis inseridas na política de afirmação da sua autoridade como rei, onde se encaixam as medidas tomadas contra o

<sup>29</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>31</sup> *Crónica de Afonso X. Crónica de Afonso X*. Edición, transcription y notas por Manuel González Jiménez. Murcia, Real Academia Alfonso X El Sábio, 1998. APUD. *Ibidem*, p. 87.

<sup>32</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *Op.Cit.*, p.87.



irmão e no estabelecimento da trégua que, contudo, não deixava de identificar a superioridade régia.

Para celebrar o fim do primeiro conflito, foi reafirmado o laço de vassalagem de Afonso para com Dom Dinis que também o sagra cavaleiro, uma forma de demonstrar a importância do poder régio, fato que obrigava o nobre português a reconhecer a soberania régia de seu irmão e senhor.

Após esse evento, Dom Afonso aparece novamente como confirmador dos documentos régios, apontando para o apaziguamento das desavenças. Contudo, em 1287, se desenvolve uma nova contenda causada pela guarida dada a Dom Álvaro Nunes de Lara por parte do infante, como mencionado anteriormente.

Essa segunda investida de Dom Afonso demonstra o seu iminente perigo para o governo de Dom Dinis. Ainda que comprometido com o rei por meio de laços de vassalagem, ele almeja caminhos mais altos ao ser infiel a esses vínculos e se aproximar da nobreza castelhana, ela mesma contestadora da autoridade régia. A diferença entre elas, porém, e que o nobre português não levou em consideração, era o fato de que em Castela o poder nobiliárquico era mais forte do que comparado ao do existente em Portugal que contava com um rei disposto a lutar pela legitimação do seu poder que ainda não estava desgastado. Ou, alternativamente, podemos supor que Dom Afonso, tendo consciência da inferioridade do poder nobiliárquico em Portugal, se utiliza de seus contatos e alianças em Castela, buscando o seu fortalecimento para enfrentar a autoridade régia, como efetivado no reino vizinho.

Seu intento, como sabemos, malogrou. E, além de sair derrotado mais uma vez perante o rei, também vai diminuindo seu estatuto nobiliárquico, uma vez que quebra o código vassálico de amizade e honra para com o seu senhor. Essas eram duas das prerrogativas do nobre e servo ideal. Dom Afonso, ao rompê-las, se dirigia para o lado bem oposto ao do trono.

Porém, ainda confiante em seu intento, ele se coloca mais uma vez contra o rei. Em 1299 temos o derradeiro enfrentamento deflagrado pelo fim do apoio de Dom Dinis a Dom Juan, pretendente ao trono da Galiza. O rei português empreendeu cerco a Portalegre durante seis meses, o que demonstra que Dom Afonso ainda tinha uma forte base militar. Por conta disso, Dom Dinis utilizou estratégias de guerra para vencer o irmão que, contudo, teria fugido para Castela, deixando suas tropas sustentando o cerco.

O último acordo de paz liberava o infante do laço de vassalagem com o rei, cujas benesses dessa relação farão falta quando este é exortado por Jaime II de Aragão a punir

o irmão pelo assassinato de Dona Violante, esposa de Dom Afonso. Ao responder ao rei aragonês, Dom Dinis afirma que “Ca sabedes que o infante don Afonso no e nosso vassalo ne ten de nos nada”.<sup>33</sup>

Assim, destituído de importantes domínios e da privança do rei, Dom Afonso se tornou um personagem de segundo plano em Portugal. Partiu para Castela onde poderia ainda se beneficiar das alianças políticas que por lá restassem, porém, é afastado da corte em 1304 por conta das suspeitas de ter assassinado sua esposa. Retorna a Portugal bem afastado do trono que almejava e sem mais forças para afrontar o rei.

Entre um confronto e outro, Dom Dinis tinha que lidar com o restante da nobreza que também estava insatisfeita com suas ações, tendo seu poder diminuído, solapado pelas transformações internas a ela, causadas pelo fim da Reconquista que também leva consigo o ideal de nobreza baseado na ação militar. Há, portanto, uma reestruturação nobiliárquica, assim como da própria concepção de nobreza, agora entendida como *virtus* pessoal expressa como categoria social e moral.<sup>34</sup>

Assim, a classe nobiliárquica enfrentava a necessidade de reformular a si mesma, fator que auxilia na reação contra as ações dionisinas que contribuem para o seu maior apagamento, ao menos no campo político.

Dom Dinis, desde o início do reinado desenvolveu ações para cercear o poder da nobreza. Tal prerrogativa não era uma novidade na forma de governar, uma vez que desde o reinado de Afonso II pode-se observar a agitação nobiliárquica em torno do processo de acumulação de poder nas mãos do rei. Podemos compreender a ação de Dom Dinis como uma continuação dessa prática, também observada no reinado de seu pai que já o teria colocado no exercício administrativo do reino antes mesmo de assumir o trono.

Assim sendo, é sintomático que desde os primórdios do seu governo procurasse aplicar a mesma política, mantendo-se coerente com a prática já exercida em reinados anteriores e que culminava na maior autoridade do poder régio também visado durante todo o seu reinado. Assim, uma das primeiras ações tomadas foi em 1283 com a revogação de doações e privilégios concedidos desde 1279, ano em que assume a coroa. Tal atitude, segundo Pizarro, deve ser compreendida como uma demonstração de força e

---

<sup>33</sup> GIMÉNEZ SOLER, Andrés. *Don Juan Manuel: biografía y estudios*. Zaragoza: La Académica, 1932, p. 343. APUD ZLATIC, Carlos Eduardo. *A condição política de infante no reino português: D. Afonso, senhor de Portalegre (1263-1312)*. 2017. 322 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 296.

<sup>34</sup> RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 246.

autoridade, uma vez que, objetivando conter o avanço do regime senhorial para o Alentejo, Dom Dinis demonstrava que o poder da nobreza provinha do rei.

Diante da política de contenção dos abusos senhoriais, aplicada também por meio das Inquirições<sup>35</sup>, tornadas mais abrangentes e sistemáticas, a nobreza ofereceu uma reação que se fez explícita nas reclamações efetuadas nas Cortes de Lisboa, em 1285, e de Guimarães, em 1288. É interessante observar que as datas dessas Cortes são próximas a uma das insurgências do infante contra o rei. Diante disso, não se pode conceber a rebelião de Dom Afonso isolada da agitação nobiliárquica causada pela preocupação de perda dos seus poderes e de seu espaço de ação no reino.

De fato, Dom Afonso foi o porta-voz dessas insatisfações nas Cortes de Lisboa, constituindo-se assim como um líder dos nobres, uma vez que se situava numa posição privilegiada em relação aos demais nobres por ser ele o mais importante e poderoso deles.

Em resposta às reivindicações da nobreza, Dom Dinis instituiu uma Comissão para averiguar as reclamações. O resultado se deu em 1290 com a legitimação de muitas honras nobiliárquicas, contribuindo para dividir os nobres, pois uma parte deles foi beneficiada pelo poder régio e outra ainda sentia que seus direitos foram arbitrariamente solapados. Por certo que essa pode ser compreendida como uma estratégia política de Dom Dinis, reconhecido pela historiografia como um hábil político. Tal artimanha ainda pode ser identificada nas eliminações de certos cargos e de outros que deixaram de ser hereditários para terem seus membros nomeados pelo rei, demonstrando que, de fato, o poder emanava dele.

Essa ação ajuda a compreender a heterogeneidade da nobreza, dividida em velha e nova, como aponta António Rei.<sup>36</sup> A velha nobreza fundamentava sua existência numa específica concepção de *nobilitas* que era mais antiga que a própria monarquia. Essa era justamente uma das prerrogativas da classe nobiliárquica para combater a política centralizadora do rei, uma vez que, graças a ela o reino de Portugal existe. Segundo essa concepção o poder do rei emana da nobreza e não o contrário. Em contrapartida, temos a nova nobreza, que emerge por meio das ações régias e vai

---

<sup>35</sup> Inquéritos em larga escala ordenados pelo poder régio para investigar os abusos dos senhores laicos e eclesiásticos contra os bens da coroa. Tiveram início em 1220 e se intensificaram no reinado de Dom Dinis. In: SERRÃO, Joel. *Pequeno dicionário de História de Portugal*. Iniciativas Editoriais, 1976, p. 174.

<sup>36</sup> REI, António. *Cultura da nobreza no reinado de D. Dinis. Convergências e divergências entre a velha nobreza e a nova nobreza*. Disponível em: [http://www.academia.edu/7148800/Cultura\\_da\\_Nobreza\\_no\\_reinado\\_de\\_D.\\_Dinis](http://www.academia.edu/7148800/Cultura_da_Nobreza_no_reinado_de_D._Dinis). Acesso em: 11/06/2017.

assumindo cargos próximos ao rei que, assim, tem um grupo mais domesticado que concorre com aquele que foi tendo o seu papel diminuído.

A forma como lidou com a nobreza e, sobretudo, com o irmão demonstram as intenções que Dom Dinis tinha em relação à política a seguir em relação aos abusos e às tentativas de expansão do poder senhorial, bem observado também nas interferências do poder régio no que diz respeito às partilhas de heranças de famílias nobiliárquicas, como a verificada no caso da morte de Dom Gonçalo Garcia de Sousa, em 1286, cujo patrimônio ganhou a atenção do rei por conta da suspeita de ser fruto de apropriação ilícita de bens da coroa.

Somado a essas ingerências régias no âmbito no direcionamento das heranças, há a revogação, em 1283, das doações feitas à nobreza e a eliminação de certos cargos e a criação de outros, como o Condado de Barcelos que contribuiu para balancear a ação do rei que restringe ao mesmo tempo em que doa poder à nobreza. Porém, o poder doado perpassa pelo seu controle e demonstração do local de onde ele emana: o trono. Assim, tem-se, como aponta Pizarro, uma doação simbólica e restritiva, e, “em termos simbólicos, primeiro, porque o *novo conde* tinha um título e um poder que se confinava a um espaço preciso e, ambos expressamente concedidos por graça régia”.<sup>37</sup>

Tal ação faz parte da política de afirmação do poder régio que, em contrapartida, afasta o rei da alta nobreza. Em consequência dessa prática também é possível verificar a diminuição de parte da nobreza, uma vez que as velhas linhagens foram desaparecendo sem serem substituídas pelas mais novas.

Em síntese, na passagem do reinado de Afonso III para o de seu filho D. Dinis, e relativamente às linhagens que integraram as respectivas cortes, verifica-se que, no que respeita à alta nobreza, das 15 linhagens integrantes do grupo de ricos-homens da corte do *Bolonhês*, só 10 continuaram no reinado seguinte, acrescidas dos Limas e dos Soverosas; no entanto, convirá recordar que, dessas 12, metade não sobreviveu à passagem do século XIII para a centúria seguinte, e que das seis restantes, cinco não atingiram o final do reinado de D. Dinis (os Teles abandonam a rico-homia por morte do 1º conde de Barcelos [1304], os Limas saíram do reino em 1310, os Riba de Vizela extinguem-se pela morte do 2º conde de Barcelos [1312], o mesmo acontecendo aos Aboim-Portel em 1315, e os Barbosas perdem a rico-homia por morte de Fernão Pires de Barbosa, em 1321). Ou seja, de 17 linhagens que ao longo de três quartos de século (1248-1325) representaram a nobreza portuguesa ao seu mais alto nível, apenas uma, a de Briteiros, atingiu o segundo quartel de Trezentos com o mesmo estatuto.

Quanto às linhagens de nível médio e inferior, podemos traçar o seguinte quadro: de um conjunto de 40 linhagens, 17 estavam ligadas à vassalagem régia, mas sobretudo à dos vários membros da família real, enquanto as restantes 23 se associavam ao exercício de diversas funções e cargos curiais

<sup>37</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p.203.

(conselheiros régios, vice-mordomos, mordomos-mores da rainha, porteiros-mores, almirante-mor, meirinhos-mores, etc.). Das 40, finalmente, só 22 se mantiveram ligadas à corte durante o reinado de Afonso IV, mas quase todas eram de condição inferior e também exerceram funções de pouca notoriedade.<sup>38</sup>

Diante da diminuição do poder nobiliárquico, não foi à toa, portanto, que ao lado de Dom Dinis no conflito contra o filho, o futuro Afonso IV, não houvesse nenhum membro da alta nobreza, vendo no infante um aliado para restaurar o seu poder e espaço político.

O enfrentamento com o herdeiro se desenvolveu nos anos finais do reinado e pode ser compreendido como uma nova faceta do embate contra a nobreza, tendo em vista que, após a morte do irmão do rei, o infante herdeiro se tornava o nobre mais importante do reino. Assim, para defender a efetivação desse direito, Dom Afonso se posicionou contra o rei e contra o irmão bastardo, Afonso Sanches, cujo poder ascendente desencadeou o alerta em relação a uma possível disputa pela coroa.

A contenda que envolvia o destino da herança de Dom João Afonso Telo, abrangendo suas filhas, Teresa Martins, casada com Afonso Sanches, e Violante Sanches, casada com Dom Martim Gil de Riba de Vizela, alferes-mor do reino, teve seu desfecho dado pelo tribunal régio pendendo para o bastardo régio ao determiná-lo como o maior beneficiário, enquanto Dom Martim ficava com o título de Conde de Barcelos, levando-o, em 1312, a partir para Castela por ter se desgastado e desgostado da sentença régia. Além disso, Afonso Sanches era mordomo-mor do reino desde 1307, cargo de suma importância na governação do reino.

À vista disso, o infante se juntou a uma parcela descontente da nobreza e com o subterfúgio de lutar pela manutenção do seu direito ao trono se posicionou contra o pai que publicizou a bula papal de 1320, a qual dizia nunca ter pedido para legitimar Afonso Sanches para que ele assumisse o trono em detrimento do herdeiro. Tal episódio também é-nos apresentada na *Crónica de 1419*:

sobre estas cousas damos testemunho, amte afacee daquele que he vida e verdade, que nunca sobre tal despenção nos foy sopricado per palavra nem per esprito da parte do dito rey nem doutro algum e, ainda que nos fosse sopricado sobre tal cousa, trabalharemos de lho não cumprir e faremos rezão. E, querendo nós ainda ser mais certos se tal sopricação fora feita a alguns dos nosos amteçesores ou se lhe derom tal depemção, fizemos ler os registos

<sup>38</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p. 252-253.

do papa Bonifácio oitavo e do papa Clemente. b. e achamos fielmente, per aqueles que os mandamos cata, que em nêhum dos registos nom he feyta menção de tal despenção como esta de Afonso Sanches. Semelhavelmente damos testemunho de verdade que nunca contra ho dito iffante nem contra nêhum outro enviou dizer nêhũa cousa a nós, que nós saibamos. <sup>39</sup>

O conflito, iniciado em 1319, na verdade, deve ser compreendido como uma “clivagem da alta nobreza de corte em face da política dionisina de controle do poder senhorial”. <sup>40</sup> Além disso, a guerra civil mostrou que não era fácil acabar com os privilégios senhoriais da nobreza, ainda que o resultado tivesse sido ambíguo, visto o rei ter feito concessões a ela que, contudo, vai continuar perdendo espaço diante do fortalecimento do poder régio. <sup>41</sup>

Durante os anos de embate, finalizado somente em 1324, Dom Dinis fez ler publicamente um rol de queixas contra o infante, assim como também fez acusações a Pedro, conde de Barcelos, que se posicionou ao lado do irmão. Da mesma forma, a rainha Isabel também foi punida por se colocar ao lado do filho, sendo desterrada em Alenquer. Finalizada a contenda, os partidários de Dom Afonso foram condenados por traição à morte, tendo os pés e mãos decepados, os corpos queimados e os bens confiscados. <sup>42</sup> Dom Pedro, contudo, recebeu o perdão régio que reabilitou seus bens e o infante entregou à Justiça todos os foragidos e degredados que o acompanhavam. A paz foi assinada em 1324, com Afonso Sanches afastado do reino.

Posteriormente, Afonso IV teve ainda que lidar com o irmão bastardo que, acusado de traição e tendo os bens confiscados, foi condenado a desterro perpétuo. Diante disso, Afonso Sanches reuniu armas e homens para lutar contra Portugal. A contenda durou três anos e só chegou ao fim por conta de uma doença que debilitou as forças do bastardo que, contudo, teve seus bens restabelecidos, situação bem diferente do outro irmão, João Afonso, condenado à morte por traição. Por sua vez, Pedro Afonso, se retirou da corte, passando a viver em Lalim, onde produziu cantigas, o *Livro de Linhagens* e a *Crónica Geral de Espanha de 1344*.

---

<sup>39</sup> *Crónica de Portugal de 1419*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Caiado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1998, p.206.

<sup>40</sup> ZLATIC, Carlos Eduardo. *A condição política de infante no reino português: D. Afonso, senhor de Portalegre (1263-1312)*. 2017. 322 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 244.

<sup>41</sup> MOCELIM, Adriana. “*Por meter amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha*”: o Livro de Linhagens do Conde Pedro Afonso no contexto tardo-medieval português. 2007. 252 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 40.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 248.

Diante dessa conjuntura, pode-se perceber que a ação bélica ainda era requisitada para os reis e Dom Dinis não se esquivou dela quando se fez necessária. Ainda assim, o seu reinado é particularmente relacionado com a prática cultural, da qual ele mesmo é a maior expressão. Todavia, ela não deve ser compreendida como uma instância independente. Cultura e poder se relacionam intimamente e aquela serve não só para entreter, mas também para conquistar. No caso de Dom Dinis, conquistar a legitimação de um poder supremo perante a nobreza e também como trovador que nada devia aos provençais e demais trovadores.

Nesse sentido, as cantigas podem ser compreendidas como um enunciado didático em que o rei transmitia um discurso tanto interno quanto perante aos demais reinos. A corte era o ambiente no qual Dom Dinis produzia e disseminava suas composições. Porém, não se pode esquecer que ela era também e, sobretudo, um ambiente político.

Roger Chartier lembra que “na tradição, livro é decoração; e a biblioteca, sinal de um saber ou de um poder”.<sup>43</sup> Podemos fazer a transladação do conceito para a produção trovadoresca e para a importância dada aos documentos, à escrita. A oralidade ainda é de suma importância nesse período, mas também é possível identificar a ascensão do poder da escrita enquanto meio de propagação e afirmação de identidades, tanto por parte do rei quanto pela nobreza que da mesma forma irá defender a sua causa por intermédio das cantigas e das genealogias que afirmam a importância da linhagem e do seu *status* nobiliárquico.

O contexto político do reinado dionisino permite verificar o conflito, mas também a necessária interação entre rei e nobreza, sendo que a dicotomia conflito/solidariedade pode ser observada nas composições literárias que objetivam, entre outras questões, definir e legitimar a função de cada grupo na sociedade. No que diz respeito à nobreza, ao ver seu poder ser reduzido por conta das ações centralizadoras de Dom Dinis, além do embate direto, promove o enfrentamento pelo viés cultural que também é político e simbólico. É sob essa perspectiva que podem ser interpretadas as obras genealógicas que defendiam a solidariedade nobiliárquica enquanto apontava para o papel e lugar do rei nessa conjuntura.

De saída, os nobiliários não se cansam de lembrar aos reis e aos demais leitores-ouvintes o quanto os reis peninsulares devem aos nobres a conquista

---

<sup>43</sup> CHARTIER, Roger (dir.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 90-91.

da Espanha aos mouros, ou o quanto lhes deve Afonso Henriques a consolidação do reino de Portugal, ou o quanto lhes devem os demais governantes ibéricos os seus sucessos particulares e específicos.<sup>44</sup>

Dessa forma, tem-se que essas obras buscam relembrar que o rei tem uma dívida para com a nobreza e, portanto, o seu poder provém dela. O mesmo pensamento percorre as ações de Dom Dinis que tende demonstrar à nobreza que o poder dela depende dele. Diante disso, a produção cultural não pode ser dissociada dessas efervescentes relações entre rei e nobreza que dela fazem também um instrumento de poder e de idealização da figura régia e dela mesma, de modo que não se pode separar a criação textual da prática social.

É importante ter em mente que o século XIII é um período de crise e readaptação da nobreza que precisa reestruturar a sua razão de ser. Para tanto, ela precisa construir uma identidade com bases sólidas que visa legitimar e afirmar o poder que vê esvair-se de suas mãos para as do rei. Assim, essas produções não são ingênuas e o contexto por meio do qual elas são construídas nos permitem identificar mascaradas inocências, uma vez que o seu conteúdo expressa a construção e a afirmar um sistema de valores<sup>45</sup> que contribuía para a instituição da coesão da nobreza, transmitindo o sentimento de pertencimento a uma mesma camada social.

Essa característica foi, justamente, o motivo pelo qual as obras genealógicas foram, por um período, negadas ao estudo histórico, fato influenciado pela perspectiva positivista que rejeitava qualquer fonte que contivesse traços de subjetividade. A partir do século XX, contudo, diferentes concepções sobre o fazer historiográfico contribuíam para a mudança desse pensamento, afinal, a subjetividade também faz História, pois, como aponta Georges Duby, as sociedades não se explicam só pelo material e, tendo percepção disso, o historiador pode ser considerado livre, ao menos dos preceitos positivistas, já que tem a consciência de que jamais chegará a uma verdade 100% objetiva<sup>46</sup>, a começar por suas próprias fontes. Cabe ao historiador identificá-la e interpretá-la sob a luz das estruturas contextuais que contribuíram para a sua construção.

---

<sup>44</sup> BARROS, José D'Assunção. Realeza, solidariedade nobiliárquica e imaginário cavaleiresco na Idade Média portuguesa (séc. XIII-XIV). *Revista Ciências Humanas*. Taubaté, vol. 1, n. 1, 2009, p. 2. Disponível em: <http://www.unitau.br/revistahumanas>. Acesso em: 15/05/2017.

<sup>45</sup> SOT, Michel; GERREAU-JALABERT, Anita; BOUDT, Jean Patrice. "A singularidade medieval". In: RIOUX, Jen-Perre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 167.

<sup>46</sup> ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges; LADURIE, Emmanuel Le Roy; LE GOFF, Jacques. *História e Nova História*. Lisboa: Teorema, 1986, p. 11.



Da mesma forma, as composições trovadorescas devem ser compreendidas nessa perspectiva, uma vez que também revelam a simbiose entre o real, o ficcional e a subjetividade. Assim, as composições literárias do período se posicionam de forma mais complexa do que supõe a divisão proposta por Segismundo Spina<sup>47</sup>. Para ele, a Literatura da Baixa Idade Média ganha contornos mais precisos, podendo ser definida em três grupos gerais: empenhada, que contém intenções pedagógicas; semi-empenhada, dirigida por intenções satíricas e artísticas; e de ficção, desinteressada. Para o autor, o trovadorismo encaixa-se na última categoria. Contudo, qualificar a produção trovadoresca dentro de um conceito limitado restringe as diferentes compreensões do mundo medieval que ela ilustra, pois, os fundamentos ficcionais são tecidos em meio a elementos de uma realidade latente, como a mescla de gêneros, referências culturais que atestam que as composições não eram estáticas e estavam sujeitas a interferências da experiência de vida de seus artífices.

O conteúdo também perpassa por tais motivações nos dando indícios sobre os acontecimentos do contexto em que foram escritos. Assim, as cantigas devem também ser compreendidas como um discurso retórico em que as disputas sociais ganham uma voz cultural sem, contudo, deixar de apresentar seu viés político. Nesse contexto, por meio das produções trovadorescas podemos identificar as críticas da nobreza ao rei e vice-versa. No que diz respeito às composições dionisinas podemos compreendê-las na conjuntura em que visa a sua afirmação tanto em termos internos quanto externos. Ao utilizar referências e estilos de outras produções do período, demonstra seu afinamento com as tendências do seu tempo, assim como sua erudição, ao transformar tais elementos em uma produção autônoma e, muitas vezes, única.

Da mesma forma, também podemos interpretar suas cantigas como uma maneira de consolidar um novo tipo de rei que não rejeita as prerrogativas bélicas quando necessárias, mas também vincula o aspecto cultural ao seu projeto centralizador que passa pela disseminação de um novo ideal de homem e de nobre. Apresenta-se, portanto, um novo ofício régio, pautado na cultura que aos poucos vai se laicizando e se materializando por meio da escrita que elabora um novo poder.

---

<sup>47</sup> SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

Assim, essa Literatura nos “mostra ao mesmo tempo a rosa e a espada, o elogio e o escárnio da nobreza medieval portuguesa”<sup>48</sup>, que falava de amor ao mesmo tempo que de luxúria e crítica social. Por vezes, Dom Dinis utilizou desses temas numa mesma cantiga, demonstrando a dificuldade de classificação e compreensão, revelando a própria complexidade humana.

As cantigas trovadorescas também nos permitem pensar sobre o não dito. Os silêncios também fazem História. Não há registro de nenhuma cantiga satírica destinada a Dom Dinis. Importante ressaltar que não há registro, o que não implica, necessariamente, que elas não foram feitas. Sabe-se que os cancioneiros galego-portugueses não representam a totalidade da produção trovadoresca. As cantigas que chegaram até nós passaram por critérios de seleção. Algumas, por questões morais, foram deixadas de lado em algum cancioneiro e preservadas em outro. Tudo depende do compilador e do seu mecenas. Assim sendo, podemos nos perguntar se nenhuma cantiga com críticas a Dom Dinis foi realmente escrita ou se simplesmente não foi escolhida para ser legada à posteridade.

Diante do contexto de enfrentamento entre a nobreza e o rei-trovador anteriormente exposto, fica evidente que a sua forma de reinar não era unânime ainda que as fontes indiquem o contrário ao transmitir a sua imagem de forma laudatória.

Essa circunstância corroboraria com o fato de que a escrita se constitui como um novo poder, relegando ao esquecimento o que não concorda com a perspectiva de mundo de uma determinada época, rei ou grupo social. Nesse caso, o que não seria pertinente a ser propagado era a contraposição da imagem de Dom Dinis como um rei exemplar que, de fato, foi disseminada ao longo dos séculos.

## 1.2 Referências teórico-metodológicas

No que diz respeito à metodologia e edição de fontes faz-se importante destacar a plataforma multimídia desenvolvida por pesquisadores portugueses que congregaram

---

<sup>48</sup> BARROS, José D’Assunção. Diálogo entre dois cancioneiros – o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV. *Revista Letra Magna*. Ano 02, n. 3, 2º sem., 2005, p. 6. Disponível em: <http://www.letramagna.com/josebarros.pdf>. Acesso em: 16/12/2017.

na base de dados *Cantigas Medievais Galego-portuguesas*<sup>49</sup> todos os textos preservados do movimento trovadoresco galego-português, assim como as imagens dos manuscritos, informações sobre os autores e outros elementos pertinentes ao seu estudo.<sup>50</sup>

Graça Videira Lopes, uma das coordenadoras do projeto<sup>51</sup>, em um artigo para a revista *Medievalista*<sup>52</sup>, apresenta a base de dados assim como a metodologia empregada para a sua realização. Um dos problemas elencados diz respeito às diversas interpretações das cantigas que se iniciam pelas diferentes formas de transcrição de algumas delas. A autora salienta que a base de dados, ainda que se constitua como um alicerce importante para o estudo do trovadorismo galego-português, não é definitiva, uma vez que novos estudos sempre promovem revisões e atualizações sobre as obras e suas análises.

Lênia Marcia Mongelli também aponta a necessidade de uma rigorosa metodologia para que não se cometam erros interpretativos, como alcunhar as cantigas galego-portuguesas de não originais por “repetirem” a fórmula provençal. Tal interpretação não leva o contexto em consideração, o qual se faz necessário apreender para compreender o movimento trovadoresco em diferentes facetas, seja a de maior amplitude, em que entendemos o fenômeno de forma geral, a partir de suas origens até o seu desfacelamento, e a de menor amplitude que diz respeito à análise da prática do movimento em ambiente mais restrito nas cortes senhoriais e reais. Entretanto, as duas não podem ser dissociadas. A delimitação espaço-temporal nos dá a possibilidade de verificar as especificidades do movimento num determinado contexto, o da corte do rei Dom Dinis no caso deste trabalho.

Porém, é importante concebê-lo dentro de uma tradição em que se prezava a técnica e a sua prática de forma mais perfeita possível que, no entanto, não prescrevia

---

<sup>49</sup> Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fesh.unl.pt>.

<sup>50</sup> Há, ainda, uma base de dados galega, disponível desde 1998 e atualizada em 2016, a *base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*, que relaciona-se ao Arquivo Galicia Medieval do Centro 'Ramón Piñeiro' para a Investigación en Humanidades e suas atualizações estão vinculadas a projetos do Plan Nacional de I+D+i e da Xunta de Galicia. In: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Disponível em: <http://www.cirp.gal/meddb>. Acesso em: 28/11/2016.

<sup>51</sup> A base de dados é fruto, fruto do projeto *Littera*, desenvolvido entre 2007 e 2010, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, com sede no Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Contou, além de Graça Videira Lopes, com a colaboração de Manuel Pedro Ferreira e Nuno Júdice.

<sup>52</sup> LOPES, Graça Videira. Algumas considerações sobre a base de dados Cantigas medievais galego-portuguesas. *Medievalista*, n.12, jul-dez, 2012. Disponível: <https://medievalista.revues.org/736>. Acesso em: 11/11/2016.

uma restrita obrigatoriedade de seguimento, como podemos observar por meio das composições dionisinas que, versáteis, dialogam com as formas provençais, mas não se limitam a elas, dando contornos específicos ao trovadorismo galego-português.

O período efervescente do trovadorismo em Portugal coincide com o reinado de Afonso III (1248-1279), em cujo ambiente de cultura cortês se desenvolverá a formação de Dom Dinis que irá relembrar, ou ainda, afirmar, em uma composição que tem ciência dessa tradição. Em *Proençaes soen mui bem trovar*, Dinis legitima sua prática trovadoresca remetendo aos seus fundadores, mas se coloca além dela, demonstrando originalidade e consciência da sua ação poética que se insere na compreensão do sentido que a prática trovadoresca tinha para os seus atores. Assim, voltando à questão levantada por Mongelli, a metodologia rigorosa contribui para o avanço das análises, corrigindo e ampliando as formas interpretativas. Assim, “qualquer modelo teórico é simultaneamente ‘construção’ – porque nos ajuda a caminhar, inovando, e ‘ruptura’ – porque corrige erros do passado, em rica interação dialética”.<sup>53</sup>

A autora faz em outro estudo<sup>54</sup> uma referência às metodologias já adotadas, as quais podem e devem ser reutilizadas. Por vezes, são a partir delas que se iniciam novos estudos. Uma das metodologias elencadas é a catalogação dos motivos das cantigas. É sabido que elas se dividem em gêneros: de amor, de amigo, de escárnio e maldizer. Há ainda, alguns subgêneros, como as albas, as pastorelas, entre outros. Porém, além dessa especificação generalizante em relação à norma temática é possível identificar outros motivos inseridos nas cantigas que nos auxiliam na sua interpretação em relação ao seu contexto. Tal será a metodologia desenvolvida nesse trabalho que, a partir da análise pormenorizada das cantigas de Dom Dinis, chegou ao seguinte quadro temático-motífico:

---

<sup>53</sup> MONGELLI, Lênia Márcia. “Estudos interdisciplinares sobre o trovadorismo galaico-português.” In: MASSINI-CAGLIARI, GLADIS; MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; SODRÉ, Paulo Roberto; SOUZA, Risonete Batista (orgs.). *Série Estudos medievais. Metodologias*, 2008, p.9. Disponível em: <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes>. Acesso em: 11/11/2016.

<sup>54</sup> MONGELLI, Lênia Márcia. Fremosos cantos: reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n.2, 2008. Disponível: <https://cem.revues.org/9112>. Acesso em: 11/11/2016.

## Cantigas de amor

**Deus**

*A mha senhor que eu por mal de mi  
 Ai senhor fremosa, por Deus  
 Amor fez a mim amar  
 Amor, em que grave dia vos vi  
 Como me Deus aguisou que vivesse  
 De mi fazerdes vós, senhor  
 De mi valerdes seria, senhor  
 De muitas coitas, senhor, que levei  
 Em gram coita, senhor  
 Grave vos é de que vos ei amor  
 Mesura seria, senhor  
 Nom sei como me salv' a mha senhor  
 Nostro senhor, ajades bom grado  
 Nostro senhor, se averei guisado  
 Nunca Deus fez tal coita qual eu ei  
 O gram viç' e o gram sabor  
 O mais quer'eu já leixá-lo trobar  
 Ora vejo bem, mha senhor  
 Ora, senhor, nom poss' eu já  
 Perguntar-vos quero por Deus  
 Pero eu dizer quisesse  
 Pero que eu mui long'estou  
 Pois ante vós estou aqui  
 Pois mha ventura tal é já  
 Pois que vos Deus fez, mha senhor  
 Pois que vos Deus, amigo, quer guisar  
 Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou  
 Praz-mh a mi, senhor, de moirer  
 Proençaes soen mui bem trobar  
 Punh' eu, senhor, quanto poss' em quitar  
 Quand' eu bem meto femença  
 Quant'eu, fremosa mha senhor  
 Que grave coita, senhor, é  
 Que mui gram prazer que eu ei, senhor  
 Que prazer avedes, senhor  
 Que razom cuidades vós, mha senhor  
 Que soidade de mha senhor ei  
 Quem vos mui bem visse, senhor  
 Quer'eu em maneira de proençal  
 Se eu podess' ora meu coração  
 Se oj' em vós a nenhum mal, senhor  
 Sempre'eu, mha senhor, desejei  
 Senhor fremosa, nom poss' eu osmar  
 Senhor fremosa, pois no coração  
 Senhor fremosa, por qual vos Deus fez  
 Senhor fremosa, vejo-vos queixar  
 Senhor, aquel que sempre sofre mal  
 Senhor, desquando vos vi*

**Coita**

*Amor fez a mim amar  
 Amor, em que grave dia vos vi  
 Assi me trax coitado  
 Como me Deus aguisou que vivesse  
 De mi fazerdes vós, senhor  
 De muitas coitas, senhor, que levei  
 Em gram coita, senhor  
 Grave vos é de que vos ei amor  
 Mesura seria, senhor  
 Nom me podedes vós, senhor  
 Nostro senhor, se averei guisado  
 Nunca Deus fez tal coita qual eu ei  
 Nunca vos ousei a dizer  
 O mais quer'eu já leixá-lo trobar  
 O que vos nunca cuidei a dizer  
 Pero eu dizer quisesse  
 Pois ante vós estou aqui  
 Proençaes soen mui bem trobar  
 Punh' eu, senhor, quanto poss' em quitar  
 Quant'eu, fremosa mha senhor  
 Que estranho que mha é, senhor  
 Que grave coita, senhor, é  
 Que prazer avedes, senhor  
 Se eu podess' ora meu coração  
 Senhor fremosa e de mui loução  
 Senhor fremosa, pois no coração  
 Senhor, eu vivo coitada  
 Senhor, nom vos per se me guisar Deus  
 Senhor, oj' ouvess' eu vagar  
 Senhor, pois me nom queredes  
 Senhor, que bem parecedes!  
 Senhor, que mal vos nembrades  
 Senhor', cuitad' é o meu coração  
 Tam muito mal mi fazedes, senhor  
 Unha pastor bem talhada  
 Unha pastor se queixava  
 Vós mi defendestes, senhor*

<p> <i>Senhor, em tam grave dia          Senhor, eu vivo coitada          Senhor, oj' ouvess' eu vagar          Senhor, pois me nom queredes          Senhor, pois que m'agora Deus guisou          Senhor, que bem parecedes!          Senhor, que de grad' oj' eu queria          Senhor, que mal vos nembrades          Senhor', cuitad' é o meu coração          Tam muito mal mi fazedes, senhor          Unha pastor se queixava          Vós mi defendestes, senhor</i> </p>	
<p> <b>Elogio à senhor</b>  <i>Se oj' em vós a nenhum mal, senhor          Quant'eu, fremosa mha senhor          Como me Deus aguisou que vivesse          Da mha senhor qye eu servi          Pois mha ventura tal é já          Grave vos é de que vos ei amor          Pois que vos Deus fez, mha senhor          Um tal ome sei eu, ai bem talhada          O que vos nunca cuidei a dizer          Que mui gram prazer que eu ei, senhor          Senhor fremosa, nom poss' eu osmar          Nom sei como me salv' a mha senhor          Senhor fremosa e de mui loução          Senhor, oj' ouvess' eu vagar          Que soidade de mha senhor ei          Ai senhor fremosa, por Deus          Senhor fremosa, por qual vos Deus fez          Quer'eu em maneira de proençal          Perguntar-vos quero por Deus          Nostro senhor, se averei guisado          O gram viç' e o gram sabor          Senhor fremosa, pois no coração          Amor, em que grave dia vos vi          Senhor, que bem parecedes!          Quand' eu bem meto femença          Senhor, em tam grave dia          Senhor, eu vivo coitada</i> </p>	<p> <b>Morte</b>  <i>Praz-mh a mi, senhor, de moirer          O mais quer'eu já leixá-lo trobar          Que razom cuidades vós, mha senhor          Quant'eu, fremosa mha senhor          Como me Deus aguisou que vivesse          Tam muito mal mi fazedes, senhor          Grave vos é de que vos ei amor          Senhor, desquando vos vi          Um tal ome sei eu, ai bem talhada          Unha pastor se queixava          A tal estado mh adusse, senhor          O que vos nunca cuidei a dizer          Senhor, nom vos per se me guisar Deus          Que soidade de mha senhor ei          Mesura seria, senhor          Senhor', cuitad' é o meu coração          Proençaes soen mui bem trobar          Nostro senhor, se averei guisado          Assi me trax coitado          Nunca vos ousei a dizer          Pois ante vós estou aqui          Amor fez a mim amar          Punh' eu, senhor, quanto poss' em quitar          De mi valerdes seria, senhor          Senhor, eu vivo coitada</i> </p>
<p> <b>Mal</b>  <i>A tal estado mh adusse, senhor          Da mha senhor qye eu servi          De mi fazerdes vós, senhor          Grave vos é de que vos ei amor          Nunca vos ousei a dizer          Ora vejo bem, mha senhor          Pois ante vós estou aqui          Pois que vos Deus, amigo, quer guisar          Que estranho que mha é, senhor</i> </p>	<p> <b>Vassalagem</b>  <i>Amor, em que grave dia vos vi          Da mha senhor qye eu servi          De mi valerdes seria, senhor          Mesura seria, senhor          O gram viç' e o gram sabor          Oi oj' eu cantar d'amor          Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou          Praz-mh a mi, senhor, de moirer          Que razom cuidades vós, mha senhor</i> </p>

<p><i>Que mui gram prazer que eu ei, senhor Que prazer avedes, senhor Quem vos mui bem visse, senhor Quix bem, amigos, e quer' e querrei Senhor fremosa, pois no coração Senhor fremosa, vejo-vos queixar Senhor, aquel que sempre sofre mal</i></p> <p><i>Senhor, desquando vos vi Senhor, pois que m'agora Deus guisou Tam muito mal mi fazedes, senhor Vós mi defendestes, senhor</i></p>	<p><i>Se oj' em vós a nenhum mal, senhor Sempre'eu, mha senhor, desejei Senhor fremosa, por qual vos Deus fez Senhor, desquando vos vi</i></p>
<p><b>Perda do sem</b> <i>A mha senhor que eu por mal de mi Ora, senhor, nom poss' eu ja Pois ante vós estou aqui Pois mha ventura tal é ja Quant'a, senhor, que m'eu de vós parti Que soidade de mha senhor ei Senhor fremosa e de mui loução Senhor, que mal vos nembrades</i></p>	<p><b>Bem</b> <i>Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou Preguntar-vos quero por Deus Sempre'eu, mha senhor, desejei Senhor, aquel que sempre sofre mal Senhor, pois me nom queredes</i></p>
<p><b>Trovar</b> <i>O mais quer'eu já leixá-lo trobar Proençaes soen mui bem trobar Quer'eu em maneira de proença Senhor, dizem vos por meu mal</i></p>	<p><b>Referência a outras literaturas</b> <i>Proençaes soen mui bem trobar Quer'eu em maneira de proença Senhor fremosa e de mui loução Unha pastor bem talhada</i></p>
<p><b>Distância da senhor/falta de notícias</b> <i>Nom sei como me salv' a mha senhor Pero que eu mui long'estou Senhor, que de grad' oj' eu querria</i></p>	<p><b>Santa Maria</b> <i>Senhor, em tam grave dia Unha pastor bem talhada</i></p>
<p><b>Amor</b> <i>Amor, em que grave dia vos vi Amor fez a mim amar</i></p>	<p><b>Ciúmes</b> <i>Nostro senhor, ajades bom grado</i></p>
<p><b>Saudade</b> <i>Que soidade de mha senhor ei</i></p>	<p><b>Diálogo</b> <i>Unha pastor bem talhada</i></p>
<b>Cantigas de amigo</b>	
<p><b>Deus</b> <i>Ai flores, ai flores do verde pino Amad' e meu amigo Amiga, bom grad' aja Deus Amiga, faço-me maravilhada Amigo fals' e desleal! Bom dia vi, amigo Com' ousará parecer ante mi De morrerdes por mi gram dereit' é Dizede, por Deus, amigo: Dos que ora som na oste Em grave dia, senhor, que vos oi</i></p>	<p><b>Coita</b> <i>Amiga, faço-me maravilhada Amiga, quem vos ama Amigo, queredes vos ir? Bem entendi, meu amigo Chegou-m' or' aqui recado Chegou-mh', amiga, recado Coitada viv', amigo, por que vós nom vejo Falou-m' oj' o meu amigo Meu amig', u eu seja Meu amigo, nom poss' eu guarecer Nom sei oj', amigo, quem padecesse</i></p>

<p><i>Gram temp' a , meu amigo, que nom quis Deus</i>  <i>Meu amigo, nom poss' eu guarecer</i>  <i>Nom sei oj', amigo, quem padecesse</i>  <i>O meu amigo a de mal assaz</i>  <i>O voss' amig', ai amiga</i>  <i>O voss' amig', amiga, vi andar</i>  <i>Por Deus, amiga, pes-vos do gram mal</i>  <i>Por Deus, amigo, quem cuidaria</i>  <i>Por Deus, punhade de veerdes meu</i>  <i>Que coita ouvestes, madr' e senhor</i>  <i>Que muit' a ja que nom vejo</i>  <i>Que trist' oj' é meu amigo</i>  <i>Quisera vosco falar de grado</i>  <i>Vai-s' o meu amig' alhur sem mi morar</i>  <i>Valer-vos-ia, amigo, se oj'</i>  <i>Vi-vos, madre com meu amig' aqui</i></p>	<p><i>O meu amigo a de mal assaz</i>  <i>O voss' amig', amiga, vi andar</i>  <i>Que coita ouvestes, madr' e senhor</i></p>
<p><b>Elogio à amiga</b>  <i>Amiga, faço-me maravilhada</i>  <i>Amigo, queredes vos ir?</i>  <i>De que morredes, filha, a do corpo velido?</i>  <i>Falou-m' oj' o meu amigo</i>  <i>Levantou-s' a velida</i>  <i>Meu amig', u eu seja</i>  <i>Mha madre velida!</i></p>	<p><b>Morte</b>  <i>Amiga, quem vos ama</i>  <i>Amigo, queredes vos ir?</i>  <i>De morreredes por mi gram dereit' é</i>  <i>De que morredes, filha, a do corpo velido?</i>  <i>Meu amigo, nom poss' eu guarecer</i>  <i>Nom chegou, madr', o meu amigo</i>  <i>O meu amigo a de mal assaz</i>  <i>Pesar mi fez meu amigo</i>  <i>Vai-s' o meu amig' alhur sem mi morar</i>  <i>Valer-vos-ia, amigo, se oj'</i></p>
<p><b>Bem</b>  <i>Amigo fals' e desleal!</i>  <i>Dizede, por Deus, amigo:</i>  <i>Em grave dia, senhor, que vos oi</i></p>	<p><b>Distância do amigo/falta de notícias</b>  <i>Ai flores, ai flores do verde pino</i>  <i>Amiga, faço-me maravilhada</i>  <i>Com' ousará parecer ante mi</i>  <i>Dos que ora som na oste</i>  <i>Nom chegou, madr', o meu amigo</i>  <i>Nom poss' eu, meu amigo</i>  <i>Por Deus, amigo, quem cuidaria</i>  <i>Que muit' a ja que nom vejo</i>  <i>Que trist' oj' é meu amigo</i></p>
<p><b>Santa Maria</b>  <i>Amiga, quem vos ama</i>  <i>Por Deus, amigo, quem cuidaria</i></p>	<p><b>Saudade</b>  <i>Nom poss' eu, meu amigo</i></p>
<p><b>Pesar</b>  <i>Amiga, muit' a gram sazom</i>  <i>Pesar mi fez meu amigo</i>  <i>Que trist' oj' é meu amigo</i></p>	<p><b>Serviço ao rei</b>  <i>Dos que ora som na oste</i></p>
<p><b>Estratégia de relacionamento</b>  <i>O meu amig', amiga, non quer'eu</i></p>	<p><b>Encontro/notícias recebidas</b>  <i>Amad' e meu amigo</i>  <i>Amiga, bom grad' aja Deus</i>  <i>Amigo, pois vós nom vi</i></p>



	<p><i>Bom dia vi, amigo</i>  <i>Chegou-mh', amiga, recado</i>  <i>Para ver meu amigo</i>  <i>Pois que diz meu amigo</i></p>
<p><b>Indiferença</b>  <i>Vós que vos em vossos cantares meu</i></p>	<p><b>Interseção da mãe</b>  <i>Roga-m' oje, filha, o voss' amigo</i>  <i>Vi-vos, madre com meu amig' aqui</i></p>
<p><b>Intriga</b>  <i>Amiga, sei eu bemd' unha molher</i></p>	<p><b>Natureza</b>  <i>Ai flores, ai flores do verde pino</i></p>
<p><b>Indiscrição</b>  <i>O voss' amigo tam de coração</i></p>	<p><b>Diálogo</b>  <i>Dizede, por Deus, amigo:</i>  <i>Em grave dia, senhor, que vos oi</i></p>
<p><b>Traição/Falsidade/Perjúrio</b>  <i>Ai fals' amigu' e sem lealdade!</i>  <i>O voss' amig', ai amiga</i>  <i>Por Deus, amiga, pes-vos do gram mal</i>  <i>Por Deus, amigo, quem cuidaria</i></p>	<p><b>Perda do favor</b>  <i>Meu amigo vem oj' aqui</i></p>
<p><b>Malmaridada</b>  <i>Quisera vosco falar de grado</i></p>	<p><b>Mãe como empecilho</b>  <i>Gram temp' a , meu amigo, que nom quis Deus</i>  <i>Por Deus, punhade de veerdes meu</i>  <i>Valer-vos-ia, amigo, se oj'</i></p>
<p><b>Bailada</b>  <i>Mha madre velida!</i></p>	
<b>Cantigas de escárnio e maldizer</b>	
<p><b>Deus</b>  <i>Deus, com' ora perdeu Joam Simhom!</i>  <i>Tant', é Melion pecador</i></p>	<p><b>Trovar</b>  <i>U n'outro dia Dom Joam</i></p>
<p><b>Duplo sentido</b>  <i>De Joam Bol' and' eu maravilhado</i>  <i>Deus, com' ora perdeu Joam Simhom!</i>  <i>Disse-m' oj' um cavalheiro</i>  <i>Joam Bol' anda mal desbaratado</i>  <i>Joam Bolo jov' em uma pousada</i>  <i>Ou é Melion Garcia queixoso</i>  <i>Tant', é Melion pecador</i></p>	<p><b>Maldade</b>  <i>Tant', é Melion pecador</i></p>
<p><b>Estilo de vida</b>  <i>Ou é Melion Garcia queixoso</i></p>	<p><b>Animais</b>  <i>De Joam Bol' and' eu maravilhado</i>  <i>Deus, com' ora perdeu Joam Simhom!</i>  <i>Joam Bol' anda mal desbaratado</i>  <i>Joam Bolo jov' em uma pousada</i></p>
<p><b>Pessoa chata</b>  <i>U n'outro dia Dom Joam</i>  <i>U n'outro dia seve Dom Joam</i></p>	<p><b>Doença</b>  <i>Disse-m' oj' um cavalheiro</i></p>
<p><b>Casa d'el rei</b>  <i>U n'outro dia Dom Joam</i></p>	<p><b>Herança</b>  <i>Mui melhor ca m'eu governo</i></p>

A partir de então, passaremos a tratar dos temas elencados no quadro acima, a começar pelas cantigas de amor. Alguns dos assuntos, como a coita, o elogio a *senhor*, a morte, o mal, a perda do sem, o bem, distância da *senhor*, Amor, ciúmes e saudade por estarem relacionados não serão abordados aqui, sendo a eles reservado um capítulo a parte. Posteriormente, trataremos das análises das temáticas das cantigas de amigo e escárnio e maldizer.

Foram-nos legadas 72 cantigas de amor<sup>55</sup> e 3 pastorelas de Dom Dinis<sup>56</sup>. Como pode-se perceber na análise do quadro, os temas se sobrepõem ao número total das obras. Isso significa que o tema geral do amor se ramifica e se relaciona com outros, sobretudo com o sofrimento amoroso, denominado de coita, que é, justamente, o tema profano mais profícuo. A ela se relacionam o pesar, o sentir-se mal e o desejo da morte, proporcionados pela não correspondência amorosa. Dessa maneira, é compreensível que suas referências estejam conectadas, uma vez que tais ideias são pertinentes para a transmissão de uma determinada concepção de amor, o cortês, que se desenvolve na Península Ibérica a partir de elementos provençais e árabes, mas também ganhando contornos específicos. Nesse ínterim, é importante salientar que não há uma unanimidade por parte dos estudiosos sobre a origem do trovadorismo galego-português. Há aqueles que defendem uma origem provençal, outros uma origem autóctone e outros, ainda, uma influência árabe.

Antes de falarmos sobre o amor, é interessante notar o tema que aparece em primeiro lugar: Deus. Porém, essas composições não se tratam de cantigas religiosas. A referência a Deus deve ser compreendida no contexto de uma cultura religiosa em que Ele era compreendido como onipresente. Todavia, a conotação dada nas cantigas se refere a uma fórmula de juramento, um recurso a um argumento de autoridade em que Deus é testemunha do sentimento cantado pelo trovador, o que atestaria a veracidade dele, além de estabelecer uma dialética entre o sagrado e o profano. A Deus também se pede pelas graças da *senhor* e suplica-se a morte de amor. Clichê tão fundamentado que

---

<sup>55</sup> Lang incorporou 73 cantigas na sua edição do cancionero de Dom Dinis, *Pero muito amo, muito nom desejo*. Contudo, alguns estudiosos, como Giuseppe Tavani e Oskar Nobiling, consideram essa composição como espúria, isto é, uma obra tardia que foi copiada num espaço em branco, após as cantigas de Dom Dinis. A cantiga, ainda que apresente referências temáticas de uma cantiga de João Airas de Santiago, *Desej'eu bem haver de mia senhor*, mostra-se numa configuração bem distinta das composições de Dom Dinis. Dessa forma, opta-se aqui por não seguir o caminho de Lang. Para maiores informações, vide: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al., *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fesh.unl.pt>.

<sup>56</sup> Nesse quadro, as pastorelas estão incorporadas às cantigas de amor.

também se tornou motivo de chacota para o trovador Rui Queimado que morreu de amores por uma dona nas suas canções e ressuscitou ao terceiro dia.

Em *Roi Queimado morreu com amor* há a sátira feita por Pero Garcia Burgalês que brinca com o arrependimento de Queimado em morrer pela sua *senhor*. Percebe-se que Rui Queimado brinca com o clichê da morte de amor, pois, fazê-lo, é uma forma para ser reconhecido como um bom trovador que deve ter o conhecimento e a técnica da tradição na qual se afirma o clichê.

Pensando na tradição, voltemos à temática divina das cantigas de Dom Dinis. É sabido que seu avô materno, Afonso X, o rei sábio de Castela (1252-1284) também foi um notório trovador, cuja profícua produção resultou no maior conjunto de poesias de inspiração religiosa redigido em galego-português do período, as *cantigas de Santa Maria*.<sup>57</sup>

O trovadorismo galego-português não progride apenas como movimento cultural, mas também como um engenhoso estratagema político, a partir do qual o rei gerenciava os descontentamentos da nobreza e promulgava o seu próprio ideal político. Nesse sentido, as cantigas podem ser compreendidas também por seu aparato ideológico. No caso de Afonso X, devemos lembrar que ele tinha pretensão ao título de imperador. Portanto, suas ações e suas composições contribuiriam para a fundamentação desse projeto.

Dom Dinis não almejava o posto de imperador. Na verdade, tratou de legitimar o seu poder logo no início do seu reinado quando rechaça as possíveis pretensões da mãe a uma regência. Também dizimou as pretensões do representante do Sacro Império em exercer prerrogativas senhoriais no reino português.

Da mesma forma, contém a nobreza ao revogar privilégios antes concedidos. Pode-se pensar nas investidas de Afonso, seu irmão, como uma reação ao cerceamento do poder nobiliárquico. Afonso perdeu a luta todas as vezes em que ela foi disputada. Posteriormente, já no fim do reinado, entre 1319 e 1324, outro Afonso, agora o filho, também se insurge contra o rei português.

Afonso X também teve que controlar desavenças internas e, aliado ao seu propósito de tornar-se imperador, a necessidade de legitimação do seu poder se fazia mais urgente. Assim, as cantigas que assimilaram o relato contido na Crônica de Rodrigo Jimenez de Rada sobre os guerreiros que se confessavam antes da batalha,

---

<sup>57</sup> Sobre as Cantigas de Santa Maria, vide: SOKOLOWSKI, Mateus. *Aspectos da cavalaria nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X (1252-1284)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2016.

tornaram-se um valioso instrumento didático-político para disseminação de um modelo de lealdade que o rei necessitava.

Aqui, portanto, Dom Dinis e Afonso X se separam. Seus propósitos, a longo prazo, são distintos. Ainda que a corte castelhana seja um referencial nesse período, o rei português atua de forma diferenciada e coadunada com o contexto específico de seu reino e a fim de definir uma identidade própria. Em algumas de suas cantigas Santa Maria também está presente, mas não para expurgar os pecados da cavalaria. Ela presta-se ao serviço da súplica amorosa profana.

Nas cantigas de Afonso X, Santa Maria aparece como um símbolo da fidelidade devida ao rei.<sup>58</sup> Rei que teve seu projeto centralizador esmorecido por conta dos diversos conflitos empreendidos pela nobreza, fazendo com que esse projeto sofresse um recuo contribuindo para que seu reinado entrasse numa fase de declínio e crise, acentuada a partir de 1275, ano em que tem que desistir de suas pretensões imperais por conta da morte de seu filho e herdeiro, Fernando de la Cerda.<sup>59</sup> Por conta disso, Afonso terá que lidar com o maior ataque da nobreza, liderada por Sancho que intentava assumir o trono em detrimento dos herdeiros de Fernando, o que se configurou como realidade. Nesse contexto, as cantigas de Santa Maria podem ser compreendidas como um projeto cultural de cunho didático que prezava a afirmação dos valores de fidelidade entre o rei e seus vassalos que se encontrava comprometida.

No que diz respeito às cantigas de amor de Dom Dinis que trazem a referência divina, a Deus ou à Maria, não há a associação com a belicidade. Pode-se pensar na relação de fidelidade, mas entre Deus e Maria com o trovador, a partir da qual se fundamentava a veracidade do sentimento amoroso tão veementemente defendido pelo rei-poeta, a propósito da retórica da sinceridade da qual as divindades eram testemunhas.

Desse modo, evidencia-se que há uma grande diferença de foco entre os dois reis-trovadores. Enquanto Afonso X desenvolve mais proficuamente os temas religioso e satírico, Dom Dinis tem um grande cancionero amoroso que pode sugerir o seu direcionamento da afirmação do *eu*, da individualidade do trovar português, afastando-se e diferenciando-se do mote trovadoresco da corte castelhana, contribuindo para a

---

<sup>58</sup> SOKOLOWSKI, Mateus. “Identidades, cultura e política nas cantigas de Afonso X, o sábio (1252-1284)”. *Vernáculo*, n.35, 1º semestre, 2015, p. 109-132. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/37351>. Acesso em: 18/11/2016.

<sup>59</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008, p. 57.

propagação de uma especificidade da prática trovadoresca portuguesa que promove a consolidação de uma identidade cultural autônoma.

### 1.3 O diálogo com outras culturas

Outro tema levantado pela metodologia aplicada neste trabalho evidencia alguns elementos importantes para a compreensão da realidade social do período medieval e como o reino português se integrava nela: as referências a outras literaturas.

É sabido que as pessoas no medievo não viviam de forma estática. Elas estavam em constante movimento o que contribuía para a troca de experiências sociais, políticas e culturais. Tal contexto pode ser observado de forma mais contundente a partir do século XII, em que se tem o ressurgimento das cidades, das trocas comerciais que, juntamente com outros aspectos, contribuíram para uma mudança na concepção dos modos de vida, assim como das relações pessoais.

Entretanto, na Península Ibérica tal conjuntura pode ser observada ainda antes por conta das peregrinações a Santiago de Compostela “que se tornou então uma espécie de Roma Ocidental, representando uma compensação para quem não dispunha de meios para visitar a Itália”<sup>60</sup> ou, ainda, Jerusalém. Assim, Compostela recebia milhares de peregrinos que, além do propósito religioso, contribuíam para aspectos de ordem econômica, política e cultural. Pelos caminhos que lá culminavam também percorriam os atores do movimento trovadoresco que também desempenhavam a função de disseminadores dessa nova cultura mundana, por vezes também praticada por homens da Igreja.

Santiago passou a ser o centro urbano mais importante da Galícia, fato proporcionado pelo gerenciamento eficiente dos recursos que provinham das peregrinações e também pelo fortalecimento do reino asturo-galego que, a partir da “descoberta” do sepulcro de São Tiago em 825, tem a formação de uma Igreja autônoma, desvinculada de Toledo. Assim, o prestígio e o poder de Santiago de Compostela aumentam, culminando na sua instituição como panteão da dinastia galego-borgonhesa, no reinado de Fernando II (1157-1188), no qual Santiago atinge o seu apogeu. Portanto, é possível visualizar o crescimento da importância de Santiago, tanto

---

<sup>60</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1979, p. 217.

política como culturalmente, tendo se transformado num polo de irradiação de tendências intelectuais e artísticas.<sup>61</sup>

Nesse contexto, podemos conceber o trânsito de pessoas e composições provenientes de diferentes regiões que convergiam em Santiago, ela própria tema das cantigas que contribuiu para disseminar. Dessa forma, é possível visualizar as relações entre as esferas da cultura e da política que também pode ser analisado a partir do fato de que a casa real galega mantinha relações com importantes famílias da região, como os Trava, cujo nome relaciona-se com as origens e a difusão do trovadorismo galego-português.

Este fato é importante porque, como salienta José António Souto Cabo, a compreensão das relações socioculturais em que os Trava, associados a todas as famílias importantes da época por meio de laços matrimoniais, estabeleceram permite compreender sobre a gênese do movimento trovadoresco galego-português, uma vez que muitos são os trovadores que pertencem ou a ela se relacionam.<sup>62</sup> O autor faz um trabalho prosopográfico de fôlego para identificar os autores das primeiras composições trovadorescas, constituindo suas identidades dentro de um ambiente histórico, social e cultural específico.

Para este trabalho o que interessa saber sobre essa conjuntura diz respeito à efervescência constituída no pequeno reino da Galícia, sobretudo no século XII, que promoverá a troca de experiências de variadas instâncias que fomentará a gênese e o desenvolvimento da lírica galego-portuguesa.

Diante disso, as cantigas de Dom Dinis que fazem referência a outras literaturas remetem a esse contexto de simbiose cultural e indica que o rei português está inserido nessa rede de comunicação que se mostra dinâmica, assim como o movimento trovadoresco que ela propaga. Dessa forma, as referências a outras literaturas em suas cantigas não seriam de causar surpresa, uma vez compreendido o trânsito cultural empreendido nesse período. Assim sendo, passemos à cantiga:

Senhor fremosa e do mui loução  
coraçom, e queredes-vos doer  
de mi, pecador, que vos sei querer  
melhor ca mi! Pero são certão

---

<sup>61</sup> CABANAS, Maria Isabel Morán; CABO, José António Souto; VIEIRA, Yara Frateschi. *O caminho poético de Santiago*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

<sup>62</sup> CABO, José António Souto. *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

que mi queredes peor doutra rem;  
pero, senhor, quero-vos eu tal bem

qual maior poss'e o mais encoberto  
que eu poss'; e sei de Brancafrol  
que lhi nom houve Flores tal amor  
qual vos eu hei; e pero são certo  
que mi queredes peor doutra rem;  
pero, senhor, quero-vos eu tal bem

qual maior poss'; e o mui namorado  
Tristam sei bem que nom amou Iseu  
quant'eu vos amo, esta certo sei eu;  
e com tod'esto sei, mao pecado!,  
que mi queredes peor doutra rem;  
pero, senhor, quero-vos eu tal bem

qual maior poss'e tod'aquest'avém  
a mim, coitad'e que perdi o sem. <sup>63</sup>

Nessa cantiga, o trovador pede à sua *senhor*<sup>64</sup> que dele tenha compaixão já que é merecedor, pois a ama mais do que a si e seu amor é maior do que o devotou Floris a Brancaflor e Tristão a Isolda.

*Floire et Blancheflor* é o nome de um romance popular na Idade Média do século XII, tendo sido traduzido para o inglês no século seguinte <sup>65</sup>. Brancaflor também é personagem do romance incompleto *Perceval* (ou *Le Conte du Graal*), de Chrétien de Troyes (1140-1190), considerado o primeiro e o maior romancista francês da Idade Média. Segundo Jacques Le Goff, este provavelmente não era o seu nome, tendo-o escolhido por estar ligado à corte da Champagne, em Troyes, e porque esta cidade era, no século XII, um grande centro de efervescência cultural. Clérigo, dedica-se à literatura e contribuirá para duas inovações: o interesse de um escritor francês pela

<sup>63</sup> As cantigas aqui apresentadas serão retiradas de Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. As que não forem retiradas dessa base de dados serão devidamente referenciadas.

<sup>64</sup> Referência à senhora, à dama a qual era destinada a cantiga. Dom Dinis tem uma cantiga em que aparece a forma feminina, senhora. Na lírica trovadoresca galego-portuguesa, no total, são 20 cantigas em que aparece o termo feminino: 1 de Dom Dinis, 1 de Afonso Sanches, 6 de Afonso XI, 1 de Gil Peres Conde, 1 de Martim de Caldas, 3 de Fernando Esquio, 7 de cantigas espúrias. Para maiores informações sobre essas cantigas, vide: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al, *op. cit.*

<sup>65</sup> Maiores informações em: University of Rochester. Disponível em: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/kooper-sentimental-and-humorous-romances-floris-and-blancheflor>. Acesso em: 25/11/2016, e Biblioteca Nacional da França. Disponível em: [http://data.bnf.fr/12008381/floire\\_et\\_blancheflor/](http://data.bnf.fr/12008381/floire_et_blancheflor/). Acesso em 25/11/2016.

Matéria da Bretanha e o abandono da poesia épica das canções de gesta pelo romance escrito em versos octossílabos, em detrimento dos decassílabos daquelas.<sup>66</sup> Além de *Perceval*, é autor de *Érec, Cligès, Lancelot* (ou *Le Chevalier de la Charrette*), *Yvain* (ou *Le Chevalier au Lion*).<sup>67</sup>

Em *Perceval*, que teve seus versos transformados em prosa no século XII, há a introdução de um personagem não humano: o Graal, um objeto maravilhoso que ganhará, a partir dessa obra, um lugar privilegiado no imaginário medieval. “Numa sociedade que limita e controla o sagrado, e que rejeita a mágica, mas exalta entre esses extremos o maravilhoso, Chrétien de Troyes é sem dúvida o maior incitador da busca e do deleite do prodigioso”.<sup>68</sup> *Perceval* também foi o título da obra de Wolfram Von Eschenbach (1170-1220), cavaleiro e *Minnesänger*<sup>69</sup> alemão.

Por sua vez, Tristão e Isolda são personagens de histórias fragmentárias do século XII, como a obra de Béroul (1160-1190) e de Tomás da Inglaterra (século XII), que teria sido escrito na corte de Henrique II Plantageneta (1133-1189). Essa produção tem um caráter violento e está pouco conectada com o amor cortês, diferentemente da composição inglesa que se integra totalmente nessa estética. Além dessas referências, existem ainda as seguintes obras sobre Tristão e Isolda: de Chrétien de Troyes que afirma no prólogo de *Cligès* que teria escrito um relato sobre o rei Marc e Isolda que se perdeu; um *lai*<sup>70</sup> de Marie de France (1160-1215); de Eilhart von Oberg, de 1185, e de Gottfried von Strasburg, de 1210.

Diante disso, é interessante pensar na quantidade de informação existente para compor uma única cantiga. Infelizmente faltam fontes para analisar a exata transmissão e recepção dessas obras, porém é sabido que elas transitavam pelos caminhos de Santiago e pelas cortes. Inclusive, as mais longínquas. Tal contexto também nos possibilita pensar não só sobre a circulação dessas histórias e das concepções que elas disseminavam, mas também sobre as suas atualizações. Cada versão das histórias apresenta elementos diferentes concernentes ao que o público específico esperava por encontrar. No caso de Portugal, a matéria da Bretanha foi conhecida através da prosa de

<sup>66</sup> LE GOFF, Jacques. *Homens e mulheres da Idade Média*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013, p. 192.

<sup>67</sup> As obras podem ser acessadas em: DÉCT: Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes, <http://www.atilf.fr/dect>, LFA/Université d'Ottawa - ATILF/CNRS & Université de Lorraine. Disponível em: <http://www.atilf.fr/dect>. Acesso em: 25/11/2016.

<sup>68</sup> LE GOFF, Jacques. *Op. Cit.*, p. 196.

<sup>69</sup> Correspondente ao trovador.

<sup>70</sup> Canção lírica de origem celta cantada na Grã-Bretanha. In: SILVA, Joaquim Carvalho. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: Eduel, 2009.



Roberto de Boron que consta de três partes: história de José de Arimateia; história de Merlim; demanda do Santo Graal.<sup>71</sup>

Pode-se compreender a chegada da Matéria da Bretanha em Portugal a partir da intensa circulação dos homens que lutavam em outras regiões e também pela presença de Afonso III na corte de Bolonha. O quinto rei de Portugal, não sendo o primogênito deixou o reino para ganhar a vida em outras cortes, destino comum a todos os jovens do período. Assim, em torno do ainda infante Afonso, forma-se um grupo de cavaleiros, a “nova nobreza”,<sup>72</sup> que parte com ele para a corte de sua tia Branca de Castela (1188-1252), onde casa-se com Matilde de Bolonha (1202-1258), daí o epíteto *o Bolonhês*.

Na corte bolonesa é plausível que Afonso e essa nova nobreza tenham entrado em contato com a produção trovadoresca e com a Matéria da Bretanha. Seria provável que Afonso permaneceria na Bolonha. Porém, os conflitos no reino fizeram com que o papa Inocêncio IV (1195-1254) despachasse a Bula *Inter alia desiderabilia*, que considerava Sancho II (1209-1248), seu irmão, responsável pela desordem no reino português e um *rex inutilis*. Assim, Afonso voltou a Portugal com sanção da Igreja para tomar as rédeas do reino.

Dessa forma, não se estranha o fato de que o apogeu do trovadorismo em Portugal tenha sido no reinado de Afonso III que, recém-chegado de ares distantes com novidades culturais na bagagem, contribuiu para a instituição desse novo conjunto de valores que surgia com a estética cortês.

Evidencia-se, portanto, através das menções literárias da cantiga que essas histórias transitavam por diferentes caminhos e permeavam a mente dos medievos e sua alusão possibilita situá-los dentro de um campo de referências culturais comuns. Assim, quem ouvisse a cantiga seria remetido imediatamente ao mundo de Floris e Brancaflor e Tristão e Isolda, histórias populares do período, sem a necessidade de maiores explicações sobre o tema que ainda contribuía para a legitimidade do discurso amoroso veiculado pela composição. A obra de Dom Dinis, portanto, “manifesta um trânsito cultural consciente, pois além de revelar conhecimento, atualiza a recepção”.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995, p. 21.

<sup>72</sup> REI, António. “Cultura da nobreza no reinado de D. Dinis. Convergências e divergências entre a velha nobreza e a nova nobreza”. In: *Armas e Troféus*, (2013) IX Série, Instituto Português de Heráldica (Lisboa), 2013, pp. 215-228. Disponível em: [https://www.academia.edu/7148800/Cultura\\_da\\_Nobreza\\_no\\_reinado\\_de\\_D.\\_Dinis](https://www.academia.edu/7148800/Cultura_da_Nobreza_no_reinado_de_D._Dinis). Acesso em: 25/11/2016.

<sup>73</sup> GUIMARÃES, Marcella Lopes. Voltas pelo cancionero profano: questões sobre a poesia medieval. *Helikon*, v.2, n.2, 2º sem, 2014, p. 58. Disponível em:

A cantiga também nos faz pensar sobre o que lia o rei. Em 1979, Amadeo Soberanas publicou fragmentos de um *Livro de Merlim* galego-português e afirma sobre a possibilidade deste ser proveniente do *scriptorium* de Dom Dinis, fato corroborado por paleógrafos e historiadores familiarizados com a chancelaria régia, embora conclusões definitivas sobre isso somente serão possíveis quando houver um conhecimento aprofundado da produção dos *scriptoria* no período de reinado do rei português.<sup>74</sup> Ainda que esta questão não seja de todo confirmada, é fato que Dom Dinis tinha, de alguma maneira, acesso a essa e outras obras. Esse contato pode ter ocorrido pelo fato de ter sido formado na corte culta de Afonso III e pela proximidade familiar com Afonso X que pode ter sido um fator de grande importância na sua formação.

O espaço da corte era um ambiente cultural e político e pode ser compreendido como um laboratório de promoção cultural e de novos modelos de civilidade em que um conjunto de rituais e normas deveriam ser observados e apreendidos<sup>75</sup>. A corte de Afonso III, como aponta Leontina Ventura, “significa pois, por um lado, o órgão e o espaço físico onde reunia e, por outro, a *curia* tornara-se no centro de decisão política deste reinado, sendo por meio dos homens que constituem essa corte que o rei apreende a realidade do reino.”<sup>76</sup>

Ainda segundo essa autora, no reinado do Bolonhês há um incentivo maior para o apelo à corte para fins de justiça, o que corrobora com a complexificação e burocratização administrativa do seu governo que são aliados no seu projeto de centralização do poder régio, decorrendo em uma proeminência de um “intelectualismo”. Há, portanto, a disputa de valores que orbitam em torno do ideal de cortesia que reflete a nobreza da alma e passa a se constituir como um critério de distinção social.

Sem que a ascendência tivesse deixado de marcar a natureza superior de um ser, o valor moral e intelectual adquirem um particular relevo. É a *sapientia* – que significa aptidão, talento, habilidade, um saber prático, um saber-fazer, mas também sabedoria, prudência, moderação – e a *discretio* – que potenciam a eficácia, o poder. Os ideais da *discretio* e da *sapientia* – sustentados pelos valores da *intelligentia*, da previsão, da prudência, da

---

<http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/helikon?dd1=14647&dd99=view&dd98=pb>. Acesso em: 27/11/2016.

<sup>74</sup> MIRANDA, José Carlos. Lancelot e a recepção do romance arturiano em Portugal. *e-Spania*, 16, dezembro, 2013. Disponível em: <http://e-spania.revues.org/22778>. Acesso em: 27/11/2016.

<sup>75</sup> TORRES, Thais Menezes. “O amor cortês e a Igreja no medievo”. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues (org.). *Atas da VI semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*. Rio de Janeiro, 2006, p.432.

<sup>76</sup> VENTURA, Leontina. *D. Afonso III*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2009, p. 209.

discrição e ainda da justiça –, virtudes de medida e de moderação, que passam a estar intrinsecamente ligadas à nobreza, muito em especial à nobreza de corte, identificam-se com a “cortesia”.<sup>77</sup>

Estes valores passaram a ser tomados como critério de distinção perante aos demais, inclusive a outros elementos da nobreza que não se adequavam a esse novo modelo de comportamento que, então, passa a ser o seu estereotipo.

Essa formação pode ser compreendida dentro de um processo mais amplo: o de um projeto civilizatório permeado por uma mudança de pensamento que forja uma nova concepção de homem e de mundo. Nela insere-se a estética e o comportamento cortês que encontrou no movimento trovadoresco uma das formas de expressão do modo de vida cortês.

A corte também era um dos espaços nos quais o trovadorismo era praticado. Por meio das cantigas pode-se vislumbrar a diversidade dos agentes que dele participavam. Tais referências também podem ser observadas em documentos oficiais, como o regimento da casa régia no reinado de Afonso III que regulamenta a ação e permanência desses atores em sua corte:

Degredo XI: soldadeiras nom andem em casa del Rei nem outras molheres senom aquellas que desuso som ditas E se veerem soldadeiras a cas del Rei nom estem hi senom per tres dias E se lhes el Rei quiser dar algo de-lho senom vão-se.

Degredo XII: el Rei aja tres jograres em as casa E nom mais E o jogral que veher de cavalo doutra terra ou segrel de-lhe el Rei ataa çem ssoldos ao que chus der E nom mais se lhos dar quiser.<sup>78</sup>

Esse relato demonstra que a corte também era um ambiente que unia mundos sociais e culturais distintos, constituindo-se como um espaço plurissignificativo e passa a imagem de um rei que governa a todos e que está aberto às diferentes manifestações culturais que esses personagens trazem, como danças, músicas, narrativas literárias, hagiográficas ou épicas.

Diante disso, é possível compreender a riqueza cultural que permeia a corte em que se formou Dom Dinis e, posteriormente a sua própria, já instituída antes de se tornar rei, quando passa a ter casa própria, já formando um séquito de conselheiros e trovadores próprios.

<sup>77</sup> VENTURA, Leontina. *D. Afonso III*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2009, p. 211.

<sup>78</sup> *Ordenações del-Rei Dom Duarte*, p. 56. APUD VENTURA, Leontina. *D. Afonso III*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2009, p. 275-276.

Desse modo, as referências a outros movimentos culturais corroboram com a ideia da inserção num mundo de referenciais comuns que eram transmitidos pelos agentes trovadorescos acolhidos na corte régia. No tocante à Matéria da Bretanha anteriormente mencionada, há alguns trovadores que se utilizaram dela, porém, somente dois reis desfrutaram da referência a Tristão: Dom Dinis e Afonso X. Vamos, pois, à cantiga do rei sábio:

Bem sabia eu, mia senhor,  
 que pois m'eu de vós partisse  
 que nunca veria 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  
 aquel 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 morrerai,  
 se nom hei  
 vós que sempre i amei.

Nesta obra, uma das três cantigas de amor de Afonso X, o trovador garante a constância do amor que devota à sua *senhor* e compara o seu sofrimento ao de Paris e ao de Tristão. Ou melhor, superrelativiza o seu sofrimento em relação ao dos dois personagens.

Mas o que importa neste momento são as referências. A primeira é a Paris, desencadeador da guerra de Tróia por causa de Helena. Tal menção é proveniente de uma versão de *Roman de Troie*<sup>79</sup>, de Benoit de Sainte-Maure (1154-1173). Além de estar presente no romance de Sainte-Maure, a guerra de Tróia aparece no *Libro de Alexandre*<sup>80</sup>, que se constituía, segundo Carlos Alvar, em “uno de los pilares en la formación de los nobles que aspiraban a entrar en el reconocido grupo de hombres “letrados” en las cortes de Fernando III y Alfonso X”.<sup>81</sup> Percebe-se, assim, que Afonso não tem o epíteto de sábio à toa. Sua formação refletia essa nova concepção de mundo centrada na cortesia e na erudição.

Entretanto, na cantiga de Dom Dinis há uma atualização referencial ao trocar Paris por Floris e Brancaflor sugerindo a leitura em voga no momento da sua escrita, apoiando a ideia do pertencimento a um círculo de referências culturais comuns do meio trovadoresco e de seus partícipes, sejam eles os seus produtores ou os seus espectadores.

Outra forma de analisar a erudição e a profunda inserção no movimento trovadoresco é por meio da intertextualidade das cantigas, que se dá por intermédio da citação de outras composições. Isto pode se desenvolver de diferentes formas. Uma delas se faz através da cantiga de seguir que a *Arte de Trovar*, tratado poético fragmentário presente no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, assim define:

Outra maneira há i em que troban do<u>s homens a que chamam “seguir”; e chamam-lhe assi porque convem de seguir cada um outra cantiga a som ou em p<alav>rãs ou em todo. E este “seguir” se pode fazer em tres maneiras: a ùa, filha-se o som d’outra cantiga e fazem-lhe outras palavras<sup>82</sup> tam iguaes come as outras, pera poder e<m> elas caber aquel som mesmo. E este seguir é de menos em sabedoria, porque <nam> tomam nada das palavras da cantiga que segue.

Outra maneira i há de “seguir” a que chamam “palavras por palavra”: e porque convem o que 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 no segue<m> as palavras. <Estas cantigas> fazem-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderem caber no som; mais outra<s> daquela cantiga que seguem as devem de tomar, outra<s>mecer, <e> fazerem-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra

<sup>79</sup> A obra pode ser acessada através do site da Biblioteca Nacional da França: <http://gallica.bnf.fr/>.

<sup>80</sup> Para maiores informações sobre a obra, vide: [http://www.rae.es/sites/default/files/HOJEAR\\_Libro\\_de\\_Alexandre.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/HOJEAR_Libro_de_Alexandre.pdf). Acesso em: 28/11/2016. Para consultar a obra, vide: <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/casasrigall/alexandre.htm>, ou: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-alexandre--0/html/>. Acesso em: 28/11/2016.

<sup>81</sup> ALVAR, Carlos. Don Denis, Tristán y otras cuestiones entre Materia de Francia y Materia de Bretaña. *s-Espania*, 16, dezembro, 2013, p. 3. Disponível em: <http://espania.revues.org/22628>. Acesso em: 17/11/2016.

<sup>82</sup> VERSO. In: SILVA, Joaquim Carvalho. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: Eduel, 2009.

maneira. E pera maior sabedoria pode<m>-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palavras mesmas: assim é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento por aquelas palavras mesmas, e tragem as palavras da cobra<sup>83</sup> a concordarem com el.<sup>84</sup>

Como se pode perceber, as cantigas de seguir são as que, de certa forma, copiam alguns elementos, seja o som, a rima ou as *palavras*, de outras cantigas. Interessante pensar que na atualidade essa forma de composição passaria muito facilmente no que consideramos plágio. Porém, podemos pensar que no medievo a concepção de autoria estava vinculada mais profundamente à capacidade do autor de superar, de certa maneira, uma cantiga já existente. Verifica-se, inclusive, no excerto acima, que há a mensuração de qualidade para a cantiga de seguir, sendo a melhor aquela que consegue transmitir significados distintos dos que estão presentes na cantiga seguida.

Dom Dinis não tem cantigas de seguir, mas composições que nos remetem a outras, como a que se segue:

Levantou-s'a velida,  
levantou-s'alva,  
e vai lavar camisas  
eno alto,  
vai-las lavar alva.

Levantou-s'a louçana,  
levantou-s'alva,  
e vai lavar delgadas  
eno alto,  
vai-las lavar alva.

[E] vai lavar camisas;  
levantou-s'alva,  
o vento lhas desvia  
eno alto,  
vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas;  
levantou-s'alva,  
o vento lhas levava  
eno alto,  
vai-las lavar alva.

O vento lhas desvia;

<sup>83</sup> ESTROFE. In: SILVA, Joaquim Carvalho. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: Eduel, 2009.

<sup>84</sup> TAVANI, Giuseppe. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibri, 2002, p. 44-45.

levantou-s'alva,  
meteu-s'[a] alva em ira  
eno alto,  
vai-las lavar alva.

O vento lhas levava;  
levantou-s'alva,  
meteu-s'[a] alva em sanha  
eno alto,  
vai-las lavar alva

Esta é uma cantiga de amigo<sup>85</sup>, subgênero alba, que nos remete a algumas figuras representativas: a lavagem das camisas, ou seja, suas roupas íntimas, e o vento que as desvia. Num primeiro momento a mensagem é simples: uma jovem levanta-se cedo para lavar suas roupas e zanga-se pelo vento tê-las soprado para longe. Entretanto, a cantiga sugere mais do que essa simples interpretação, uma vez que o vento se relaciona a um símbolo masculino que revela um caráter erótico para a composição. Em uma cantiga de Pero Meogo, o vento é substituído pelo cervo que mantém o erotismo:

[Levou-s'aa alva], levou-s'a velida,  
vai lavar cabelos na fontana fria;  
leda dos amores, dos amores leda.

[Levou-s'aa alva], levou-s'a louçana,  
vai lavar cabelos na fria fontana;  
leda dos amores, dos amores leda.

Vai lavar cabelos na fontana fria,  
passou seu amigo, que lhi bem queria;  
leda dos amores, dos amores leda.

Vai lavar cabelos na fria fontana,  
passa seu amigo, que [a] muit'a[ma]va;  
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo, que lhi bem queria,  
o cervo do monte a águia volvia;  
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que a muit'amava,  
o cervo do monte volvia [a] águia;

---

<sup>85</sup> Alguns estudiosos não consideram essa cantiga como sendo de amigo, uma vez que o eu-lírico feminino não está realmente presente nela, pois a donzela não fala. Entretanto, acaba-se integrando-a nessa definição pelos motivos característicos da cantiga de amigo de que se utiliza. In: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

leda dos amores, dos amores leda.

Cabanas, Cabo e Vieira chamam a atenção para a palavra *alva* nessas cantigas que, repetida quatorze vezes com valor polissêmico “de madrugada e branca” remete a mais duas cantigas: a cantiga de Santa Maria, *Virgen madre groriosa*, de Afonso X que, por sua vez, dialoga com a alba *S'anc fui belha ni prezada* de Cadenet (1160-1235), trovador provençal:<sup>86</sup>

Virgen Madre groriosa,  
de Deus filla e esposa,  
santa, nobre, preciosa,  
quen te loar saberia  
ou podia?  
Ca Deus que é lum' e dia,  
segund' a nossa natura  
non viramos sa figura  
senon por ti, que fust' alva.

Virgen Madre groriosa...

Tu es alva dos alvares,  
que faze-los peccadores  
que vejan os seus errores  
e connoscan sa folia,  
que desvia  
d'aver om' o que devia,  
que perdeu por sa loucura  
Eva, que tu, Virgen pura,  
cobraste porque es alva.

Virgen Madre groriosa...

Tu es alva dos mesqos,  
que non erren os camos,  
a grandes, a pequenos;  
ca tu iles mostras a via  
per que ya  
o teu Fillo todavia,  
que nos sacou da escura  
carreira maa e dura  
per ti que es nossa alva.

Virgen Madre groriosa...

---

<sup>86</sup> CABANAS, Maria Isabel Morán; CABO, José António Souto; VIEIRA, Yara Frateschi. *O caminho poético de Santiago*. São Paulo: Cosac Naify, 201., p. 182-183.



Tu es alva dos culpados,  
que cegos por seus pecados  
eran; mais alumeados  
son per ti, Santa Maria.

Quen diria,  
nen quen osmar poderia  
teu ben e ta gran mesura?  
Ca sempre en ty atura  
Deus a luz ond' es tu alva.

Virgen Madre groriosa...

Tu es alva per que visto  
foi o sol, que éste Cristo,  
que o mund' ouve conquisto  
e sacado du jazia  
e jaria,  
e de que non sairya;  
mais Deus por ti da altura  
quis de ti, sa creatura,  
nacer, e fez de ti alva.

Virgen Madre groriosa...

Tu es alva dos que creen  
e lume dos que non veen  
a Deus, e que por mal ten  
o ben per sa bavequia  
d'eresia,  
que é maa ousadia,  
e Deus non á destes cura;  
mais pela ta gran cordura  
lles dás lume come alva.

Virgen Madre groriosa...

Tu es alva que pareces  
ante Deus e escrareces  
os ceos, e que mereces  
d'averes sa conpania.  
E querria  
t' eu ver con el, ca seria  
quito de maa ventura  
e metudo na folgura  
u es con Deus, u es alva.

Virgen Madre groriosa...<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Afonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Portal Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000004.pdf>. Acesso em: 28/11/2016.

\*\*\*

„S'anc fui belha ni prezada,  
 ar sui d'aut em bas tornada,  
 qu'a um vilan sui donada  
 tot per as gran manentia;  
 e murria  
 s'ieu fin amic non avia  
 cuy disses mo marrimen,  
 e gaita plazen  
 que mifes son d'alba “ –

„Ieu sui tan corteza guaita  
 que no vuelh sai desfaita  
 leials amors a dreit feita,  
 per que . m don guarda del dia  
 si venria  
 e drutz que jai ab s'amia,  
 prenda comjat francamen  
 baizan e tenen,  
 qu'ieu crit, quan vey l'alba.

Be·m plai lingua nuegz escura  
 el temps d'ivern, on plus dura,  
 e no·m lais ges per freidura  
 qu'ieu leials guaita no sia  
 tota via,  
 per tal que segurs estia  
 fins drutz, quan pren jauzimen  
 de domna valen,  
 e crit quan vei l'alba.“ —

„Ja per guap ni per menassa  
 que mos mals maritz me fassa,  
 no mudarai qu'ieu no jassa  
 ab mon amic tro al dia,  
 quar seria  
 desconoissens vilania,  
 qui partia malamen  
 son amic valen  
 de si, tro en l'alba.“ —

„Anc no vi jauzen  
 drut que·l plagues l'alba.“ —

„Per so no m'es gen  
 ni·m plai, quan vey l'alba. <sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. *Corpus des troubadours*. Disponível em:  
<http://trobadors.iec.cat/>. Acesso em: 28/11/2016.

Não podemos saber se foram essas cantigas exatamente que chegaram aos ouvidos dos trovadores ou do público. Entretanto, é possível compreender a mobilidade dessas composições e dos seus temas, como analisamos até agora. O componente oral dessas produções não pode ser deixado de lado, pois é um elemento relevante de sua constituição e, portanto, para sua compreensão. Diante disso, é importante pensar sobre o caráter intertextual de obras de uma cultura predominantemente oral que possibilita grande circulação dos textos que são reutilizados e ressignificados tanto por seus autores quanto pelo público, pois “toda leitura ressignifica o sentido do enunciado”.<sup>89</sup>

Desse modo, como afirma Paul Zumthor, o leitor-ouvinte assume a coautoria do texto, pois sua interpretação é essencial para a construção e recepção do enunciado. Para o autor, “na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição”.<sup>90</sup> Assim, não se pode falar em autoria das cantigas medievais como compreendemos esse conceito na atualidade. Naquele período, essa concepção era mais fluida e ampla e levava em consideração o conjunto dos seus artífices e das diferentes tradições das quais eles se serviam e que ajudavam a disseminar, dando às cantigas um caráter de “diálogo sem dominante nem dominado, livre troca”.<sup>91</sup>

As cantigas de Dom Dinis se fundamentam, portanto, dentro uma tradição, pois na Idade Média imperava o coletivo que, contudo, poderia ceder um pouco de espaço para uma individualidade<sup>92</sup>. Dessa forma, podemos combater a concepção de falta de originalidade das cantigas de amor galego-portuguesas, como defende Tavani que se refere às composições dionisinas como portadoras de uma limitada capacidade inovadora.<sup>93</sup>

Pudemos verificar que a capacidade inovadora se desenvolve pela aplicação da erudição que permite estabelecer o trovador dentro de uma tradição que, contudo, não

---

<sup>89</sup> FONTES, Leonardo. A oficina régia e a cultura escrita no reinado de Afonso X (Castela e Leão, 1252-1284). *XXVII Simpósio Nacional de História*. Conhecimento histórico e diálogo social. Natal, julho, 2013, p. 12. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364509979\\_ARQUIVO\\_AnpuhLeonardoFontes.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364509979_ARQUIVO_AnpuhLeonardoFontes.pdf). Acesso em: 29/12/2018.

<sup>90</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 222.

<sup>91</sup> Idem.

<sup>92</sup> MONGELLI, Lênia Márcia. Fremosos cantos: reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n.2, 2008. Disponível: <https://cem.revues.org/9112>. Acesso em: 11/11/2016, p. 7.

<sup>93</sup> TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Alfragide: Editorial Caminho, 2002, p. 359.

permanece inalterada, pois a ela é acrescentada elementos do contexto de experiências culturais do próprio trovador. Essas questões ainda poderão ser observadas em outras duas cantigas elencadas no tema da referência a outras literaturas: *Proençaes soen mui bem trovar* e *Quer'eu em maneira de proençaal*. Entretanto, como estas cantigas suscitam mais dados sobre a prática trovadoresca de Dom Dinis, optamos por reservar um capítulo próprio a elas que, todavia, estará conectado com a discussão desenvolvida nesse capítulo.

#### 1.4 Os cantares de amigo

As cantigas de amigo seguem a temática das cantigas de amor com algumas particularidades. O tema central é a correspondência ou não do amor entre a donzela e o seu amigo, mas distingue-se na perspectiva lírica, uma vez que nestas quem apresenta as benesses ou o sofrimento amoroso é a voz feminina. Por vezes, há a existência da voz masculina nessas composições que, contudo, mantêm a definição de cantigas de amigo quando a voz feminina aparece primeiro. Nessas composições, há também a relação com outras personagens. Enquanto nas cantigas de amor o trovador estabelece, na maioria das vezes, um diálogo apenas consigo, nas cantigas de amigo a donzela mantém interlocutores para as suas histórias: as amigas, a mãe ou, ainda, elementos da natureza, como o mar, as árvores, a fonte, o cervo que, por sua vez, terão significados mais abrangentes.

Assim, a voz feminina, é o elemento principal dessas composições que versam, teoricamente, sobre o ponto de vista das mulheres em torno da sua realidade amorosa e das suas relações sociais. A protagonista, quase sempre uma donzela, é definida por Tavani como “simples e ingénua, mas com efeito maliciosamente consciente da sua feminilidade, umas vezes apaixonada e dolente, outras indignada e ressentida, ao mesmo tempo vulnerável e disposta a defender a sua relação contra qualquer interferência”.<sup>94</sup> Porém, como poderemos analisar neste trabalho, as vozes femininas que Dom Dinis incorpora nada têm de ingênuas. Pelo contrário, as vozes se mostram

---

<sup>94</sup> TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Alfragide: Editorial Caminho, 2002, p. 191.

complexas no sentido em que mesmo explorando “um mesmo motivo e tipo feminino, o rei consegue inovar e transmitir uma diferente perspectiva sobre o mesmo assunto”.<sup>95</sup>

Tais composições podem ser subdivididas nos seguintes gêneros: bailadas ou bailias, que apresentam o tema da dança; barcarolas ou marinhas, que fazem referência ao universo dos mares ou rios; albas, que cantam sobre a separação dos amantes na alvorada; de romaria, que tem como fundo as romarias ou santuários.

Essas cantigas apresentam um interessante arcabouço para a análise da percepção do universo feminino por parte dos seus autores. Ainda que a voz lírica apresentada seja a das mulheres, seus porta-vozes são homens. Diferentemente da produção occitânica em que consta a autoria de mulheres, as *trobairitz*, a produção galego-portuguesa não nos legou nenhuma referência da presença feminina enquanto autoras de cantigas. A autoria de mulheres em Portugal será verificada apenas a partir do século XVI.<sup>96</sup> Porém, é sabido que elas estavam presentes nas performances, como é o caso das soldadeiras<sup>97</sup> que acompanhavam as apresentações com danças.

Também é possível deduzir que as mulheres participavam como espectadoras do movimento trovadoresco. No mais, não há elementos que permitam o aprofundamento da sua atuação nessa esfera. Assim, a voz feminina das cantigas de amigo nos possibilita muito mais analisar a concepção que os homens tinham das mulheres do que sobre delas em si.

Outra questão acerca das cantigas de amigo que é bastante difundida diz respeito à sua origem. Há estudiosos que defendem sua origem autóctone, uma vez que considerariam sua estrutura rítmica, com a presença de refrão e paralelismo, mais simples em relação às cantigas de amor, considerando-as como um produto popular e ibérico. Porém, é possível identificar composições semelhantes no contexto italiano, francês e germânico.<sup>98</sup> Além disso, há a hipótese arabista que defende a influência da poesia andaluza que, através das composições denominadas *muwassaha*, cujas finalizações em breves estrofes, as *jarchas*, remetem às finalizações das cantigas

<sup>95</sup> ROQUE, Ana Raquel Baião. *A ficção da voz feminina nas cantigas de D. Dinis*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 2.

<sup>96</sup> OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, António Resende de. “A mulher”. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011, p. 322.

<sup>97</sup> Termo ambíguo, pois refere-se a uma mulher que recebia soldo, um valor em troca de um trabalho, podendo ser referência a prostituta, cantora ou dançarina. 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. Disponível em: <<http://cantigas.fcs.unl.pt>> Acesso em: 15/0/2017.

<sup>98</sup> LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 136.

galego-portuguesas, denominadas *findas*. A temática também se assemelha, uma vez que na poesia andaluza há o diálogo entre mãe e filha e a referência *al-habîbi*, ao amigo. Por este motivo, há estudiosos que denominam as composições árabes como

“cancioncillas de amigo” mozárabes; esto es, como lamentos femeninos por la ausencia del amado, quejas de amor dolorido análogas a las documentadas (con posterioridad) a lo largo y ancho de toda la Romania: desde las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas y los *villancicos* castellanos, hasta los *refrains* y *chansons de femme* franceses o los *strambotti* italianos.<sup>99</sup>

Diante disso, pode-se dizer que não há, de fato, como estabelecer a origem dessas produções. Mas essas semelhanças em tão distintas regiões nos oferecem um elemento importante para analisar o período da sua produção: a vivacidade das trocas culturais. As ocorridas entre a poesia galego-portuguesa e a andaluza demonstram que nem só de embate viveram cristãos e muçulmanos, apontando para a complexidade das relações sociais e pessoais existentes na Península Ibérica no período medieval.

Tais elementos sugerem, portanto, um exercício de influências recíprocas entre as diferentes manifestações culturais do período. Assim, além das semelhanças com a poesia andaluza, há a referência à poesia provençal, como a presença de elementos da *cansó*<sup>100</sup> na cantiga de amigo galego-portuguesa.

Outro elemento que revela a simbiose cultural-trovadoresca do período é a presença do tema provençal do *pedido e da concessão do bem*. Este bem poderia se resumir à promessa da correspondência do amor, podendo ir muito além, uma vez que a ideia do amor cortês ultrapassa o chamado “amor platônico”, pois seu desenrolar envolvia o frenesi provocado pelo erotismo e pelo controle do desejo, cantando ora o amor inacessível, ora o amor carnal e adúltero.<sup>101</sup>

Ainda que o tema do pedido e da concessão do bem não sejam os mais difundidos na produção de Dom Dinis, como pode ser observado no quadro temático,

<sup>99</sup> BAÑOS, Pedro Martí. El enigma de las jarchas. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n.1, 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161740>. Acesso em: 15/02/2017.

<sup>100</sup> Forma lírica provençal por excelência. Formada por cinco a sete estrofes, de oito ou nove versos, em exaltação à beleza da bem-amada. Numa hierarquia de produção ela ficava em primeiro lugar, seguindo-a o sirvantês, de caráter satírico; e a tenção, debate entre dois contendores), como tipos fundamentais. Após esses seguiam as formas secundárias, segundo Spina: a pastorela, que traz um cavaleiro solicitando o amor de uma pastora; a alba, que trata da separação dos namorados ao alvorecer; o plan, lamentação fúnebre pela morte de senhores, mecenas, reis; a bailada, que remete à dança. In: SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 78.

<sup>101</sup> MENDES, Ana Luiza. *O diálogo entre a razão e o pecado nas correspondências de Abelardo e Heloisa*. São Paulo: Ixtlan, 2013, p. 49.

ele está presente, assim como o amor cortês em suas diferentes facetas. Um caso interessante a analisar é o da seguinte cantiga:

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.

Em cuidados de mil guisas travo  
 por vos dizer o com que m'agravo,  
 mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,  
 ca hei mui gram medo do mal bravo;  
 mal brav'haja Deus quem me lhi foi dar.

Gram pesar hei, amigo, sofrudo  
 por vos dizer meu mal ascondudo,  
 mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,  
 ca hei mui gram medo do sanhudo;  
 sanhud'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.

Nela a protagonista diz ao amigo que não ousa falar com ele porque tem medo do *irado*, *mal bravo*, *sanhudo* com quem vive, ou seja, seu marido e, por conta dessa situação amaldiçoa quem a lhe deu a ele.

A composição nos oferece elementos tanto para a análise literária quanto para a social. Neste âmbito, ela se constitui como uma denúncia das mulheres, ou de algumas delas, que estavam à mercê de casamentos forçados e possivelmente infelizes, como é o caso da mulher dessa cantiga. O casamento no período medieval era um contrato de negócio social e econômico. E era um assunto de homens que decidiam com quem negociar as mulheres de sua casa conforme a oferta mais proveitosa, seja em termos de reprodução social, isto é, de manutenção da sua condição social privilegiada, ou da sua

reprodução biológica <sup>102</sup>, situação legitimada pela Igreja quando sacramentaliza o matrimônio.

Percebe-se pela composição que nem toda mulher se realizava através do casamento. Essa cantiga de amigo pode, ainda, ser considerada como uma cantiga de mal-maridada que, como o próprio nome supõe, mostra o descontentamento da mulher com a situação matrimonial. Esse tema, segundo Segismundo Spina, é frequente na lírica provençal e italiana, mas praticamente inexistente no trovadorismo galego-português <sup>103</sup>, sendo que o exemplar de Dom Dinis mostra uma voz original, a da mulher casada, diante das vozes das donzelas características do gênero.

A “reforma gregoriana” do século XII que promoveu a sacralização do casamento, também determinava que este se daria após o consentimento dos cônjuges, fato que no caso das mulheres, ficava muito mais na teoria do que na prática, como a própria cantiga sugere quando a protagonista amaldiçoa quem a *deu* ao marido.

Assim, a cantiga parece concordar com o fato de que existiam dois modelos de matrimônio no período medieval: um propagado pela Igreja que prezava pela sua sacralidade e indissolubilidade e o propagado pela nobreza, “de matriz profana e guerreira, instrumento de alianças internobiliárquicas com vista ao reforço e à perpetuação das linhagens” <sup>104</sup>, que pode ser compreendido dentro do contexto da reorganização das estruturas de parentesco da nobreza que de cognática passara a agnática, contribuindo para uma hierarquização interna dos seus membros como o homem em relação à mulher que, com a valorização da varonia, viu reduzido seu espaço de manobra, relegado quase exclusivamente à procriação. <sup>105</sup>

Juntamente a essa modificação nas estruturas hierárquicas internas da nobreza é possível verificar um aumento da menção às mulheres nas fontes literárias em Portugal, sobretudo a partir do início do século XIII. Contudo, Ana Rodrigues Oliveira e António Resende de Oliveira, afirmam que tal promoção literária da mulher não condiz com uma efetiva valorização do seu papel na sociedade. Os autores analisam as primeiras produções trovadorescas considerando-as como uma forma de os trovadores

---

<sup>102</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e. “A família – estruturas de parentesco e casamento”. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011, p. 127.

<sup>103</sup> SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 390.

<sup>104</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e. *Op. Cit.*, p. 130.

<sup>105</sup> OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, António Resende de. “A mulher”. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011, p. 302.



acomodarem a imagem da mulher às necessidades dos círculos nobiliárquicos portugueses.<sup>106</sup>

De fato, como já salientava Georges Duby, essas literaturas não são realistas, pois representam o que a sociedade quer e deve ser. Dessa forma, a partir delas podemos apenas reconstituir um sistema de valores e reconhecer nesse sistema o lugar designado às damas pelo poder masculino<sup>107</sup>, sobretudo em relação às cantigas de amigo que através da voz feminina transmitem muito mais a voz e visão dos homens sobre as mulheres do que a delas.

Ainda que devamos ter em mente o componente idealista da produção trovadoresca, não podemos limitá-la à total irreabilidade. A cantiga de amigo em que 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. Tal tema poderia ter sido escopo de uma cantiga satírica, em que o comportamento desviante da mulher poderia ser exposto à chacota e ao julgamento público e, no entanto, foca na impossibilidade do encontro entre os amantes.

Outra questão importante que a cantiga levanta é o fato dela ser um exemplar único sobre o tema. Esse aspecto pode ser entendido como uma forma de compreender a circulação de informações no período medieval, uma vez que o tema da mal-maridada pode ser mais frequentemente encontrado na poesia dos *trouvères*, em langue d’oil, cujos atores perambulavam pelas cortes ibéricas, como a castelhana e a aragonesa, contribuindo, pois, para que o tópico chegasse ao conhecimento do rei-trovador.

Entretanto, a cantiga não é uma simples imitação do tema francês. Pilar Lorenzo Gradín aponta para a originalidade da composição, uma vez que ela se encaixa num gênero híbrido que, através da enunciação dos epítetos do marido, em função substantiva, junto com o último verso percorrem pela cantiga de amor e de amigo para finalizar como uma cantiga de mal-maridada. Dom Dinis teria, assim, adotado e adaptado um motivo francês para ampliar e renovar a poética da cantiga, dando a ela característica própria da tradição a qual pertencia<sup>108</sup>, fato que corrobora com a ideia de que o rei português demonstrava conhecer a tradição trovadoresca, mas buscava afirmar

<sup>106</sup> OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, António Resende de. “A mulher”. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011, p. 303.

<sup>107</sup> DUBY, G. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 11-12.

<sup>108</sup> GRADÍN, Pilar Lorenzo. La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación. *Revista de literatura medieval*. n.3, 1991, 117-128. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150803>. Acesso em: 18/02/2017.

características próprias da sua tradição estabelecendo, dessa forma, uma identidade poética.

### 1.5 Facetas de mulheres

A personagem da mal-maridada apresenta-se como um dos diferentes caracteres femininos que Dom Dinis explora. Interessante pensar acerca da versatilidade temática e poética ao se utilizar de diferentes expressões do gênero feminino. Unindo-se à única mal-maridada, encontramos a típica donzela a conversar com as amigas ou com a mãe confidente, além da *senhor*, cuja medida a nenhuma outra no mundo se compara.

A *senhor* é a protagonista das cantigas de amor, ainda que a donzela seja assim referida em algumas cantigas de amigo, o que poderia sugerir relações entre as cantigas e os gêneros. A intertextualidade também pode ser verificada na utilização de elementos das cantigas de amor nas cantigas de amigo, como pode ser observada em seguida:

O meu amigo há de mal assaz,  
tant', amiga, que muito mal per é,  
que no mal nom há mais, per bõa fé,  
e tod'aquesto vedes que lho faz:  
porque nom cuida de mi bem haver,  
viv'em coita, coitado per morrer.

Tanto mal sofre, se Deus mi perdom,  
que já eu, amiga, del doo hei,  
e, per quanto de sa fazenda sei,  
tod'este mal é por esta razom:  
porque nom cuida de mi bem haver,  
viv'em coita, coitado per morrer.

Morrerá desta, u nom pod'haver al,  
que toma em si tamanho pesar  
que se nom pode de morte guardar  
e, amiga, vem-lhi tod'este mal  
porque nom cuida de mi bem haver,  
viv'em coita, coitado per morrer.

Ca, se cuidasse de mi bem haver,  
ant'el quer[r]ia viver ca morrer.

Num trabalho que aborda especificamente as vozes femininas de Dom Dinis, Ana Raquel Baião Roque chama a atenção para a utilização nessa cantiga da linguagem e dos artifícios retóricos e expressivos da cantiga de amor. A donzela se vangloria da posição superior diante do amigo porque a sua recusa em oferece-lhe um bem culmina na sua coita. A originalidade da composição consiste no fato de que ela é uma cantiga de amor travestida de cantiga de amigo, uma vez que a voz da donzela é a porta-voz dos sentimentos que o trovador cantaria nas cantigas amorosas.<sup>109</sup> Assim, apreende-se muito mais do sentimento do trovador do que o da donzela. Além disso, a altivez e o orgulho que ela mantém diante do amigo também pode revelar a percepção que o trovador tem da sua amiga perante as suas investidas. Nessa cantiga a donzela não se mostra ingênua, como supôs Tavani, em relação ao seu amigo. Se não fosse o final da composição a demonstrar sua propensão a mudar de ideia em relação a favorecer seu amigo, caberia a ela a indiferença existente em outra cantiga:

Vós que vos em vossos cantares meu  
 amigo chamades, creede bem  
 que nom dou eu por tal enfinta rem,  
 e por aquesto, senhor, vos mand'eu  
 que bem quanto quiserdes des aqui  
 fazer, façades enfinta de mi.  
 Ca demo lev'essa rem que eu der  
 por enfinta fazer o mentiral  
 de mim, ca me nom monta bem nem mal,  
 e por aquesto vos mand'eu, senher,  
 que bem quanto quiserdes des aqui  
 fazer, façades enfinta de mi.

Ca mi nom tolh'a mi rem, nem mi dá,  
 de s'enfingar de mi mui sem razom  
 ao que eu nunca fiz se mal nom,  
 e por en, senhor, vos mand'ora já  
 que bem quanto quiserdes des aqui  
 fazer, façades enfinta de mi.

[E] estade com'estades de mi,  
 e enfingede-vos bem des aqui.

---

<sup>109</sup> ROQUE, Ana Raquel Baião. *A ficção da voz feminina nas cantigas de D. Dinis*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Universidade Nova de Lisboa, 2012, p, 24.

A donzela afirma ao trovador que o fato dele se apresentar como seu amigo nos cantares não passa de fingimento, uma vez que ela só lhe trata mal e que não a fará sequer se importar com o fato, mesmo que ele continue a fingir sobre a relação dos dois. Diferentemente da cantiga anterior, essa se refere aos sentimentos da donzela, porém também introduz um elemento novo: o vocativo *senhor* pelo qual ela se dirige ao trovador, único exemplar neste gênero. Não bastava a donzela informar que a informação que o trovador transmite é falsa, mas o seu próprio discurso denuncia a falácia do trovador. Desse modo, Dom Dinis utiliza uma cantiga de amigo para denunciar que nem sempre ela se trata de amigos e também nos remete às cantigas de amor através da menção aos cantares do trovador ao qual a donzela se reporta, assim estabelecendo mais uma forma de intertextualidade entre os gêneros líricos.

A questão da intertextualidade pode ser compreendida como um componente próprio do movimento trovadoresco, uma vez que dele não estava dissociada a performance nas cortes senhoriais e na do rei direcionadas a uma audiência que compartilhava das mesmas referências contidas nos cantares. Há, inclusive uma referência à *cas d'el rei* na cantiga de escárnio *U noutro dia Dom Foam*, em que o rei-poeta satiriza as atitudes de um cavaleiro maldizente e enfadonho que viu pela *cas d'el-Rei*. Tal cantiga poderia ser datada da época em que Dom Dinis ainda era infante, sendo a referência da casa do rei, a corte de Afonso III.

Tal constatação pode ser considerada verossímil, uma vez que a corte régia portuguesa ganha relevo com Afonso III ao integrar um grupo de trovadores permanentes, alguns deles com destacados cargos administrativos. Além destes personagens, também é possível identificar a presença de outros agentes trovadorescos, como denunciam os decretos do regimento da casa real, os quais estabeleciam as regras de trânsito, de pagamento e o tempo de permanência na corte por soldadeiras, jograis e segréis, como exposto anteriormente, revelando elementos que nos permitem pensar sobre a mobilidade desses atores, assim como sobre o mecenato régio.

Contudo, ainda que a corte de Afonso III tenha sido propícia à emergência do movimento trovadoresco em Portugal, não é possível datar com certeza essa cantiga de Dom Dinis, uma vez que a referência pode ter sido feita à sua própria corte. Além disso, como salienta Leontina Ventura, o tema presente nesta composição, a sátira a uma pessoa enfadonha também aparece numa cantiga de Estevão da Guarda, trovador documentado na corte de Dom Dinis a partir de 1299. Assim, “se estas composições tivessem sido dirigidas contra o mesmo indivíduo, elas teriam sido produzidas somente

no primeiro quartel do século XIV, período em que o rei e Estêvão da Guarda conviveram na corte”.<sup>110</sup>

Isto mostra como a datação das cantigas é difícil de ser feita, porém elas nos oferecem outros elementos por meio dos quais podemos vislumbrar alguns semblantes da produção do rei-trovador, como a questão da intertextualidade que pode, ainda, ser compreendida pelo viés da inserção de certa ironia nas cantigas de amigo que teriam o efeito de satirizar alguma situação, papel que cabe, teoricamente às cantigas de escárnio e maldizer. Assim, a cantiga *Que trist'hoj'é meu amigo*, além de fazer outra relação entre os perfis femininos da cantiga de amor e de amigo, poderia conter, segundo Roque, uma crítica à hiperbolização do sofrimento masculino e o canto da coita mortal.

111

Que trist'hoj'é meu amigo,  
amiga, no seu coração,  
ca nom pode falar migo  
nem veer-m', e faz gram razom  
meu amigo de trist'andar,  
pois m'el nom vir e lh'eu nembrar.

Trist'anda, se Deus mi valha,  
ca me nom viu, e dereit'é,  
e por esto faz sem falha  
mui gram razom, per bõa fé,  
meu amigo de trist'andar,  
pois m'el nom vir e lh'eu nembrar.

D'andar triste faz guisado,  
ca o nom vi, nem viu el mi  
nem ar oíu meu mandado,  
e por en faz gram dereit'i  
meu amigo de trist'andar,  
pois m'el nom vir e lh'eu nembrar.

Mais, Deus, como pode durar  
que já nom morreu com pesar?

Essa cantiga, seria na opinião de Stephen Reckert, uma pseudo cantiga de amigo, pois o conteúdo, o “andaime conceitual” através do qual o poeta pendura as frases feitas (“*se Deus mi valha*”, “*sem falha*”, “*per bõa fé*”, ), os encarecimentos (“*gran*”, “*mui*

<sup>110</sup> VENTURA, Leontina. *D. Afonso III*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2009, p. 311.

<sup>111</sup> ROQUE, Ana Raquel Baião. *A ficção da voz feminina nas cantigas de D. Dinis*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 29.

*gran*”), os nexos lógicos (“*ca*”, “*por esto*”, “*e por én*”) são típicos da cantiga de amor, além da insistência em que a protagonista tem no sofrimento do amigo e não no seu. Diante disso, o autor aponta para uma necessidade de revisão do conceito previsto na *Arte de Trovar* adotado para a definição dos gêneros.<sup>112</sup>

A ironia em relação ao morrer também foi utilizada como tema de sátira pelo trovador ou jogral castelhano, Pero Garcia Buralês:

Roi Queimado morreu com amor  
em seus cantares, par Santa Maria,  
por ùa dona que gram bem queria;  
e por se meter por mais trobador,  
porque lh'ela nom quis[o] bem fazer,  
feze-s'el em seus cantares morrer;  
mais ressurgiu depois ao tercer dia.

Esto fez el por ùa sa senhor  
que quer gram bem; e mais vos en diria:  
porque cuida que faz i maestria,  
enos cantares que fez há sabor  
de morrer i e des i d'ar viver.  
Esto faz el, que x'o pode fazer,  
mais outr'homem per rem non'o faria.

E nom há já de sa morte pavor,  
senom sa morte mais la temeria,  
mais sabe bem, per sa sabedoria,  
que viverá, des quando morto for;  
e faz-[s'] em seu cantar morte prender,  
des i ar vive: vedes que poder  
que lhi Deus deu - mais quen'o cuidaria!

E se mi Deus a mi desse poder  
qual hoj'el há, pois morrer, de viver,  
jamais [eu] morte nunca temeria.

O maldizer dirigido ao trovador português, Rui Queimado, seria uma resposta a uma cantiga sua, *Direi-vos que mi aveo, mia senhor*, na qual ele diz à *senhor* que se arrependeu da sua decisão de morrer de amor, pois assim a veria mais. Porém, ela também pode ser entendida como uma sátira ao clichê trovadoresco do morrer de amor.

---

<sup>112</sup> Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1976, p. 219-220.

Nesse contexto, poderíamos pensar nas relações entre as cantigas de forma mais abrangente que a *Arte de Trovar* sugere, como indicou Reckert. Levando em consideração que este tratado poético é fragmentário e contido num cancionero do século XVI é possível que contivesse outras informações sobre as produções que nos escapam ao conhecimento. Como aponta Tavani, o objetivo de uma arte poética medieval é colocar ordem, através da descrição e classificação dos textos que foram produzidos e distribuídos espontaneamente em grupos fluídos, constituídos ao redor de “textos-guia”, ou então organizados segundo parâmetros categoriais pertencentes à cultura clássica e aproveitados pelas novas concepções culturais do cristianismo.

Portanto, a primeira função de uma arte poética será a de extrair, do corpus textual ao qual se refere, os elementos – temáticos, retóricos, lexicais, sintagmáticos, eventualmente métrico-rítmicos e sobretudo tópicos – que podem contribuir para a formulação, ou leva à aceitação condicional, de um determinado paradigma categorial, classificando-os na base de sua maior ou menor pertinência diferencial com respeito ao conjunto do corpus e a cada uma das suas partes. Uma arte poética evidenciará os elementos “marcados” de cada texto, quer dizer, destacará a presença de traços caracterizantes (temático, retóricos, etc.) que esse texto partilha com outros (princípio de afinidade) e que o distinguem dos demais (princípio de divergência), assim como salientará – mas não necessariamente – a ausência de traços típicos que são próprios de outros conjuntos textuais.<sup>113</sup>

Além disso, a *Arte de Trovar* tem um objetivo muito mais didático do que prático, isto é, diferentemente de outras artes poéticas, a poética portuguesa tem como foco ajudar os espectadores a reconhecer as formas e as modalidades temáticas, métricas, tópicas que caracterizam os conjuntos textuais<sup>114</sup>, de forma que ela teria servido muito mais para dar a conhecer as produções ao público do que ensinar os trovadores a compor as cantigas dentro de parâmetros rígidos de composição.

Ainda assim, é sabido que Dom Dinis tinha conhecimento das normas da tradição trovadoresca, podendo indicar que, além de ter contato com as produções de outros movimentos culturais, também poderia ter tido acesso a poéticas. Todavia, como podemos observar, suas cantigas não seguiam um esquema rígido de composição. Tal fato pode ser relativo à falta de um tratado poético dirigido especificamente ao ensino da produção da poesia ou, ainda, à afirmação de originalidade de produção com o intuito de uma diferenciação como trovador.

<sup>113</sup> TAVANI, Giuseppe. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibri, 2002, p. 7-8.

<sup>114</sup> TAVANI, Giuseppe. “Arte de Trovar”. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (orgs.). *Dicionário da Literatura Medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 66.

## Capítulo 2

### Um *jugar de palabras* contra a ingenuidade

As cantigas satíricas encontraram, segundo José D'Assunção Barros<sup>1</sup>, um ambiente fértil de desenvolvimento nas cortes ibéricas, uma vez que nelas havia maior abertura para a crítica social e política. Diferentemente, nas cortes de outras regiões onde o trovadorismo ganhou cores próprias, a sátira se fazia em torno de assuntos referentes à prática trovadoresca, como questões de estilos. O trovadorismo galego-português comportaria essa crítica, mas ia além ao fazer com que as cantigas se tornassem uma forma de mediação das tensões sociais vivenciadas nos reinos peninsulares.

Além do gênero satírico, o trovadorismo ibérico contava, ainda, com as *tenções*, as quais consistiam na disputa entre dois trovadores numa mesma cantiga. Isso aponta para a identificação de diferentes dinâmicas experienciadas pela produção e prática das composições, uma vez que as disputas poderiam ocorrer em diferentes níveis e em variadas formas de presentificação das críticas efetuadas pelos seus autores, sendo imediatas através das *tenções* ou em forma de resposta a cantigas de escárnio e maldizer, constituindo-se como uma forma de intertextualidade entre os gêneros.

Além da verificação das tensões decorrentes das sociabilidades cotidianas, essas cantigas contribuem para analisar a diversidade de tipos sociais que circulavam nos ambientes em que se davam as performances trovadorescas. Por vezes, podemos identificar críticas que apontam as diferenças entre os sujeitos que compunham esse movimento cultural, entremeadas por outras relacionadas à esfera social a que pertenciam, demonstrando não só o julgamento da sua prática cultural, como também da sua posição social.

Uma dessas críticas relaciona-se às diferenças entre trovadores e jograis, sendo aqueles posicionados no maior estamento da hierarquia trovadoresca, pois nobres e autores das suas composições, e os últimos, inferiores por não serem nobres e intérpretes de composições alheias.<sup>2</sup> Na própria definição das alcunhas está presente a

---

<sup>1</sup> BARROS, José D'Assunção. A arena social dos trovadores ibéricos: os enfrentamentos no interior da nobreza (séculos XIII e XIV). *Linguagens. Revista de Letras, Artes e comunicação*. FURB, v. 3, n. 2, 2009. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1883>. Acesso em: 10/05/2017.

<sup>2</sup> Sobre as denominações dos integrantes do movimento trovadoresco ver: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (org). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.



diferenciação social e a polarização de valores morais e culturais que se apresentam de suma importância a ponto de ser mote de um pedido direcionado ao rei de Castela, Afonso X, pelo trovador Guiraut Riquier (1230-1292):

Eu vos peço, não permitais que aqueles que possuem a arte verdadeira da intervenção, que têm o segredo dos versos, dos cânones e de outras belas poesias úteis, instrutivas, imortais, sejam chamados de jograis. Pois vós sabeis que sua obra é durável, ao contrário das futilidades dos outros. O prazer que proporcionam os músicos e os dançarinos só dura o instante em que os vemos e ouvimos. Mas os cantos dos bons trovadores, que sabem construir belas histórias, permanecem na lembrança e continuam a existir por muito tempo depois que seus autores cessaram de viver. É uma grande pena que tais pessoas não tenham uma denominação própria, ela qual possamos, nas cortes, distingui-los dos vis jograis.<sup>3</sup>

Esse pedido permite identificar o entrelaçamento das esferas do poder e da cultura, primeiramente pelo viés da concepção de arte verdadeira que só é concebida como proveniente de uma “classe” superior e, em segundo lugar, pelo recurso à autoridade régia que também é partícipe do movimento trovadoresco, como autor e regulamentador tanto em termos legislativos quanto de mediação dessa tensão exposta pelas composições e pela reflexão sobre elas. A súplica é respondida pela *Declaratió* do rei castelhano, a qual deixa bem definidas as denominações conforme a função desempenhada e, assim, contribuiu para afirmar a diferença hierárquica dos integrantes do movimento.

O cruzamento entre essas esferas faz sentido se analisarmos essa prática cultural inserida num contexto de políticas que visavam uma maior centralização do poder régio em detrimento dos poderes senhoriais. Tanto Castela, com Afonso X, quanto Portugal, com Afonso III e Dom Dinis, visualizaram a ascensão do trovadorismo em consonância com a tentativa de cerceamento do poder e dos privilégios da nobreza que expressa o seu descontentamento também através das cantigas de escárnio e maldizer no ambiente supervisionado pelo rei. Assim, ele assume duas perspectivas: a do soberano que deve ficar atento aos descontentamentos existentes entre seus súditos e, no caso de Afonso X e Dom Dinis, a do trovador que também lança a crítica-sátira, também se expondo a ela. Dessa forma, eles são artífices e contentores das tensões sociais. As cortes régias de Portugal e Castela se estabelecem, pois, como “vitrines culturais e centros de cultura

---

<sup>3</sup> CLOUZOT, Martine. Um intermediário cultural no século XIII: o jogral. *Signum*. Belo Horizonte, v. 9, n. 7, 2005, p. 90.

regidos por reis que desejavam difundir uma imagem de sabedoria e sofisticação”<sup>4</sup>, estabelecendo um modelo de monarca que legitima seu poder em diferentes frentes.

No que diz respeito ao reino português, Dom Dinis é o trovador com o maior número de cantigas preservadas. Poderíamos supor que não seria diferente, pois, sendo rei era o principal e o mais conhecido trovador do reino, de forma que suas cantigas tinham um prestígio distinto das demais. Todavia, ainda que tenha sido o trovador entre os trovadores, apenas dez cantigas satíricas nos foram legadas. E dentre elas só encontramos cantigas de escárnio, que “son aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d’alguen en elas, e dizen-lho per palavras cobertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderem...ligeiramente: e estas palavras chamam os clérigos ‘hequivocatio’”.<sup>5</sup> Ou seja, não temos acesso às cantigas de maldizer, as quais conteriam as críticas de forma explícita.

Retomando o quadro temático apresentado no capítulo anterior, temos que os assuntos abordados nas cantigas satíricas do rei-trovador, doença, corte, estilo de vida, entre outros, podem ser pensados no contexto da vida na corte, representando o cotidiano, sem deixar transparecer as tensões nele vivenciadas que, por meio da poesia, são apresentadas de forma mais suave.

Porém, ainda que um tanto suavizada, a crítica estava presente através da palavra poética que expressa o entrechoque de dois interesses<sup>6</sup>, o de quem faz a crítica e o de quem a recebe. No caso da poesia de rei podemos pensar que seus interesses se dissipam em diferentes naturezas. A começar, temos o interesse do poder político, pois ao utilizar-se da pena, o trovador mescla-se com o rei que critica e controla os seus súditos, sobretudo a nobreza com quem terá desavenças ao longo do seu reinado e contribui, ainda para a afirmação de um ideal de comportamento que transforma uma parte da nobreza, a de corte, em um estereótipo a ser seguido ou, ao menos, aquele que será tomado como base para uma distinção social e moral, do qual o próprio rei é o portador, já que estrutura seu governo sob essa nova perspectiva do ser nobre.

---

<sup>4</sup> BARROS, José D’Assunção. A arena social dos trovadores ibéricos: os enfrentamentos no interior da nobreza (séculos XIII e XIV). *Linguagens. Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 3, n. 2, 2009, p. 111. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1883>Acesso em: 11/06/2017

<sup>5</sup> TAVANI, Giuseppe. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibri, 2002, p. 20.

<sup>6</sup> BARROS, José D’Assunção. Poesia e poder – o trovadorismo ibérico no século XIII e a poesia satírica. *Revista de Letras*. Universidade Católica de Brasília, vol. 3, n. ½, ano III, dez, 2012. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/1834>. Acesso em: 12/03/2017.

Em seguida, tem-se o próprio trovador, o principal deles, pois trova com pena e coroa, empenhando-se em demonstrar sua erudição e competência trovadoresca. Assim, a vida na corte é satirizada nos moldes do *hequivocatio* e revelam, além do riso da cotidianidade, a afirmação de diferenças sociais definidas por meio de um estilo de comportamento que passa a ser exigido no ambiente da corte.

## 2.1 Modos de *jugar de palabras*

As cantigas de escárnio de Dom Dinis contabilizam apenas dez composições. Tal gênero busca a sátira explícita (maldizer) ou implícita (escárnio) de pessoas e situações que podemos pensar que ocorriam na cotidianidade da experiência social do período das produções das cantigas. Assim, o mote principal dessas obras era a ridicularização, o riso não só de uma pessoa, mas de uma sociedade.

Entretanto, a sátira dessas composições constitui-se de maneira complexa, uma vez que o que se apresenta como o motivo de chacota pode não ser exatamente daquilo que se ri. Por isso pode-se observar no quadro temático que aparecem seis cantigas em que se apresenta um duplo sentido, ou seja, a compreensão do seu conteúdo deve ultrapassar o que está explícito e ser analisado de acordo com os significados que certas expressões, símbolos ou acontecimentos próprios do período medieval português.

O aspecto de duplo sentido das cantigas satíricas galego-portuguesas foi analisado por Paulo Roberto Sodré, cujo objetivo era ultrapassar a interpretação puramente moral legada a essas composições. O autor faz sua análise fundamentado na concepção de *jugar de palabras*, prevista nas leis da Castela de Afonso X, assim como na concepção proposta na *Arte de Trovar*.<sup>7</sup>

Como componente do jogo de palavras do qual se constitui a sátira galego-portuguesa faz parte o *fablar em gasaiado*, como define Afonso X em *Las Siete Partidas*, que se define como o momento de gozar a alegria e o passatempo prazeroso em companhia. Esse convívio é configurado através de um modelo de comportamento e de valores que devem ser seguidos na corte que recebe as mais variadas pessoas, necessitando regularizar o seu convívio para construir o equilíbrio na convivência dessas variedades de pensamentos e ações, assim como ajustar as motivações da

---

<sup>7</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.

produção trovadoresca e, especificamente da escarninha, o que ele denominou de *jugar de palabra*.<sup>8</sup>

Nesse sentido, pois, que as cantigas satíricas de Dom Dinis devem ser compreendidas, ainda que suas composições possam ser consideradas como inofensivas em comparação com outras obras do mesmo gênero, de forma a se questionar, como Sodré o faz, o conceito de maldizer contido na *Arte de Trovar*.

Todavia, ainda que se compreenda tais composições relacionadas a um ambiente em que o convívio e as manifestações culturais eram regrados a partir de uma ética cortês, não se pode deixar de lado outros significados que delas emanam, como as zonas de tensões vivenciadas na corte, podendo revelar diferentes facetas do convívio social e desenvolvendo uma sátira de costumes como poderiam sugerir as cantigas de Dom Dinis que perpetua o escárnio centrando diferentes cantigas em um único personagem, compondo o que se chama de ciclos satíricos.<sup>9</sup>

Nesse contexto, temos três cantigas em que a sátira se centra na figura de João Bolo, sendo a primeira delas a que se segue:

Joam 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 dês que foi nada.

Esta mũa pod'el provar por sua,  
que a nom pod'home dele levar  
pelo dereito, se a nom forçar,  
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 pøer  
como lha virom criar e trager

---

<sup>8</sup> MENDES, Ana Luiza. História e história, 2013. Resenha de: SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010, p. 2. Disponível em: [https://www.academia.edu/5524403/Resenha\\_SODR%C3%89\\_Paulo\\_Roberto\\_O\\_Riso\\_no\\_Jogo\\_e\\_O\\_Jogo\\_do\\_Riso\\_na\\_S%C3%A1tira\\_Galego-Portuguesa\\_Vit%C3%B3ria\\_Edufes\\_2010](https://www.academia.edu/5524403/Resenha_SODR%C3%89_Paulo_Roberto_O_Riso_no_Jogo_e_O_Jogo_do_Riso_na_S%C3%A1tira_Galego-Portuguesa_Vit%C3%B3ria_Edufes_2010). Acesso em: 11/03/2017.

<sup>9</sup> VAZ, Otacílio Evaristo Monteiro. *Do que riu o rei? As cantigas de escárnio e maldizer do rei Dom Dinis de Portugal (1279-1325)*. Monografia (Licenciatura em História), Curitiba, UFPR, 2007, p. 22.

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.

Num primeiro momento a cantiga pode revelar uma situação do cotidiano relacionada a um negócio referente a mulas. Nessa composição, João Bolo defende-se da acusação de ter roubado uma mula, argumentando que ela sempre lhe pertenceu. Há estudiosos que defendem que essa cantiga, juntamente com seu ciclo, tinha como objetivo a reflexão de conduta, passando por uma crítica moral e não necessariamente com um fundo satírico. Dentre esses estudiosos encontra-se Henry Lang, o primeiro a compilar as obras de Dom Dinis, e que não fez nenhuma análise sobre as três cantigas desse ciclo, considerando-as inofensivas.

Entretanto, compreendendo que a sociedade medieval se constituía e se fundamentava através de dicotomias e de simbolismos não se pode deixar de inserir tal cantiga no conceito do *jugar de palavras* anteriormente mencionado. Assim, a composição deve ser analisada em diferentes níveis de interpretação em que nenhuma se exclui. Segundo a base de dados *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*<sup>10</sup>, tal cantiga, assim como as demais componentes deste ciclo, teria sido composta fundamentada num equívoco erótico, baseado no duplo sentido que o termo *mula* teria (amante ou barregã). Nas demais cantigas (*De Joam Bol' and' eu maravilhado* e *Joam Bol' anda mal desbaratado*), à mula junta-se um cavalo e parece haver equívocos de referências homossexuais.

A autora salienta ainda a escolha de rimas escolhidas por Dom Dinis ao compor uma cantiga em que a mula significa uma pessoa e João Bolo como homossexual. O caminho mais óbvio seria a utilização do termo *muu* ao invés de *mua*, o que levaria às rimas *nengun, nen uu, cuu*. Assim, Dom Dinis segue uma tradição

e, ao entrar na corrente, prova sua capacidade de tratar com ironia um tema que outros (não todos) desenvolveram recorrendo à imagem brutal ou ao termo cru. Convirá notar que, além da linguagem da cavalaria, que lhe permite obter o equívoco através de termos técnicos como *cavalgador, encavalgao, muacha revelador* (adjetivo tópico usado no *Livro de Alveitaria*), D. Denis explora sabiamente as possibilidades que lhe oferece o léxico do campo judicial: *meirinho, juiz, vogado, enquisas, provar, pôer, dereito, forçar, embargado, queixar*. É precisamente ao ambiente judicial que

<sup>10</sup> Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fesh.unl.pt>.

D. Denis vai buscar os ingredientes para dizer o contrário daquilo que diz: João Bolo, através de testemunhas, provará o que não deveria divulgar, isto é, que sempre foi pederasta, e, andando a queixar-se *pela rua*, porque o rapaz lhe levou o rocim [...].<sup>11</sup>

Dessa forma, temos novamente exposta a intertextualidade observada entre as cantigas de amor e de amigo, tanto no que se refere ao diálogo entre cantigas desses gêneros como com cantigas de outras tradições trovadorescas. As composições poderiam ser apresentadas em sequência culminando numa forma irônica de se contar uma história a um público que possivelmente a conhecia e dela riria.

Além disso, diante da análise da cantiga a partir do viés do jogo de equívoco das palavras escolhidas para a sua composição, podemos inferir que

os trovadores galego-portugueses certamente entreviam essa possibilidade de manipular os múltiplos sentidos de uma cantiga satírica, de utilizá-la como instrumento de muitas faces – algo como um espada ou armadura que se presta a muitas cruzadas e que a cada instante é já nova armadura ou nova espada, pois que a simples mudança do cavaleiro que vai por trás dela ou da batalha que se tem em vista já a transmutou por completo.<sup>12</sup>

Também podemos compreender as cantigas satíricas como a forma de o poeta poder dizer em poesia o que não poderia ser dito em prosa e, dessa forma, “tudo se torna suave; porque as tensões se resolvem no plano lírico, podem continuar implícitas no cotidiano sem afetar o equilíbrio de confrontos tão cuidadosamente cultivado pela sabedoria do rei”.<sup>13</sup>

A sabedoria do rei Dom Dinis, nesse caso, revela-se não somente pela forma como ele compõe sobre o tema, mas também através da cantiga ele revela o seu próprio conhecimento sobre diferentes facetas da vivência do reino utilizando-se de referências de cunho literário e jurídico corroborando com a ideia de que o seu reinado foi o primeiro em que se pôde visualizar uma administração mais completa propiciada por

---

<sup>11</sup> Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

<sup>12</sup> BARROS, José D’Assunção. A poesia como arma de combate: um estudo sobre a reapropriação de sentidos em uma cantiga medieval ibérica (século XIII). *Revista Letras*. Curitiba, n.90, jul-dez, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/32858>. Acesso em: 12/03/2017, p. 41.

<sup>13</sup> BARROS, José D’Assunção. Poesia e poder – o trovadorismo ibérico no século XIII e a poesia satírica. *Revista de Letras*. Universidade Católica de Brasília, vol. 3, n. ½, ano III, dez, 2012. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/1834>. Acesso em: 12/03/2017, p. 25.

um cenário em que Portugal buscava sua consolidação como reino livre das intenções de incorporação de Castela.<sup>14</sup>

É fato que as tensões evidenciadas nas cantigas satíricas estavam longe de terem sido suaves na prática, como pode ser observado nos confrontos que Dom Dinis travou com seu irmão e com seu filho, compreendidas dentro de um contexto de descontentamento da nobreza perante o rei que pode servir de contexto para a interpretação de outra cantiga satírica, *Mui melhor ca m'eu governo*, cuja demonstração poderá ser observada no próximo tópico.

Tais composições, portanto, ultrapassam o nível da simples diversão e deixam transfigurar a íntima relação dos seus versos com o poder, uma vez que descontentamentos eram expressos num ambiente “controlado” e vigiado pelo rei, e, nesse caso expresso por ele que, assim, através do subterfúgio poético afirma o seu poder.

Ainda que as leis não transmitam uma prática real, o seu estudo tem importância para identificarmos um direcionamento em torno de um ideal de comportamento na corte, onde o rei era responsável pela mediação política, social e cultural. Além disso, como já abordado no capítulo anterior, o tratado poético contido no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, não é suficiente para responder a todas as indagações sobre a produção trovadoresca galego-portuguesa. Desse modo, a exploração das leis afonsinas em torno da prática trovadoresca ibérica contribui para ampliar o leque de possibilidades sobre a sua compreensão. Porém, ainda que a Arte de Trovar não seja suficiente, porque fragmentária e dá um tratamento superficial aos aspectos poéticos trovadorescos, ela é fundamental dada a ausência de congêneres galego-portugueses.<sup>15</sup>

Diante disso, temos mais um substrato que auxilia na compreensão do contexto da produção satírica galego-portuguesa. Assim, como mencionado, o tratado poético nos dá a informação sobre o equívoco contido nas cantigas de escárnio que é o elemento diferencial entre esta forma de sátira e a representada nas cantigas de maldizer, nas quais não há equívoco, mas sim a crítica direta. No entanto, a poética não nos informa sobre as maneiras como se dá o equívoco, uma vez que ele, como sugerido na lei afonsina, pode ser desenvolvido a partir de um jogo de palavras que sugere o avesso da

---

<sup>14</sup> VAZ, Otacílio Evaristo Monteiro. *Do que riu o rei? As cantigas de escárnio e maldizer do rei Dom Dinis de Portugal (1279-1325)*. Monografia (Licenciatura em História), Curitiba, UFPR, 2007.

<sup>15</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010, p. 99.

realidade suscitando, por isso, o riso. Assim, “o equívoco não estaria apenas na ideia retórica de camuflar ou jogar com as palavras de uma crítica. Estaria na tentativa de induzir o receptor a ver no próprio maldizer a brincadeira equívoca [...]”.<sup>16</sup>

Dessa forma, a cantiga não se constituiu tão inocente, como aponta Elsa Gonçalves que relaciona a leitura das três obras direcionadas a João Bolo com uma cantiga de Guilherme IX de Aquitânia (1071-1126), *Companho, faray um vers qu'er covinen*, em que há um sentido metafórico de cavalos associados às mulheres, como podemos observar nesse trecho:

<p>Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen bon son ez ardit per armas e valen; e no'ls puese amdos tener que l'uns l'autre non cossen.</p>	<p>Dois cavalos tenho para montar contente, qual deles o mais ladino e o mais valente, mas não posso ter os dois, que um o outro não consente.<sup>17</sup></p>
--	---

Além dessa referência, é possível encontrar no *Livro Velho de Linhagens*, cuja redação é da época de Dom Dinis, a menção à Sancha Fernandes como mula do rei de Portugal, isto é, barregã de Afonso III, além de outras cantigas conterem o duplo sentido da palavra mula.<sup>18</sup>

Segundo a autora,

todos estes elementos nos fazem desconfiar da interpretação até agora proposta. Por isso, começaremos por perguntar: A mula que Joan Bolo *tragia negada* seria, de facto, o quadrúpede que os dicionários definem como ‘filha de burra e égua’? E o rocim de que Joan Bolo *avia gran sabor* seria mesmo um ‘cavalo pequeno’? Ou não estaremos antes perante uma linguagem figurada em que o tema da mula e do rocim veiculam um sentido translato?<sup>19</sup>

Gonçalves salienta ainda a escolha de rimas escolhidas por Dom Dinis ao compor uma cantiga em que a mula significa uma pessoa e Joam Bolo como homossexual. O caminho mais óbvio seria a utilização do termo *muu* ao invés de *mua*, o que levaria às rimas *nengun*, *nen uu*, *cuu*. Assim, Dom Dinis segue uma tradição

---

<sup>16</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010, p. 138.

<sup>17</sup> *Guilherme IX de Aquitânia. Poesia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 40-41.

<sup>18</sup> GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1991, p. 39.

<sup>19</sup> Idem.



e, ao entrar na corrente, prova sua capacidade de tratar com ironia um tema que outros (não todos) desenvolveram recorrendo à imagem brutal ou ao termo cru. Convirá notar que, além da linguagem da cavalaria, que lhe permite obter o equívoco através de termos técnicos como *cavalgador*, *encavalgao*, muacha *revelador* (adjetivo tópico usado no *Livro de Alveitaria*), D. Denis explora sabiamente as possibilidades que lhe oferece o léxico do campo judicial: *meirinho*, *juiz*, *vogado*, *enquisas*, *provar*, *põer*, *dereito*, *forçar*, *embargado*, *queixar*. É precisamente ao ambiente judicial que D. Denis vai buscar os ingredientes para dizer o contrário daquilo que diz: João Bolo, através de testemunhas, provará o que não deveria divulgar, isto é, que sempre foi pederasta, e, andando a queixar-se *pela rua*, porque o rapaz lhe levou o rocim [...].<sup>20</sup>

O ciclo satírico de Joam Bolo pode supor a intertextualidade entre as cantigas de diferentes tradições culturais, mas também demonstra a consciência trovadoresca do reitrovador que aborda um tema comum com diferentes recursos, culminando numa forma irônica de se contar uma história a um público que possivelmente a conhecia e dela riria.

Importante também notar, como aponta Graça Videira Lopes, que a forma da cantiga também era um componente relevante para a estruturação do jogo satírico. O duplo sentido das palavras e, possivelmente a escolha feita por Dom Dinis, é consciente na tentativa de transmitir uma informação que causa riso que se faz por meio da criação de uma artimanha sintática. A ela se uniria a melodia que, possivelmente, também seria composta para ser consoante com o sentimento que deveria despertar no público.<sup>21</sup>

Além disso, diante da análise da cantiga a partir do viés do jogo de equívoco das palavras escolhidas para a sua composição, podemos inferir que

os trovadores galego-portugueses certamente entreviam essa possibilidade de manipular os múltiplos sentidos de uma cantiga satírica, de utilizá-la como instrumento de muitas faces – algo como um espada ou armadura que se presta a muitas cruzadas e que a cada instante é já nova armadura ou nova espada, pois que a simples mudança do cavaleiro que vai por trás dela ou da batalha que se tem em vista já a transmutou por completo.<sup>22</sup>

Também podemos compreender as cantigas satíricas como a forma de o poeta poder dizer em poesia o que não poderia ser dito em prosa e, dessa forma, “tudo se torna

<sup>20</sup> GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1991, p. 43.

<sup>21</sup> A maioria das notações musicais se perdeu. Algumas cantigas contém um espaço entre uma estrofe e outra onde, possivelmente, seria acrescentada a notação musical. Atualmente, especialistas em Música fazem uma reconstrução do que poderiam ser as melodias das cantigas. Essa reconstrução é auxiliada por resqúios de notações que chegaram até nós, como as sete cantigas de amor de Dom Dinis, contidas no Pergaminho Sharrer, descoberto em 1990, e as sete cantigas de amigo de Martim Codax, contidas no pergaminho Vindel, descoberto em 1914.

<sup>22</sup> BARROS, José D'Assunção. A poesia como arma de combate: um estudo sobre a reapropriação de sentidos em uma cantiga medieval ibérica (século XIII). *Revista Letras*. Curitiba, n.90, jul-dez, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/32858>. Acesso em: 12/03/2017, p. 41.

suave; porque as tensões se resolvem no plano lírico, podem continuar implícitas no cotidiano sem afetar o equilíbrio de confrontos tão cuidadosamente cultivado pela sabedoria do rei”.<sup>23</sup>

Além disso, como aponta Elsa Gonçalves, “em textos poéticos medievais [...] a forma é um significante e determinadas rimas e artifícios métricos ou retóricos [...] veiculam, por vezes, a verdadeira intenção literária do poeta, que a superfície do texto não deixa entender”,<sup>24</sup> sendo necessário, portanto, ultrapassar a primeira camada da cantiga para tentar se aproximar do significado contido nela no contexto de sua produção. Evidentemente, que o sentido total se perdeu no tempo, porém a ampliação das formas de compreensão dessas composições pode contribuir para pensá-las como testemunhas de uma variedade de situações e experiências vividas pelo rei-trovador e sua corte.

Desse modo, as demais cantigas desse ciclo também podem ser analisadas por meio desse viés, contribuindo para pensar as composições não apenas como uma sátira que pressupõe uma perseguição a um indivíduo específico, mas como uma forma daquela sociedade rir de si mesma de diversas maneiras e motivos em que o caráter jocoso é inegável, mas cuja pretensa inocência não seja tanta como parece.<sup>25</sup>

A segunda cantiga continua a troça contida na composição anterior com a inserção do rocim, cujo sentido não é de todo claro.

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 ãa 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

<sup>23</sup> BARROS, José D'Assunção. Poesia e poder – o trovadorismo ibérico no século XIII e a poesia satírica. *Revista de Letras*. Universidade Católica de Brasília, vol. 3, n. ½, ano III, dez, 2012. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/1834>. Acesso em: 12/03/2017, p. 25.

<sup>24</sup> GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1991, p. 42.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 38.

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.

O rocim, cavalo de pequena estatura e magro, aparenta ser o preço a pagar pela mula, como parece indicar a terceira cantiga:

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.

Nela, Joam Bolo teria percebido o mau negócio empreendido com a mula e o rocim que, por sua vez, também pode ser uma referência à homossexualidade além de

sugerir que nestas relações entre mulas e cavalos poderia haver também liberalidades de amantes<sup>26</sup>.

A referência à homossexualidade é importante por apresentar uma sociedade mais complexa do que muitas vezes o período medieval é julgado. De acordo com Oliveira Marques, essa prática sexual era frequente e não suscitava pavor em seus ouvintes.<sup>27</sup>

Seguindo esse pensamento, José Mattoso afirma que não há censura nas cantigas de escárnio acerca da sexualidade ou, melhor, da quebra da moral oficial. O riso que as composições provocam “aliado a um tom de comprazimento e de convivência, acentua o seu carácter moralmente subversivo.”<sup>28</sup> Esse ponto de vista contribuiu para pensarmos as cantigas satíricas de Dom Dinis além da perspectiva da moralidade que, como defende o historiador português, poderia ser mais relativa do que supomos num primeiro momento, além de permitir a observação de diferentes discursos sobre a prática sexual que indicam distâncias entre a teoria e a prática, verificando-se “aqui, como em todo o pensamento medieval, a regra da dialogia: nenhuma norma é absoluta”.<sup>29</sup>

Pizarro aponta que as novas análises desenvolvidas em torno das sátiras de Dom Dinis contribuíram para revelar um trovador “crítico que, sob a capa de uma inteligente e refinada discrição, desferiu ataques virulentos e ‘ásperos’ contra, por exemplo, a homossexualidade.”<sup>30</sup>

A relação da crítica com a moralidade feita por Pizarro pode ser pensada a partir do levantamento do número de leis promulgadas pelo rei português. Das 24 leis expedidas entre 1288 e 1304, compreendendo, de acordo com Pizarro, um dos picos da produção legislativa de Dom Dinis, centrado entre os anos de 1301 e 1305, 14 eram sobre adultério e moral sexual.<sup>31</sup> Assim, as leis nos indicariam certas preocupações que regiam a ação do rei podendo servir de subsídio para a compreensão da sua produção poética que, em certa medida, sorve a sua motivação da realidade.

<sup>26</sup> Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. Acesso em: 12/05/2017.

<sup>27</sup> MARQUES, A. H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa. Aspectos de vida quotidiana*. Lisboa: A esfera dos livros, 2010, p. 161.

<sup>28</sup> MATTOSO, José. “A sexualidade na Idade Média portuguesa”. In: ANDRADE, Amélia Aguiar; SILVA, José Custódio Vieira (coord.). *Estudos Medievais. Quotidiano medieval: imaginário, representação e práticas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, p. 16.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>30</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p. 323.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 174.

No entanto, o autor não menciona os estudos que oferecem outras perspectivas de interpretação das cantigas para além da crítica moral. Elas podem ser compreendidas a partir da concepção do *jugar de palabras* e do *equivoco*, como no caso da palavra mula na cantiga de Bolo, que suscitam diferentes interpretações também sobre a prática trovadoresca do rei português já que ele aplica o sentido proposto por essa concepção do *fablar em gasaiado*, isto é, do passatempo prazeroso que deve ser desenvolvido a partir do modelo de cortesia. Ainda que tal pensamento seja proveniente da corte castelhana, é possível supor que haja uma correlação de ideias e até mesmo de conhecimento das leis afonsinas, uma vez que as *Siete Partidas* estão no rol das obras traduzidas para o português no reinado de Dom Dinis, cuja corte, após a morte de Afonso X, teria assumido o protagonismo da produção e da compilação da poesia trovadoresca.<sup>32</sup>

E, nesse contexto, Dom Dinis encarnava um modelo de rei que prezava pela cultura e cortesia, de forma que a sua expressão poética também deveria manifestar esses ideais. Além disso, podemos considerar o rei-poeta na concepção de *rex facetus*, isto é, de rei cômico, cuja função obrigatória era a de fazer piadas dentro desse novo contexto da vida cortesã em que a cultura e o riso, além de serem formas de entretenimento, também se constituíam como um instrumento de governo e uma imagem de poder, pois, como afirma Jacques Le Goff, “nas mãos do rei, o riso era um meio de estruturar a sociedade ao seu redor. Ele não troçava de todos indiscriminadamente ou da mesma maneira”.<sup>33</sup>

A estrofe de uma composição do trovador português João Soares, *Joam Garcia tal se foi loar*, atuante na corte de Afonso III e Dom Dinis, atesta o papel do rei como modelo:

Ca manda 'l-rei, porque há en despeito,  
 que trobem os melhores trovadores  
 polas mais altas donas e melhores,  
 e tem assi por razom, com proveito;  
 e o coteife que for trovador  
 trobe, mais cham'a coteifa "senhor",  
 e andarám os preitos com dereito.

<sup>32</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p. 320.

<sup>33</sup> LE GOFF, Jacques. “O riso na Idade Média”. In: BREMMER, Jan; ROODENBERG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 71.

A cantiga dirige o seu escárnio contra o *coteife*, cavaleiro vilão, e outras personagens que não pertenciam à nobreza, não foram agraciados com a cortesia cujo trovar, portanto, era inferior, contrariando a predição do rei ao ordenar que em sua corte trovassem os melhores. Há, portanto, a afirmação identitária da nobreza através da exposição daqueles que não pertencem a ela.

A legitimação da distinção social também se faz por meio da produção cultural que diverte e conscientiza sobre os lugares sociais pertinentes a cada um naquela sociedade que define os nobres como os melhores também no âmbito da prática trovadoresca. Assim, a crítica satírica destinava-se não só ao fazer poético, mas também à posição social, constituindo-se como um “instrumento de reforço ideológico dos interesses da aristocracia cortesã”<sup>34</sup>, cujas palavras presentes em suas cantigas críticas nem sempre eram mesuradas, diferentemente das utilizadas por Dom Dinis que, desse modo, mediava as formas como as tensões eram expostas e compostas.

Sobre isso, nas *Siete Partidas* consta que as composições destinadas ao entretenimento na corte não poderiam conter palavras *cazurras*, isto é, obscenas, vis, desonestas, ou *desaguisadas*, injustas, falsas e sem razão. Assim, tem-se que o rei-poeta “escreveu dez cantigas satíricas de modo nada obsceno, ou ‘cazurro’. Seu escárnio prima pela linguagem equívoca, em que prevalece o duplo sentido ou o humor comportado”.<sup>35</sup>

Nesse contexto, as palavras mula e rocim podem, de fato, provocar o equívoco nas cantigas do ciclo satírico de Joam Bolo o que seria justamente o motivo pelo qual elas causariam o riso, uma vez que esse recurso retórico-poético deveria ser conhecido pelo público que também reconheceria o sentido dessas palavras utilizadas em variados modos, instituindo o riso como “uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco”<sup>36</sup>, a corte, cuja direção ficava a cargo do rei.

A escolha pela forma como a chacota seria desenvolvida também poderia se relacionar com a proximidade da pessoa satirizada com o trovador. Assim, aos amigos seria desenvolvida por meio de palavras encobertas, como é o caso da cantiga do ciclo

---

<sup>34</sup> FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. A cantiga de escárnio como instrumento de segregação social. *Ângulo*. 125/126, abril/set, 2011, p. 13. Disponível em: [https://www.academia.edu/6695680/A\\_Cantiga\\_de\\_Esc%C3%A1rnio\\_como\\_Instrumento\\_de\\_Segrega%C3%A7%C3%A3o\\_Social](https://www.academia.edu/6695680/A_Cantiga_de_Esc%C3%A1rnio_como_Instrumento_de_Segrega%C3%A7%C3%A3o_Social). Acesso em: 14/05/2017.

<sup>35</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010, p. 59.

<sup>36</sup> LE GOFF, Jacques. “O riso na Idade Média”. In: BREMMER, Jan; ROODENBERG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 65.

de Joam Bolo, cuja identidade poderia estar contida, como aponta Elsa Gonçalves, nos *Inventários e contas da casa de D. Dinis* de 1272-1282 em que há a referência a *Johannis Bolus* que é contemplado com sete côvados e meio de arraiz e três libras para penas<sup>37</sup>. Por sua vez, aos inimigos, sobretudo adversários políticos, a crítica seria explícita e literal, como o fez Afonso X, contribuindo para apreendermos a relação dinâmica da composição poética como jogo lúdico e elemento que emerge da realidade social medieval que vivia com o contrário, com o ambíguo sem necessariamente ser contraditório.

Desse modo, Dom Dinis poderia ter jogado com o equívoco para construir um riso suavizado de alguém ou situação próxima de si, cujo conhecimento era compartilhado pela corte. Por outro lado, é possível que a pilhéria fosse real tendo em vista a nomeação de alguém que poderia ser identificado pela corte, diferente do que acontece em outro ciclo satírico do rei em que se tem a referência a Dom Foam, isto é, um fulano, que não é explicitamente identificado, mas cuja denominação por *Dom* indica ser um membro da nobreza.

Desse modo, não há a possibilidade de fazer uma afirmação taxativa sobre alguma interpretação acerca do ciclo satírico destinado a Joam Bolo. Porém, a exposição da teoria do *jugar de palabras* associada ao *equivoco* e ao *jogo dos contrários* demonstra quão complexa era a produção dionisina, contribuindo, assim, para desconstruir sua pretensa ingenuidade.

Há outro ciclo satírico dionisino em que é possível verificar o uso do equívoco. Neste, composto por suas cantigas, a personagem é Melion Garcia:

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,

---

<sup>37</sup> GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa, Edições Cosmos, 1991, p. 44. Arraiz seria um pano tecido com labores para adorno e vestuário e penas seriam peles, segundo Manuel Rodrigues Lapa, citado pela autora.

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,  
 chorasas e minguidas de conselho,  
 ca Demo lev'a prol que xi lh'en ata.

À primeira vista, a sátira destina-se a Melion Garcia devido ao fato de ele oferecer uma vida miserável a duas meninas que moram com ele, situação não satisfatória para que elas arrumassem bons pretendentes para se casarem, sendo isto prejudicial para Melion também. Há, porém, a possibilidade de que a composição seja composta por meio de um jogo de palavras e sentidos no tocante a *meninas*, o que poderia ser corroborado com outra cantiga de Dom Dinis satirizando o mesmo personagem em que pode ser detectado esse recurso:

Tant'é Meliom pecador  
 e tant'é fazedor de mal  
 e tant'é um hom'inferral,  
 que eu são bem sabedor,  
 quanto o mais posso seer,  
 que nunca poderá veer  
 a face de Nostro Senhor.

Tantos som os pecados seus  
 e tam muit'é de mal talam,  
 que eu são certo, de pram,  
 quant'aquest'é, 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 sempr'em mal andou,  
 que nunca já, pois assi é,  
 pode veer, per bõa fé,  
 a face do que nos comprou.



Essa composição afirma que o personagem nunca será capaz de ver Deus por conta de seus pecados e de seu mau caráter. Nessa cantiga, o jogo de palavras pode estar relacionado com a palavra *ver* que, juntamente, com *meninas* da cantiga anterior, que poderia sugerir *meninas dos olhos*, parecem indicar equívoco que se refere a um problema de visão.<sup>38</sup>

Além do equívoco, essas cantigas oferecem alguns testemunhos sobre o cotidiano da vida na corte, demonstrando o entrelaçamento de temas que poderiam ser corriqueiros, mas que receberam a atenção do rei para servirem de inspiração para suas composições que, para além de trivialidade, são utilizados como temas de cantigas que serviam não só ao riso lúdico, mas como um instrumento de legitimação de poder e de comportamento. Essas obras revelam a complexidade do ser humano e disponibilizam recursos para que nos aproximemos da sociedade medieval portuguesa por diferentes aspectos que na sua concretude não estavam dissociados, sobretudo o do poder e da cultura que, intimamente entrelaçados, contribuíam para afirmação a autoridade do rei nessas diferentes frentes.

Ainda que num primeiro momento as cantigas satíricas de Dom Dinis não nos revelem aspectos específicos sobre eventos políticos, outros elementos contribuem para se pensar sobre esse âmbito do poder. Esse aspecto pôde ser observado nas cantigas destinadas a Dom Foam que, dentre outros elementos, denuncia o novo comportamento desejado na convivência cortês, revelando um novo padrão de vida, de comportamento, de sociabilidade e de distinção cultural e social, demarcando a hierarquia do jogo do poder.

As pilhérias contidas nas cantigas satíricas também são construídas por meio de pormenores do cotidiano, apresentando-nos a articulação entre a experiência de vida na corte e aspectos de marginalidade, como a homossexualidade, possível tema presente no ciclo satírico destinado a Joam Bolo.

O tema do cotidiano, assim como as fontes literárias, também permaneceu no limbo dos estudos históricos por um período, assim como a vida privada, separada dele por uma linha muito tênue. Esses tópicos não são novidades desde o século XVIII, porém, como aponta Ronaldo Vainfas, precisaram esperar o século XX para se

---

<sup>38</sup> LOPES, 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.fesh.unl.pt>.

constituírem um grande mote da produção historiográfica.<sup>39</sup> Há algumas discussões sobre os problemas de conceituação e delimitação desses campos, no entanto, não se pode deixar de reconhecer a sua contribuição para a ampliação das formas de compreensão do passado e da própria História.

Georges Duby, um dos principais nomes dessa vertente dos estudos culturais alçado, em parte, com a obra *História da vida privada*, já informa na apresentação do segundo volume da série, dedicada à Idade Média, sobre a necessidade de refinar o termo *vida privada*, sobretudo quando relacionado ao medievo.<sup>40</sup> Ainda assim, o conceito, ou melhor, as considerações, os questionamentos, as reflexões que ele suscita são de extrema importância, uma vez que permitem historicizar relações de poder e de sociabilidade além do âmbito puramente político.

O fato é que algumas partes da História se perdem no tempo e muitos dos vestígios que sobram são demasiado incertos. A ampliação do campo historiográfico por meio da problematização e contextualização de diferentes âmbitos sociais auxilia o historiador a tentar reconstruir o quebra-cabeça do passado. E, ainda que sempre se faça uma reavaliação de conceitos e perspectivas, o conteúdo desses estudos contribui para a ampliação das formas de compreensão não só da sociedade medieval, mas também das próprias fontes trovadorescas.

Tal perspectiva historiográfica ainda rende frutos em torno do desenvolvimento de novas práticas de abordagem sobre as fontes, como pode ser observado no fato de que outras *Histórias da vida privada* foram produzidas, como a que se refere a Portugal, onde a obra foi lançada em 2011, cujos autores reconhecem a dívida aos estudos precursores de Phillippe Ariès sobre a atitude perante a morte e sobre a infância. Vale lembrar que ele foi o diretor da coleção sobre a vida privada juntamente com Georges Duby. A historiografia, ao ampliar sua área de atuação contribui para “o propósito de escrever a ‘história total’ com que os autores dos *Annales* sonhavam”.<sup>41</sup>

Todavia, há alguns questionamentos sobre as definições desses conceitos, além da sua utilização para o contexto medieval em que as esferas do *público* e *privado* são tão próximas e difíceis de distinguir. Duby pondera sobre essas questões e nos remete

---

<sup>39</sup> VAINFAS, Ronaldo. História da vida privada: dilemas, paradigmas, escalas. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.4, p. 9-27, jan-dez, 1996, p. 15. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaïsm/v4n1/a02v4n1.pdf>. Acesso em: 11/02/1018.

<sup>40</sup> DUBY, Georges (org.). *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.9.

<sup>41</sup> MATTOSO, José (dir.). História da vida privada em Portugal. A Idade Média. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011, p. 6.

ao significado contido nos dicionários que definem público como o que concerne a uma coletividade e privado à domesticidade.<sup>42</sup> Privado pode significar, ainda, “uma parcela do povo, extraída do domínio público”<sup>43</sup> que passa a fazer parte do círculo familiar ou das relações de proximidade do rei, cuja corte mescla as esferas do público e do privado. De todo modo, o poder na corte é primazia do rei que, trovador, também nos informa sobre o poder exercido por meio das suas composições em torno da prática social desejada nesse ambiente.

Dessa forma, é possível compreender suas cantigas satíricas como um mosaico de testemunhos multifacetados que contribuem para ampliar o conhecimento e as interpretações sobre o medievo português, revelando as impressões que aquela sociedade tinha das maneiras de viver.

A análise das composições trovadorescas permite a identificação de diferentes camadas de significações que revelam as dicotomias da experiência de vida daquela sociedade, permitindo a identificação de diferentes discursos e percepções sobre ela e de diferentes personagens sociais, cujas vozes aparecem como “um contraponto fantasma”<sup>44</sup>, mediadas por um filtro hierárquico que se materializa por meio da linguagem, ela própria um instrumento de poder e, portanto, também deve ser compreendida como objeto de estudo, sobretudo pelo fato de que todos os elementos que constituem as cantigas estão interligados para a transmissão de uma determinada mensagem.

Assim, ainda que as sátiras de Dom Dinis não apresentem uma linguagem grosseira, a ironia está presente por meio do *jugar de palavras* usado para “fixar regras de conduta, de trovar e de enunciar”.<sup>45</sup>

Disse-m'hoj'um cavaleiro  
que jazia feramente  
um seu amigo doente  
e buscava-lhi lorbaga;  
dixi-lh'eu: - Seguramente  
come-o praga por praga  
  
que el muitas vezes disse,

---

<sup>42</sup> DUBY, Georges (org.). *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 19.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>44</sup> BARROS, José D'Assunção. Poesia trovadoresca e História – sobre o tratamento da poesia trovadoresca como fonte histórica. *Revista Tempo de Conquista*, n. 9, julho, 2011, p. 11. Disponível em: <http://revistatemposeconquista.com.br/documents/RTC9/JOSEDASSUN%C3%87A%20BARROS.pdf>.

Acesso em: 11/02/2018.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 13.

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 ravioso,  
 come-o praga por praga.

A cantiga satiriza um cavaleiro doente que, para melhorar, deve tomar uma erva amarga, a *lorbaga*, fruto do loureiro, com propriedades laxativas. O equívoco aparece mais adiante, no fim da primeira estrofe, por meio da palavra *praga* que pode se referir, segundo Rodrigues Lapa<sup>46</sup>, a um provérbio daquele período. Ainda é possível que haja o jogo com os sentidos de *praga* que pode ser compreendida como a erva que ele tem que tomar ou como a doença que pode ser considerada uma punição por seus atos, de modo que se *paga praga com praga*, a erva amarga, como a consequência das suas ações. “O sentido do verso torna-se assim claro e terrível, porque nele se afirma nada menos do que isto: como castigos das pragas (maldições) que o desgraçado tantas vezes disse, uma praga (chaga) o come agora”.<sup>47</sup>

O duplo sentido da palavra é feito por meio de um jogo com a sintaxe, isto é, pelas relações entre as palavras da frase, inserindo-se numa prática de trovar mais refinada, como defende Graça Videira Lopes.<sup>48</sup> “Esta cantiga é também uma prova de como o trovar ‘escondudo’ ou equívoco, tantas vezes adoptado pelos trovadores e jograis nas suas sátiras, exigiria por vezes, de facto, uma certa perspicácia da parte do ouvinte”.<sup>49</sup>

Isso corrobora com o fato de que toda a estrutura da cantiga poderia ser utilizada para a transmissão não só de uma mensagem lúdica e que suscita o riso, mas também promove uma entonação social de demarcação das diferenças que, nesse caso, pode ser, entre outros elementos, a demonstração da capacidade técnica do trovador. Segundo

<sup>46</sup> LOPES, 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>.

<sup>47</sup> GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei. Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa, Edições Cosmos, 1991, p. 65.

<sup>48</sup> LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 77.

<sup>49</sup> LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-). *Op. Cit.*

Elsa Gonçalves, “o texto de D. Dinis, na sua brevidade epigramática, oferece um dos exemplos mais interessantes do aproveitamento das virtualidades semânticas de uma palavra como forma de obter o equívoco.”<sup>50</sup>

O reconhecimento da qualidade técnica do trovar era de extrema importância para os compositores que deveriam ter total conhecimento das regras desse ofício. É comum observarmos cantigas que são dirigidas a trovadores e jograis que não se adequam às regras desse *mester* e, portanto, não trovam bem. Um exemplo é uma cantiga de Pero da Ponte que satiriza Sueir'Eanes por ele não compreender o equívoco utilizado nas cantigas:

Sueir'Eanes, nunca eu terrei  
que vós trobar nom entendedes bem,  
pois entendestes, quando vos trobei,  
que de trobar nom sabíades rem;  
pero d'al nom sodes tam trobador,  
mais o trobar ond'estades melhor:  
entendedes quando vos troba alguém.

Entendestes um dia ant'el-rei  
como vos meterom em um cantar  
polo peor trobador que eu sei  
- esto s'a vós nunca pode negar;  
e por aquesto maravilho-m'eu  
deste poder. Que demo vo-lo deu,  
por vós assi entenderdes trobar?

Ca vos vi eu aqui mui gram sazom  
e nom vos vi por trobador meter;  
e ora nom vos trobam em razom  
em que xi vos possa rem asconder,  
se de mal trobador enmentam i,  
que vós logo nom digades: - A mim  
foi feit'aquel cantar de mal dizer.

A este personagem se destinaram outras composições exemplificando a importância dada à prática trovadoresca, cujas disputas e contendas por ela provocadas deveriam ser do conhecimento do público que riria da pretensa incapacidade deste e de outros personagens serem bons trovadores. Outra questão demonstrada pela cantiga é o

---

<sup>50</sup> GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei. Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa, Edições Cosmos, 1991, p. 66.

fato de que a própria estrutura poética é uma forma de diferenciação social e legitimação de poder.

Desse modo, as cantigas satíricas não podem ser compreendidas como “dissolutas pasquinadas carnavalescas”, como definiu Carolina Michaëlis ou “lixos verbais”, na concepção de Rodrigues Lapa <sup>51</sup>, uma vez que revelam complexidade tanto no seu entendimento como na sua produção que exigia grande conhecimento cultural e técnico, como a sátira de Pero da Ponte e de Dom Dinis demonstram.

Em contrapartida, as sátiras do rei português foram consideradas ingênuas por alguns estudiosos e, talvez por isso, destituídas de estudos mais aprofundados por algum tempo. Todavia, é possível verificar nas suas composições vestígios de como aquela sociedade se estruturava em torno das práticas políticas, sociais e cotidianas, como o fato de nos informar sobre o consumo de uma planta e sua função médica.

## 2.2 Jugar com os avessos

O jogo dos avessos diz respeito a satirizar uma pessoa a partir de uma característica contrária da realidade, como assim postula a Lei XXX, do Título IX da Segunda Partida:

Retraer en los hechos o en las cosas como fueron o son pueden ser es gran binestancia a los que en ellos saben avenir. Y para esto ser hecho como conviene, deben allí ser consideradas tres cosas: tiempo y lugar y manera. [...] Y manera: deben cuidar de retraer en manera que digan por palabras cumplidas y apuestas lo que dijeren y se semeje que sabían bien aquello que dicen, otrosí, que aquellos a quienes lo dijeren tengan gusto en oírlo y en aprendeelo; y en el juego deben cuidar que aquello que dijeren sea apuestamente dicho, y no sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos de ellos; como si fuere cobarde, decirle que es esforzado, y al esforzado, jugarle de cobardía, y esto debe ser dicho de manera que aquel con quien jugaren no se tenga por denostado, y más, lo tomen conplacer, y que tengan con qué reír de ello, tanto él, como los otros que oyeren. Y otrosí, el que lo dirige, que lo sepa bien reír em el lugar donde conviniere, pues de outra manera no sería juego; y por eso disse el verbo antiguo que no es juego donde hombre no ríe, pues sin falta el juego con alegría se debe hacer, y no con saña ni com tristeza. Por eso quien se sabe guardar de palabras excesivas y desapuestas, y usa de estas que dicho hemos en esta ley, es llamado palaciano, porque estas palabras usaron los hombres entendidos en los palacios de los reyes más que em otros lugares, y allí recibieron más honra los que las sabían. <sup>52</sup>

<sup>51</sup> LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 60.

<sup>52</sup> Afonso X. *Las Siete Partidas*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130949.pdf>. Acesso em: 12/05/2017, p. 34.

Esse trecho orienta que os jogos desenvolvidos no paço trovadoresco devem ser feitos a partir da inversão da realidade porque são destinados ao riso, ou seja, o mundo às avessas, as características distorcidas dos alvos das sátiras eram as responsáveis pela diversão.

Nessa perspectiva também podem ser analisadas as cantigas destinada a Joam Bolo. Podemos pensar numa proximidade com o rei que construiu sua sátira por intermédio do jogo dos avessos, uma vez que

os amigos tinham suas qualidades postas pelo avesso apenas para efeito de diversão e riso; somente os inimigos, normalmente políticos, eram censurados por meio da explicitação de seus vícios, sem avessos e burlas, objetos da sátira moral ou sirvantês, ora à maneira horaciana persuadindo-os dos bons costumes por meio da ironia, ora à juvenalesca, denunciando-lhes os vícios por meio de uma sátira indignada.<sup>53</sup>

Dessa maneira, as cantigas satíricas de Dom Dinis poderiam sugerir outras variantes de compreensão para além da crítica vislumbrada numa primeira leitura, contribuindo para questionar as perspectivas que simplificam suas interpretações moldando-as no arquétipo de graça ingênua e delicada, como postulou Manuel Rodrigues Lapa.<sup>54</sup>

Tendo isto em vista, analisemos mais uma cantiga do rei-trovador:

U noutro dia seve Dom Foam  
a mi começou gram noj'a crecer  
de muitas cousas que lh'oí dizer.  
Diss'el: "- Ir-m'-ei ca já se deitar ham".  
E dix'eu: "- Bõa ventura hajades,  
porque vos ides e me leixades".

E muit'enfadado de seu parlar  
sevi gram peça, se mi valha Deus,  
e tosquiavam estes olhos meus.  
E quand'el disse "Ir-me quer'eu deitar",  
[lh]e dix'eu: "- Bõa ventura hajades,  
porque vos ides e me leixades".

El seve muit'e diss'e parfiou

---

<sup>53</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010, p. 19.

<sup>54</sup> GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa, Edições Cosmos, 1991, p. 8.

e a mim creceu gram nojo por en  
 e nom soub'el se x'era mal se bem.  
 E quand'el disse "Já m'eu deitar vou",  
 dixi-lh'eu: "- Bõa ventura hajades,  
 porque vos ides e me leixades".

Perante a perspectiva do jogo às avessas, a cantiga pode ser compreendida a partir do seu oposto. Uma vez que ela faz o retrato de uma pessoa enfadonha e que não dá alegria aos jogos da corte, a partir do seu oposto, ela poderia retratar o contrário, a satisfação que o ambiente cortês daria aos seus frequentadores que, por isso, realmente não gostariam dele se retirar.

Por outro lado, se interpretarmos a cantiga a partir do que nela está explícito temos a caracterização de uma pessoa chata que faz o serão na corte prolongar-se com conversas desinteressantes e sempre anunciando sua despedida, mas sem de fato ir embora. Levando em consideração que a cantiga preserva o nome a quem se dirigia o deboche, Dom Foam poder ser entendido como Dom Fulano, ou seja, ninguém de forma especificada ou, ainda, qualquer um que possa se encaixar no conteúdo da composição.

Há, ainda outra cantiga em que Dom Foam é protagonista:

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.

Falou migo o que quis falar  
 e com outros mui sem razom;  
 e do que nos i diss'entom  
 bõa razom mi per foi dar  
 per que lhi trobass'; e nom quis  
 e fiz mal porque o nom fiz.

Ali u comigo falou  
 do casamento seu e d'al,  
 em que mi falou muit'e mal,  
 que de razões i monstrou  
 per que lhi trobass'; e nom quis  
 e fiz mal porque o nom fiz.

E sempre m'eu mal acharei  
 porque lh'eu entom nom trobei;



ca se lh'entom trobara ali,  
vingara-me do que lh'oi.

Uma questão interessante a ser pensada a partir dessa composição é o fato dela fazer referência à sua própria produção que utilizaria exatamente Dom Foam e sua companhia enfadonha como tema. Uma metapoética trovadoresca. Dessa forma, pode-se dizer que há uma consciência do fazer poético e da identificação do rei como um trovador. Ou seja, Dom Dinis não tira a coroa ao trovar e reina com a trova. Isto se dá não só pela sua consciência de ser um trovador, mas também porque, como rei, ele deve sempre estar em alerta e promover a mediação das tensões vivenciadas na corte, além de ser um exemplo trovadoresco, uma vez que a sua casa, a corte, é “lugar em que se equilibrassem os negócios de Estado e as alegrias”<sup>55</sup>, além de ser um “polo de ética e de educação”<sup>56</sup>, de forma que as suas cantigas seriam um modelo do trovar satírico que joga com o equívoco e com a cortesia das palavras para impedir a injúria e permitir o riso e a diversão puramente cortesias.

É possível verificar na prática trovadoresca de Dom Dinis a distinção entre o *fazferir*, a agressão explícita, e o *posfaçar*, a hostilidade escondida, que também pode ser associada com a distinção existente entre o vulgo e o homem cortês, como sugere o trecho da lei afonsina ao afirmar que

por eso quien se sabe guardar de palabras excesivas y desapuestas, y usa de estas que dicho hemos en esta ley, es llamado palaciano, porque estas palabras usaron los hombres entendidos en los palacios de los reyes más que en otros lugares, y allí recibieron mas honra los que las sabían.<sup>57</sup>

O homem cortês sabe, portanto, se comportar entre os seus pares, ainda que a tensão esteja presente porque não há homogeneidade entre a nobreza. Essa concepção também se relaciona com a distinção hierárquica entre o trovador e o jogral. Há nessas referências oficiais a ideologia do modelo de vida do homem cortês em detrimento do vulgo que também é expresso na produção trovadoresca.

Assim, as sátiras destinadas a Dom Foam podem ser compreendidas no contexto em que certo ideal de comportamento era requerido, sobretudo diante do rei que, expõe

<sup>55</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010, p. 42.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Afonso X. *Las Siete Partidas*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130949.pdf>. Acesso em: 21/02/2018, p. 34.

ao riso uma conduta considerada não apropriada a um membro da nobreza que ainda está em processo de domesticação, uma vez que se reestrutura conforme as transformações sociais decorrentes do fim da Reconquista, sendo necessária a constituição de uma nova identidade, de uma nova concepção da sua função e da sua relação para com os demais membros e para com o rei, fatores requisitados pela nova configuração de contexto que terá reflexo nas modificações no modo de pensar e sentir.

Essas modificações se estruturam num modo de vida que se materializa na literatura do período, como as cantigas que, transmitidas por meio da oralidade e de rimas, contribuía para a memorização das novas normas de comportamento, sobretudo perante o rei.

Nesse contexto, o trovar de Dom Dinis

ganharia talvez dimensões de *speculum*, de modelo de *jugar de palabra*, de satirizar durante o *solaz* da corte, de resto diferente e mesmo oposto ao estilo do avô Afonso X e seus trovadores palacianos. Se há um *modo palaciano*, equívoco e urbano de satirizar, Dom Dinis o ilustra bem.<sup>58</sup>

Nessa conjectura, pode-se conceber a corte, como aponta Le Goff, como centro de domesticação do riso<sup>59</sup>, uma vez que a ele era submetido uma regra de expressão, relacionado ao modo de viver cortês que deveria conter a cortesia, ou na expressão galego-portuguesa, *mesura*, que compreendia um ideal de comportamento socialmente aceitável, contribuindo para o reconhecimento e afirmação de uma identidade social, daí o embate entre trovadores e jograis que ultrapassava a esfera cultural.

Todavia, esse confronto não se dava apenas entre setores sociais distintos, mas no seio da própria nobreza. Não tendo interesses homogêneos, travava uma luta interna concomitante ao processo de afirmação da sua identidade perante aos membros externos a ela. Esse processo ocorria por meio de uma coesão baseada em um vínculo mental de pertencimento a um mesmo grupo social que é superior aos demais. Por esse e outros motivos, aparecem em suas composições críticas culturais, que também são sociais, forma de exteriorizar a sua identidade e a sua concepção de superioridade expressa por meio do ideal de cortesia.

---

<sup>58</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010, p. 60.

<sup>59</sup> LE GOFF, Jacques. “O riso na Idade Média”. In: BREMMER, Jan; ROODENBERG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Importante ressaltar que esse ideal e a produção trovadoresca que dela emerge não representava necessariamente o pensamento da nobreza provinciana, como afirma José Mattoso, o que demonstra a heterogeneidade deste estamento social. Além disso, esse novo modelo de comportamento está intimamente relacionado com o desenvolvimento das atividades urbanas que são estimuladas pelas ações régias que fomentam as atividades comerciais, a proteção a mercadores, a fundação da universidade e pelo próprio rei passar a viver na cidade, sendo Coimbra, Santarém e Guimarães as residências preferidas dos monarcas portugueses no século XIII.<sup>60</sup>

Dessa forma, “como se sabe, a corte dita o gosto, as opiniões, os valores, as preferências”<sup>61</sup> e a nobreza cultiva “a superioridade simbólica por meio do aperfeiçoamento do uso dos instrumentos culturais do vestuário, da fala, das boas maneiras e da manipulação estratégica do código ambíguo da vassalagem, com todos os seus processos de submissão ao senhor e de participação no seu poder superior”.<sup>62</sup> Essa ambiguidade, como aponta José D’Assunção Barros, também pode ser verificada nas ações do rei que “alterna a sua prática centralizadora anti-senhorial com estratégias de ampliação de seus próprios poderes senhoriais”<sup>63</sup>.

O trovadorismo pode ser considerado como uma das estratégias para a efetivação dessa prática, pois uma de suas facetas é a de promover a pacificação social e, trazido ao âmbito da corte, dá controle ao rei sobre o processo de apaziguamento dos hábitos de conduta da nobreza. Estes devem transcender da sua função guerreira e, portanto, violenta, para uma refinação dos costumes elogiada na sátira do rei que, transmitida pelos agentes culturais em outros espaços que não o cortês, contribuía para a fundamentação do novo ideal de comportamento e de distinção social.

Assim, ele também é o regente do código da cortesia e da convivência na corte desenvolvido de modo mais formal concomitante ao processo de centralização política que contribuiu para que a corte régia se estabelecesse como “a verdadeira e quase única

---

<sup>60</sup> MARQUES, A. H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa. Aspectos de vida quotidiana*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.

<sup>61</sup> MATTOSO, José. *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal. 1096-1325. I – Oposição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 230.

<sup>62</sup> MATTOSO, José. *História de Portugal. Volume II. A monarquia feudal*. Lisboa: Estampa, 1997, p. 152.

<sup>63</sup> BARROS, José D’Assunção. A conquista régia do monopólio da violência física e simbólica e sua expressão literária nas crônicas e cantigas da Idade Média ibérica. *Floema*, ano VIII, n. 10, p. 113-138, jan-jun, 2014. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/4512/0>. Acesso em: 27/01/2018, p. 120.

origem de poder”<sup>64</sup>, o que proporcionava ou, antes, exigia a posição de Dom Dinis como duplo modelo, uma vez que sua ação era requisitada em diferentes âmbitos que, contudo, estavam interligados e precisavam ser controlados a fim de promover a sua própria legitimação como regente cultural e político ao mesmo tempo em que concentrava diferentes poderes em suas mãos.

Assim, podemos pensar o trovadorismo como um mecanismo a serviço da centralização, pois é apropriado pelo rei que por meio dele transforma sua corte em um centro cultural para o qual convergem os variados discursos dos diferentes atores sociais. O paço trovadoresco pode ser compreendido como uma “micro-sociedade onde quase todos os discursos se fazem presentes”<sup>65</sup>.

Além disso, o esplendor da corte simboliza demonstração de poder. Para as cortes senhoriais seria uma difícil competição com uma corte que tem o próprio rei como trovador. Dessa forma, a corte dionisina institui-se como espaço em que poder e cultura se entrelaçam, ditando as novas regras da moda, do convívio social, constituindo-se em um “paradigma para as cortes senhoriais e residências burguesas”.<sup>66</sup>

Dom Dinis encarna, nesse cenário, um novo modelo de rei, interessado na cultura e que se utiliza dela para legitimar suas ações centralizadoras. O novo modelo régio exercido é o que aprende e sabe “lidar com a alteridade e com a diversidade”.<sup>67</sup> Dessa forma, o rei coloca-se no centro da promoção, da produção e do gerenciamento da prática trovadoresca que se torna também uma estratégia de governo.

Entretanto, a centralização não se deu de forma impassível no reino português. Dom Dinis deu continuidade à política aplicada já por Afonso III, desenvolvendo-a de forma mais sistemática por meio do processo de cerceamento dos poderes senhoriais, como podem ser observados através da revogação, em 1283, das doações e privilégios concedidos à nobreza desde 1279, que conteria, de forma velada, um aviso de que seus poderes e privilégios não eram um dado adquirido<sup>68</sup>, ou, ainda, por meio das

---

<sup>64</sup> MATTOSO, José. *História de Portugal. Volume II. A monarquia feudal*. Lisboa: Estampa, 1997, p. 239.

<sup>65</sup> BARROS, José D’Assunção. A cantiga como armadura de guerra – um estudo sobre a pluralidade de sentidos presente em uma cantiga medieval ibérica. *Gragoatá*, Niterói, n. 18, p. 261-277, 1º sem., 2005. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/460>. Acesso em: 27/01/2018, p. 265.

<sup>66</sup> BARROS, José D’Assunção. A conquista régia do monopólio da violência física e simbólica e sua expressão literária nas crônicas e cantigas da Idade Média ibérica. *Floema*, ano VIII, n. 10, p. 113-138, jan-jun, 2014. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/4512/0>. Acesso em: 27/01/2018, p. 127.

<sup>67</sup> BARROS, José D’Assunção. A cantiga como armadura de guerra *Op. Cit.*, p. 263.

<sup>68</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p. 121.

Inquirições iniciadas em 1284, que objetivava averiguar os abusos da nobreza, cuja reação se deu nas Cortes de Lisboa em 1285, na qual a ela protestava contra a perda das imunidades senhoriais.

Diante disso, apesar de termos acesso a algumas odes ao rei e poeta Dom Dinis, podemos perceber que nem todo o grupo nobiliárquico estava de acordo com as ações do régio trovador. É nesse contexto que se pode compreender a investida de seu irmão, o infante Dom Afonso, que por três vezes desafiou a autoridade do rei. O resultado foi desfavorável para o infante que perdeu territórios estratégicos localizados na fronteira com Castela que passaram para a coroa, evitando a concentração de poder nas mãos do senhor de Portalegre que mantinha contatos perigosos no reino vizinho.

Outra forma de verificarmos o poder do rei em prol do controle da nobreza diz respeito ao desaparecimento de certos cargos, como as tenências, a partir de 1287, e o surgimento de cargos burocráticos, como o de sobrejuízes, o de ouvidores e o de contadores. Isso significou o esvaziamento das competências régias delegadas aos ricos-homens e crescimento da importância dos alcaides, no plano militar, e dos meirinhos-mores de comarca, com funções judiciais e de fiscalização contra abusos senhoriais, contribuindo, assim, para o aumento da autoridade régia em todos os setores.

69

Ainda assim, é interessante notar que as cantigas satíricas dionisinas não são explícitas, excetuando as de Joam Bolo com todos os seus matizes interpretativos, diferentemente das composições de seu avô castelhano que não poupa seus súditos.

As diferenças dos dois autores podem ser pensadas a partir do seu contexto e do objetivo que queriam atingir. As cantigas de Afonso X, dentre outros elementos, destinavam-se à afirmação da sua autoridade e dos preceitos de vassalagem que, por vezes, são denunciados nas composições como rompidos, sugerindo diferentes demandas do rei à nobreza conforme o contexto.

Pode-se pensar, portanto, que as composições dionisinas legitimavam o processo iniciado por Afonso III e que ele afirma também pelo viés cultural concernente à constituição de uma nobreza de serviço, contrastando, assim, com a nobreza senhorial que perde cargos e espaço para aquela que se torna uma peça importante da política centralizadora do rei português.

---

<sup>69</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p. 174-175.

Nesse contexto, a distinção de comportamento também ganha contornos políticos, uma vez que esse ideal não representava toda a nobreza, mas era requerido pelo rei que, concomitante às ações de revogações de direitos, substituição de cargos, interferência nos processos de herança, demonstra consciência no estabelecimento da afirmação da sua autoridade e do seu poder por diferentes frentes.

A questão da interferência régia no direcionamento de herança familiar pode ter sido mote da seguinte cantiga:

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.

O que seu, mal pecado,  
foi, é desbaratado;  
e anda en guisado  
quem sempr'o seu guardou;  
e jaz atormentado  
o que o gaanhou.

De acordo com a base de dados online *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*<sup>70</sup>, a passagem *o que revolv'o caderno* é relacionada por alguns estudiosos como uma referência a um alto funcionário da Fazenda. No entanto, o refrão e o restante da cantiga não se enquadram nessa interpretação, uma vez que há a alusão a desbaratos feitos com a herança de um defunto. Desse modo, há a possibilidade de que essa composição faça menção ao caso da herança dos Sousa.

O evento teve curso em 1285 em que se estabeleceu uma apuração para investigar quais bens de Dom Gonçalo teriam sido sonegados à coroa. Dessa forma, “o

---

<sup>70</sup> LOPES, 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.fesh.unl.pt..>

monarca demonstrou que podia, se assim o entendesse, interferir na sucessão patrimonial da nobreza”<sup>71</sup>, que se sentiu espoliada novamente quando da morte de Dom João Afonso Telo, que envolvia suas filhas, Teresa Martins, casada com Afonso Sanches, bastardo de Dom Dinis e Violante Sanches, casada com Dom Martim Gil de Riba de Vizela, alferes-mor do reino.

Como mais velha, Dona Teresa ficou com a metade do senhorio de Albuquerque, enquanto Dom Martim ficou com o título de conde de Barcelos. O restante dos bens não foi dividido e o processo da partilha se arrastou por anos levando o então conde de Barcelos a se agastar com o bastardo régio que conseguiu a outra parte do senhorio de Albuquerque e o cargo de mordomo-mor do reino desde 1307.

Posteriormente, em 1312, o tribunal régio sentenciou Afonso Sanches como beneficiário dos bens de Dom Telo causando a partida de Dom Martim para Castela, onde morreu pouco tempo depois, sendo que seus bens também vão parar nas mãos do filho de Dom Dinis, mesmo com instruções testamentárias do conde para que isso não ocorresse.

Porém, pelo fato de a cantiga não ser datada é difícil afirmar com segurança que ela se refira a este episódio. Pode-se somente trabalhar com possibilidades que, contudo, nos possibilitam apreender o contexto de tensão existente entre o rei e a nobreza. Ainda assim, Dom Dinis não nomeia sua sátira. Talvez isso se dê justamente para não agastar ainda mais o seu relacionamento com a nobreza. Todavia, ela é constantemente lembrada de que a maior fonte de poder é a do rei que, apesar de fazer parte dela, está numa posição superior tanto ao governar quanto ao trovar.

As cantigas satíricas de Dom Dinis podem, portanto, ser compreendidas como um projeto político que engloba o ideal de comportamento social que, para além do aspecto cultural, também contribuiu para a construção de um aparato nobiliárquico que participa e contribui para afirmá-lo.

O facto de estar a serviço pessoal do rei e de este ser o maior distribuidor de dons e de poder de toda a sociedade civil torna a corte um lugar de submissão e de luta, onde as regras do jogo de ascensão e de queda são extremamente subtis, porque em grande parte baseadas no domínio da palavra ou de processos simbólicos, como o vestuário, as boas maneiras ou aquilo que desde meados do século XIII se chama “a cortesia.”<sup>72</sup>

<sup>71</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008, p. 180.

<sup>72</sup> MATTOSO, José. *História de Portugal. Volume II. A monarquia feudal*. Lisboa: Estampa, 1997, p. 228.

É nesse contexto que podemos interpretar o ciclo satírico em que Dom Foam é utilizado como um modelo que se ridiculariza por não ser adequado ao ideal então em voga. Dom Dinis afirma concomitante ao processo de domesticação de uma parte da nobreza que comunga e contribui para a disseminação desses ideais, rindo e ridicularizando uma parte do seu próprio estamento, demonstrando a sua heterogeneidade que também pode ser observada quando a nobreza se divide no contexto do conflito entre Dom Dinis e o futuro Afonso IV. Ao lado do rei permaneceu a nobreza do Sul, enquanto que a do Norte tomou partido do infante <sup>73</sup>, possivelmente pelo fato de ela ter sido a mais atingida pelas ações régias de controle do seu poder.

Na guerra civil, para além do conflito que opunha o rei ao infante, subjazia outro tipo de tensões: sociais, pelo apoio preferencial dos concelhos do rei e dos nobres ao infante; regionais, pela oposição do Norte ao Centro e Sul, do país senhorial a agrícola ao país concelhio e urbano. <sup>74</sup>

É interessante pensar, no entanto, no fato de que Dom Dinis não deixou explícita suas desavenças com membros da nobreza em sua produção cultural. Dom Foam poderia ser, então, uma forma de generalizar aqueles que estavam fora do círculo de proximidade do rei.

Também poderíamos pensar na sua produção satírica ter sido composta em um momento distinto do das contendas com o irmão e com o filho, fatos que poderiam ser apresentados como motes das cantigas, contribuindo para unificar a opinião pública sobre os acontecimentos, como podem ser interpretados os manifestos do rei contra infante herdeiro.

O primeiro é datado de 1320 e foi lido na alcaçóva de Santarém e apresentava várias queixas a Afonso, acusado de ingratidão, ao conde Dom Pedro e ao bispo de Lisboa, Dom Frei Estêvão. Nele também eram apresentadas provas contra a acusação feita pelo infante de que o rei teria pretensões de deixar o trono para o bastardo, Afonso Sanches.

Ainda assim, o conflito se estendeu e Dom Dinis obteve o apoio papal que ameaçava de excomunhão os partidários do infante, poder dado em 1317 ao bispo de Évora, Dom Geraldo, assassinado por partidários de Afonso, em 1321. Nesse mesmo

---

<sup>73</sup> MATTOSO, José. *História de Portugal. Volume II. A monarquia feudal*. Lisboa: Estampa, 1997, p. 312.

<sup>74</sup> PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. D. Dinis. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008, p. 251.



ano, ele assumiu o controle de Leiria levando Dom Dinis mais uma vez combatê-lo e apresentar mais um manifesto contra o filho.

Nesse contexto, o rei também desterrou a rainha Isabel em Alenquer por compactuar com Afonso que objetivava conquistar Santarém e Tomar. No fim desse ano Dom Dinis apresenta o terceiro manifesto desnaturalizando o filho e considerando traidores os seus partidários, a quem condena à morte.

O conflito se estendeu de 1319 a 1324 podendo ser compreendido como grave e de amplo conhecimento no reino. Contudo, não foi utilizado como tema satírico por Dom Dinis, que morreria no ano seguinte, fato que leva a pensar que nesse período a sua produção trovadoresca poderia não mais ser tão profícua.

No entanto, o conflito foi registrado nas cantigas de Estêvão da Guarda (*Bispo, senhor, eu dou a Deus bom grado* e *Martim Gil, um homem vi*), de João da Gaia (*Come asno no mercado* e *Eu convidei um prelado a jantar, se bem me venha*), e de Pedro, conde de Barcelos, que podemos analisar a seguir:

Rubrica:

Esta cantiga foi feita a Miguel Vivas, que foi enleito de Viseu, e a Gómiz Lourenço de Beja.

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 pior 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.

Na composição, o trovador faz um explícito ataque aos privados do seu irmão e herdeiro do trono. A cantiga é antecedida pela rubrica que nos dá a informação sobre os destinatários da crítica. Miguel Vivas foi o confessor da rainha Isabel e tornou-se importante figura no reinado de Afonso IV, no qual passou de clérigo do rei a chanceler.

Gomes Lourenço de Beja foi um dos principais apoiadores de Afonso contra Dom Dinis. “Segundo o Conde D. Pedro de Barcelos, tanto na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, como no seu Nobiliário, dele nos dá uma imagem depreciativa, acusando-o de ser o principal instigador deste mesmo conflito”.<sup>75</sup>

Na mesma linha seguem outras cantigas que explicitamente atacam Miguel Vivas, repetidamente satirizado por essa geração de trovadores que, possivelmente, escrevem no calor dos acontecimentos, transladando a política para o âmbito cultural, atendendo também a propósitos informativos e de influência da opinião pública sobre os acontecimentos. Dessa forma, não se pode deixar de pensar no objetivo contido nas entrelinhas dessas composições, como o fato de a cantiga do conde de Barcelos direcionar uma crítica aos apoiadores de seu irmão infante, sendo que ele mesmo teve que se exilar em Castela por se colocar contra o rei. Posteriormente, ele regressa a Portugal, reativando seus laços com o rei, mas isolando-se da política e concentrando-se na elaboração das suas obras literárias. Nessa situação, pode-se pensar numa reviravolta de seus interesses, compensando mais criticar os partidários do irmão do que do pai.

Outro elemento interessante a ser observado é o fato de que um membro da Igreja se une a um extrato da nobreza contra o rei. Essa ação pode ser compreendida levando-se em conta que as Inquirições efetuadas por Dom Dinis tinham o propósito de também investigar os bens eclesiásticos. Da mesma forma que revogou os direitos nobiliárquicos, também anulou honras de bispos e clérigos e proibiu igrejas e mosteiros de comprarem bens de raiz ou de os adquirirem por herança. E, ainda que tenha resolvido o conflito com a Igreja, que se alastrava desde o reinado de seu pai, não se

---

<sup>75</sup> LOPES, 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>.

mostrou muito mais maleável do que ele<sup>76</sup>, finalizando o conflito em 1290 (iniciado em 1267) sem muito fazer muitas concessões à Igreja que afetassem o poder régio. As desavenças continuaram a ocorrer, mas passaram a ser solucionadas a nível local, de forma que, para alguns estudiosos, o saldo foi positivo para Dom Dinis, pois estabeleceu a autonomia do reino diante do poder sagrado e a coroou com a nacionalização das ordens militares, com destaque para a Ordem de Cristo, por meio da qual os Templários sobreviveram em Portugal, mantendo seus bens sob jurisdição portuguesa, ao contrário do que aconteceria se fossem destinados à Ordem dos Hospitalários, internacional.

Nesse sentido, pode-se identificar a prática trovadoresca aliada ao âmbito político e, sobretudo, à afirmação do poder real. Diferentemente do que ocorria em França, em que as cortes senhoriais rivalizavam com a régia buscando sua independência em relação à cultura da realeza, militar, litúrgica e protegida da modernidade expressa pela cortesia que aquelas então promoviam<sup>77</sup>, em Portugal a corte régia torna-se o principal foco da transmissão dessa nova cultura que contribui para moldar um novo modelo de rei que dela faz parte como artífice e como estrategista político, uma vez que sua inserção nela angaria partidários que aplicam e disseminam os ideais do seu projeto político-cultural.

De facto, em Portugal, o rei é o único grande senhor feudal: o que tem muitos e bons vassallos, força para lhes exigir fidelidade, terras e “contias” para os recompensar, hostes para os castigar. É o modelo concreto que todos gostariam de poder imitar e ao mesmo tempo o rival que chega, com D. Dinis, a pretender tornar-se o “único” senhor, com grande escândalo dos nobres que contra ele se revoltam.<sup>78</sup>

Assim, promovem a coesão em torno do rei transformando eficaz o seu projeto de afirmação identitária como pressupõe o pranto, *Os namorados que trobam d'amor*, composto em sua homenagem e que o reconhece como um bom rei e trovador, tornando-se um recurso para a afirmação da identidade portuguesa na posteridade que o considerou o “melhor rei que em Portugal ouve até seu tempo e foy o mais riquo senhor que nenhum dos outros açerqua de sy, e de mayor fama, de tão ledda conversação

---

<sup>76</sup> MATTOSO, José. *História de Portugal. Volume II. A monarquia feudal*. Lisboa: Estampa, 1997, p. 237.

<sup>77</sup> DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 87.

<sup>78</sup> MATTOSO, José. *História de Portugal. Op. Cit.*, p. 163.

mostrar aos seus, que todos ho amavom de toda vontade”<sup>79</sup> até aos tempos atuais que definem Dom Dinis, dentre outros epítetos, como o pai da pátria portuguesa e como “cabeça e começo do povo todo”.<sup>80</sup>

### 2.3 A sátira entre a descortesia e demarcação social

Outra perspectiva de análise acerca da cantiga *U noutro dia seve Dom Foam*, em que o rei satiriza a permanência de um homem inconveniente na corte, se relaciona com o desvelamento da concepção de cortesia que o personagem da composição não aplica, tornando sua permanência incômoda. Dessa forma, ele estaria rompendo com o conceito de *flabar en gasaiado*, uma vez que sua presença na corte era enfadonha e não traduzia o sentimento do convívio prazeroso dos homens da corte.

Levando em consideração que um dos traços da cortesia é a *mesura*, isto é, o controle de si, a capacidade de medir suas ações, o personagem da cantiga é utilizado como seu modelo contrário, exposto numa composição que faz rir e que também transmite uma concepção de comportamento, sobretudo perante o rei, uma vez que “dos nobres eram esperados comportamentos menos inconvenientes e mais comedidos.”<sup>81</sup>

A descortesia pode ainda ser identificada em gêneros que, via de regra, não se constituem como espaços para a sátira que se desenvolve, comumente, por meio das composições de escárnio e maldizer. Porém, é possível identificar algumas cantigas de amigo e de amor que apresentam tons irônicos acerca da prática trovadoresca e de seus recursos. Outra forma de se desenvolver uma crítica é através da *tenção* em que dois trovadores desenvolvem uma disputa poética. Esses gêneros estão contidos na *Arte de Trovar* que, contudo, não apresenta considerações sobre os limites entre eles que comungavam de uma intertextualidade vigorosa. Desse modo, é possível verificar nuances nas produções que permitem identificar características para além das consideradas essenciais para a sua inserção num determinado gênero.

É nessa perspectiva que podemos pensar sobre o escárnio de amor, não necessariamente como um gênero específico, mas como uma simbiose de elementos que

---

<sup>79</sup> *Crónica de Portugal de 1419*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Calado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1998, p. 182.

<sup>80</sup> MATTOSO, José. *História de Portugal. Volume II. A monarquia feudal*. Lisboa: Estampa, 1997, p. 312.

<sup>81</sup> GONÇALVES, Hugo David. *Prática sexual e humor nas construções identitárias da nobreza na corte dionisina (1279-1325)*. Dissertação de Mestrado em História. UFG, Goiânia, 2014, p. 41.

estavam disponíveis ao trovador, cuja utilização poderia ser uma forma de diferenciação dos demais e uma mostra de primor e aperfeiçoamento da prática trovadoresca.

É inquietante pensar na pouca produção satírica que nos chegou da autoria de Dom Dinis. Partindo do pressuposto de que ele teria deixado esse gênero de lado, preferindo e ocupando-se mais com os demais, pode-se pensar que esta também seria uma forma de se diferenciar de outros trovadores, sobretudo Afonso X, que não poupou rimas para escarnecer membros da nobreza.

Outra forma de pensar a especificidade do rei português é a utilização subversiva de um tema que caracteriza um tipo específico de cantiga. Dessa prática surge, então, a identificação de cantigas amorosas que, contudo, revelam um matiz irônico que pode ser relacionado com uma sátira, crítica ou, ainda, uma adaptação da produção poética para um contexto específico.

As sátiras amorosas são apresentadas em um estudo desenvolvido por Sodré que aponta para diferentes facetas do trovador-amante que além de aspirante e suplicante do amor da sua *senhor* também pode ser identificado como aquele que se queixa, ameaça, censura e vilipendia a amada.<sup>82</sup> Isso se dá pela recusa da *senhor* em retribuir o amor do trovador, como pode ser observado nesta cantiga:

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 fez 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,

---

<sup>82</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. Fenhedor, precador...profaçador? O perfil do amante em Dom Dinis. *Reel – Revista eletrônica de Estudos Literários*. Vitória, a. 3, n. 3, 2007. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3487>. Acesso em: 25/06/2017

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,  
 que me nom quer'end'eu doer:  
 porque a vós farei maior  
 míngua que fez Nostro Senhor  
 de vassal'a senhor prender.

A cantiga é construída nos moldes do amor cortês. O identificamos por meio da explicitação da servidão a *senhor* por parte do trovador. Ele é seu fiel vassalo amoroso que, contudo, se entristece pela não correspondência ao seu amor e, por isso, deseja a morte. Todavia, esse desejo de morte não se relaciona ao mal de amor, à *coita* que comumente finaliza no morrer de amor.

A morte desejada pelo trovador nessa composição não é a consumação da sua tristeza amorosa, mas um desejo de vingança, pois sua morte causará mais mal à *senhor* que perderá um servidor leal. Dessa forma, o trovador abstrai “a cortesia, diluindo a paciência e omitindo a *mesura* esperada”.<sup>83</sup>

Essa pode ser uma forma de modificar o conteúdo do amor cortês transmitido pelos trovadores provençais que também são mote explícito em outras cantigas do rei, *Proençaes soen mui bem trovar* e *Querer'eu em maneira de proença* que serão abordadas em capítulo posterior, parodiando, assim, a tradição por meio de uma crítica velada, mas também da sua própria inserção nela.

É interessante observar que as sátiras produzidas por Dom Dinis não se constituem como uma crítica explícita à nobreza, como podemos observar nas cantigas de escárnio e maldizer de Afonso X, como podemos observar a seguir:

Dom Foão, quand'ogano i chegou  
 primeirament'e viu volta e guerra,  
 tam gram sabor houve d'ir a sa terra  
 que log'entom por adail filhou  
 seu coração; e el fez-lh'i leixar,  
 polo mais taste da guerr'alongar,

---

<sup>83</sup> SODRÉ, Paulo Roberto. Fenhedor, precador...profaçador? O perfil do amante em Dom Dinis. *Reel – Revista eletrônica de Estudos Literários*. Vitória, a. 3, n. 3, 2007. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3487>. Acesso em: 25/06/2017, p. 2.

prez e esforço - e passou a serra.

Em esto fez come de bõ sem:  
em filhar adail que conhocia,  
que estes passos maos bem sabia,  
e el guardou-o log'entom mui bem  
deles e fez-l[h]'i de destro leixar  
lealdad'e de seestro lidar  
[.....ia].

O adail é mui [gram] sabedor,  
que o guiou per aquela carreira:  
porque [o] fez desguiar da fronteira  
e em tal guerra leixar seu senhor;  
e direi-vos al que lh'i fez leixar:  
bem que pudera fazer por ficar,  
e feze-o poer aalém a Talaveira.

Muito foi ledo, se Deus me perdom,  
quando se viu daqueles passos fora  
que vos já dix', e diss'em essa hora:  
- Par Deus, adail, mui't'hei gram razom  
de sempr'em vós mia fazenda leixar,  
ca nom me mova d[aqu]este logar  
se jamais nunca cuidei passar Lora!

E ao Demo vou acomendar  
prez deste mundo, e armas, e lidar,  
ca nom é jog'o de que homem chora.

A crítica se refere ao comportamento desempenhado pelos infanções na Reconquista da Andaluzia personificados na imagem do fulano evocado na cantiga que iniciou as ações bélicas decidiu, sob o pretexto de saudades de sua terra, a ela retornar.

As distintas temáticas demonstram os diferentes contextos e contendas vivenciadas pelos dois reis. As poesias satíricas de Afonso X serviam como um instrumento de demarcação social e de legitimação da sua autoridade. Ao satirizar alguém que não desempenhou a função para a qual foi destinado, ele transmite um ideal de comportamento, a partir do seu contrário, da mesma forma que Dom Dinis.

O rei de Castela, por meio das cantigas, fundamenta sua posição de rei, assim como a forma como seus súditos devem agir conforme sua posição e sua função na sociedade. É possível descortinar a voz régia de forma mais clara nas composições que, por vezes, denuncia a quebra dos laços de vassalidade que são importantes para a

nobreza, mas também o são para o rei. Dessa forma, suas cantigas contra os nobres se constituem como “um espaço privilegiado para vislumbrar o ‘embate centralizador’”.<sup>84</sup>

Dom Dinis também teve que lidar com o questionamento da sua autoridade régia pela nobreza, de forma que suas obras podem, do mesmo modo, ser pensadas como uma maneira de afirmação de sua autoridade. Porém, isso se dá por uma perspectiva diferente, não por meio da lembrança de que os laços de vassalagem devem ser respeitados, mas por meio de aspectos do cotidiano que refletem a necessidade de inserção dentro do modelo da cortesia, costurando a crítica com uma sutil ironia.

---

<sup>84</sup> BARROS, José D’Assunção. O rei e a sátira contra a nobreza: considerações sobre a poesia satírica de Afonso X, um rei-trovador do século XIII. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 52, n. 2, jul/dez, 2012, p. 42.



### Capítulo 3

#### Da Provença à Península Ibérica

*O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
que chega a  
fingir que é dor  
a dor que deveras sente.  
Fernando Pessoa*

O século XII para o ocidente medieval significou um período de prosperidade e possibilidades de novas experiências. O desenvolvimento positivo de diferentes áreas sociais contribuiu para mudanças de concepções de mundo que culminaram na transformação de comportamentos e sociabilidades humanas.

Os progressos efetuados nas regiões agrícolas, como o emprego de novas técnicas de cultivo e a ampliação das áreas cultivadas contribuíram para a prosperidade da produção, gerando excedentes que propiciaram o estímulo ao comércio, a princípio, por meio das trocas locais como mercados regulares semanais, ou mensais na aldeia, em cidades próximas ou em mosteiros contribuindo para o aumento da circulação de produtos, moeda e pessoas.

O dinamismo do espaço rural contribuiu para que as cidades voltassem a representar um papel importante no desenvolvimento das atividades e das relações humanas que passa a contar com uma variedade de partícipes incluindo novos personagens, como a burguesia.

Esse contexto também contribuiu para o desenvolvimento de outra perspectiva de vida e de concepção sobre o próprio homem e sua relação com o mundo que deixava de ser tão assustador. A preocupação com o outro mundo não deixou de ter uma posição importante no pensamento do homem medieval, mas ela também passou por transformações que devem ser consideradas para compreender o novo homem que surge nessa conjuntura. A cidade medieval era, assim, testemunha de uma diversidade social, política e cultural na qual ela mesma fundamentava sua existência.

Nesse período, portanto, despontam novas condições de vida que contribuem para diversas modificações nas manifestações sobre a vida humana. Tais transformações podem ser identificadas por meio da produção literária que mantém um elo com a

realidade e nos transmite testemunhos sobre novas perspectivas, desejos e idealizações consoantes ao novo estilo de vida que então vai se estabelecendo.

É por meio dessas dicotomias que devemos pensar o aparecimento do *amor cortês*, elemento literário que se manifesta nesse contexto de ressurgimento das cidades e de mudança no aparato mental e da prática social, em consonância com o desenvolvimento de um modelo de homem que irá se diferenciar dos demais por meio da sua conduta que deve estar de acordo com determinadas regras de sociabilidade instauradas no ambiente cortês.

Como vimos até agora, essa nova concepção de mundo e de ser no mundo dos medievais nos é transmitida pelo trovadorismo que estabelece um elo entre ficção e realidade. A ficção é de suma importância para a compreensão da realidade, pois permite visualizar as expectativas que sobre ela tinham os seus artífices. Por esse motivo, as composições trovadorescas devem ser compreendidas como fontes complexas que reúnem em uma mesma cantiga aspectos poéticos, históricos e, sobretudo, retóricos que se entrelaçam para entreter e nos informar sobre aspectos de uma época, constituindo-se, assim, como discursos polissêmicos “disfarçados de tautologia temática e de repetitividade paralelística no plano formal”.<sup>1</sup>

A perspectiva da centralidade do homem nessa literatura é um dos argumentos utilizados por historiadores que defendem o fato de que o amor cortês não significou uma promoção para as mulheres, pois o amor e o desejo nele expostos é o do homem e a mulher continua a ser colocada como um ser a seu serviço. Além disso, como defende José Rivair Macedo, a mulher representada na literatura cortês não é a mulher real, mas uma imagem, uma idealização. “um modelo, um fantasma nas brumas do delírio dos poetas”.<sup>2</sup> O mesmo autor ainda afirma que

a mulher, colocada num pedestal, apenas serve de referência. Seu papel é inspirar; todo o resto cabe ao homem. Ele sente, sofre e suporta as dores do coração. Não se submete a ela, mas ao que sente. Isso o engrandece, amadurece, educa, porque ela está distante. A ausência da dama é fundamental, essencial. Sua importância deve-se ao distanciamento, ao fato de ser inacessível.<sup>3</sup>

Para corroborar essa afirmação, Macedo utiliza como exemplo uma cantiga de

<sup>1</sup> MONGELLI, Lênia Márcia. “A arte retórica e a ciência da paixão”. In: DE BONI, Luis Alberto. *A ciência e a organização dos saberes na Idade Média* (org.). Porto Alegre: ECIPUCRS, 2000, p. 136.

<sup>2</sup> MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 75.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 76.

Guilherme IX de Aquitânia, considerado o primeiro trovador, o pai do amor cortês e o primeiro a utilizar *trovar* como verbo. Algumas cantigas do trovador provençal revelam traços de misoginia <sup>4</sup> ou que o importante é o sentimento amoroso, não a mulher em si:

Amigu'ai ieu, no sai qui s'es,  
qu'anc no la vi, si m'ajut fes;  
ni'm fez que'm plassa ni que'm pes,  
ni no m'em cau,  
qu'anc non ac Norman ni Frances  
dins mon ostau.

Tenho amiga, não sei quem é,  
pois nunca a vi, por minha fé;  
para mim, santa não é, nem ré,  
o que é igual:  
normando ou francês nem ao pé  
do meu quintal <sup>5</sup>

Talvez justamente o caráter polissêmico e de variados e complexos elementos simbólicos tenha contribuído para a disseminação do tema do amor cortês para diferentes regiões. Há também o fato de que essa literatura apresenta as contradições da existência humana, uma vez que

deleita mas faz sofrer, aprimora mas fragiliza, erotiza mas idealiza, educa mas enlouquece, submete mas enobrece. Emoções e resultados os mais contraditórios harmonizam-se no seu seio, nas vidas intensas dos trovadores, nos seus poemas apaixonados. Em todo o caso, proclama a autonomia dos sentimentos face à racionalidade medida pelo saber erudito, face à religiosidade controlada pela Igreja na sua forma ortodoxa, face aos poderes e micropoderes exercidos pela família e pela sociedade para conservar o indivíduo sob o jugo de seus imperativos principais. A seu modo, o Amor Cortês representa uma revolução nos modos de pensar e de sentir, e não deixa de empreender uma velada crítica aos padrões repressores de seu tempo. <sup>6</sup>

Há, contudo, como aponta José D'Assunção Barros, matizar as relações entre o amor cortês enquanto literatura e prática. Ainda que ele possa exercer influência nos comportamentos, é preciso sempre ter em mente o seu caráter idealizante e lúdico. Assim, não se pode perder de vista o componente retórico dessas composições, no qual podemos identificar elementos irônicos que utilizam da linguagem cortês para demonstrar um primor na utilização da palavra e de um jogo intelectual. Isso se relaciona com o desenvolvimento de uma concepção de homem culto, cortês que se diferencia do vulgo, iletrado. Aquela sociedade ainda era predominantemente pautada

<sup>4</sup> *Companho, farai um vers [tot] covinen*, em que ele compara mulheres a cavalos que montará. Vide: Guilherme X de Aquitânia. *Poesia*. Caminas: Editora da Unicamp, 2009, p. 40-41.

<sup>5</sup> Guilherme X de Aquitânia. *Op. Cit.*, p. 52-53.

<sup>6</sup> BARROS, José D'Assunção. A poética do amor cortês e os trovadores medievais – caracterização, origens e teorias. *Aletria*. Belo Horizonte, 25, n. 1, 2015, p. 221.

na oralidade, o que contribui mais ainda para a diferenciação baseada na capacidade de utilização das letras e seus artifícios, dentre os quais se destaca a ironia que é utilizada contra os próprios provençais numa composição de Dom Dinis.

É inegável a contribuição que os trovadores da Provença tiveram no desenvolvimento de um novo aparato do fazer literário, de pensamento e de comportamento. Entretanto, definir as outras produções culturais como simples cópias é simplificar o movimento trovadoresco que, contudo, é heterogêneo e dinâmico. Diante dessa perspectiva, a afirmação de Arnaldo Saraiva, tradutor de Guilherme da Aquitânia, de que esse trovador foi louvado e imitado por Dom Dinis <sup>7</sup> pode ser desconstruída levando-se em consideração que a cantiga dionisina que suscita essa interpretação pode ser interpretada por diferentes vieses que culminam numa admiração que pode ser considerada como irônica e crítica.

Ainda que possamos analisar a produção cortês a partir da perspectiva de uma literatura de sonho e evasão, como aponta Georges Duby <sup>8</sup>, não se pode deixar de lado a possibilidade dessa produção ter influenciado, em certa medida, algumas ações humanas daquele período. A primeira e, talvez, a mais evidente, é a inserção desse projeto literário-cultural no seio de um projeto social e político.

A literatura cortês se desenvolve, como o próprio nome sugere, no ambiente das cortes de senhores, príncipes e reis que passam a gerir recursos para incentivar a produção desse movimento a fim de estabelecer seus domínios na melhor posição da nova sociedade que passa a ser regida pela cortesia, responsável por diferenciar o homem cortês do vulgar. Além disso, essa prática contribuiu para a domesticação da nobreza que, passando por modificações em suas estruturas internas, como a mudança da forma de transmissão de herança, que passou do modelo agnático (vertical) para o cognático (horizontal que coloca o filho primogênito como o único detentor da herança e da responsabilidade de se casar e gerar herdeiros para a continuação da linhagem. Diante disso, se vê grande parte da nobreza empobrecida perambulando para tentar ganhar a vida e se estabelecer em alguma corte.

Estabelecida, essa nobreza precisava de rédeas, as quais são jogadas por meio do ritual que fundamenta o ser cortês, difundido pela literatura, sobretudo, por intermédio

---

<sup>7</sup> Guilherme X de Aquitânia. *Poesia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 11.

<sup>8</sup> DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

das cantigas trovadorescas provençais que contribuíram para difundir o ideal do amor cortês para diferentes regiões.

Amar dentro dos parâmetros cortesês pressupõe um ritual, um sistema de normas e atitudes a serem observadas e aprendidas, uma determinada concepção acerca de como conduzir o sentimento amoroso, um modo de sentir e agir que adquire viva expressão na poesia dos trovadores.<sup>9</sup>

Às cantigas de amor trovadorescas provençais comumente se relaciona a invenção do amor romântico no ocidente especificamente por meio de Guilherme IX, duque da Aquitânia (1071-1127), considerado o primeiro trovador. “Numa dramática recusa da prática tradicional, Guilherme inverteu os papéis masculino e feminino, garantido à mulher poderes sobre o homem”.<sup>10</sup>

Essa é uma das características que num primeiro momento sobressai da estética do amor cortês: a troca dos papéis exercidos nas relações entre homens e mulheres, uma vez que nas cantigas o papel principal é delas. Elas se tornam a suserana e os homens seus vassalos amorosos. Há sobre esse aspecto muitas indagações acerca do real significado sobre essa inversão. Por um lado, deve-se lembrar que a literatura não é e não pretende ser o real reflexo da sua sociedade. Dessa forma, é necessário relativizar as figuras feminina e masculina que nela são expostas. Nesse sentido, há estudiosos, como DUBY, que interpretam o amor cortês a partir do contexto que possibilitou o seu surgimento, o da relação feudo-vassálica, havendo uma correspondência entre as estruturas sócio-políticas que são reestruturadas na literatura cortês, mas com o intuito de legitimá-las na realidade. Assim, quando o trovador se submete à mulher para quem dirige seu cantar de amor, na verdade, está afirmando sua fidelidade ao seu senhor que, geralmente, é casado com a dama para qual, poeticamente, dirige seu amor.

Por outro lado, há pesquisas que se norteiam em torno da relação entre o amor cortês com a promoção social da mulher na sociedade medieval. De fato, a partir do século XII é possível verificar algumas mudanças em relação à concepção da figura feminina naquela sociedade. Tal perspectiva pode ser embasada no desenvolvimento do culto mariano que possibilitou a mudança de olhar sobre a mulher que teria sido percebida como um ser mais atuante, como o fato de poder expressar sua opinião sobre o casamento, perspectiva defendida por Jacques Le Goff que visualiza nessas

<sup>9</sup> BARROS, José D'Assunção. *O amor cortês*. Rio de Janeiro: Celta, 2017. Versão Kindle, p. 191-196.

<sup>10</sup> YALOM, Marilyn. *Como os franceses inventaram o amor*. São Paulo: Prumo, 2013, p. 25.

modificações uma melhora no *status* da mulher na sociedade medieval. Ele também percebe uma onisciência da mulher na cultura cortês, mas também pondera sobre a medida em que a literatura e o amor cortês incidiram sobre a prática real do amor e da expressão dos sentimentos amorosos.<sup>11</sup>

Essas considerações devem ser ponderadas, pois a teoria pode ser bem distante da prática. No entanto, é importante perceber que a literatura cortês desempenhou um papel ativo na sociedade medieval. Ainda que fruto de uma inspiração ficcional, ela fazia parte de um modelo de vida que foi aplicado, de forma que se pode pensar que, em certa medida, essa literatura esteve entrelaçada com prática social no ambiente cortês.

Desse modo, essa produção pode revelar diferentes nuances que proporcionam variadas interpretações sobre a sua relação com a realidade. Para além dos aspectos culturais, pode-se pensar sobre sua associação com a política então empregada que estava em consonância com os movimentos de afirmação das monarquias medievais. Na França, como defende Duby, esse movimento contribuiu não só para a afirmação do poder real, como também para o renascimento do Estado.<sup>12</sup>

Percebe-se, assim, que essas fontes foram produzidas imersas num entrelaçamento entre pensamentos de diferentes âmbitos sociais, mostrando a vinculação dessas esferas, o que possibilita uma compreensão da sociedade medieval por diferentes vieses. Dessa forma, além de pensar a partir da perspectiva cultural, o trovadorismo também nos permite apreender sobre as estruturas políticas que começam a se modificar e se fundamentar a partir também de elementos culturais que transmitem ideologias que alicerçam a nova visão política concomitante com o novo modelo de homem que serve a ela.

Diante disso, é importante pensar também quem produzia e a quem se dirigia essa produção. O movimento trovadoresco é amplo, abrangendo tanto meios urbanos como rurais e o ambiente das cortes permite visualizar essa diversidade, sobretudo, no que diz respeito aos seus participantes. Porém, ela é limitada. Ainda que se permita a participação de jograis, segréis, soldadeiras, o trovador é rei. Em alguns casos, literalmente. O trovador é o nobre compositor da letra e, muitas vezes, da melodia das cantigas. Ele não é trovador porque precisa ganhar a vida com a performance das suas composições, como os demais atores do trovadorismo. O nobre é trovador porque sê-lo

---

<sup>11</sup> LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 87.

<sup>12</sup> DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

enquadra-se na nova perspectiva de homem pautada na cortesia que jograis e segréis ajudam a disseminar, mas não a possuem.

Essa dicotomia é uma característica desse movimento que acolhe ao mesmo tempo que exclui. Há no espaço cultural a transferência da hierarquia visualizada no espaço social e político. “Diante disso, percebe-se que havia uma nítida distinção entre esses agentes trovadorescos e, mais importante, a consciência de que ela existia e, conseqüentemente, a identificação dentro dessa hierarquia cultural que também é funcional e social”<sup>13</sup>.

A disseminação dos preceitos cortesês se dá por meio da conjuntura de mobilidade do período. Ela foi proveniente do deslocamento de membros da nobreza, dos processos comerciais emergentes e também pelos movimentos originados pelas questões religiosas, como as Cruzadas e as peregrinações a santuários e a Jerusalém que beneficiam não só a alma, mas também as trocas culturais. A mobilidade, pois, é outra característica fundamental para se pensar esse movimento cultural que contribuiu para afirmação de um ideal de comportamento que ofereceu subsídios para a afirmação identitária da nobreza.

Concomitante a esse processo há a expansão da escrita e o acesso ao conhecimento antes muito restrito aos membros do clero. A oralidade ainda exercerá importante papel na sociedade medieval, visto a grande parte das pessoas serem analfabetas, mas há um progressivo aumento de prestígio para a educação laica, um dos pilares do novo ideal de homem que, além de cortês, também tem domínio da escrita e de conhecimentos de origens diversas que culminam na sua distinção perante ao vulgo. É sintomático, portanto, que “entre os séculos XIII e XIV os três principais espaços culturais mais conhecidos durante o medievo eram a Igreja, a corte e a Universidade”.<sup>14</sup>

Diante disso, vemos o processo por meio do qual se desenvolve uma emergência do indivíduo que será afirmado a partir da concepção de *prud’homie* que alia a sabedoria, a coragem e a modéstia.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> MENDES, Ana Luiza. Trovadores e jograis: mester de identidade sociocultural. *Vernáculo*, n. 35, 1º sem, 2015, p. 74. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/37357>. Acesso em: 23/06/2017.

<sup>14</sup> VIANNA, Luciano José. O comportamento político cultural no medievo: uma aproximação. *Revista História e Cultura*. Franca, v. 2, n. 3, 2013, p. 476. Disponível em: <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1116>. Acesso em: 24/06/2017.

<sup>15</sup> LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 60.

No que diz respeito ao objeto de estudo desse trabalho, à emergência do indivíduo podemos relacionar a afirmação de uma singularidade da produção cultural de Dom Dinis frente à tradição trovadoresca. Ela é retomada de forma a reconhecê-la, mas também com o intuito de demonstrar a possibilidade de se diferenciar dela, como podemos verificar a partir de cantigas em que o rei-trovador demonstra sua consciência poética ao se inserir na tradição:

Quer'eu em maneira de proença  
 fazer agora um cantar d'amor  
 e querei muit'i loar mia senhor  
 a que prez nem fremosura nom fal,  
 nem bondade; e mais vos direi en:  
 tanto a fez Deus comprida de bem  
 que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quisu Deus fazer tal,  
 quando a fez, que a fez sabedor  
 de todo bem e de mui gram valor,  
 e com tod'est[o] é mui comunal  
 ali u deve; er deu-lhi bom sem  
 e des i nom lhi fez pouco de bem  
 quando nom quis que lh'outra foss'igual.

Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,  
 mais pôs i prez e beldad'e loor  
 e falar mui bem e riir melhor  
 que outra molher; des i é leal  
 muit'; e por esto nom sei hoj'eu quem  
 possa compridamente no seu bem  
 falar, ca nom há, tra'lo seu bem, al.

Nessa composição, Dom Dinis afirma trovar como os provençais. De fato, nela está presente um dos principais elementos do amor cortês provençal: o elogio à dama. A cantiga serve para que o trovador celebre o seu amor pela sua dama que não se compara a nenhuma outra mulher no mundo. Dom Dinis faz um louvor superlativo à sua *senhor* que é sociável, repleta de bondade e beleza. Como prediz a norma cortês, o nome da dama não é exposto. Expõe-se somente a submissão do trovador que espera que ela retribua seu amor e devoção com um bem, isto é, uma recompensa, que poderia ser um presente, um olhar ou algo mais significativamente físico.

Segundo Mónica Andrea de Sousa Neves, “ao fazer referência ao trovar ao modo provençal o sujeito poético parece querer dar a entender que não tem eloquência



suficiente para louvar uma tal dama e para isso recorre ao estilo exuberante dos poetas occitânicos”<sup>16</sup>. Entretanto, essa perspectiva seria uma forma de simplificar a composição dionisina que engloba questões mais abrangentes e complexas que a pura repetição de uma fórmula convencional de trovar sobre o sentimento amoroso. Nessa cantiga pode-se perceber a consciência artística desenvolvida pela referência metapoética existente na informação de que fará um *cantar d’amor*. Isso revela conhecimento das regras poéticas que delimitam esse gênero, como também pressupõe a consciência do fazer trovadoresco, uma vez que fala sobre a própria composição e sobre o seu processo de criação.

O segundo aspecto em que a consciência poética pode ser verificada é na forma estilística da cantiga identificada como de mestria, cobras uníssonas e com a palavra rima *bem* inserida no sexto verso de cada estrofe.

Cantiga de mestria é a definição das composições que seguem a *canso* provençal que não contém refrão e pode ser finalizada com uma *finda*. Admite *dobre*, *mozdobre*, *atafinda* e *verso perdido*.<sup>17</sup> Já as cobras uníssonas se referem à mesma série de rimas em todas as estrofes que nesta cantiga se configura como *ABBACCA*.

Trovando *em maneira de proençal*, ele “não só confirma o seu o perfeito conhecimento da lírica provençal, mas também a consciência que tinha de ser ‘a maneira provençal’ a matriz do género galego-português a que pertence esta composição, a cantiga de amor”.<sup>18</sup> Contudo, mais do que ter consciência de que a cantiga de amor deveria seguir essa fórmula, Dom Dinis demonstra e aplica seu

<sup>16</sup> NEVES, Mónica Andrea de Sousa. “*Quid sit amor*”. *O conceito de amor na literatura cortês: a poesia lírica médio-alta alemã e galego-portuguesa – Walther von der Vogelweide e D. Dinis*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto, Porto, 2004, p. 80.

<sup>17</sup> A *finda* é o remate temático e métrico da cantiga de amor, semelhante à *tornada* provençal e pode ser constituído de um a quatro versos (sendo estes últimos mais raros). O *dobre* retórica baseada na repetição de palavras em diferentes pontos da cantiga, sem variação de flexão. Consiste, pois, em repetir cada palavra uma ou mais vezes ao longo de uma estrofe, com a condição de a repetir sempre na mesma posição em todas as estrofes e na *finda*, podendo ser palavras diferentes em cada estrofe desde que se respeite sempre a sua posição. O *mozdobre* ou *mordobre* consiste na repetição de palavras com variações morfológicas. A *atafinda* ou *atá-finda* consiste em levar o pensamento, ininterruptamente, até ao fim da cantiga. O *verso perdido* ou *palavra perduda* é o verso inserido no corpo da estrofe que não rima com nenhum outro da mesma estrofe, o que seria prova de mestria. Para maiores informações sobre essas definições vide: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fesh.unl.pt>; LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993; TAVANI, Giuseppe. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

<sup>18</sup> Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fesh.unl.pt>.

conhecimento da tradição e técnica provençais, corroborando a ideia da efervescente troca cultural exercida no período medieval na qual ele estava inserido e a qual ele se utiliza para atualizá-la. Assim, ainda que empregando a técnica e o tema do amor cortês proveniente do trovadorismo provençal, é possível verificar que a produção do rei português ganhou diferentes contornos que o incluem dentro da tradição especificamente galego-portuguesa que ele também atualiza, pois insere elementos originais e, em certos casos, únicos.

### 3. 1 O amor cortês português

A cantiga de Dom Dinis anteriormente mencionada sugere a consciência do fazer poético em que se tem a apropriação da forma e de conteúdo, de modo a corroborar com a concepção de *antropofagia trovadoresca* apontada por José D'assunção Barros, a qual implica numa apropriação relativa do trovadorismo provençal no movimento cultural ibérico.

No que diz respeito ao tema apropriado, é possível identificar a *senhor* para qual o trovador dirige o seu cantar como a dama provençal. A ela se destinam todos os elogios que o vassalo amoroso tem o dever de enunciar para, assim, defini-la como incomparável a nenhuma outra no mundo. O tópico do elogio a *senhor* é, justamente, um dos temas recorrentes na produção dionisina, como apontado no quadro temático apresentado no primeiro capítulo. A ele junta-se outros elementos que comungam com o imaginário do amor cortês, como a vassalagem amorosa, pois o amor cantado pelos trovadores é inseparável do desejo, do serviço e da cortesia.<sup>19</sup> Como produções de um trovador consciente do seu *mester*, as cantigas de Dom Dinis emanam desejo que nem sempre paira sobre a aura da contenção pregada pela cortesia.

Preguntar-vos quero, por Deus,  
senhor fremosa, que vos fez  
mesurada e de bom prez,  
que pecados forom os meus  
que nunca tevestes por bem

---

<sup>19</sup> LOPES, Graça Videira. Poesia Provençal – Alguns textos. *Medievalista on line*, n. 2, 2006, p. 8. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/PDF2/Provençal-PDF.pdf>. Acesso em: 25/06/2017.

de nunca mi fazerdes bem.

Pero sempre vos soub'amar  
des aquel dia que vos vi,  
mais que os meus olhos em mi;  
e assi o quis Deus guisar  
que nunca tevestes por bem  
de nunca mi fazerdes bem.

Des que vos vi, sempr'o maior  
bem que vos podia querer,  
vos quigi, a todo meu poder;  
e pero quis Nostro Senhor  
que nunca tevestes por bem  
de nunca mi fazerdes bem.

Mais, senhor, a vida com bem  
se cobraria: bem por bem.

Nessa cantiga há os devidos elogios a *senhor* que é *fremosa, mesurada* e de *bom prez*, ou seja, formosa, cortês e de mérito, revelados na forma de tratar o trovador que reclama o fato de ela nunca ter feito um bem para ele. Como manda a nova sociabilidade cortês, as paixões devem ser mesuradas e o amor cortês tem o propósito de ensinar essa contenção que, para alguns estudiosos, demonstra um amor que permanece no plano do ideal e, portanto, não realizado. No entanto, a fínda da cantiga, ao explicitar o pedido de pagamento de bem com bem, sugere a possibilidade desse amor ultrapassar o aspecto platônico, uma vez que a recompensa pela atenção dispensada pelo trovador ia desde uma *doã* à efetivação amorosa.

No trovadorismo provençal também podemos verificar um não tão espiritual amor:

J'ai été en cruelle douleur  
pour un chevalier que j'ai eu,  
je veux qu'il soit pour toujours su  
que je l'aimais par-dessus tout.  
Mais je vois que je suis trahie  
car je ne lui donnai pas tout l'amour,  
j'ai fait une terrible erreur  
au lit ou encore vêtue.

Tenho sofrido uma aflição  
por cavaleiro que passou;  
quero que saiba como estou  
atribulada de paixão;  
hoje sei que fui traída  
por não ter dado o meu amor,  
pois é meu erro e meu pudor  
estar na cama vestida.

Je voudrais tant mon chevalier  
tenir un soir entre mes bras nuet qu'il se  
trouve comblé,

Queria ter ao rés do chão  
o cavaleiro ainda nu,  
ou que ele achasse mais azul

que je lui serve de coussin.  
Je suis plus amoureuse de lui  
que jamais Floris de Blanchefleur,  
je lui donne mon coeur, mon amour,  
mon sens, mes yeux et ma vie.

Bel ami élégant et bon,  
quand vous tiendrais-je en mon pouvoir ?  
Quand coucherais-je avec vous un soir,  
vous donnant un baiser amoureux ?  
Sachez que j'ai grand désir  
de vous à la place du mari,  
pourvu que vous m'ayez promis  
de faire tout ce que je voudrais.<sup>20</sup>

se transformar em meu colchão;  
estou mais enlouquecida  
do que Floris por Brancaflor:  
eu dei meu peito e meu amor,  
dei meu senso, olhar e vida.

Meu belo amigo encantador,  
quando você será só meu?  
Deitados na noite, no breu,  
pra dar os beijos deste amor!  
Você sabe: eu amaria  
trocar meu homem por você,  
e só precisa prometer  
fazer tudo que eu queria.<sup>21</sup>

Essa é uma cantiga de Beatriz, Condessa de Dia (1140-1212), que é um dos poucos nomes de *trobairitz* que chegaram até nós. Nela, a compositora manifesta que não ama seu marido, mas um cavaleiro que um dia conheceu. O amor que ela descreve está muito distante da contensão prevista pelo amor cortês. Há aqui a referência explícita ao amor carnal que é apenas uma possibilidade de interpretação na cantiga de Dom Dinis. Os dois, contudo, fazem referência a Floris e Brancaflor, demonstrando sintonia com o aparato cultural da época.

Outra comparação que pode ser feita a partir dessas duas composições é o fato de que na cantiga provençal há a explicitação de outro importante elemento constituinte do amor cortês: a incompatibilidade entre amor e matrimônio. A dama está comprometida com o marido por meio do contrato de casamento, porém é ao cavaleiro que seu amor se destina, consoante, portanto, com a concepção de que na conjugalidade não havia espaço para a *cupiditas*, o amor carnal, mundano, de forma que entre esposos, só poderia haver a *caritas*, o amor espiritual.

Diferentemente da lírica provençal em que o trovador cantava seu amor, geralmente, a uma dama casada, no trovadorismo português o foco da atenção amorosa era para a donzela, de modo que o tema da dicotomia entre casamento e amor livre pode não ser visualizado na lírica ibérica. Porém, o questionamento à relação conjugal pode ser observado de outra maneira, como foi exposto no primeiro capítulo por meio da

<sup>20</sup> Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: [http://data.bnf.fr/13892674/comtesse\\_de\\_die/](http://data.bnf.fr/13892674/comtesse_de_die/). Acesso em: 15/04/2018.

<sup>21</sup> Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2015/05/guilherme-gontijo-flores-traduz.html>. Acesso em: 14/05/2018.

única cantiga de mal-maridada galego-portuguesa, composta por Dom Dinis que, assim, traz essa questão de forma original e ímpar. Da mesma forma, as figuras femininas apresentadas nas composições dionisinas também permitem visualizar outra concepção de amor cortês suscitada pelo rei-trovador, como sugere a seguinte cantiga:

Pois que vos Deus fez, mia senhor,  
fazer do bem sempr'o melhor  
e vos en fez tam sabedor,  
ũa verdade vos direi:  
se mi valha Nostro Senhor,  
érades bõa pera rei!

E pois sabedes entender  
sempr'o melhor e escolher,  
verdade vos quero dizer,  
senhor, que sêrvi'e servirei:  
pois vos Deus atal foi fazer,  
érades bõa pera rei!

E pois vos Deus nunca fez par  
de bom sem nem de bem falar,  
nem fará já, a meu cuidar,  
mia senhor e quanto bem hei,  
se o Deus quisesse guisar,  
érades bõa pera rei!

Alguns estudiosos, como Ana Rodrigues de Oliveira, defendem a ideia de que essa cantiga seria destinada à rainha Isabel (1270-1336) que, de fato, era boa para rei. Criada na corte de Aragão, a rainha tinha dotes que a tornavam um excelente partido a ser requisitado por herdeiros da Inglaterra, de Nápoles, da Sicília e para o já, então, rei de Portugal.

Afonso III não tratou do casamento dos seus filhos, como normalmente se fazia. Por conta disso, Dom Dinis pode analisar todas as possibilidades e escolher por si mesmo a futura rainha de Portugal.

Casando com a herdeira de Pedro III de Aragão (1239-1285), Dinis efetivava uma aliança na Península que daria aos dois reinos certos respaldos num possível conflito com Castela, o mais poderoso reino da Península que tinha pretensões expansionistas perante as quais Portugal deveria se salvaguardar.

O consórcio que selou a união entre o sexto monarca da dinastia de Borgonha e a filha de D. Pedro III e D. Constança garantiu à Portugal, por certo, uma

aliança de peso no âmbito das Hispânicas. A princesa trazia com o seu nome a lembrança de ter nascido em uma casa nobre, abençoada pelas cicatrizes de seus guerreiros, valorosa por adicionar à sua crônica política vitórias sobre a resistência muçulmana e impor-se no comércio mediterrânico através das conquistas de Maiorca, Valência e Múrcia.<sup>22</sup>

Da mesma forma, Pedro III também via o casamento de sua filha com o rei português como vantajoso, uma vez que Aragão estava envolvido em conflitos com a França e com o Papado, de modo que a definição de uma aliança politicamente forte poderia auxiliar no desfecho desses entraves. Por sua vez, a união com Isabel dava a Dom Dinis um aliado nas lutas que tratava com seu irmão, representante dos descontentamentos nobiliárquicos perante o rei. O casamento, “inseria-se, assim, num conjunto de estratégias familiares, dinásticas e políticas pela hegemonia ibérica nos finais do século XII e início do XIV, revelando, também, uma disputa a nível internacional envolvendo o reino francês, o conde de Anjou e o papado”.<sup>23</sup>

Eduardo I de Inglaterra queria-a para o filho mais velho; Carlos II, o *Coxo*, de Nápoles e Duas Sicílias, para o Duque Roberto de Anju. Mas em nenhum desses estava a sorte de Isabel de Aragão. [...] Pela outra fronteira, dos lados do reino velho, entravam três enviados que pediam a mão da infanta diretamente para um soberano, um autêntico rei coroado há muitos meses, D. Dinis. [Este era] o pretendente que convinha a Isabel. Em 1280 entravam em Aragão os emissários de D. Dinis, a tempo de fazerem valer as suas pretensões a para da Inglaterra e de Nápoles.<sup>24</sup>

Sobre a infância de Isabel em Aragão praticamente nada se sabe. As fontes só nos dão informações que revelam a sua prematura vocação para a santidade. Grande parte dos documentos provém de obras hagiográficas que contribuem para mesclar mito e realidade. De fato, sua educação prezava pela reverência religiosa, mas não se restringia a esse aspecto. Pedro de Aragão foi educado pela espada e pela pena. Por conta da influência catalã tinha conhecimentos políticos-militares e também trovadorescos.<sup>25</sup> Ou seja, Isabel foi educada numa corte culta e, sendo ela filha de rei, importante moeda de troca, também deveria seguir os passos de uma culta educação

<sup>22</sup> SANTOS, Georgina Silva dos. A rainha santa e a corte dos miseráveis. Caridade e poder na baixa Idade Média portuguesa. *História Revista*, vol. 5, n.1-2, 2000. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4852311>. Acesso em: 22/04/2018, p. 93.

<sup>23</sup> OLIVEIRA, Ana Rodrigues. *Rainhas de Portugal*. Lisboa: A esfera dos livros, 2010, p. 160.

<sup>24</sup> NEMÉSIO, Vitorino. *Isabel de Aragão, Rainha Santa*. Alfragide: Texto, 2011, p. 15-16.

<sup>25</sup> GIMENEZ, José Carlos. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280-1336*. 201 f. Tese (Tese de Doutorado em História). – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 15.

então prezada no contexto ibérico que forjava um novo conceito de mundo, de experiências e de sociabilidades.

Ao se falar sobre a rainha portuguesa não se pode deixar de mencionar as suas práticas religiosas que contribuíram para o desenvolvimento do seu culto, culminando na sua canonização em 1625 e na sua instituição como patrona de Portugal nesse mesmo ano. Porém, como aponta José Carlos Gimenez, as ações filantrópicas de Isabel devem ser compreendidas no contexto da disseminação de uma nova religiosidade, mais íntima, empreendidas pelas ordens terceiras, demonstrando a consonância de Isabel com a experiência própria do período, ligada também à sua estreita relação com os preceitos franciscanos.

O Franciscanismo surge no século XIII no contexto do ressurgimento das cidades, da vida urbana e do florescimento de novas religiosidades. Reconhecido como “ordem menor” por Inocêncio III, em 1209, foi idealizado por Francisco de Assis (1182-1226), filho de mercador italiano que se despojou de seus bens no intento de se dedicar aos pobres e necessitados. Como qualquer movimento, o Franciscanismo não foi homogêneo, havendo divergências de pensamentos entre seus membros, levando à divisão entre os espirituais, que pregavam pela rigidez de vida a exemplo de São Francisco, e os conventuais. Independente dessas questões é inegável que “a proposta do franciscanismo – uma das duas ordens mendicantes surgidas no século XIII – conseguiu simultaneamente materializar uma prática social singular a partir de uma nova forma de religiosidade e ocupar um lugar bastante especial na Igreja Medieval”.<sup>26</sup>

Como um movimento cidadão, o Franciscanismo se apresenta como uma nova forma de agir no mundo, transformando seus ideais numa prática pastoral que também é política, como a exercida pela rainha Isabel que ao dar esmolas com parte das rendas de suas propriedades, ao construir albergarias, em Alenquer e Odivelas, hospitais, como o hospício no mosteiro de Santa Clara e gafarias, transformava essas ações em uma forma de aplicação da justiça, prerrogativa régia, e de exercício do poder.<sup>27</sup> Essa ação também pode ser entendida como uma maneira de estabelecer a mediação da comunicação entre

---

<sup>26</sup> BARROS, José D’Assunção. O Franciscanismo na Idade Média: discussões historiográficas. *Texturas*. Canoas, n. 16, jul-dez, 2009, p. 19. Disponível em: [www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/download/725/546](http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/download/725/546). Acesso em: 15/04/2018.

<sup>27</sup> GIMENEZ, José Carlos. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280-1336*. 201 f. Tese (Tese de Doutorado em História). – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 88.

a realeza e seus súditos mais necessitados, demonstrando a ação régia na esfera social e buscando “uma solução pacífica para os desarranjos sociais”.<sup>28</sup>

Essas ações contribuíram para a disseminação da imagem de uma rainha santa que, posteriormente, passou a ser oficialmente, mas também nos oferecem outra perspectiva sobre sua atuação no reino português. Isabel foi uma rainha extremamente ativa, inclusive após se recolher ao mosteiro de Santa Clara quando da morte de Dom Dinis. A entrada para o convento era uma prática comum das mulheres medievais quando passavam ao *status* de viúva. Simbolizava a sua retirada do mundo secular.

Entretanto, ainda que Isabel vivesse no convento, não abandonou por todo a prática política. Ela “mantinha no mosteiro de Santa Clara um espaço onde dava expediente a todas as pessoas que buscavam seus conselhos”.<sup>29</sup> A Península Ibérica vivenciava um conturbado contexto político e a sua intervenção diplomática ainda era requisitada, demonstrando o reconhecimento da sua importância enquanto agente político e ela, pode-se supor, tinha consciência da sua influência visto o fato de que ainda mantinha ativa o envio de correspondências a fim de obter benefícios ao reino português, como o demonstra a solicitação por benefícios especiais a juristas e bacharéis portugueses a João XXII e Bento XIII ou, ainda, as direcionadas a Jaime II para interceder nos conflitos entre Afonso IV e seus irmãos.

Isabel mostrou-se extremamente consciente do conturbado contexto político ibérico. Pelas correspondências por ela escritas podemos supor que ela também tinha uma aguçada consciência política que aplicava por meio da diplomacia para a solução de conflitos externos e internos. No que diz respeito ao reino português, a rainha se posicionou firmemente contra a legitimação dos filhos do infante Dom Afonso, irmão do rei, revelando sua intenção de proteger os direitos dos seus filhos e do reino. Segundo ela,

D. Afonso perdera o direito que em elles auia, mouendo tal guerra contra elRey, como a el fez vezes; e dizendo, & protestando que elRey sabia bem, que na doação que elRey Dom Afonso seu padre fezera ao Infante Dom Afonso era conteúdo & mandara que depos morte desse Dom Afonso, que se tornasse todo aa Coroa do Reyno, se Dom Afonso não ouvesse filho ledemo & que el Rey sabia bem que os nom auia.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> SANTOS, Georgina Silva dos. A rainha santa e a corte dos miseráveis. Caridade e poder na baixa Idade Média portuguesa. *História Revista*, vol. 5, n.1-2, 2000. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4852311>. Acesso em: 22/04/2018, p. 93.

<sup>29</sup> Idem, p. 159.

<sup>30</sup> BRANDÃO, F. Dos desposorios & arras da Rainha Isabel. In: *Monarquia Lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1976. Parte V, p.62v-64. APUD GIMENEZ, José Carlos. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280-1336*. 201 f. Tese (Tese de Doutorado em História). – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 44.



Mais tarde, ela também se posicionou contra uma das sobrinhas que reivindicava a herança de Dom Afonso. Apesar de Dom Dinis ter tomado uma decisão diferente do que defendia sua esposa, as fontes, sobretudo as correspondências, possibilitam identificar uma rainha que prezava pela participação na vida política do reino, deixando bem claro suas opiniões bem fundamentadas.

Outro episódio em que é possível identificar sua atuação foi o conflito protagonizado pelo rei português e o herdeiro do trono. A princípio, a rainha procurou apaziguar o embate por meio da diplomacia. Escreveu para que João XXII advogasse pela causa e ajudasse a solucionar a situação. A resposta do Papa foi em forma de uma bula, datada de 31 de outubro de 1320, em que declarava suas preocupações acerca do conflito, assim como atestava que nunca houve da parte de Dom Dinis o pedido para legitimar o bastardo Afonso Sanches para que ele assumisse o trono após a sua morte, como o infante herdeiro alegava ter ocorrido.

A intervenção papal em nada ajudou para parar o conflito, pois o motivo do seu início não era somente o pretense perigo que o irmão do herdeiro poderia causar à sua legítima ascensão ao trono. O embate com o filho, e antes com o irmão, era um confronto contra a nobreza que via seu poder esvaindo-se, enquanto o do rei aumentava centrado no seu poder jurídico e legislativo. O conflito

expunha não apenas a divergência entre dois grupos que lutavam pelo poder naquele momento, mas também a passagem de um Portugal senhorial para um Portugal régio, sustentado por uma Justiça Real, com alcance em todos os rincões, como parte integrante de um conjunto institucional em substituição aos antigos poderes senhoriais.<sup>31</sup>

Nos primórdios do conflito, Dom Dinis produziu três documentos que denunciavam a ação do filho que muito se aproximava da traição. O rei português tentou solucionar a situação por meio de meios legais e diplomáticos, consoante com o novo modelo de rei, que ele mesmo representava, diplomático além de militar. Como seu intento não surtiu efeito pegou em armas contra o filho e alguns dos apoiadores deste foram condenados a morte por se rebelarem contra o seu rei.

A rainha ainda recorreu ao irmão, Jaime II, para que ele colaborasse para com o fim do conflito. Como as ações diplomáticas da rainha não surtiram efeito, ela passou à

---

<sup>31</sup> GIMENEZ, José Carlos. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280-1336*. 201 f. Tese (Tese de Doutorado em História). – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p 53-54.

ação de auxílio ao filho. Sua atitude foi descoberta e como punição foi desterrada para Alenquer. Porém, no início de 1322,

desrespeitando as ordens peremptórias do Rei, que lhe aplicou a pena do banimento, ausentou-se de Alenquer com a determinação de pôr um termo às divergências entre o rei e o filho e, com ajuda do seu enteado, o Conde Pedro, filho bastardo de Dinis, estabeleceu um acordo entre as duas partes.<sup>32</sup>

Isabel atuou para conciliar diferentes interesses e exerceu distintos papéis na mediação desse conflito: mãe, esposa e rainha. Exigiu que o rei fosse justo e que o infante fosse obediente ao seu rei. Ao exigir que ele fosse a Leiria para se entender com Dom Dinis, teve restituídos seus direitos, funções e bens que ela administrava com apurado tino.

As correspondências de Isabel revelam, ainda, seu aguçado discernimento sobre a constituição de alianças políticas por intermédio de casamentos. O enlace do Conde Dom Pedro com uma dama aragonesa que acompanhou o séquito da rainha quando do seu casamento com Dom Dinis, Maria Ximenez, foi intermediado pela rainha portuguesa diretamente com Jaime II.

A faceta política da rainha nos leva a questionar o discurso sobre a limitação da ação das mulheres na esfera pública e nos leva à revisão de uma sociedade medieval com papéis rigorosamente estabelecidos. Evidente que se devem levar em consideração algumas ressalvas, como o fato de Isabel ser da nobreza, cujo comportamento difere das mulheres de outros estamentos. Porém, a sua ação para além do modelo de comportamento oficial deve ser cotejado no contexto de questionamento da própria formação da sua imagem ao longo dos séculos que culminam até hoje em poucos estudos sobre sua ação no âmbito do poder. É importante reconhecer que Isabel foge ao estereótipo de que à mulher era reservada a esfera do privado. Não chegou a pegar em armas como outras mulheres medievais, mas usou as que tinha acesso para intervir na política interna e externa ao reino.

Isabel também tinha uma importante rede de relações e influência política, suposto pelo fato de que ela mesma solicitava que os bastardos de Dom Dinis fossem enviados cedo aos seus cuidados. Isso demonstra a consciência da rainha em torno da importância que os filhos do rei poderiam ter nas relações políticas do reino.

---

<sup>32</sup> GIMENEZ, José Carlos. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280-1336*. 201 f. Tese (Tese de Doutorado em História). – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 62.

Atuando conforme as determinações políticas que cabia a uma rainha medieval, Isabel, negociou, denunciou e protestou junto ao cunhado, as sobrinhas e ao rei quando divergiram sobre os bens do reino; fracassou, embora não tenha medido esforços para evitar os conflitos bélicos entre o rei e o seu filho; saiu vitoriosa quando, desafiando as determinações, abandonou o exílio em Alenquer e se lançou à frente dos exércitos rivais conclamando um acordo de paz; patrocinou a criação dos bastardos de D. Dinis e donzelas aragonesas com a intenção de casá-los nas melhores famílias do reino. As finanças do reino e a instituição de religiosos e servidores também mereceram sua atenção como forma de proteger os recursos econômicos e garantir a lealdade pessoal.<sup>33</sup>

A vida de Isabel não se confunde apenas com sua religiosidade. Os poucos testemunhos sobre sua história nos permitem identificar diferentes âmbitos em que atuava, demonstrando ser um indivíduo mais complexo do que supõe o discurso estereotipado sobre o papel e a conduta feminina no período medieval. Assim, Portugal teria saída com mais benefícios com o casamento dela com Dom Dinis, pois ganhou “uma *Rainha Santa*. Uma mulher sensível às esferas invisíveis, uma dama de predicados marianos e como esta ‘advogada dos pobres’”.<sup>34</sup>

No entanto, é necessário compreender que a história de Isabel está permeada pela aura da lenda que contribuiu para constituir a imagem da mulher ideal para aquele período. Ainda que preocupada com as questões políticas do reino, a rainha não deixou de cumprir seu papel como mãe e esposa e, somado a isso, devotou sua vida à prática religiosa que é o aspecto mais explorado em sua biografia a ponto de ser considerado como o seu destino, tendo em vista o fato de ser sobrinha-neta de Isabel da Hungria (1207-1231), santa a quem a rainha portuguesa deve seu nome. Essas características e o fato da sua educação ter se desenvolvido sob os preceitos religiosos contribuíram para a formação da imagem de sua santidade desde a infância, sobre a qual, na verdade, pouco se sabe.

Conta a *Lenda*<sup>35</sup> que a sorte da princesa foi anunciada ao mundo na hora de seu nascimento, pois em seu corpo de bebê trazia consigo a marca do empelicado. Era corrente nestes tempos crer que os nascituros envolvidos em uma pele tinham um dever imposto pelo destino, de salvaguardar a prosperidade e a abundância. Segundo a crença popular, este *sinhal*

<sup>33</sup> GIMENEZ, José Carlos. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280-1336*. 201 f. Tese (Tese de Doutorado em História). – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 94.

<sup>34</sup> SANTOS, Georgina Silva dos. A rainha santa e a corte dos miseráveis. Caridade e poder na baixa Idade Média portuguesa. *História Revista*, vol. 5, n.1-2, 2000. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4852311>. Acesso em: 22/04/2018, p. 93.

<sup>35</sup> *Lenda da Rainha Santa*, de autor desconhecido.

*diferenciador* era, na verdade, uma marca de distinção e poder. Não foram poucos aqueles a simular um episódio semelhante para se imporem diante de sua comunidade. Mas a memória popular assevera que D. Isabel não precisou de subterfúgios.<sup>36</sup>

A lenda não omite as ações de Isabel na política ibérica, mas apresenta-a como capaz de intervir no mundo dos homens com poderes sobre-humanos, como pressupunha sua santidade. A imagem da rainha mescla o real com o maravilhoso que pode ser compreendido como uma maneira de fazer a distinção entre as ações de um mundo permeado pelos preceitos religiosos e outro profundamente inserido no século, como seria o de Dom Dinis, ao qual, por vezes, a imagem de Isabel é contraposta para afirmar a sua santidade e a dicotomia entre ambos.

Essa diferenciação pode ser inferida no episódio do Milagre das Rosas. A tradição hagiográfica conta que Isabel se preparava para distribuir donativos aos pobres quando Dom Dinis chega de surpresa e, contrariado por ela consumir os bens da coroa para esse fim, a questiona sobre suas intenções. A rainha, para disfarçar a sua futura ação, disse ao rei que possuía rosas para levar aos pobres e, ao abrir as vestes, os pães que ela carregava se transformaram em rosas.

Nessa narrativa, a figura de Dom Dinis é colocada como gananciosa, pois quer impedir que a rainha utilize os recursos da coroa para suas ações de caridade. Diferentemente, Isabel é coroada de virtudes. Tal antagonismo de personalidades também contribuiu para definir o ideal de comportamento feminino e masculino na esfera pública.

Pode-se afirmar, com efeito, que a forma assumida por este casal governante fez escola por dar corpo ao discurso médico, trovadoresco e religiosos e por abreviar as distâncias entre os vários segmentos que compunham a sociedade medieval portuguesa. De “natureza viril e colérica”, pai de inúmeros bastardos, D. Dinis era um guerreiro, um enamorado da arte trovadoresca que promovia, nos salões do paço, querelas jogralescas entre seus cavaleiros. Cabe dizer, um verdadeiro representante da nobreza de corte. Mais próxima da virtude e da fé, “fleumática e melancólica”, adepta das práticas de autoflagelação e amante das peregrinações, quase uma asceta, não fosse a obediência que o casamento lhe impunha, D. Isabel estava próxima das

---

<sup>36</sup> SANTOS, Georgina Silva dos. A rainha santa e a corte dos miseráveis. Caridade e poder na baixa Idade Média portuguesa. *História Revista*, vol. 5, n.1-2, 2000. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4852311>. Acesso em: 22/04/2018, p. 93-94.

coisas de Deus. Desse modo, satisfazia as exigências espirituais de seu tempo, aproximando-se do clero e do povo humilde sem pão e sem brasão.<sup>37</sup>

Essas breves considerações contribuem para identificar Isabel como uma rainha ativamente inserida na conjuntura política ibérica e com ampla consciência do papel que lhe era destinado. Assim, pode-se dizer que ela era, de fato, “uma esposa deliciosa e uma estratégia política ideal”<sup>38</sup> e, pode realmente ser considerada “boa para rei”.

Porém, deve-se considerar que muito do que sabemos sobre ela perpassa pelas tramas da construção de um discurso e de uma imagem que se perpetuou por séculos. Evidente que não se pode deixar de lado o aspecto religioso que circundava suas ações, mas elas próprias podem ser compreendidas em sintonia com o contexto político da época. Desse modo, a afirmação categórica de que a cantiga se destinaria à rainha seria uma forma de legitimar a imagem do seu destino santo e imaculado.

Além disso, não há nenhuma indicação na composição dionisina de que ela é direcionada à rainha. A ausência do destinatário está de acordo com as regras do amor cortês, as quais decretam que não se referencie o nome da dama para a qual a cantiga se destinaria. Julgar que seria para a rainha seria um movimento coerente com o contexto de sua atuação, mas um tanto simplista, uma vez que se tem conhecimento da relação de Dom Dinis com as mulheres, como pressupõe as referências às suas barregãs e seus bastardos, cujos nomes são: Dona Branca Lourenço de Valadares; Dona Maria Rodrigues de Chacim, neta do seu mordomo mor, Dom Nuno Martins; Dona Aldonça Rodrigues de Telha mãe de Afonso Sanches; Dona Gracia Anes, mãe de Dom Pedro, conde de Barcellos; Dona Maria Pires, mãe de João Afonso, posteriormente morto a mando de Afonso IV; Dona Marinha Gomes, mãe de Maria Afonso I, segundo informações constantes no *Livro de Linhagens* do Conde Dom Pedro.

Além dessas senhoras, a lenda que se formou em torno dos amores de D. Dinis dá conta de que ele se envolveu com inúmeras mulheres de todas as raças (leia-se mouras) e classes sociais sem distinção. São famosas as histórias dos encontros no mosteiro de Odivelas, e as narrativas do rei encantado por bonitas camponesas.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> SANTOS, Georgina Silva dos. A rainha santa e a corte dos miseráveis. Caridade e poder na baixa Idade Média portuguesa. *História Revista*, vol. 5, n.1-2, 2000. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4852311>. Acesso em: 22/04/2018, p. 97.

<sup>38</sup> PINTO, Américo Cortez. *Diónisos. Poeta e Rey*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 86.

<sup>39</sup> SANTOS-SILVA, Danielle de Oliveira dos. As favoritas do rei: as relações amorosas entre a nobreza e a realeza portuguesa na Idade Média. *Plêthos*, n.4, v.1, 2014. Disponível em: [www.historia.uff.br/revistaplethos](http://www.historia.uff.br/revistaplethos). Acesso em: 22/04/2018, p. 214.

Alguns dos bastardos reais foram criados por Isabel que, entretanto, teve apenas dois filhos, Constança (1290-1313), futura rainha de Castela e o futuro Afonso IV (1291-1357). Há várias especulações sobre o casamento que durou quarenta e quatro anos ter gerado apenas dois filhos. Alguns pesquisadores relacionam esse fato com o descontentamento da rainha perante a infidelidade do rei. Contudo, há que se considerar que as sexualidades feminina e masculina eram concebidas de modos diferentes. A mulher não tinha, teoricamente, vida sexual, a não ser a praticada dentro do casamento para a procriação, preferencialmente de varões. O homem era livre para afirmar sua virilidade fora do casamento, uma vez que à esposa devia respeitar e não amar com muita veemência. Desse modo, vemos Isabel como uma mulher propriamente medieval. Cumpriu seu papel de mulher e deu um herdeiro ao rei. Podemos supor que a sua relação com a religião também pode ter contribuído para que não ocupasse o leito do marido após o nascimento do infante herdeiro.

Outro aspecto para questionar a afirmação de Isabel como a destinatária da cantiga é o fato de que o amor cortês representado na cantiga pregava que o amor não era encontrado no casamento ao qual era reservado apenas

uma relação sentimental, (*dilectio*), na qual a direção ou o governo cabia ao homem, restando à mulher a submissão. Era a concepção comum dos clérigos. O marido deveria ser indulgente para com um ser frágil, amando-o como a si mesmo. Em contrapartida, a esposa deveria reverenciá-lo, obedecê-lo.<sup>40</sup>

Assim, dedicar a cantiga à esposa seria praticar uma heresia a esse preceito cortês. Além disso, o amor cortês era mundano e carnal, cuja função “é justamente puxar o excesso de calor, de fervor, para fora da célula conjugal a fim de a manter no estado de moderação que lhe fica bem”<sup>41</sup>, preceitos bem distantes daqueles praticados pela rainha Isabel. Pelo fato de Isabel ter gerado apenas dois filhos, pode-se supor que ela seguiu estritamente o discurso religioso oficial que condenava o prazer físico e concebia o sexo

apenas por sua função procriativa. Segundo o ponto de vista de moralistas e teólogos, os movimentos realizados entre quatro paredes, no leito, deviam ser disciplinados, qualquer expediente contraceptivo era culposo e, quando a descendência já estivesse assegurada, seria conveniente evitar o contato carnal,<sup>42</sup>

<sup>40</sup> MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 26.

<sup>41</sup> DUBY, Georges. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p. 154.

<sup>42</sup> MACEDO, José Rivair. *Op. Cit.*, 2013, p. 26.

levando a outros meios de exprimir sentimentos e de satisfação sexual, como a busca por prostitutas e os jogos cortesãos.<sup>43</sup> Deve-se mensurar a realidade dessa composição, porém “real ou sublimado, as cantigas de amor são registro de uma sociedade que, ao menos em seu discurso, está muito interessado em sedução”.<sup>44</sup> E o discurso é tão importante quanto a realidade.

Nesse contexto, a cantiga poderia se referir a qualquer outra mulher que o rei tenha dito em seus braços. Todavia, não se pode deixar de lado o aspecto ficcional dessas composições. Como salienta Elsa Gonçalves<sup>45</sup>, a comparação entre o trovador e governantes é um *topos* comum tanto na lírica provençal, com Bernart de Ventadorn, Bernart Marti ou Cadenet, quanto na galego-portuguesa, com Joan Soares Coelho e Afonso Pais de Braga ou Pai Soares de Taveirós:

quisesse ben, non querría seer  
rey, nen seu filho, nen emperador<sup>46</sup>

E, sse eu foss'emperador ou rey,  
era muyto de m'aviir assy  
de vós, senhor, com'eu deploys cuydey<sup>47</sup>

Com esse tema, Dom Dinis insere-se na tradição, mas as cantigas ganham um significado diferente, pois nenhum dos trovadores que utilizaram o tema foram realmente reis ou imperadores. “Por isso podia galantear uma dona dizendo-lhe ‘erades boa pera rei’ ou então afirmar, com irônica superioridade, que não trocaria a recompensa do amor pela condição de rei ou infante. A cantigas como estas cremos poder chamar ‘poesia de rei’”.<sup>48</sup>

<sup>43</sup> SANTOS-SILVA, Danielle de Oliveira dos. As favoritas do rei: as relações amorosas entre a nobreza e a realeza portuguesa na Idade Média. *Plêthos*, n.4, v.1, 2014. Disponível em: [www.historia.uff.br/revistaplethos](http://www.historia.uff.br/revistaplethos). Acesso em: 22/04/2018, p. 155.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>45</sup> GONÇALVES, Elsa. “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”. In: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida (org). *Literatura Medieval*. Volume II. Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 17.

<sup>46</sup> Cantiga de Pai Soares de Taveirós

<sup>47</sup> Cantiga de Afonso Pais de Braga

<sup>48</sup> GONÇALVES, Elsa. “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”. In: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida (org). *Literatura Medieval*. Volume II. Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 17

A mulher aparece de forma implícita nessa cantiga, como um recurso poético. Quem aparece em primeiro plano é o próprio rei que, por intermédio do elogio a *senhor*, elogia a si mesmo, pois somente uma mulher criada sem par, inigualável a qualquer outra estaria no patamar do rei que exige perfeição. Nessa perspectiva, o rei-trovador usa sua condição régia como argumento de sedução.

A afirmação “érades bõa pera rei”, repetida como refrão nas coblas seguintes, poderia ser simplesmente interpretada como o culminar do panegírico feito no corpo da cobla, não fora o seu autor ser ele próprio rei. Desta feita, podemos ler a primeira cobla como “sois digna de mim, que sou rei, porque Deus vos criou perfeita”, ou ainda “abdico do meu poder trono real, oferecendo-o a vós, que sois digna dele”.<sup>49</sup>

Desse modo, percebe-se que Dom Dinis tinha plena consciência da sua posição que era utilizada como uma ferramenta retórico-poética. O tema de trocar a posição de rei foi trabalhado por outros trovadores, porém a carga de significado e de riso seriam muito maior com a sua composição, uma vez que ele realmente era rei e um rei que buscava afirmar cada vez mais a sua posição. É possível supor, portanto, que o rei-poeta tinha consciência da sua posição e também do seu papel de formador de uma opinião, levando em consideração o fato de que esses textos era “compostos para serem falados ou para serem lidos em voz alta e compartilhados com um público ouvinte, investidos de funções rituais, pensados como máquinas para produzir efeitos, [obedecendo] à leis próprias da transmissão oral ou comunitária”.<sup>50</sup>

Desse modo, a temática da perda do trono por conta de uma aventura amorosa com uma mulher poderia ser utilizada para cativar o público, uma vez que ele estava ciente da situação e da comicidade dela. Essa ação também pode revelar a intencionalidade de atingir súditos que queria cativar para criar defensores do seu poder, diante do fato de também ter consciência de que a sua política de centralização gerava descontentamentos e opositores.

Esse aspecto pode ser inserido no conceito de negociação com o mundo social de Roger Chartier, o qual se refere a uma relação de troca, de intercâmbio entre o autor e as instituições e práticas sociais. O termo é utilizado para evitar o de reflexo, de

<sup>49</sup> MANSO, José Henrique. “Estratégias retóricas na poesia trovadoresca de D. Dinis”. In: NACUCCHIO, Alex Colman; VITALE, María Alejandra (comp.). II Coloquio Nacional de Retórica “Los códigos persuasivos: Historia y presente”. I Congreso internacional de retórica e interdisciplinar, 2013, Mendoza. *Libro de Actas*. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/4541>. Acesso em: 04/05/2018, p. 983.

<sup>50</sup> CHARTIER, Roger. *Do palco à página – publicar teatro e ler romances na época moderna, séculos XVI – XVII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 13.



reprodução do mundo social na ficção.<sup>51</sup>

As negociações que a literatura faz com o mundo social produzem, nos textos, por sua vez, certos *efeitos de sentido*. Chartier, em seus estudos que usam a literatura como fonte histórica, busca identificar tais efeitos, essenciais, para ele, na construção da significação. Na verdade, entre as determinações que condicionam a produção de interpretações, estão justamente “os *efeitos de sentido visados pelos textos através dos próprios dispositivos de sua escrita*”.<sup>52</sup>

A partir desse conceito é possível compreender que a utilização de técnicas e temas também utilizados pelos demais trovadores estabelece uma relação de diálogo coerente com o que se produzia na época e pela qual o público esperava. Ainda assim, verificam-se estratégias retóricas, temáticas e técnicas que emergem da própria tradição e da real condição do rei-trovador. Diante disso, é possível reconhecer que Dom Dinis não tira a coroa para trovar. “Poeta-rei, D. Denis tem na sua poesia alguns elementos (por vezes apenas um lexema ou uma rima) que podem ser interpretados como marcas da sua condição régia”.<sup>53</sup> Um exemplo em que essa referência pode ser percebida é a seguinte cantiga:

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 fez 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,

<sup>51</sup> NAVARRETE, Eduardo. Roger Chartier e a Literatura. *Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)*, v. 2 n° 3 p.23-56 Set./Dez, 2011. Disponível em: [www.revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/download/2660/2422](http://www.revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/download/2660/2422). Acesos em: 10/05/2018, p. 33.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> GONÇALVES, Elsa. “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”. In: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida (org). *Literatura Medieval*. Volume II. Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 14.

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,  
que me nom quer'end'eu doer:  
porque a vós farei maior  
míngua que fez Nostro Senhor  
de vassal'a senhor prender.

Nessa composição há a referência à vassalagem quando o trovador se coloca como o servidor leal da dama e, por isso, sua morte será mais sentida por ela que perderá um fiel vassalo. O código de vassalagem nela exposto pode ter uma utilidade dupla, referindo-se a um mote característico da cantiga de amor ou/e à realidade do laço feudo-vassálico que o rei deixa claro que deve ser cumprido, caso contrário o transgressor sofrerá as consequências, neste caso a *senhor* perderá o seu melhor vassalo.

Concebendo o amor como um serviço feudal, com direitos e deveres bem precisos, D. Denis interpreta uma situação prevista pelo código da vassalagem, que ele, «senhor rei», bem conhece: uma vez que a *senhor* falta ao seu dever de *amor*, isto é, àquela disposição para conceder favores que faz parte do compromisso vassálico, ele, amante-vassalo, faltará ao serviço que sempre lhe prestara com a maior fidelidade. A transferência de uma situação real para a ficção poética opera-se através de uma equivalência subjectiva que, por um lado, insere o canto de D. Denis na tópica do género e, por outro, representa uma inovação, já que o prazer de morrer, que os outros trovadores proclamaram 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.<sup>54</sup>

Elsa Gonçalves coloca essa característica dionisina de fazer mal a *senhor* como sendo um senso de justiça, também presente em outras cantigas, como as referidas na citação (*Quant' eu, fremosa mha senhor, Tam muito mal mi fazedes, senhor e Assi me trax coitado*), como um senso de justiça em torno das regras do amor-serviço, em que há ressonância com a realidade feudo-vassálica. Em algumas cantigas há também a utilização de termos jurídicos, como “provar inocência”, “julgar”, “juízo”, “traedor”, como pode ser observado na seguinte composição:

<sup>54</sup> GONÇALVES, Elsa. “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”. In: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida (org). *Literatura Medieval*. Volume II. Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 16.

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 coração  
 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.

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?

Esses elementos podem sugerir que o rei estava em sintonia com a prática da Justiça no reino, que teria sido um dos motivos pelos quais o infante se insurgiu contra ele, solicitando a prerrogativa de aplicá-la. Tal medida pode ser compreendida como uma afronta à autoridade régia, uma vez que a justiça era uma das responsabilidades do rei. Dom Dinis não abriu mão dessa incumbência e a aplicou de forma bastante enérgica para com os apoiadores de seu filho. A transferência da linguagem e dos conceitos jurídicos para o campo literário sugere que o rei não tirava a coroa para trovar e deixa claro que não deixaria de aplicar a justiça também no âmbito amoroso. Um exemplo disso é o fato de que uma de suas barregãs, Aldonça Rodrigues de Telha, teria cometido abusos em seus domínios por conta da proximidade com o rei que, todavia, freou as suas ações, demonstrando que não se apegava a nenhuma de suas favoritas<sup>55</sup> e que a sua função régia estava em primeiro plano.

Outra cantiga, agora de amigo, parece também sugerir a identificação do trovador como rei:

---

<sup>55</sup> SANTOS-SILVA, Danielle de Oliveira dos. As favoritas do rei: as relações amorosas entre a nobreza e a realeza portuguesa na Idade Média. *Plêthos*, n.4, v.1, 2014. Disponível em: [www.historia.uff.br/revistaplethos](http://www.historia.uff.br/revistaplethos). Acesso em: 22/04/2018, p. 165.

Vós que vos em vossos cantares meu  
 amigo chamades, creede bem  
 que nom dou eu por tal enfinta rem,  
 e por aquesto, senhor, vos mand'eu  
 que bem quanto quiserdes des aqui  
 fazer, façades enfinta de mi.

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

Ca mi nom tolh'a mi rem, nem mi dá,  
 de s'enfinger de mi mui sem razom,  
 ao que eu nunca fiz se mal nom,  
 e por en, senhor, vos mand'ora já  
 que bem quanto quiserdes des aqui  
 fazer, façades enfinta de mi.

[E] estade com'estades de mi,  
 e enfingede-vos bem des aqui.

A composição apresenta a *senhor* dirigindo-se ao amigo pelo vocativo *senhor*, e a utilização do título *senher*, provençalismo identificado em outras cantigas que, entretanto, é original nessa pelo fato de “que D. Denis é o único trovador que introduz no discurso da cantiga de amigo, pondo-o na boca da personagem feminina, um aristocrático *senher* que, dirigido ao amigo, poderia querer significar que este, não sendo Deus, era rei...”<sup>56</sup>

O rei, portanto, firmava-se duplamente por meio das cantigas e para ele, não se diz não, como sugere esta composição de João Zorro, jogral da corte dionisina:

- Cabelos, los meus cabelos,  
 el-rei m'enviou por elos,  
 [ai] madre, que lhis farei?  
 - Filha, dade-os a el-rei.

- Garcetas, las mias garcetas,  
 el-rei m'enviou por elas,  
 [ai] madre, que lhis farei?  
 - Filha, dade-as a el-rei.

<sup>56</sup> GONÇALVES, Elsa. “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”. In: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida (org). *Literatura Medieval*. Volume II. Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 18.

Nela há a referência às *garcetas*, tranças, que identifica a personagem como uma donzela, já que as mulheres casadas cobriam a cabeça com um véu. O cabelo é um forte elemento que simboliza a sensualidade requisitada pelo rei para o qual a filha é aconselhada pela mãe a entregar-se. Outro aspecto importante dessa composição é alusão concreta ao rei. Geralmente nas cantigas desse gênero há a referência ao amigo que, contudo, não é explicitado. Em outras composições do “cronista erótico-marítimo de el-Rei”<sup>57</sup> também é possível verificar o rei como o amigo da donzela, de modo a considerar suas obras como um ciclo.

O ciclo de Zorro<sup>58</sup> parece ilustrar, portanto, o crescimento de Lisboa que em suas composições não aparece somente como uma forma de contextualizar a história que a cantiga narra, mas ela própria é personagem, assim como o próprio rei a quem o jogral dá voz, uma vez que o eu-lírico, em *Em Lixboa, sobre lo mar*, diz que mandou lavar barcas novas e ao mar as mandou deitar.

Diante das ações de Dom Dinis relacionadas ao fomento comercial e à atividade marítima é possível supor que seja ele o rei a quem Zorro dá voz e quem anuncia a vivacidade lisboeta por meio de cantigas que poderiam ter sido compostas para serem executadas nos festejos de lançamento das barcas.<sup>59</sup>

A conjuntura cosmopolita de Lisboa também será visualizada pelo estabelecimento da sede do Estudo Geral, criado por Dom Dinis em 1290 que, assim, se mostrava como a mais importante cidade do reino.

Segundo Celso Cunha, “o dado biográfico não se encontra com facilidade nas cantigas de amor e de amigo, mas justamente por isso, quando ocorre, é mais veraz, mais da história do indivíduo social que do mental”.<sup>60</sup> Fazer tal afirmação não significa dizer que o aspecto ficcional das obras não deva ser levado em conta que, inclusive nos permite visualizar uma intertextualidade entre as cantigas, assim como o compartilhamento de um projeto identitário que nelas mescla o rei enquanto regente, trovador e personagem literário. Assim, a donzela de *garcetas* à mostra também seria

---

<sup>57</sup> PINTO, Américo Cortez. *Diónisos. Poeta e Rey*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 137.

<sup>58</sup> Jogral português do século XIII, cujas barcarolas tem Lisboa como tema e, portanto, são compreendidas como um ciclo, que pode sugerir a interpretação conjunta das composições.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> CUNHA, Celso. *Cancioneiros dos trovadores do mar*. Edição preparada por Elsa Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1999, p. 190.

*boa pera rei*. Em outra cantiga também é possível ponderar sobre a consciência identitária do rei-trovador:

Senhor, que de grad'hoj'eu querria,  
 se a Deus e a vós aprouguesse,  
 que, u vós estades, estevesse  
 convosc'e por esto me terria  
 por tam bem andante  
 que por rei nem ifante  
 des ali adeante  
 nom me cambiaria.

E sabendo que vos prazeria  
 que, u vós morásedes, morasse  
 e que vos eu viss'e vos falasse,  
 terria-me, senhor, todavia  
 por tam bem andante  
 que por rei nem ifante  
 des ali adeante  
 nom me cambiaria.

Ca, senhor, em gram bem viveria,  
 se u vós vivêsedes, vivesse  
 e sol que de vós est'entendesse,  
 terria-me, e razom faria,  
 por tam bem andante  
 que per rei nem ifante  
 des ali adeante  
 nom me cambiaria.

Essa composição pode ser compreendida a partir de um tom irônico, uma vez que Dom Dinis oferece sua posição como moeda de troca pelo amor da *senhor*. Diz ele que se pudesse estar perto dela seria tão feliz que não trocava sua posição nem pela de rei nem a de infante. Como as composições do trovador português não são datadas é difícil relacionar essa cantiga com o título que ele ocupava na época da sua produção. Contudo, é sintomático pensar na forma como ele se utiliza da figura de rei, em mais de uma composição, e de infante que habitam realidade e ficção, cuja simbiose parece ser consciente para o rei-poeta.

É possível perceber que as composições dionisinas seguem o fluxo convencional, no qual o trovador percorre diferentes estágios que contribuem para atestar a sua qualidade de amador. De início, ele deveria ser um *fenhedor*, o aspirante ao amor da dama transformando-se no *pregador*, o do suplicante amoroso que, depois,

passa a ser o *entender*; o namorado que, por fim, se converte no *drut*, o amante. Assim, essas etapas do fazer-se merecedor do amor da amada podem ser compreendidas em relação com a aquisição dos ideais do amor cortês e da cortesia que deveria ser comprovada para que a dama, sempre superior ao trovador, o concedesse o mínimo de reconhecimento. Dessa forma, essa ascensão de aspirante a amante se relaciona a um processo de aperfeiçoamento que ganhou contornos mais nítidos com Marcabru (1129-1150) e seus elementos-chaves cristalizados por Bernard de Ventadour (1145-1195).

Se para Guilherme IX, o primeiro ‘trovador’, o amor significa metamorfose mas não necessariamente aperfeiçoamento, em Marcabru existe uma distinção entre ‘fals’amors’, um impulso imbuído de motivações sexuais, e ‘fin’amors’, um amor caracterizado por alegria, paciência, auto-controlo, mutualidade de sentimento, confiança, pureza, honestidade, cortesia e valor pessoal.<sup>61</sup>

Marcabru, que frequentou as cortes ibéricas imprimiu algumas variações na composição poética visualizada com Guilherme IX, como a introdução do processo que corresponde ao *mozdobre* na lírica galego-portuguesa. Também é reconhecido pela utilização de termos relacionados à linguagem vulgar e pela oscilação entre um realismo, com traços de misoginia, e um idealismo que contribuiu para consolidar os pilares do amor cortês<sup>62</sup>, como podemos observar nestes trechos:

Na fonte do vergel,  
onde a erva é verde por entre as pedras  
à sombra de uma árvore com frutos,  
alegre entre as brancas flores  
e as velhas canções primaveris,  
encontrei sozinha, sem companhia alguma,  
aquela que não quer minha consolação.

Era uma donzela de corpo formoso,  
filha de um senhor de castelo;  
e quando cuidei que os pássaros,  
a verdura e a delícia da primavera  
e a delícia da primavera lhe proporcionavam alegria,  
e [supus] que fosse atender às minhas palavras,  
de súbito a sua fisionomia ficou transfigura.

Seu pranto corria até a fonte

<sup>61</sup> NEVES, Mónica Andrea de Sousa. “*Quid sit amor*”. *O conceito de amor na literatura cortês: a poesia lírica médio-alta alemã e galego-portuguesa – Walther von der Vogelweide e D. Dinis*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto, Porto, 2004, p. 18-19.

<sup>62</sup> SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 63.

e do coração brotavam suspiros dolorosos.  
 “Jesus, rei do mundo, disse ela,  
 por tua causa sinto crescer minha grande dor,  
 e mata-me a injúria que te fazem,  
 pois os melhores deste mundo  
 partem para teu serviço, seja feita, porém, tua vontade.

Contigo se vai meu companheiro  
 formoso, gentil, galhardo e rico;  
 fico sozinha numa grande angústia,  
 cheia de saudades e de lágrima.  
 ai maldito rei Luis  
 que pregou e ordenou esta cruzada,  
 causa da dor que entrou em meu coração!<sup>63</sup>

Nessa pastorela podemos perceber alguns elementos que dialogam com o amor cortês, como os elogios dispensados pelo trovador à pastora, cuja história é-nos informada pelo trovador que a olhava de longe. Assim, ele nos conta sobre o sofrimento sentido por ela por conta da partida do seu amigo para a Cruzada liderada pelo rei francês.

Essa menção permite datar a cantiga no contexto da Segunda Cruzada, decorrida entre 1147 e 1149, liderada por Luís VII de França (1120-1180) que culminou em um fracasso para a Cristandade, fato que pode sugerir uma crítica ao rei através da passagem da cantiga em que ele é referido como maldito por afastar o amado da pastora para uma empreitada falha.

Por outro lado, o movimento cruzadístico proporcionou uma grande troca cultural entre diferentes regiões, além de contribuir para o sucesso desse evento bélico-religioso na Península Ibérica, mais especificamente no reino português que, em 1147, conseguiu conquistar a cidade de Lisboa dos mouros, contribuindo para a afirmação da imagem de Afonso Henriques (1109-1185) como o rei fundador e guerreiro de Portugal.

O tema da ausência do amado também será abordado nas composições galego-portuguesas, sobretudo, nas cantigas de amigo, as quais proporcionam uma diferente perspectiva do processo temático e de construção, uma vez que a voz lírica nelas presente é feminina.

---

<sup>63</sup> SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 110.



Ainda no tocante à cantiga de Marcabru, é possível relacioná-la com a seguinte pastorela composta por Dom Dinis:

Ûa pastor se queixava  
muit'estando noutro dia  
e sigo medês falava  
e chorava e dizia  
com amor que a forçava:  
"Par Deus, vi-t'em grave dia,  
ai amor!"

Ela s'estava queixando  
come molher com gram coita  
e que a pesar, des quando  
nacera, nom fora doita;  
por en dezia chorando:  
"Tu nom és senom mia coita,  
ai amor!"

Coitas lhi davam amores,  
que nom lh'eram senom morte;  
e deitou-s'antr'ũas flores  
e disse com coita forte:  
"Mal ti venha per u fores,  
ca nom és senom mia morte,  
ai amor!"

Nessa composição, o trovador não participa ativamente da ação informada pela cantiga. Nela, na qual o trovador é apenas um observador, há a descrição dos lamentos de amor de uma pastora que chora e, triste, deita-se entre as flores.

As duas cantigas são transmissoras da dor inerente ao amor que a pastora sente. No trovadorismo galego-português tal sofrimento se traduz como *coita* que pode ser compreendida como a hipérbole do sofrimento amoroso, principal tema das composições dionisinas, aparecendo tanto nas cantigas de amor quanto nas de amigo, sendo sentido tanto pelo trovador, como pela *senhor* ou pela donzela. Ela é, inclusive, o tema mais recorrente nas obras de Dom Dinis, como apresentado no quadro metodológico no primeiro capítulo. Diante disso, no próximo tópico, será possível fazer uma análise sobre a maneira como o rei-poeta arquitetou a expressão desse sentimento amoroso do ponto de vista dos homens e das mulheres que se articula com a morte de amor.

Na cantiga de Marcabru há a referência a outro grande sentimento derivado do amor da pastora que Spina traduziu como saudade. Esse tema também será abordado em seguida, uma vez que se constitui como um fundamento do imaginário que cerca a identidade portuguesa, de modo a ser instigante a análise de como ele é abordado por Dom Dinis.

No tocante aos princípios do amor cortês explicitados pela cantiga de Marcabru, é possível reconhecer os elementos que são seguidos por Dom Dinis que, afinal, tinha o *mester* trovadoresco. No entanto, alguns elementos são modificados, pois adaptados ao contexto específico de Portugal, mas também são ajustados pela consciência trovadoresca do rei-trovador que, assim, torna-se também o regente de um movimento cultural único que com ele se solidifica e autonomiza.

### 3.2 Coita de amor, coita de amigo

Há estudiosos que defendem que as cantigas de amigo galego-portuguesas estão livres do convencionalismo cortês, revelando um realismo singular que não pode ser visualizado nas cantigas de amor da qual emanam um puro idealismo. Assim sendo, as composições desse gênero são concebidas como oriundas de um contexto popular, revelando contornos mais vívidos da concretude do convívio humano, uma vez que estariam isentas da imposição dos preceitos exigidos pela ideologia cortês e, conseqüentemente, do amor cortês.

Uma das características utilizadas para corroborar essa ideia é o emprego da técnica do paralelismo e do refrão<sup>64</sup> nas cantigas de amigo que revelariam a sua ascendência popular, folclórica e autóctone. No entanto, é possível verificar no conjunto das obras de Dom Dinis que o recurso a essas técnicas não se constituiu de forma homogênea. É possível verificar 30 cantigas de amor de refrão e 8 com paralelismo e 4 cantigas de amigo de mestria.

Essa constatação revela que as convenções estilísticas poderiam ter ganhado contornos distintos no contexto galego-português que, assim, agregou diferentes vertentes culturais na constituição de um movimento original. Poderíamos supor que as

---

<sup>64</sup> Definido como princípio estruturante de textos poéticos muito usado na poesia popular, que consiste na repetição de segmentos textuais e/ou de elementos temáticos, dispostos alternando elementos invariantes e variantes. Por sua vez, o refrão é a parte da cantiga que se repete e tinha importância como elemento estruturante. Para maiores informações, vide: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

cantigas de amor foram estruturas preferencialmente a partir da concepção da mestria, porém as composições que se utilizam dessa técnica são no número de 30, a mesma quantidade verificada para as produções com refrão. No que diz respeito às cantigas de amigo, 49 delas são estruturadas com refrão, 8 com paralelismo e 5 com mestria.

Com efeito, nesse gênero é possível perceber a preferência ao recurso do refrão que, contudo, não está somente relacionado com a concepção de cultura popular ou folclórica, conceitos que geram variadas problematizações<sup>65</sup>, mas também com o fato de que em um ambiente cultural efervescente, o trovador se destaca pela observação e aplicação da tradição lírica occitânica<sup>66</sup>, de uma regional e, ainda de uma moçárabe que, por sua vez, também poderia ser verificada nas composições provençais. Dessa forma, verifica-se uma conexão apurada de diferentes elementos que contribuiu para a legitimação de uma produção cultural própria.

Além disso, a utilização do refrão também deve ser compreendida por outros dois vieses. O primeiro diz respeito ao fato do movimento trovadoresco se fundamentar por meio da oralidade. Ainda que possamos analisar as composições trovadorescas por conta do seu suporte textual, há que se levar em conta o fato de que a sociedade medieval se firmava na oralidade. Uma vez que grande parte da população não sabia ler e escrever, a oralidade e as imagens se constituíam como o principal veículo de informação e de comunicação. Da mesma forma, esse era o meio pelo qual se desenvolvia a pedagogia dos membros da sociedade, sobretudo, acerca das questões religiosas, propagadas por intermédio das pinturas, esculturas e também pelas construções catedralescas que tinham o objetivo de transmitir a grandiosidade divina perante a pequenez humana.

Ainda que o reino português comece a se direcionar para uma laicização da cultura, movimento iniciado por Dom Dinis, verificado com a criação dos Estudos Gerais em 1290 e com a adoção da língua portuguesa no registro de documentos oficiais a partir de 1308,

à parte um certo número de nobres, poucos eram os seculares que tinham interesse intelectual ou utilitário pelos estudos. Toda a cultura medieval era

---

<sup>65</sup> Sobre essas considerações, vide: ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 e ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editoria, 2005.

<sup>66</sup>CORTEZ, Clarice Zamonaro. A configuração do amor nas cantigas pastorelas. *Série Estudos Medievais* 3: *Fontes e edições*, p. 25. Disponível em: <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/fontes-e-edicoes.html>. Acesso em: 01/07/2017.

monástica ou palaciana. E foi verdadeiramente D. Dinis o primeiro monarca a proporcionar a organização de uma classe culta acessível aos três estados do Reino, donde proviria o nome Universidade no qual se exprimia o caráter socialmente universal dos Estudos Gerais.<sup>67</sup>

Assim, a oralidade ainda se fazia presente e de suma importância atingindo os diferentes indivíduos que compunham o reino. Ainda que proveniente de um ambiente restrito, o da corte, as cantigas de Dom Dinis, assim como as composições de outros autores, percorriam diferentes regiões por intermédio dos jograis possibilitando “o trânsito de motivos poéticos entre a rua e o paço”<sup>68</sup>, da mesma forma que referências culturais e concepções de ideias que se queriam transmitir inseridas nas entrelinhas das cantigas.

Desse modo, as relações entre cantiga de amor e de amigo podem ser mais fluídas do que se supõe, como sugere o tema da coita transmitido em ambos os gêneros, fazendo com que esse seja o tema mais recorrente na poesia dionisina, somando 50 composições com essa temática, sendo 36 referenciadas nas cantigas de amor e 14 nas cantigas de amigo.

A coita é definida como tormento, dor, sofrimento causado pela não correspondência amorosa ou pela distância entre os amantes e comumente se relaciona com o desejo de morte, única solução para esse pesar que é sentido tanto pelo trovador quanto pela amada, como podemos atestar nas cantigas de amigo, como a seguinte:

Que coita houvestes, madr'e senhor,  
de me guardar que nom possa veer  
meu amig'e meu bem e meu prazer!  
Mais, se eu posso, par Nostro Senhor,  
que o veja e lhi possa falar,  
guisar-lho-ei, e pês a quem pesar.

Vós fezeistes todo vosso poder,  
madr'e senhor, de me guardar que nom  
visse meu amig'e meu coração!  
Mais, se eu posso, a todo meu poder,  
que o veja e lhi possa falar,

<sup>67</sup> PINTO, Américo Cortez. *Diónisos. Poeta e Rey*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. p. 307.

<sup>68</sup> GUIMARÃES, Marcella Lopes. Voltas pelo Cancioneiro profanos: questões sobre a poesia medieval. *Revista de História Helikon*, Curitiba, v. 2, n. 2, 2º sem., 2014, p. 67. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/helikon?dd1=14647&dd99=view&dd98=pb>. Acesso em: 01/07/2017.

guisar-lho-ei, e pês a quem pesar.

Mia morte quisestes, madr', e nom al,  
 quand'aguisastes que per nulha rem  
 eu nom viss'o meu amig'e meu bem!  
 Mais, se eu posso, u nom pod'haver al,  
 que o veja e lhi possa falar,  
 guisar-lho-ei, e pês a quem pesar.

E se eu, madr', esto poss'acabar,  
 o al passe como poder passar.

Nessa composição, a donzela mostra à mãe a sua indignação por não poder ver seu amigo e, por isso, experencia a coita que, além de a fazer sofrer, também a faz ter coragem de encarar as consequências que podem decorrer caso consiga escapar dessa proibição e encontrar seu amado.

A cantiga revela outro aspecto característico do gênero que, além de transmitir a voz feminina, também se realiza a partir do queixume, de troca de confidências ou de informações entre a donzela e outras figuras femininas, a mãe ou as amigas. Por muitos é considerada como a mais importante produção da lírica galego-portuguesa, pois enuncia a voz da mulher, assim como sua imagem de forma mais ativa.

Ainda que não se deva deixar de lado o fato de que essas composições são escritas por homens e, dessa maneira, podem transmitir muito mais a visão deles sobre as mulheres, é importante pensarmos nas condições que permitiram que o movimento trovadoresco ibérico produzisse tais obras, diferenciando-se do provençal que não conta com cantigas da perspectiva feminina, a não ser as compostas pelas *trobairitz* que, por sua vez, se constituem como uma especificidade daquele movimento.

Como já apontado, o contexto do surgimento do movimento trovadoresco coincidiu, entre outros aspectos, com a modificação da percepção sobre a mulher que, para alguns estudiosos, teria conquistado uma posição mais ativa na sociedade medieval. As cantigas de amigo podem contribuir para corroborar esse pensamento, uma vez que transmitem a imagem de uma mulher livre das amarras do marido, pai, ou irmão, os quais eram responsáveis pela sua tutela, uma vez que eles não aparecem nessas composições. Porém, como podemos observar na cantiga dionisina, há a menção ao cuidado dispensado à donzela, responsabilidade da mãe, já que ela era valiosa para firmar um acordo de casamento, de modo que sua segurança e a permanência do seu *status* de donzela eram imprescindíveis para tal, assim como para a manutenção da

honra da família que perpassava pelo comportamento feminino. Assim, “a fiscalização da sexualidade da filha apresenta-se como âmbito privilegiado da pedagogia materna, o principal, se não o único, pelo qual a progenitora é completamente responsável”.<sup>69</sup>

No entanto, algumas fontes revelam que algumas mulheres desempenharam funções reservadas aos homens, como a administração das suas terras por conta da ausência dos seus maridos devido às peregrinações, guerras, entre outros motivos. “Na França existiram pequenas e grandes senhoras feudais. Entre 1152 e 1284, na região da Champanha, dos 279 possuidores de domínios territoriais, 58 eram mulheres – senhoras ou donzelas”.<sup>70</sup>

No contexto português, também é possível identificar as mulheres na gestão do patrimônio. Tal fato pode ser observado nos testemunhos das Inquirições régias que informam sobre os processos de senhorialização por usurpação de bens e direitos terem sido praticados tanto por homens quanto por mulheres, sobretudo, as viúvas que conseguiam escapar a uma nova união conjugal. Da mesma forma, as que entravam para a vida religiosa também continuavam a gerir seus bens com a ajuda de procuradores ou por conta própria. Este, inclusive, foi o caso da rainha Isabel que era extremamente ativa em gerir seus bens ainda em vida de Dom Dinis, e cujo retiro para o convento após a morte dele não a impediu de continuar essa atividade.

Em Portugal também podemos perceber, a partir do século XIII, maiores evidências femininas nas fontes, sejam régia, monástica, papal ou literária, o que valida a conjuntura de modificações sociais que contribuíram para a remodelagem das sociabilidades e perspectivas sobre a mulher. Ainda assim, não se pode deixar de perceber que o seu espaço de ação prática era reduzido, muitas vezes restrito ao âmbito da domesticidade. Dessa forma, o aumento das fontes que as referenciam, sobretudo as literárias, estaria relacionado

com a construção de novos imaginários criados para fazer frente à sua nova condição. O “chamamento” trovadoresco e a imagem da “senhor” que, dominadora, comandava a relação amorosa, resultavam precisamente da sua

---

<sup>69</sup> OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, António Resende de. “A mulher”. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011, p. 312.

<sup>70</sup> MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 36.

saída de cena.[...] Paradoxalmente, quando a mulher parecia estar mais presente, perdíamos o seu rasto no quotidiano.<sup>71</sup>

Isso demonstra que o tema da posição da mulher apresenta uma dicotomia própria da Idade Média. Ainda que seja necessário relativizar as concepções sobre a sua participação naquela sociedade, é possível supor que ela teve um papel na propagação do ideal de cortesia, o qual implicava uma nova concepção e expressão do amor que, ao menos literariamente também era experienciado por ela, como revela a cantiga de Dom Dinis ao colocar a mulher num papel de ser amada e de ser amante. Desta forma, ela não é inacessível como a *senhor* da cantiga de amor que esnoba o trovador e, por isso, lhe causa a coita. Ela mostra que está disposta a participar da relação amorosa e sente o pesar de amor por não conseguir efetivá-la por motivos diferentes do seu querer, como a impossibilidade de poder se encontrar com ele ou pela distância existente entre os dois, como mostra a seguinte cantiga:

Meu amig', u eu sejo,  
nunca perço desejo  
senom quando vos vejo,  
e por en vivo coitada  
com este mal sobejo  
que sofr'eu, bem talhada.

U quer que sem vós seja,  
sempr'o meu cor deseja  
vós, até que vos veja,  
e por en vivo coitada  
com gram coita sobeja  
que sofr'eu, bem talhada.

Nom é senom espanto,  
u vos nom vejo, quanto  
hei dese]', e quebranto,  
e por en vivo coitada  
com aqueste mal tanto  
que sofr'eu, bem talhada.

---

<sup>71</sup> OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, António Resende de. “A mulher”. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Circulo de leitores; Temas e debates, 2011, p. 307-308.

Aqui coita e desejo são interligados, pois é ele quem causa a coita, uma vez que não pode ser concretizado por conta da distância entre o amigo e a donzela que faz com que a amiga sinta o “intenso sofrimento de um desejo permanente”<sup>72</sup>, traduzindo como coita. Há também o elogio à dama que se auto denomina como *bem talhada*, recurso utilizado nas cantigas de amor para afirmar que ela é inigualável a qualquer outra no mundo, revelando intersecções entre os gêneros, como podemos observar com esta cantiga de amor:

Como me Deus aguisou que vivesse  
em gram coita, senhor, des que vos vi!  
Ca logo m'El guisou que vos oí  
falar; des i quis que er conhocesse  
o vosso bem, a que El nom fez par;  
e tod'aquesto m'El foi aguisar  
em tal que eu nunca coita perdesse.

E tod'est'El quis que eu padecesse  
por muito mal que me lh'eu mereci,  
e de tal guisa se vingou de mi;  
e com tod'esto nom quis que morresse,  
porque era meu bem de nom durar  
em tam gram coita nem tam gram pesar;  
mais quis que tod'este mal eu sofresse.

Assi nom er quis que m'eu percebesse  
de tam gram meu mal, nen'o entendi,  
ante quis El que, por viver assi  
e que gram coita nom mi falecesse,  
que vos viss'eu, u m'El fez desejar  
des entom morte, que mi nom quer dar,  
mais que, vivend', o peor atendesse.

O trovador nessa cantiga confessa que Deus lhe deu a coita quando o fez ver e ouvir sua *senhor* feita sem par no mundo. E ele é castigado por sentir a coita ao invés de morrer, sendo ela considerada como o maior sofrimento que alguém pode ter, de maneira que o trovador é o ser mais sofredor que existe. Desse modo, pode-se compreender que Dom Dinis usufruiu desse tema como recurso retórico que legitima o trovar sincero que deixaria de fazer para não mais incomodar a *senhor* da cantiga, como

---

<sup>72</sup> LOPES, 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.fesh.unl.pt>.



expresso em *O mais quer'eu ja leixá-lo trobar*. Já em outra composição há a relação entre amar e trovar de forma mais explícita:

Senhor, dizem-vos por meu mal  
que nom trobo com voss'amor,  
mais ca m'hei de trobar sabor;  
e nom mi valha Deus nem al  
se eu trobo por m'en pagar:  
mais faz-me voss'amor trobar.

E essa que vos vai dizer  
que trobo porque me pag'en  
e nom por vós que quero bem,  
mente; ca nom veja prazer,  
se eu trobo por m'en pagar:  
mais faz-me voss'amor trobar.

E pero quem vos diz que nom  
trobo por vós, que sempr'amei,  
mais por gram sabor que m'end'hei,  
mente; ca Deus nom mi perdom,  
se eu trobo por m'en pagar:  
mais faz-me voss'amor trobar.

Essa cantiga pode ser compreendida como uma forma de distinção entre trovadores e jograis, uma vez que há a crítica aos que trovam pelo dinheiro que receberão em troca, fazendo com que o sentimento transmitido não fosse considerado sincero, uma vez que a sinceridade está intimamente relacionada com a veracidade do sentimento. Desse modo, Dom Dinis legitima a sua própria arte, já que em diversas cantigas atesta a sinceridade do amor que elas expressam e a atrela ao trovar.

Nessa perspectiva podemos situar a cantiga *Proençaes soen mui bem trobar* que revela a crítica aos provençais que, segundo o trovador português, não trovam verdadeiramente porque apenas utilizam convenções poéticas, como a relação entre a primavera e o amor. Assim, o trovar, o amor e o morrer de amor provençais são ridicularizados em composições que compõem o conjunto das obras de Dom Dinis que, entre outras funções, serve para a defesa da sua produção que não deve nada aos provençais.

É preciso compreender essa sátira literária como um recurso retórico que visa a afirmação de uma produção cultural frente a outra. Entre os provençais também terão

trovadores que defenderão a sinceridade do amor que suas cantigas cantam. Porém, o que nos interessa por agora é perceber a eloquência poética utilizada por Dom Dinis que cantando a coita transforma “ela mesma em uma tradição, na qual se instaura os alicerces da identidade do português através da sua retórica hiperbólica que canta a onipresença do seu morrer de amor”.<sup>73</sup> Assim, ao criticar um lugar comum da lírica provençal, elege a coita desencadeada pelo sentimento amoroso como uma tradição própria e mais sincera.

### 3. 3 Dom Dinis um trovador *a maneira de provençal*?

Em duas cantigas Dom Dinis nos apresenta o seu conhecimento sobre a tradição cultural dos provençais. Tais referências são entendidas por alguns como uma forma de render homenagem àqueles que contribuíram para disseminar uma nova concepção de amor e de fazer literário. Para outros, contudo, as cantigas dionisinas não devem ser entendidas como uma simples imitação da poesia provençal, uma vez que é possível identificar nas entrelinhas certa ironia do rei português com o trovar provençal.

Para Vicenç Beltran<sup>74</sup>, a cantiga *Quer'er eu em maneira de provençal* é um autêntico cantar de amor aos moldes do trovadorismo provençal, pois apresenta todos os elementos de enaltecimento da dama, como podemos ver a seguir:

Quer'eu em maneira de provençal  
fazer agora um cantar d'amor  
e querrei muit'i loar mia senhor  
a que prez nem fremosura nom fal,  
nem bondade; e mais vos direi en:  
tanto a fez Deus comprida de bem  
que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quisio Deus fazer tal,  
quando a fez, que a fez sabedor  
de todo bem e de mui gram valor,  
e com tod'est[o] é mui comunal  
ali u deve; er deu-lhi bom sem  
e des i nom lhi fez pouco de bem

<sup>73</sup> MENDES, Ana Luiza. *A coita na cantiga de amor de Dom Dinis*. Anais do I Seminário Paranaense de Pós-graduandos em História. Curitiba, Editora UFPR, 2014, p. 18. Disponível em: [http://www.humanas.ufpr.br/portal/historiapos/files/2015/11/ANAIS-DO-I-SEMIN%C3%81RIO-PARANAENSE-DE-P%C3%93S\\_GRADUANDOS-EM-HIST%C3%93RIA-Apresenta%C3%A7%C3%A3o\\_ISBN\\_-Sum%C3%A1rio.pdf](http://www.humanas.ufpr.br/portal/historiapos/files/2015/11/ANAIS-DO-I-SEMIN%C3%81RIO-PARANAENSE-DE-P%C3%93S_GRADUANDOS-EM-HIST%C3%93RIA-Apresenta%C3%A7%C3%A3o_ISBN_-Sum%C3%A1rio.pdf). Acesso em: 02/07/2017.

<sup>74</sup> BELTRAN, Vicenç. *A cantiga de amor*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995, p. 25.

quando nom quis que lh'outra foss'igual.

Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,  
 mais pôs i prez e beldad'e loor  
 e falar mui bem e riir melhor  
 que outra molher; des i é leal  
 muit'; e por esto nom sei hoj'eu quem  
 possa compridamente no seu bem  
 falar, ca nom há, tra'lo seu bem, al.

De fato, as características da cantiga de amor estão presentes, o que supõe a informação no primeiro verso que esta será uma cantiga à moda dos provençais. A cantiga é, pois, um elogio a *senhor*, no estilo provençal, mostrando o reconhecimento de uma tradição e de uma técnica expressa na forma da composição que se constituiu como de mestria (sem refrão), com cobras uníssonas (a mesma série de rimas em todas as estrofes; nesse caso *ABBACCA*), com palavra-rima (utilização da mesma palavra em posição de rima; nesse caso, *bem* no sexto verso de cada estrofe). Todos esses elementos, com exceção da palavra-rima segue o modelo provençal. Assim, ao afirmar que quer trovar *em maneira de proençal*, Dom Dinis não se refere somente ao tema, mas também à forma, demonstrando a sua maestria na prática trovadoresca, além de, num primeiro momento, fazer uma imitação de um tema possivelmente de amplo conhecimento.

Todavia, segundo Márcia Gamboa,

o rei não queria apenas trovar como os provençais – como podem sugerir os primeiros versos da cantiga “Quer’ eu em maneyra de proençal / fazer agora hun cantar d’amor” – queria fazer de seus versos a expressão exaltada da identidade lusitana, como admite na cantiga “Proençaes soen mui ben trobar” – em que ressalta a superioridade do trovadores galego-portugueses em detrimento dos provençais.<sup>75</sup>

A cantiga, portanto, não seria uma simples imitação, mas uma emulação, um tipo de imitação que se pretende diferente do original, “porque suas metas, enquanto construtoras de efeitos de poesia, concernem a uma tentativa de superação do objeto imitado (ou tomado como inspiração)”.<sup>76</sup> Seria, pois, recuperar a tradição, expor um tema conhecido pelos trovadores e pelo seu público, mas transformando-o de acordo

<sup>75</sup> GAMBOA, Márcia. “Dom Dinis e a retórica da saudade”. In: MEGALE, Heitor; OSAKABE, Haquira (orgs.). *Textos medievais portugueses e suas fontes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 157.

<sup>76</sup> CARDEAL, Adriano Tarra Betassa Tovani. Comentários introdutórios à cantiga trovadoresca *Querer’eu em maneira de proençal*, de Dom Dinis. *Troplov*, n. 41, out-nov., 2013. Disponível em: [http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero\\_41/index.html](http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_41/index.html). Acesso em: 04/05/2018, p. 7.

com os anseios próprios da tradição galego-portuguesa que, por meio do jogo retórico de emulação dos provençais, é colocada em evidência, conjuntamente com *Proençaes soem mui bem trobar*:

Proençaes soem mui bem trobar  
e dizem eles que é com amor;  
mais os que trobam no tempo da flor  
e nom em outro, sei eu bem que nom  
ham tam gram coita no seu coração  
qual m'eu por mia senhor vejo levar.

Pero que trobam e sabem loar  
sas senhores o mais e o melhor  
que eles podem, são sabedor  
que os que trobam quand'a frol sazom  
há e nom ante, se Deus mi perdom,  
nom ham tal coita qual eu hei sem par.

Ca os que trobam e que s'alegrar  
vam eno tempo que tem a color  
a frol consig'e, tanto que se for  
aquele tempo, log'em trobar razom  
nom ham, nem vivem [em] qual perdiçom  
hoj'eu vivo, que pois m'há de matar.

Nessa cantiga, Dom Dinis satiriza o trovar dos provençais “e assume-se como representante e defensor de uma tradição lírica que, não obstante a sua matriz extrapeninsular, não deixa de se afirmar pelo seu valor próprio”.<sup>77</sup> A ironia pode ser identificada no segundo verso, quando somos introduzidos ao *dizem eles que é com amor*, cuja ideia não é corroborada pelo eu-lírico. Para ele, os provençais dizem amar, mas não amam de fato, pois esse sentimento só é demonstrado no tempo da *frol*, ou seja da primavera, uma das características mais habituais das composições trovadorescas, como podemos observar a seguir, de Guilherme de Aquitânia e de Jaufre Rudel (1125-1148), respectivamente:

Com a doçura do tempo novo  
florescem os bosques e as aves  
cantam cada uma delas no seu latim

<sup>77</sup> MANSO, José Henrique. “Estratégias retóricas na poesia trovadoresca de D. Dinis”. In: NACUCCHIO, Alex Colman; VITALE, María Alejandra (comp.). II Coloquio Nacional de Retórica “Los códigos persuasivos: Historia y presente”. I Congreso internacional de retórica e interdisciplinar, 2013, Mendoza. *Libro de Actas*. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/4541>. Acesso em: 04/05/2018, p. 972.

segundo os versos do novo canto;  
convém portanto que se ocupe assim  
cada um daquilo que mais anseia.<sup>78</sup>

Quando os dias são longos em Maio  
é-me doce o canto dos pássaros de longe,  
e quando me parti de lá  
relembra-me um amor de longe;  
vou, de desejo, curvado e triste  
tal que nem cantos nem flores de branco-  
[espinho  
me agradam mais que o inverno gelado.<sup>79</sup>

Dom Dinis, dessa forma, ironiza e critica um clichê temático dos trovadores provençais, denunciando a artificialidade desse sentimento, diferentemente do seu próprio, expresso pelo trovadorismo peninsular. Dessa maneira, como afirma Segismundo Spina<sup>80</sup>, as composições galego-portuguesas podem ser compreendidas como poesias intelectuais, no sentido em que expressam consciência do fazer poético e, no caso do rei português, da consciência do uso de uma forma canônica de trovar para empreender uma sátira a ela mesma ou, ainda, concretizar “um ideal de condensação, de recapitulação e síntese de toda a tradição poética e, ao mesmo tempo, de confronto criativo”.<sup>81</sup>

Interessante notar que a outra cantiga em que se faz alusão aos provençais é de Afonso X:

Pero da Ponte, paro-vos sinal  
per ante o demo do fogo infernal,  
porque com Deus, o padre 'spirital,  
minguar quisestes: mal per descreestes.  
E bem vej'ora que trobar vos fal  
pois vós tam louca razom cometestes.

<sup>78</sup> LOPES, Graça Videira. Poesia Provençal – Alguns textos. *Medievalista on line*, n. 2, 2006. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/PDF2/Provençal-PDF.pdf>. Acesso em: 25/06/2017.

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009, p. 34.

<sup>81</sup> GONÇALVES, Elsa. “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”. In: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida (org). *Literatura Medieval*. Volume II. Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p 18.

E pois razom [a]tam descomunal  
 fostes filhar, e que tam pouco val,  
 pesar-mi-á en, se vos pois a bem sal  
 ante o diabo, a que obedecestes.  
 E bem vej'ora que trobar vos fal  
 pois vós tam louca razom cometestes.

Vós nom trobades come proençal,  
 mais come Bernaldo de Bonaval;  
 por ende nom é trobar natural  
 pois que o del e do dem'aprendestes.  
 E bem vej'ora que trobar vos fal  
 pois vós tam louca razom cometestes.

E por en, Dom Pedr', em Vila Real,  
 em maa ponto vós tanto bevestes

Nessa cantiga de escárnio, o rei de Castela satiriza Pero da Ponte, trovador ou segrel galego, expondo o fato de ele ter feito não ter seguido o modelo provençal de trovar, mas o de Bernardo de Bonaval, segrel galego. Como a referida cantiga não chegou até nós, o real significado da sátira do rei sábio se perdeu para nós. O que nos interessa nesse momento é o fato de que os dois reis fizeram referência aos provençais como modelo de trovar. No entanto, as similaridades entre ambos se encerram. Enquanto o rei castelhano faz uma sátira nos moldes em que ela teoricamente deveria ser feita, dentro do seu gênero próprio, Dom Dinis o faz numa cantiga de amor. Por esse motivo, alguns estudiosos definem as duas composições dionisinas como satíricas travestidas de cantigas de amor.

Esse pode ser considerado um dos aspectos que contribuem para que a obra de Dom Dinis tenha sido considerada, muitas vezes, original e ímpar. Isso demonstra que, ainda que devendo trovar com base em normas mais ou menos reconhecidas, havia espaço para a individualidade e a consciência do *mester* trovadoresco e de recursos pessoais. Ao empreender uma sátira por meio de uma cantiga de amor ele se distancia do avô no campo literário, o que também fazia no campo político quando deixou clara sua posição quando da guerra civil em Castela ao apoiar Sancho na disputa pelo trono.

Outro elemento importante a ser pensado por intermédio dessas cantigas é a questão da retórica. Dinis reconhece a retórica utilizada pelos provençais e a denuncia por meio da artificialidade do sentimento que é usado apenas como artimanha retórica para a composição das cantigas que, dessa forma, não retrata um sentimento verdadeiro. Por sua vez, o rei português também utiliza da retórica para enaltecer a sua cantiga que

é a tradução de um sentimento verdadeiro.

Dom Dinis joga com a própria tradição, demonstrando que “os trovadores tinham, algumas vezes, consciência literária: sentiam o formalismo, a inevitabilidade dos temas, dos conceitos, dos motivos de sua arte e, muitas vezes despontava neles o orgulho da individualidade artística”<sup>82</sup>, demonstrado por ele ao fugir da sátira feita de maneira óbvia, colocando-a no cantar de amor.

Esses elementos apontam para a versatilidade das composições dionisinas demonstrando o conhecimento de técnicas tradicionais que são empregadas em certos casos de maneira inovadora. Isso contradiz a opinião de Giuseppe Tavani de a corte do rei português foi um ambiente “de menor vivacidade intelectual, de uma atmosfera mais estagnante, de uma utilização mais comedida e controlada das potenciais capacidades dialéticas e polémicas da poesia de tipo trovadoresco”.<sup>83</sup>

O autor se refere nesse ponto sobre o reduzido número de tenções produzidas na corte dionisina, comparando-a com a corte castelhana, sobretudo com Afonso X, reconhecido por sua vasta produção que conta com um número muito maior de sátiras do que seu neto. Para Tavani, o pouco número de cantigas satíricas significa a renúncia por um confronto direto, o que levaria a pensar em Dom Dinis como um rei que escolheu não confrontar nenhum súdito em suas sátiras que são “tenuamente cômicas, humorísticas mais do que satíricas”.<sup>84</sup>

Como já pudemos observar, essa perspectiva reflete uma interpretação simplista das cantigas satíricas de Dom Dinis e vem sendo contestada por diversos estudiosos que se debruçam sobre essas composições de forma mais abrangente contribuindo para identificar tais obras como mais complexas do que permite visualizar uma primeira leitura. A posição de Tavani também pode ser contestada por meio da identificação da sátira em cantigas não destinadas a elas, demonstrando, ao contrário do que afirma o estudioso, que as composições dionisinas apresentam um movimento dialético e dialógico entre diferentes técnicas e gêneros, contrariando a visão de uma “limitada capacidade inovadora do régio trovador”.<sup>85</sup>

A referência da sinceridade amorosa demonstra uma consciência do fazer poético revelando o conhecimento sobre a tradição provençal, resultado da intensa rede

---

<sup>82</sup> SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009, p. 51.

<sup>83</sup> TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis*. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Alfragide: Editorial Caminho, 2002, p. 358.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 359.

<sup>85</sup> *Idem*.

de intercâmbio de informações que disseminaram os preceitos do amor cortês, assim como das técnicas poéticas provençais.

A composição dionisina revela o reconhecimento da distinção entre as tradições trovadorescas expressa por meio da distinção entre um *eles* e um *nós*, que também dá um tom pessoal à cantiga <sup>86</sup>, outro elemento que contribuiu para indicar a consciência e a autonomia poética.

Na verdade, se eles (os provençais) dizem que é com amor e afinal talvez não seja (será apenas “arte”, embora excelente), o que nos garante que, por sua vez, a coita própria do trovador, tão repetidamente dita, não é, também ela, a mera actualização de um cânon poético, ou seja, não participa do mesmo artifício? Lida desta maneira, a composição de D. Dinis, construída com a inteligente ironia de quem detecta e entende os clichés artísticos, e nem por isso os deixa, a seu modo, de utilizar, não pode deixar de ser considerada, de certa forma, como igualmente auto-irónica. <sup>87</sup>

A cantiga mescla realidade e ficção. Ficção porque necessita, para ser reconhecido numa tradição cultural, seguir certos parâmetros poéticos que, contudo, abrem espaço para certa inovação. Realidade porque se relaciona com as transformações do período em que há uma maior abertura para a especificidade do indivíduo que, ainda que pertencente a um grupo social, começa a ter um espaço fora dele.

A utilização de temas e formas poéticas provençais demonstra o reconhecimento de uma tradição, porém sua atualização irônica aponta para o fato de que não era preciso temer os franceses, parodiando o título do ensaio de Maria de Fátima Marinho que, em *Quem tem medo dos franceses* <sup>88</sup>, faz uma análise provocativa sobre a influência francesa na cultura portuguesa. Para a autora, os autores portugueses reconhecem a importância da cultura de Além-Pirineus, fato que dentro de um contexto de efervescente troca cultural como era o da Idade Média não deveria causar espanto. Deve-se também levar em consideração que o contato entre provençais e portugueses ocorria desde o século VII, sendo intensificada com a profícua mobilidade vivificada no século XII que pode nos oferecer indícios da chegada dos elementos culturais dessa região no reino português.

A irônica referência ao trovadorismo provençal demonstra que, de fato, o rei-

<sup>86</sup> LOPES, Graça Videira. E dizem eles que é com amor – fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa. *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, nº 5, 2009. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/486/527>. Acesso em: 17/05/2018.

<sup>87</sup> Idem.

<sup>88</sup> MARINHO, Maria de Fátima. Quem tem medo dos Franceses? *Carnets, Invasions & Évasions*. La France et nous; nous et la France, numéro spécial automne-hiver 2011-2012, pp. 45-61. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/>. Acesso em: 19/05/2018.



trovador não temia colocá-los no jogo dialético entre o amor e riso, pois a suas composições *à maneira de provençal* podem ser compreendida como um escárnio de amor direcionado não a uma pessoa específica, mas a toda uma tradição que ganha diferentes contornos em sua corte, corroborando com a ideia de José D'Assunção Barros quando discorre sobre o trovadorismo galego-português poder ser compreendido a partir do conceito de *antropofagia trovadoresca*.

Contudo, há que se ponderar a voz do rei-trovador. Não se pode levar à realidade o seu discurso de sinceridade amorosa frente ao sentimento falso dos provençais. O tema da hipérbole do sentimento amoroso que, no movimento cultural galego-português leva à coita, é também um recurso retórico-poético comum na produção poética do período.

O trovador tem que pôr em jogo estes mecanismos retóricos para convencer o auditório destinatário das suas composições; um público que assume de bom grado as convenções da ficção poética do canto cortês, que conhece os usos para-digmáticos da poética deste gênero e que está muito capacitado para detetar e valorar as variações de matiz. Porque o poeta quer também, em última instância, persuadir o auditório para que reconheça o seu domínio da arte de trovar; e é por isso que se os procedimentos e os motivos são comuns, o verdadeiro gênio poético mostra-se no emprego que se faz dos mesmos em cada caso concreto.<sup>89</sup>

Segundo Xosé Bieito Freixedo, uma das formas de se desenvolver a hiperbolização é a comparação, por meio da qual busca-se a afirmação de si perante o outro. Mas cantigas dionisinas essa característica fica bem visível, uma vez que ele compara o seu sentimento e a sua técnica aos dos provençais, colocando como superior, devendo a eles somente a técnica que ele também pretende superar.

Dessa forma, a retórica também pode ser considerada como uma fonte de estudo sobre a produção trovadoresca e sobre a sociedade medieval portuguesa que com Dom Dinis tem um grande avanço na laicização da cultura e na instituição de uma língua e um centro disseminador de conhecimento, a universidade, próprios. Além disso, a ironia à forma de trovar provençal também poderia ser uma crítica a Afonso X, um dos autores mais provençalizantes da escola galego-portuguesa, segundo Pilar Lorenzo Gradín<sup>90</sup>. Ao criticar os provençais, critica-se também aqueles que os seguem sem diferenciação,

<sup>89</sup> FREIXEDO, Xosé Bieito Arias. Em vós mostrou el seu poder. A poética hiperbólica das cantigas de amor galego-portuguesas. *Signum*, vol 13, n. 2, 2012, p. 25.

<sup>90</sup> GRADÍN, Pilar Lorenzo. La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación. *Revista de literatura medieval*, n. 3, 1991, p. 117-128. Disponível em: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5199>. Acesso em: 19/05/2018.

o que o rei português se preocupa em fazer, de modo a afirmar sua distinção e identidade própria.

A oralidade ainda é, nesse período, dominante diante da escrita, mas pode-se verificar que ambas são elementos importantes nas composições dionisinas, pois há a utilização de temas literários comuns ao público que participava do movimento trovadoresco como ouvinte, assim como há a utilização de técnicas de escrita elaboradas que, por vezes, culminam numa originalidade. Esse aspecto faz com que alguns estudiosos identifiquem as suas cantigas como uma produção de extremo caráter intelectual evidenciado

pelo perfeito desenvolvimento temático e adequação de todos os elementos típicos de cada gênero, mas, principalmente, pelo aproveitamento pessoal do material retórico existente na criação de um cancionero capaz de expressar uma síntese das experiências trovadorescas do seu tempo.<sup>91</sup>

Outro exemplo da simbiose cultural promovida por Dom Dinis é a possível referência de outro tema provençal, agora utilizado em uma *pastorela* que se será analisada a seguir.

### 3.4 A renovação da tradição

Como pudemos observar, algumas cantigas de Dom Dinis combinam tradição e originalidade, a qual pode ser verificada na intertextualidade entre os gêneros poéticos, diversidade de imagens femininas e por renovação da tradição literária. Nesse contexto podem ser inseridas única cantiga de malmaridada da lírica galego-portuguesa, *Quisera vosco falar de grado*; a cantiga de amigo *Levantou-s'a velida* que, no entanto, também pode ser concebida como uma cantiga de amor, uma vez que não apresenta a voz feminina, característica daquele gênero e a pastorela *Ûa pastor bem talhada*. Para Pilar Lorenzo Gradín, essas composições podem ser consideradas como uma maneira de adaptar a tradição por meio de renovações, pois introduzem motivos originais em um círculo convencional da cantiga de amigo.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> APOLINÁRIO, Marciléia de Souza; CORTEZ, Clarice Zamonaro. “A configuração do amor nas cantigas pastorelas”. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis; MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; SODRÉ, Paulo Roberto (orgs.). *Fontes e edições*. Série estudos medievais 3. Araraquara: ANPOLL, 2012, p. 43-44.

<sup>92</sup> GRADÍN, Pilar Lorenzo. La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación. *Revista de literatura medieval*, n. 3, 1991, p. 117-128. Disponível em: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5199>. Acesso em: 19/05/2018.

A pastorela é um o gênero no qual se

desenvolve o tema do encontro entre um cavaleiro-trovador e uma pastora num quadro topográfico concreto (ou num *locus amoenus*). Neste gênero a peça fundamental é o diálogo, que começa com a *requête* do protagonista masculino – o qual, muitas vezes, oferece bens materiais à sua interlocutora – a que se segue a resposta positiva ou negativa da pastora.<sup>93</sup>

Sobre essas composições, não sobreviveu nenhuma referência na *Arte de Trovar*, sendo que sua definição é desenvolvida por meio da relação de congêneres de outras literaturas, assim como por meio da denominação dada por Pedro Amigo de Sevilha à uma cantiga *Quand'eu um dia fui em Compostela* em que afirma fazer uma pastorela à pastor que viu na romaria. Segundo Pilar Lorenzo, das oito pastorelas transmitidas pelos cancioneiros ibéricos, apenas três obedecem às normas convencionais do gênero, enquanto as cinco restantes levantam muitos questionamentos sobre a sua classificação. Nesse último grupo, encontra-se a pastorela de Dom Dinis, *Ûa pastor bem talhada*, que apresenta um hibridismo entre a cantiga de amor e a de amigo<sup>94</sup>, como poderemos ver a seguir:

Ûa pastor bem talhada  
 cuidava em seu amigo  
 e estava, bem vos digo,  
 per quant'eu vi, mui coitada;  
 e diss': "Oimais nom é nada  
 de fiar per namorado  
 nunca molher namorada,  
 pois que mi o meu há errado".

Ela tragia na mão  
 um papagai mui fremoso,  
 cantando mui saboroso,  
 ca entrava o verão;  
 e diss': "Amigo loução,  
 que faria per amores?  
 Pois m'errastes tam em vão!"  
 E caeu antr'ũas flores.

Ûa gram peça do dia  
 jov'ali, que nom falava,

<sup>93</sup> LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (orgs). *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 513.

<sup>94</sup> Idem.

e a vezes acordava  
 e a vezes esmorecia;  
 e diss': "Ai Santa Maria!  
 que será de mim agora?"  
 E o papagai dizia:  
 "Bem, per quant'eu sei, senhora."

"Se me queres dar guarida",  
 diss'a pastor, "di verdade,  
 papagai, por caridade,  
 ca morte m'é esta vida".  
 Diss[e] el: "Senhor comprida  
 de bem, e nom vos queixedes,  
 ca o que vos há servida,  
 erged'olho e vee-lo-edes".

Nessa composição a pastora canta suas tristezas por ter sido enganado por seu namorado até ser interpolada por um papagaio com o qual a pastora dialoga que, no fim da cantiga, anuncia a chegada do amigo. A presença do papagaio é um dos elementos que apontam para a originalidade da cantiga que poderia ter sido retirada de uma novela provençal, *Las Novas del papagai*, de Arnaut de Carcassé.

Na novela, o papagaio aparece como um mensageiro à dama que foi trancada em um jardim pelo marido ciumento. O papagaio vai ao encontro da dama mandado por Antiphonor que amá-la mais do que qualquer um no mundo e preferia morrer por ela do que viver por outra e solicita que a dama lhe envie uma joia como demonstração do seu amor.

Em uma determinada parte do diálogo, a dama reconhece que o papagaio é um bom orador e, por isso, poderia cortejar uma dama muito bem, visto sempre ter uma resposta às objeções da dama que afirma amar o marido e a nenhum outro.<sup>95</sup> “En esta narración em verso el *papagay* es un maestro retórico que convence a la dama de entregarse al caballero”.<sup>96</sup> Nessa passagem pode-se identificar a associação feita entre a retórica e a relação amorosa, revelando a importância da retórica no contexto do amor cortês. A obra provençal também faz menção a Floris e Brancaflor, referência também utilizada por Dom Dinis em outra composição, revelando a possibilidade de ter tido

<sup>95</sup> Perroquet, vous êtes trop beau parleur. Il ne semble que, si vous étiez un chevalier, vous sauriez bien courtoiser une dame. In: *Nouvelles occitanes du moyen age*. Traduction et présentation par Jean-Charles Huchet. Paris: Flammarion, 1992, p. 255.

<sup>96</sup> RAPOSO, Claudia Inés; RÍO RIANDE, María G. Aves en los cancioneros : zoohistoria, simbología y funcionalidad del papagayo en la lírica peninsular entre los siglos XIII y XV. *Letras*, 72, 2015. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/aves-cancioneros-zoohistoria-simbologia.pdf>. Acesso em: 19/05/2018, p. 106.

contato com a produção de Carcassè e estar em sintonia com as referências literárias da época.

O papagaio revela um simbolismo que pode ser relacionado com a retórica utilizada nessas composições, uma vez que é uma ave que imita a fala humana. Na composição dionisina há o reconhecimento de que essa ave é boa oradora, podendo tal conceito ser transferido para o trovador da cantiga. Na composição dionisina tal comparação não aparece, mas o papagaio também pode ser entendido como um mensageiro, pois é ele quem dá a notícia que de o amigo da donzela está próximo. Pode-se pensar que ele assume o posto de confidente comumente protagonizado pelas amigas ou pela mãe da donzela.

Por outro lado, segundo María Ríó Riande e Claudia Inés Raposo, na cantiga do rei-trovador, o papagaio teria sido utilizado de forma mais sensata, uma vez que o papagaio é o protagonista e apresenta características particularidades herdadas de outros papagaios literários<sup>97</sup>, revelando o conhecimento de outras literaturas.

O simbolismo do papagaio também passa pelo *status* social, uma vez que só aqueles que tinham melhores condições econômicas poderiam ter um, pois, trazido de terras distantes por caravanas que atravessavam desertos e mares, poucos chegavam ao destino, tendo o seu preço aumentado. A referência literária, portanto, servia para marcar e reconhecer a posição do trovador.<sup>98</sup>

Outra cantiga do rei-trovador que utilizaria referências provençais é a seguinte cantiga de amigo:

O meu amig', amiga, nom quer'eu  
que haja gram pesar nem gram prazer,  
e quer'eu este preit'assi trager,  
ca m'atrevo tanto no feito seu:  
non'o quero guarir nen'o matar,  
nen'o quero de mi desasperar.

Ca, se lh'eu amor mostrasse, bem sei  
que lhi seria end'atam gram bem  
que lh'haveriam d'entender por en  
qual bem mi quer; por end'esto farei:  
non'o quero guarir nen'o matar,

<sup>97</sup> RAPOSO, Claudia Inés; RÍO RIANDE, María G. Aves en los cancioneros : zoohistoria, simbología y funcionalidad del papagayo en la lírica peninsular entre los siglos XIII y XV. *Letras*, 72 ,2015. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/aves-cancioneros-zoohistoria-simbologia.pdf>. Acesso em: 19/05/2018, p. 109.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 112.

nen'o quero de mi desasperar.

E, se lhi mostrass'algum desamor,  
 nom se podia guardar de morte,  
 tant'haveria en coita forte,  
 mais, por eu nom errar end'o melhor,  
 non'o quero guarir nen'o matar,  
 nen'o quero de mi desasperar.

E assi se pode seu tempo passar,  
 quando com prazer, quando com pesar.

De acordo com Henri Lang, o refrão dessa composição seria igual aos versos do romance occitânico *Flamenca* do século XIII<sup>99</sup>, no qual é apresentada a relação de Flamenca e seu amante, Guillaume. A protagonista, a perceber que está sendo cortejada, declara às criadas que é importante manter a descrição e não dar esperanças ao amigo, mas tendo o cuidado de não deixá-lo desesperado.

Segundo Ana Raquel Baião Roque, Dom Dinis recria a composição adaptando o seu conteúdo ao contexto emocional das cantigas de amigo<sup>100</sup> que, na produção dionisina, permite identificar mesclas de temperamentos e expressividades transformando as figuras femininas em personagens complexos e dinâmicos, podendo revelar diferentes perspectivas sobre as mulheres. Nos romances occitâncios, as mulheres estão trancadas; no primeiro em um jardim, e no segundo em uma torre, diferente do que é apresentado nas composições do rei português, nas quais as personagens estão num ambiente livre, podendo ser revelador de diferentes formas de se pensar a sociabilidade feminina no contexto português.

Esse aspecto também poderia ser um indício da diferente forma como o amor cortês foi concebido no reino português. Para Geroges Duby, o *fin'amor* seria a expressão cultural de jovens que, sem o direito à herança, se lançaram ao mundo em busca de relações que lhe possibilitassem acesso a um matrimônio para estabelecerem sua casa. Eles então dariam vazão à imaginação por meio dos preceitos do amor cortês que é, para o medievalista francês, um divertimento refinado entre homens e, portanto,

---

<sup>99</sup> Avans volria el morir

Ques eu soffris anta ni dan.

LANG, Henry R. *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e estudos dispersos*. MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi (org). Niterói: Editora da UFF, 2010, p. 331.

<sup>100</sup> ROQUE, Ana Raquel Baião. *A ficção da voz feminina nas cantigas de D. Dinis*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 25.

no qual a mulher não seria mais que um pretexto para o exercício da vassalagem e de uma homenagem indireta ao seu senhor.

Graça Videira Lopes critica essa visão, pois, segundo ela, Duby concebe essa literatura como

“reflexo” ideológico imediato do real exterior, esquecendo a sua dimensão de “discurso segundo”, ou seja [...] a noção de que, se todo o poeta é, por definição um fingidor, esse fingimento mantém com o eu real exterior uma relação complexa, que não é da ordem da mentira, mas da arte. Em Duby a arte de trovar é, abertamente, um mero jogo de dissimulação.<sup>101</sup>

Dessa forma, a análise proposta por Duby não é de todo adequada porque muito generalizante, não levando em consideração as especificidades de outras regiões que não a atual França, área de estudo do medievalista. Além disso, como aponta Lopes, a concepção dubyniana não pode às vezes ser totalmente aplicada no âmbito do trovadorismo porque há casos em que o autor das cantigas são príncipes ou reis, os quais não têm a preocupação de, como os jovens, buscarem pelo mundo uma chance de estabelecerem relações que culminem num proveitoso matrimônio.

Além disso, o contexto sócio-político do reino português era diferente do vivenciado pelos trovadores provençais, fato que contribui, segundo José Mattoso, para que a poesia trovadoresca galego-portuguesa seja um testemunho da existência de concepções e práticas sociais diferentes das propostas pelo discurso oficial, de forma que “a poesia dos trovadores e dos jograis seria, pois, um espaço de afirmação do desejo, nas suas várias modalidades”.<sup>102</sup>

De fato, é possível perceber a diferença e a atualização do discurso transmitido pelas composições dionisinas que, contudo, devem ser ponderadas em relação à sua prática. As personagens femininas são representadas nas obras de Dom Dinis de forma mais ativa, mas não se deve deixar a realidade de lado. E nela, o rei português se impôs contra as ações de uma barregã que tentava receber benefícios por conta de sua posição e desterrou a rainha por ela defender o filho na contenda contra o marido. Ainda que consciente de diferentes formas de ações e sociabilidade das mulheres, na vida real o rei não deixou de reprimi-las, sobretudo quando elas questionavam sua autoridade.

Porém, no campo literário, as cantigas de Dom Dinis

<sup>101</sup> LOPES, Graça Videira. E dizem eles que é com amor – fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa. *Floema*, ano V, n.5, jul-dez, 2009, p. 53-82. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/486/527>. Acesso em: 19/05/2018, p. 74.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 77.

permitted-nos criar uma pequena narrativa dramática, através de um processo de encadeamento poético que, se deliberado, conforme cremos, seria de uma genialidade e modernidade indiscutíveis, ao criar um efeito quase cinematográfico, sendo-nos mostrados, sob diferentes óticas, vários planos breves de uma mesma realidade: o encontro dos dois protagonistas do jogo amoroso, assim postos em diálogo <sup>103</sup>,

contribuindo para se pensar na diferente da prática do amor cortês no ambiente português, sendo criado a partir de um vivo dinamismo entre temas, personagens e técnicas, revelando um “temperamento poético flexible, abierto a todas las tradiciones y con tendencia a la innovación”. <sup>104</sup>

### 3.5 E a saudade?

Um recente estudo <sup>105</sup> efetuado por linguistas demonstrou que os idiomas influenciam a forma como compreendemos e vivenciamos o tempo, explicitando que conceitos abstratos não são universais, pois variam de acordo com a língua.

Dessa forma, podemos supor que a língua tem um papel fundamental na concepção e no modo como nos relacionamos com o mundo que também está entrelaçado com a cultura na qual a língua está inserida, contribuindo para a formação identitária de uma comunidade linguística.

É nesse sentido que podemos analisar a recorrente relação feita entre palavras específicas de uma língua que necessitam, geralmente, de um grande conjunto de palavras para que possam ser traduzidas.

Nesse contexto encontra-se a palavra *saudade*, utilizada como símbolo da especificidade da língua portuguesa, pois seria encontrada somente nela, de forma que a experiência do sentimento que ela explicita também seria específica dos seus falantes, diferente do que é sentido por meio de outras línguas e culturas.

A discussão da universalidade desse sentimento interessa menos do que como se deu o seu estabelecimento como um dos elementos que definem a identidade de um

<sup>103</sup> ROQUE, Ana Raquel Baião. *A ficção da voz feminina nas cantigas de D. Dinis*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 36.

<sup>104</sup> BELTRÁN, Vicenç. O vento lh'as levava : Don Denis y la tradición lírica peninsular. *Bulletin Hispanique*, tome 86, n°1-2, 1984. pp. 5-25. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1984\\_num\\_86\\_1\\_4517](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1984_num_86_1_4517). Acesso em: 20/05/2018, p. 6.

<sup>105</sup> Lancaster University. "Language shapes how the brain perceives time." ScienceDaily. ScienceDaily, 02/05/2017. Disponível em: [www.sciencedaily.com/releases/2017/05/170502112607.htm](http://www.sciencedaily.com/releases/2017/05/170502112607.htm). Acesso em: 20/07/2017.



país. A saudade integra-se na própria História de Portugal, ou na forma como ela é contada e recuperada. Situado numa localização geográfica que insistia que se lançasse ao mar, o protagonismo marítimo português é sempre retomado pela historiografia e pela literatura como um marco da História humana, como de fato foi, mas também como um marco definidor da ação portuguesa que, antes dos descobrimentos tudo foi sua causa e, depois, sua consequência.<sup>106</sup>

As navegações acarretavam na ausência dos homens que iam ao encontro do desconhecido e do medo que se imaginava que seria encontrado. Deixavam para trás terra e gentes que poderiam não voltar a ver. Levavam consigo esse sentimento dúbio de presença e ausência “que tem a capacidade de juntar significante e significado”<sup>107</sup> e de consciência reflexiva do tempo e da singularidade da especificidade e aprofundamento de uma experiência cultural.<sup>108</sup>

Importante pensar, entretanto, que o mar se constituiu como uma experiência para os portugueses muito antes das chamadas grandes navegações, o que também nos leva a refletir sobre a expressão da saudade como uma exteriorização de experiência social que se confundiu com a cultural.

Segundo José Amado Mendes, a saudade como lugar comum da sensibilidade portuguesa teria surgido no Noroeste da Península Ibérica, na região de Entre Douro e Minho e na Galiza<sup>109</sup> e pode ser identificada no cancionero trovadoresco galego-português, como na seguinte cantiga dialogada de Dom Dinis em que a donzela pede para que o amigo decida morar perto dela, o que ele concorda em fazer, como somos informados pela finda:

- Nom poss'eu, meu amigo,  
com vossa soidade  
viver, bem vo-lo digo,  
e por esto morade,  
amigo, u mi possades  
falar e me vejades.

---

<sup>106</sup> MENDES, José Amado. Características da cultura portuguesa: alguns aspectos e sua interpretação. *Revista portuguesa de História*. Vol. 1, 1996. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12795/1/Jos%C3%A9%20M.Amado%20Mendes%2031%20vol.%201.pdf>. Acesso em: 20/07/2017.

<sup>107</sup> CABRAL, Maria Celeste Leite Augusto da Matta. O tempo da saudade ou a saudade através do tempo. II Encontro Nacional de professores de Letras e Artes. Disponível em: <http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/viewFile/1686/870>. Acesso em: 20/07/2017.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> MENDES, José Amado. Características da cultura portuguesa: alguns aspectos e sua interpretação. Op. Cit.

Nom poss', u vos nom vejo,  
 viver, ben'o creede,  
 tam muito vos desejo,  
 e por esto vivede,  
 amigo, u mi possades  
 falar e me vejades.

Naci em forte ponto  
 e, amigo, partide  
 o meu gram mal sem conto,  
 e por esto guaride,  
 amigo, u mi possades  
 falar e me vejades.

- Guarrei, ben'o creades,  
 senhor, u me mandardes.

Somada a ela, temos mais uma cantiga dionisina e oito de outros autores em que podemos visualizar a saudade de forma explícita. Esta foi uma surpresa no desenvolvimento da pesquisa, pois diante da estreita identificação entre a saudade e a cultura portuguesa, esperamos encontrar um grande número de cantigas que versariam sobre o tema. Ele é o pano de fundo de inúmeras cantigas que tratam sobre ao amor distante ou que tem dificuldades para se concretizar. No entanto, a saudade aparece subentendida e não de forma explícita, nomeada, como inicialmente suposto.

Ainda assim, ela aparece como sentimento nos levando a pensar sobre ser este o momento em que também se apresenta como personagem que irá se entrelaçar com outros elementos, como a coita para, posteriormente, ser identificada como participante da “essência da história de Portugal”.<sup>110</sup>

Dom Dinis não foi, portanto, o poeta da saudade, mas foi o rei que oficializou a língua que advoga para si a especificidade sociocultural que ela pressupõe. Assim, além de situar uma expressão de subjetividade ímpar, a língua portuguesa também ocupa um lugar social e político, uma vez que passa a ser obrigatório o seu uso em documentos oficiais no reino português, a partir de 1308.

A adoção do português pela chancelaria não significa apenas o triunfo de uma língua “vulgar” sobre o latim (ou seja, da instância civil sobre a eclesiástica, do profano sobre o sagrado), nem apenas a difusão do processo de racionalização administrativa, incompatível com a difícil aprendizagem de

---

<sup>110</sup> MENDES, José Amado. Características da cultura portuguesa: alguns aspectos e sua interpretação. *Revista portuguesa de História*. Vol. 1, 1996. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12795/1/Jos%C3%A9%20M.Amado%20Mendes%2031%20vol.%201.pdf>. Acesso em: 20/07/2017.

uma língua morta, mas também a escolha de uma língua própria do reino, diferente das restantes da Hispânia e da Cristandade.<sup>111</sup>

A língua, assim, cumpre uma função política de afirmação do reino como entidade autônoma e que, por isso, tinha uma língua própria para reger seus assuntos. Ela também passa a desenvolver um papel social, pois integra-se no processo de laicização da cultura desenvolvida por Dom Dinis desde a criação do Estudo Geral, em 1290.

A relação da língua com a identificação do reino também pode ser observada por meio do próprio trovadorismo que, assim, mostra sua faceta política apresentada pela utilização cultural de diferentes línguas em uma única cantiga, como o discordo plurilíngue de Raimbaut de Vaqueiras (1180-1205):

Tanto temo vostro peito,  
tod' en son escarmentado  
por vós ei pen' e maltreito  
é meo corpo lazerado.  
La noite, quan jaç' en meu leito,  
son moitas vezes penado,  
e car nonca m' a profeito  
falid'ei en meo cuidado.

meo coraçon m' avetz treito  
e, moit gent faulan, Furtado<sup>112</sup>

Nessa composição, o trovador utiliza-se do provençal, do italiano, do francês, do gascão e do galego-português, demonstrando que o trovadorismo ibérico teria surgido antes do que se imagina, de modo que os movimentos do período possam ser compreendidos a partir de trocas culturais mútuas e múltiplas. Segundo José António Souto Cabo, não há nenhum registro de que Vaqueiras tenha visitado as cortes ibéricas, sendo, portanto, difícil estabelecer a forma como ele teve contato com o galego-português. Podemos supor, apenas, que a língua circulava juntamente com os jograis que circulavam por diferentes regiões e assumiam, dessa forma, o papel de difusores culturais e linguísticos.

<sup>111</sup> MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011, p. 133.

<sup>112</sup> CABO, José António Souto. *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Editora da UFF, 2012, p. 209.

Além de Vaqueiras, Bonifaci Calvo e Cerverí de Girona compuseram obras plurilíngues, o que poderia objetivar a demonstração de sua habilidade e competência como compositores, mostrando também o reconhecimento da língua poética ibérica sugerindo o contato com um movimento trovadoresco próprio e autônomo reconhecido em outros meios de sociabilidade.

A escolha da língua demonstra uma consciência e uma intencionalidade poética que também se transforma em política, uma vez que o reconhecimento de uma cultura a que se intenta integrar se relaciona à corte e ao reino em que ela está sediada e, portanto, a eles identificados e que é retomada pela posteridade que elege Dom Dinis como o construtor de uma pátria, de uma língua e de uma cultura.<sup>113</sup>

A única cantiga dionisina em que a saudade é explicitamente mencionada é considerada como um exemplo da maestria poética do rei-trovador, pois é um raro exemplo de cantigas de atafinda<sup>114</sup>, cuja técnica é descrita minuciosamente na *Arte de Trovar*, o que pressupõe sua excepcionalidade.<sup>115</sup>

Que soidade de mia senhor hei  
quando me nembra dela qual a vi  
e que me nembra que ben'a oí  
falar; e por quanto bem dela sei,  
rog'eu a Deus, que end'há o poder,  
que mi a leixe, se lhi prouguer, veer

cedo; ca, pero mi nunca fez bem,  
se a nom vir, nom me posso guardar  
d'ensandecer ou morrer com pesar;  
e porque ela tod'em poder tem,  
rog'eu a Deus que end'há o poder  
que mi a leixe, se lhi prouguer, veer

cedo; ca tal a fez Nostro Senhor,  
de quantas outras no mundo som  
nom lhi fez par, a la minha fé, nom;  
e poila fez das melhores melhor,

<sup>113</sup> BARBOSA, Pedro Gomes; DIAS, Isabel Barros; FERNANDES, Carla Varela; FRESCO, João; JÚDICE, Nuno; MATOS, Sofia Correia; PALMA, Victor. *Actas dos encontros sobre D. Dinis em Odivelas*. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal de Odivelas, 2011, p. 15.

<sup>114</sup> Processo de ligação estrófica se estende até a finda, remate de uma cantiga construído por um, dois ou três versos finais.

<sup>115</sup> MANSO, José Henrique. “Estratégias retóricas na poesia trovadoresca de D. Dinis”. In: NACUCCHIO, Alex Colman; VITALE, María Alejandra (comp.). II Coloquio Nacional de Retórica “Los códigos persuasivos: Historia y presente”. I Congreso internacional de retórica e interdisciplinar, 2013, Mendoza. *Libro de Actas*. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/4541>. Acesso em: 04/05/2018, p. 981.

rog'eu a Deus que end'há o poder,  
que mi a leixe, se lhi prouguer, veer

cedo; ca tal a quiso Deus fazer,  
que, se a nom vir, nom posso viver.

A composição reflete, a princípio, um tema simples: um trovador pedindo para ver sua amada, pois senão a saudade o levará à morte. No entanto, como aponta Márcia Gamboa <sup>116</sup>, a cantiga é singular por variados elementos, sendo o primeiro deles o fato de que seu tema não é o amor, mas a saudade. Em segundo lugar, Dom Dinis não aplica o que a artes poéticas do período prescreviam sobre a menção a temas universais, já que “traz na proposição de sua cantiga uma sintética exclamação da saudade, abordando diretamente uma questão individual”. <sup>117</sup>

Esse aspecto pode ser compreendido pela busca por uma autonomia enquanto trovador, demonstrando que as artes poéticas não eram prescrições restritivas, havendo possibilidade de criações pessoais. A escolha de um tema particular também pode nos levar a pensar sobre a mudança de pensamento ocorrido no período nos anos que abrangem os séculos XI ao XIII. Esse foi um momento de inúmeras transformações econômicas, sociais, políticas que tiveram reflexos nas formas de pensamento e de comportamento. Nesse contexto, alguns estudiosos defendem que essa época contribuiu para o surgimento do indivíduo. Walter Ullmann <sup>118</sup>apontou os anos de 1150 a 1250 como os da emergência do indivíduo, influenciado pelas modificações religiosas, políticas e sociais.

Outro historiador que também enverada por essa linha de pensamento é Colin Morris <sup>119</sup>, o qual defendeu que a formação do indivíduo no período medieval se deu por modificações de elementos da Antiguidade e que foram relidos pelo cristianismo e assimilados pelos medievais. Segundo ele, a descoberta do indivíduo foi um dos mais importantes eventos culturais dos séculos XI e XII, cujos principais traços podem ser visualizados na preocupação com o autoconhecimento que se reflete na avaliação pessoal das intenções como forma de julgar as ações, prática religiosa e filosófica verificadas na prática de Abelardo no século XII, por meio da sua moral da intenção.

---

<sup>116</sup> GAMBOA, Márcia. “Dom Dinis e a retórica da saudade”. In: MEGALE, Heitor; OSAKABE, Haquira (orgs.). *Textos medievais portugueses e suas fontes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 158.

<sup>117</sup> Idem.

<sup>118</sup> ULMANN, Walter. *The individual and society and the middle ages*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1966.

<sup>119</sup> MORRIS, Colin. *The Discovery of individual 1050-1200*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

Esses autores, assim como Norbert Elias, Aron Gurevitch e Jean-Claude Schmitt, apontam para o fato de que as mudanças sociais contribuíram para modificações na forma de atuação do indivíduo na sociedade. Entretanto, é necessário ponderar, pois o conceito de indivíduo no medievo não é o mesmo dos tempos atuais, sobretudo tendo em mente que o grupo familiar ou social exercia muita importância na vida dos indivíduos. No entanto, é importante observar que havia espaço para pensamentos e ações individuais, como atestam as ações de Dom Dinis, visando a afirmação de uma autonomia de Portugal no campo político e de sua imagem no campo cultural.

Peter Dronke, em *Poetic individuality in the Middle Ages*, analisa o desenvolvimento da individualidade na literatura medieval, sobretudo no que diz respeito à individualidade poética que pode ser compreendida como uma virtude de criatividade.<sup>120</sup> A composição dionisina pode ser compreendida por meio dessa perspectiva, uma vez que é constituída de diversos elementos que não são gratuitos, como afirma Gamboa, extrapolando os tratados poéticos e uma determinada tradição.

Porém, ainda que o rei-poeta expresse sua capacidade de criação poética, a tradição não é de todo rejeitada, pois, afinal de contas, ele deve proceder segundo alguns de seus preceitos para se inserir nela. Ainda que demonstrando uma capacidade individual autônoma ele deve pertencer a um grupo. Assim, alguns elementos tradicionais estão presentes, como a súplica a Deus pelo amor da amada. Como um homem medieval, Dom Dinis não poderia deixar de se preocupar com Deus, ainda que em um assunto profano, pois ele é o dono do destino dos homens.

Esse elemento também pode ser entendido como o posicionamento de um rei perante o sagrado. Ainda que o mais importante dos homens em seu reino, ele mostrava-se um rei humilde e temeroso a Deus. A própria cantiga, segundo Gamboa, lembra uma prece que exerce o papel de reafirmar o conteúdo da cantiga, a saudade que, com todos os elementos (semânticos, sintáticos e estruturais) é hiperbolizada como forma de atestar sua veracidade.

Paradoxalmente, tais recursos também dão ao texto uma feição cíclica, própria do tempo mítico, profano, e, portanto, eterno, a que o poeta se prende pela obsessão. [...]

Constata-se, portanto, que a arte trovadoresca do monarca lusitano está longe de poder aceitar o preconceito da pobreza e ingenuidade linguística ou

---

<sup>120</sup> POELCHAU L., KLOPSCH Paul. Peter Dronke. — Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 15e année (n°57), Janvier-mars 1972. pp. 79-82; [http://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1972\\_num\\_15\\_57\\_2025\\_t1\\_0079\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1972_num_15_57_2025_t1_0079_0000_2). Acesso em: 05/05/2018, p. 79.

mesmo precariedade inventiva de que modernamente são acusados os poetas galego-portugueses medievais. Contrariamente ao que pode sugerir uma primeira impressão, a riqueza de figuras do texto do Rei-Trovador – reveladora da necessidade profundidade perceber, compreender e dizer do homem medieval – indica a percepção clara da matéria tratada (*intellectio*), objetivando um fim particular, a persuasão, fim a que D. Dinis chega sem deixar sombra de dúvida sobre sua habilidade poética.<sup>121</sup>

Segundo Henri Lang, a palavra *saudade* foi empregada pela primeira vez na lírica trovadoresca galego-portuguesa, especificamente nas cantigas de amigo. Porém, de acordo com Inês Oseki-Dépré, a primeira definição da palavra surge com Dom Duarte (1391-1438), na obra *Leal conselheiro*, no qual ele define os sentimentos humanos e as diferenças entre eles.<sup>122</sup>

A autora elenca outros nomes da História e da Literatura que se debruçaram sobre a conceituação de saudade passando pelo movimento literário do século XX denominado *Saudosismo*, fundado por Teixeira de Pacoaes, o qual definiu saudade como a fusão entre o desejo e a dor pela ausência da coisa ou da criatura amada.<sup>123</sup>

As várias significações de saudade percorrem diferentes áreas, podendo apresentar conceitos filosóficos, físicos, metafísicos e religiosos, demonstrando como o tema se constituiu como um fundamento das discussões acerca da existência humana, tomado como um aspecto singular da cultura portuguesa.

Uma das hipóteses desse trabalho partiu dessas reflexões para pensar a saudade no medievo, período em que começou a ser expressa. A pensar na relação entre a saudade e identidade portuguesa foi formulado o questionamento sobre se tal relação também teve início nesse período, especificamente com as composições dionisinas, cujo autor é apresentado até os dias atuais como um marco importante na formação de diferentes facetas da identidade de Portugal.

Essa relação se mostrou ainda insipiente, uma vez que é pequeno o número de cantigas que nominam a saudade, supondo que essa estreita relação ainda não estava consolidada. No entanto, ela encontra-se presente nas cantigas e, por vezes, como personagem principal, como na composição dionisina.

A consolidação da saudade como uma mitologia portuguesa se dá posteriormente por conta da identificação de Portugal como um *país em viagem*, como

<sup>121</sup> GAMBOA, Márcia. “Dom Dinis e a retórica da saudade”. In: MEGALE, Heitor; OSAKABE, Haquira (orgs.). *Textos medievais portugueses e suas fontes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 164.

<sup>122</sup> OSEKI-DÉPRÉ, Inês La « Saudade », *Les chantiers de la création*, 1 | 2008, mis en ligne le 28 octobre 2014, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://lcc.revues.org/103>. Acesso em: 10/05/2018, p. 1.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 3. . No original: Désir de la chose ou de la créature aimée, devenu douloureux par son absence. Le désir et la douleur fusionnés dans un sentiment constituant la Saudade . Tradução da autora.

aponta Teresa Cristina Cerdeira da Silva <sup>124</sup>, veiculada a um país voltado para o mar e baseada “num projeto visionário de alargar a terra estreita através do mar desconhecido”. <sup>125</sup> Segundo a autora, *Mensagem*, de Fernando Pessoa, reitera essa imagem em nível metafísico, fundamentando e legitimando a imagem futura das *naus a haver*.

De certo modo, D. Dinis torna-se, assim, o “começo involuntário” do mar, seu “agente” inconsciente, ao se fazer rei lavrador e ‘plantador’ dos pinhais de Leiria.

Estranha simbiose de um olhar que esteve, culturalmente, sempre situado num cais e não num país, como se toda a vida fosse essa espécie de charneira trágica de uma geografia que fatalmente inscreve a pátria no espaço intermédio “onde a terra acaba e o mar começa”.

Estranho fado de uma nação que, por mais que diluísse as suas realizações “numa austera, apagada e vil tristeza”, continuou a alimentar, pelos séculos afora, o imaginário de um povo em delírio de grandeza passada e na miragem de umas *ilhas afortunadas* de onde sairia, talvez, na imagem do jovem rei D. Sebastião, o reencontro transfigurado com a glória. Saudosismo e messianismo, os ingredientes de um povo de presente esvaziado que, parodiando Garrett, não tinha mais que “amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e um mulher na cova”, metáforas de um futuro ainda por vir e de um passado glorioso que irremediavelmente findara. <sup>126</sup>

A saudade relacionada a uma mitologia pode ser concebida pelo conceito de mito desenvolvida por Lévi-Strauss, o qual afirma que o mito está ligado a grupos de acontecimentos que ocorrem em diferentes períodos da História <sup>127</sup> e não se relaciona propriamente com uma metafísica, mas com narrativas que contribuem para fundamentar uma determinada imagem e percepção sobre um acontecimento ou pessoa que integram a constituição de uma identidade.

Nesse sentido, é possível afirmar que a saudade ainda não está fundamentada numa mitologia identitária, o que irá se desenvolver posteriormente em que se retorna a alguns aspectos desse período para a construção de um “futuro do passado”. Dom Dinis, portanto, não foi o poeta da saudade, mas se consolidou como um mito, cuja referência é sempre reatualizada, tanto em termos políticos quanto culturais que não devem ser

---

<sup>124</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. “Mar português – reescrever Portugal no verso e no reverso da aventura”. In: Estudos portugueses e africanos. Campinas, n. 24, jul./dez. 1994. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/search/authors/view?firstName=Teresa%20Cristina%20Cerdeira%20da&middleName=&lastName=Silva&affiliation=&country=BR>. Acesso em: 10/05/2018.

<sup>125</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>127</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 68.



pensados de forma separada, visto serem completares e contribuírem para a especificidade do monarca Dom Dinis.<sup>128</sup>

No tocante à esfera cultural, “a observação do acervo poético de D. Dinis revela-nos um poeta que se move com à vontade nas diversas possibilidades que a escola poética galego-portuguesa podia oferecer” .<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> OSÓRIO, Jorge A. D. Dinis: o rei, a língua e o reino. *Máthesis*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, n. 2, 1993, p. 17-18.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 24.

### Considerações finais

A transmissão de valores por meio do trovadorismo ibérico deve ser concebida no contexto da centralização política desenvolvida nos reinos de Portugal e Castela. Essa ação, contudo, não foi empreendida sem alguns entraves por parte da nobreza que via seu poder ser cerceado ao longo dos anos. Essa ação centralizadora foi empreendida também por meio da cultura, tendo seus reis, Afonso X de Castela e Dom Dinis de Portugal, como principais mecenas e produtores.

O uso da cultura como ferramenta de controle do poder nobiliárquico pode ser compreendido porque esse também era o contexto de uma nova visão de mundo, de homem e de sociabilidades, pautadas no comportamento cortês que distinguia esse estamento do vulgo, daquele que não tinha a cortesia, a mesura, que não sabia controlar seus desejos e impulsos. Diante dessa conjuntura, os reis encarnam o modelo máximo desse novo homem e da nova maneira de portar-se perante os demais. O homem cortês também é culto, o que poderia sugerir a necessidade de fomentar a cultura e uma língua própria, o que é feito pelos reis trovadores ibéricos.

Num primeiro momento podemos visualizar muitas similaridades entre Afonso X e Dom Dinis. No entanto, é possível identificar nas ações dionisinas a tentativa de se distanciar do rei castelhano tanto no que compete à área política quanto na cultural. O rei português assumiu o trono aos 17 anos e desde o início do reinado tentou confirmar a sua autoridade, sobretudo frente à Castela, mais potente reino ibérico do período. O primeiro posicionamento partindo da prerrogativa de autoridade régia foi a indisposição com a mãe, Beatriz de Castela, que tentou instituir uma regência para o governo do reino. Ao longo do reinado continuará desenvolvendo ações que contribuem para o fomento do reino de forma independente dos demais, assim como da legitimidade do seu poder que será reconhecido pelos demais reinos que solicitarão sua mediação em conflitos.

Em um deles, o da disputa pelo trono castelhano entre Afonso X e seu filho, o futuro Sancho IV, deixou bem clara sua posição política ao se posicionar contra o avô e a favor do tio que poderia representar melhores acordos políticos entre os dois reinos.

Nessa conjuntura, é possível identificar algumas cantigas do rei castelhano que refletem os acontecimentos enfrentados por ele em defesa da coroa, da sua autoridade e dos códigos de fidelidade infringidos pela nobreza dissidente. Autor de um grande *corpus* de cantigas satíricas, Afonso X as usa não só para entreter a corte ou para

promover a cultura do reino, mas também para apontar o seu descontentamento perante aqueles que traíram o código de comportamento vassálico. Com o rei-sábio, portanto, podemos identificar mais nitidamente o uso político das suas cantigas que englobavam mais do que elementos poéticos e estéticos, constituindo-se em ricas fontes para análise de uma retórica poético-política.

Por sua vez, ainda que seguindo os passos do avô no âmbito cultural, Dom Dinis dele se diferencia a começar pela diferença das produções desenvolvidas por ambos. O maior número de cantigas do rei português consiste em cantigas de amor, e em as suas composições satíricas não podemos visualizar um embate político direto como o observado no *corpus* satírico do rei castelhano.

Isso não significa dizer que há crítica ou ironia em suas obras, diferentemente do que apontam alguns estudos que veem as cantigas de escárnio e maldizer do reitrovador como pilhérias ingênuas sobre o cotidiano. Tal perspectiva foi criticada nesse trabalho por intermédio da concepção de *jugar de palavras*, apontado por Paulo Roberto Sodré, o qual aponta para diferentes interpretações das cantigas com base na forma como as palavras poderiam ser utilizadas nas suas construções, levando-nos, por vezes, ao equívoco, um jogo de palavras que poderia supor o inverso do seu significado, revelando ironia sobre determinado acontecimento que poderia ser mote de ciclos de cantigas, nos quais o personagem satirizado é o mesmo.

Foram apresentadas algumas possibilidades interpretativas que, entretanto, não podem ser taxativas, visto o fato de que essas fontes não nos oferecem mais do que indícios do que poderiam representar. Como não chegou até nós nenhuma cantiga dionisina relacionada explicitamente a acontecimentos políticos, como o conflito com o irmão ou com o filho, não podemos retirar dessas composições a possível opinião do rei sobre esses ocorridos ou sobre os envolvidos. Para isso precisamos recorrer a outras fontes e a elas também nos reportamos para tentar identificar a opinião da nobreza sobre o rei.

Fica claro que esses conflitos demonstram que o posicionamento do rei em torno da diminuição do poder senhorial não era aceito por todos os integrantes da nobreza. No entanto, é interessante notar que essas desavenças e possíveis críticas ao rei não aparecem nas cantigas, ou ao menos nas que chegaram até nós. Sabe-se que as cantigas galego-portuguesas que temos acesso não representam o total da sua produção, sendo que possíveis obras direcionadas a criticar Dom Dinis podem ter se perdido ou, ainda, terem sido deixadas de lado no momento da sua compilação, a fim de perpetuar uma

imagem de um rei eficiente em diferentes áreas, cuja figura deve ser lembrada e servir de exemplo.

Esse aspecto nos remete ao próprio fazer histórico e historiográfico, pois os silêncios também permitem ao historiador pensar sobre uma sociedade. Contudo, esse trabalho é limitado, uma vez que não temos indícios para conjecturar mais sobre a ausência de cantigas trovadorescas que testemunhem as desavenças entre o rei português e a nobreza. O que temos, em termos de fontes literárias, são configurações de uma figura de grande importância e prestígio para a História de Portugal até hoje, sendo Dom Dinis considerado um rei fundador, pois desenvolveu ações pioneiras no reino português, cujos frutos ainda são lembrados pela historiografia portuguesa e também pairam o senso comum, o que pode ser observado numa rápida pesquisa por *sites* da internet não especializados em estudos historiográficos acerca do rei trovador.

De fato, a ação governativa de Dom Dinis foi de extrema importância para Portugal que, no período medieval, buscava se solidificar enquanto reino independente e legitimar sua autonomia perante os demais reinos. Dom Dinis não tinha mais que lidar com os mouros, necessitando, pois, organizar o reino, ação que foi efetivando por meio da delimitação das fronteiras, do fomento ao comércio e ao povoamento em zonas ainda mal habitadas. No entanto, diferente do que grande parte das referências ao rei português faz crer, seu reinado não foi unânime, como podemos observar por meio dos conflitos enfrentados que podem ser compreendidos como reações da nobreza diante do avanço do poder régio. Porém, para darmos conta das diferentes facetas que configuram Dom Dinis é preciso recorrer a fontes de diferentes naturezas, uma vez que as literárias corroboram com a imagem construída de forma laudatória.

Porém, para esse trabalho as fontes literárias serviam como principais para o seu desenvolvimento, tendo em vista as primeiras colocações sobre o rei português surgidas ainda no período do Mestrado em que foram estudadas cantigas trovadorescas de diferentes autores para a análise da visão existente nelas sobre as figuras femininas e o mar. No desenvolvimento da pesquisa algumas informações sobre Dom Dinis foram surgindo e fomentando a curiosidade de estudar mais profundamente a figura desse rei.

Um dos questionamentos da pesquisa do Mestrado centrava-se em torno da relação identitária entre o mar e Portugal. Essa problemática então foi estendida para as composições dionisinas e objetivavam observar como elas poderiam contribuir para pensar o início da fundamentação de uma identidade portuguesa por meio do *corpus* poético do rei português.

A leitura em conjunto de todas as cantigas dionisinas contribuiu para uma ampliação da compreensão da sua obra, assim como das possíveis utilizações e intenções que elas poderiam demandar. Da mesma forma, a partir dessa metodologia, de leitura de toda a obra e delimitação de temas mais específicos do que aqueles que integram os gêneros às quais elas pertencem, foi possível visualizar Dom Dinis como um rei ciente de sua posição, tanto como rei quanto como trovador.

Uma das perguntas norteadoras da pesquisa foi se Dom Dinis tirava a coroa ao trovar, isto é, se era possível perceber a separação entre as duas funções e ver somente o trovador em ação. A resposta para essa pergunta é: não. É possível identificar o rei nas composições e essa constatação é expressa no título desse trabalho, *O trovar coroado de Dom Dinis: modelo de racionalidade artística e identitária do trovadorismo galego-português*, o qual também expressa a consciência trovadoresca do rei, demonstrada por cantigas que inovam a tradição trovadoresca.

Essa foi desenvolvida por meio de técnicas originais ou, ainda, de paródias dela. A paródia mais famosa do rei-trovador é a feita em torno dos provençais nas cantigas *Proençais soen mui ben trobar* e *Quer'er eu en maneira de proençal*. Alguns estudiosos interpretaram essas composições como uma ode ao trovadorismo provençal, tentando o rei português demonstrar sua capacidade artística e ter uma legitimação nesse movimento cultural. Porém, a leitura mais detalhada das cantigas, assim como a contraposição de pesquisadores com opinião distinta, contribuíram para pensar tais composições como uma sátira desenvolvida nos moldes provençais de uma cantiga de amor.

A utilização da forma de composição provençal demonstra a consciência do trovar poético, inovado por Dom Dinis de acordo com o contexto no qual estava inserido, permitindo a visualização de diferentes formas de sociabilidades, como a desenvolvida na corte, mote possível das suas cantigas satíricas que podem revelar a importância dada ao novo modelo de comportamento, o cortês, de modo que aqueles que não se adequassem a ele seriam ridicularizados.

O próprio rei pode ser pensado como o principal modelo desse novo comportamento, também pautado na erudição da qual ele era detentor visto o conhecimento cultural demonstrado nas suas composições, e pela possibilidade de ele ter sido o primeiro rei português a saber escrever (e o primeiro do qual se conhece a assinatura), o que poderia contribuir para pensar na importância que o fomento e a laicização da cultura tiveram no seu reinado.

A erudição também pode ser visualizada por intermédio da oratória utilizada em suas composições que, assim, não podem ser consideradas como ingênuas. Quando satiriza os provençais não se pode deixar de lado o aspecto lúdico e ficcional dessas composições, mas também deve-se relacioná-las no contexto de afirmação política e de identidade do reino português que se dá também por meio da cultura e da demonstração de um movimento cultural genuíno e independente de outros.

A retórica também pode ser concebida como uma forma de identificar a estreita relação entre rei e trovador. As cantigas em que faz referências à casa d'el rei ou menções à posição de infante ou de rei não podem ser datadas, não sendo possível definir com exatidão se teria escrito sobre uma perspectiva biográfica. Os temas de abrir mão dos títulos reais pelo amor da dama também não são exclusivo do rei-trovador, porém, como aponta Elsa Gonçalves, ele causaria maior impacto se proferido pelo rei em si porque, provavelmente tal situação seria extremamente cômica porque impensável de ocorrer na realidade, tendo em vista o fato de que Dom Dinis lutou pela sua posição e para que ela fosse reconhecida e respeitada.

Suas cantigas também permitem visualizar diferentes facetas de mulheres oferecendo outras possibilidades de pensar sobre elas na sociedade. É claro que as representações devem ser ponderadas, pois não devemos deixar de pensar no seu caráter idealizante, porém as referências também surgem da realidade concreta. Dessa forma, ao apresentar uma cantiga em que a dama reclama do seu marido e do casamento ou colocar a mulher como atuante na relação amorosa, podemos pensar sobre um discurso diferente do oficial que defendia a mulher como um ser passivo, dando-nos de que o rei tinha consciência desses variados discursos que então utiliza em suas composições, apresentando personagens distintos de outros movimentos culturais, concatenados com o seu contexto.

Outra questão norteadora da pesquisa foi a possibilidade de poder identificar nas cantigas de Dom Dinis a relação entre a identidade portuguesa e a expressão literária da saudade. Tal hipótese se desenvolveu em torno da associação do termo *saudade* com o português, tanto língua quanto povo, o qual lhe dá um significado prático distinto de qualquer outra cultura, uma vez que a palavra só existe na língua portuguesa.

Há diversas considerações acerca do tema, umas advogando a favor da especificidade da palavra e do sentimento portugueses, outras defendendo que em outras línguas e culturas também é possível identificar tal sentimento. Aqui nos deparamos

mais uma vez com o uso de retóricas em defesa de uma causa, de uma imagem, de um sentimento, da mesma forma que o fez Dom Dinis.

Entretanto, essa hipótese não se confirmou, pois o número de cantigas que dão nome à saudade é bem reduzido, sendo que o rei-trovador só escreveu uma com a denominação do sentimento que, todavia, está presente, mas não nominado e não como personagem explícito. Ainda que a palavra tenha surgido no período medieval, não é o trovadorismo dionisino que estabelece a relação identitária entre ela e o ser português.

Embora essa suposição inicial não tenha sido comprovada, o estudo desenvolvido se mostrou extremamente profícuo, pois possibilitou o aprofundamento do conhecimento sobre Dom Dinis e sua obra. Além disso, o trabalho entra no conjunto dos estudos sobre a Idade Média efetuados por meio da literatura.

Essas são, justamente, as duas áreas que mais desenvolvem estudos sobre a Idade Média no Brasil que são recentes, se comparados às pesquisas sobre o medieval desenvolvidas na Europa que acompanharam o processo de criação das identidades nacionais, estabelecendo o medieval como uma “história nacional primitiva”<sup>1</sup>, confirmando a ideia de que o historiador parte das preocupações do seu tempo para pensar o passado.

Diferentemente, os estudos desenvolvidos no Brasil se desenvolvem independente de uma relação direta de identidade com o período medieval, relacionado à nossa história por meio da relação com os portugueses a partir do século XV que ainda revelavam permanências medievais. No entanto, é possível verificar elementos medievais ainda presente em diferentes sociedades, pois a cultura se atualiza e é transmitida pelas gerações. No Brasil podemos verificar essa interferência medieval, por exemplo, nas peças de Ariano Suassuna que “procura recuperar e reproduzir mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa e da comédia popular do Nordeste”<sup>2</sup> ou, ainda, nas composições de Chico Buarque, comparado a um trovador medieval.<sup>3</sup>

Mas, independente de achar ou não uma identidade medieval, cabe ao historiador medieval no Brasil refletir sobre as tradições e como elas atualizam

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, Néri de Barros. A história medieval no Brasil. *Signum*, vol. 14, n. 1, 2013, p. 2.

<sup>2</sup> SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, 176.

<sup>3</sup> CAMILLIS, Tatiana. *Sensibilidade e erotismo em poesia: o sujeito-lírico feminino na voz de homens (afinações e dissonâncias entre as cantigas de amigo do trovadorismo e canções de Chico Buarque)*. 2014. 74 f. Monografia (Graduação em Letras). UFRGS, Porto Alegre.

BRONOSKI, Inês Valéria. *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher*. 2005. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). UFSC, Florianópolis.

elementos culturais e como eles chegam até nós. No que diz respeito à Idade Média muito do que as pessoas em geral conhecem dela provém dos cinemas que nem sempre conseguem abarcar toda a complexidade do período. A importância de estudar as formas de discursos sobre o medieval se reflete em cursos que se abrem às novas tecnologias e aos novos tempos que ainda tornam a Idade Média viva, contribuindo para desmistificar o seu *status* de idade das trevas.

Uma das motivações desse trabalho foi também superar essa concepção sobre o período medieval, demonstrando por meio das cantigas de Dom Dinis a vivacidade dessa época que pode ser pintada com cores vibrantes e complexas, como o eram os indivíduos que nela viveram cantados pelo rei-trovador com *maestria* e originalidade trovando em maneira de português.



## REFERÊNCIAS

AFONSO X. *Las Siete Partidas*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130949.pdf>. Acesso em: 12/05/2017.

ALVAR, Carlos. Don Denís, Tristán y otras cuestiones entre Materia de Francia y Materia de Bretaña. *s-Espania*, 16, dezembro, 2013. Disponível em: <http://espania.revues.org/22628>. Acesso em: 17/11/2016.

APOLINÁRIO, Mariléia de Souza; CORTEZ, Clarice Zamonaro. “A configuração do amor nas cantigas pastorelas”. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis; MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; SODRÉ, Paulo Roberto (orgs.). *Fontes e edições*. Série estudos medievais 3. Araraquara: ANPOLL, 2012.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges; LADURIE, Emmanuel Le Roy; LE GOFF, Jacques. *História e Nova História*. Lisboa: Teorema, 1986.

BAÑOS, Pedro Martí. El enigma de las jarchas. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n.1, 2006. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161740>. Acesso em: 15/02/2017.

BARBOSA, Pedro Gomes; DIAS, Isabel Barros; FERNANDES, Carla Varela; FRESCO, João; JÚDICE, Nuno; MATOS, Sofia Correia; PALMA, Victor. *Actas dos encontros sobre D. Dinis em Odivelas*. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal de Odivelas, 2011.

BARROS, José D’Assunção. *O amor cortês*. Rio de Janeiro: Celta, 2017. Versão Kindle. \_\_\_\_\_ . Diálogo entre dois cancioneiros – o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV. *Revista Letra Magna*. Ano 02, n. 3, 2º sem., 2005, p. 6. Disponível em: <http://www.letramagna.com/josebarros.pdf>. Acesso em: 16/12/2017.

\_\_\_\_\_. A arena social dos trovadores ibéricos: os enfrentamentos no interior da nobreza (séculos XIII e XIV). *Linguagens. Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 3, n. 2, 2009. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1883>. Acesso em: 11/06/2017.

\_\_\_\_\_. A conquista régia do monopólio da violência física e simbólica e sua expressão literária nas crônicas e cantigas da Idade Média ibérica. *Floema*, ano VIII, n. 10, p. 113-138, jan-jun, 2014. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/4512/0>. Acesso em: 27/01/2018.

\_\_\_\_\_. A antropofagia trovadoresca – O trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XIV e sua assimilação de influências externas e internas à Península Ibérica. *Revista de Letras*. Fortaleza, v.1/2, n.28, 2006, p. 122. Disponível em <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art20.pdf>. Acesso em: 15/06/2017.

\_\_\_\_\_. A cantiga como armadura de guerra – um estudo sobre a pluralidade de sentidos presente em uma cantiga medieval ibérica. *Gragoatá*, Niterói, n. 18, p. 261-277, 1º sem., 2005. Disponível em:

<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/460>. Acesso em: 27/01/2018.

\_\_\_\_\_. A poesia como arma de combate: um estudo sobre a reapropriação de sentidos em uma cantiga medieval ibérica (século XIII). *Revista Letras*. Curitiba, n.90, jul-dez, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/32858>. Acesso em: 12/03/2017.

\_\_\_\_\_. Poesia e poder – o trovadorismo ibérico no século XIII e a poesia satírica. *Revista de Letras*. Universidade Católica de Brasília, vol. 3, n. ½, ano III, dez, 2012. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/1834>. Acesso em: 12/03/2017.

\_\_\_\_\_. O rei e a sátira contra a nobreza: considerações sobre a poesia satírica de Afonso X, um rei-trovador do século XIII. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 52, n. 2, jul/dez, 2012.

\_\_\_\_\_. Realeza, solidariedade nobiliárquica e imaginário cavalheiresco na Idade Média portuguesa (séc. XIII-XIV). *Revista Ciências Humanas*. Taubaté, vol. 1, n. 1, 2009, p. 2. Disponível em: <http://www.unitau.br/revistahumanas>. Acesso em: 15/05/2017.

\_\_\_\_\_. O Franciscanismo na Idade Média: discussões historiográficas. *Texturas*. Canoas, n. 16, jul-dez, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/download/725/546>. Acesso em: 15/04/2018.

\_\_\_\_\_. A poética do amor cortês e os trovadores medievais – caracterização, origens e teorias. *Aletria*. Belo Horizonte, 25, n.1, 2015.

\_\_\_\_\_. *O modelo dos reis sábios em Castela e Portugal da Idade Média*. Rio de Janeiro: Celta, 1995. Versão Kindle.

BOISSELLIER, Stéphanne. O papel da instituição régia no Portugal medievo: ensaio de uma perspectiva estrutural. *Locus*, v. 22, n.1, 2016. Disponível em: <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2902>. Acesso em: 15/09/2018.

BRANDÃO, F. Dos desposórios & arras da Rainha Isabel. In: *Monarquia Lusitana*. Parte V Lisboa: Imprensa Nacional, 1976.

BELTRÁN, Vicenç. O vento lh'as levava : Don Denis y la tradición lírica peninsular. *Bulletin Hispanique*, tome 86, n°1-2, 1984. pp. 5-25. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1984\\_num\\_86\\_1\\_4517](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1984_num_86_1_4517). Acesso em: 20/05/2018.

\_\_\_\_\_. *A cantiga de amor*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.

CABANAS, Maria Isabel Morán; CABO, José António Souto; VIEIRA, Yara Frateschi. *O caminho poético de Santiago*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CABO, José António Souto. *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

CABRAL, Maria Celeste Leite Augusto da Matta. *O tempo da saudade ou a saudade através do tempo*. II Encontro Nacional de professores de Letras e Artes. Disponível em: <http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/viewFile/1686/870>. Acesso em: 20/07/2017.

CARDEAL, Adriano Tarra Betassa Tovani. Comentários introdutórios à cantiga trovadoresca *Querer'eu em maneira de proença*, de Dom Dinis. *Troplov*, n. 41, out-nov., 2013. Disponível em: [http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero\\_41/index.html](http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_41/index.html). Acesso em: 04/05/2018.

CHARTIER, Roger. *DO palco à página – publicar teatro e ler romances na época moderna, séculos XVI-XVII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHARTIER, Roger (dir.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.  
CLOUZOT, Martine. Um intermediário cultural no século XIII: o jogral. *Signum*. Belo Horizonte, v. 9, n. 7, 2005.

COELHO, António Borges. *Portugal medieval (1128-1385)*. Alfragide: Caminho, 2010.  
COELHO, Maria Filomena. Breves reflexões acerca da História medieval no Brasil. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da, SILVA, Leila Rodrigues. (Org.). *SEMANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS*, 6., 2005, Rio de Janeiro. Atas. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2006.

COHEN, Rip. *500 Cantigas d'Amigo. 500 Cantigas d'amigo: A Critical Edition*, Porto, Campo das Letras, 2003.

*Crónica de Alfonso X*. Edición, transcription y notas por Manuel González Jiménez. Murcia, Real Academia Alfonso X El Sábio, 1998.

Crónica de Portugal de 1419. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Caiado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1998.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. A configuração do amor nas cantigas pastorelas. *Série Estudos Medievais 3: Fontes e edições*, p. 25. Disponível em: <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/fontes-e-edicoes.html>. Acesso em: 01/07/2017.

CUNHA, Celso. *Cancioneiros dos trovadores do mar*. Edição preparada por Elsa Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1999.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A história continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

\_\_\_\_\_. *Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ELLIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERNANDEZ, José Carlos; LOUÇÃO, Paulo Alexandre (coord.). *Dinis - O rei civilizador*. Uma visão inovadora da vida e obra de um rei justo e sábio. Lisboa: Ésquilo, 2009.

FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. A cantiga de escárnio como instrumento de segregação social. *Ângulo*. 125/126, abril/set, 2011. Disponível em: [https://www.academia.edu/6695680/A\\_Cantiga\\_de\\_Esc%C3%A1rnio\\_como\\_Instrumento\\_de\\_Segrega%C3%A7%C3%A3o\\_Social](https://www.academia.edu/6695680/A_Cantiga_de_Esc%C3%A1rnio_como_Instrumento_de_Segrega%C3%A7%C3%A3o_Social). Acesso em: 14/05/2017.

FREIXEDO, Xosé Bieito Arias. Em vós mostrou el seu poder. A poética hiperbólica das cantigas de amor galego-portuguesas. *Signum*, vol 13, n. 2, 2012.

GAMBOA, Márcia. “Dom Dinis e a retórica da saudade”. In: MEGALE, Heitor; OSAKABE, Haquira (orgs.). *Textos medievais portugueses e suas fontes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

Guilherme X de Aquitânia. *Poesia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

GRADÍN, Pilar Lorenzo. La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación. *Revista de literatura medieval*. n.3, 1991, 117-128. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150803>. Acesso em: 18/02/2017.

GIMENEZ, José Carlos. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280-1336*. 201 f. Tese (Tese de Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

GIMÉNEZ SOLER, Andrés. *Don Juan Manuel: biografía y estudios*. Zaragoza: La Académica, 1932.

GONÇALVES, Elsa. “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”. IN: NASCIMENTO, Aires A.; RIBEIRO, Cristina Almeida (orgs.). *Literatura Medieval*. Volume II. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Edição Cosmos, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1991.

GONÇALVES, Hugo David. *Prática sexual e humor nas construções identitárias da nobreza na corte dionisina (1279-1325)*. Dissertação de Mestrado em História. UFG, Goiânia, 2014.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. Voltas pelo cancionero profano: questões sobre a poesia medieval. *Helikon*, v.2, n.2, 2º sem, 2014, p. 58. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/helikon?dd1=14647&dd99=view&dd98=pb>. Acesso em: 27/11/2016.

Lancaster University. "Language shapes how the brain perceives time." ScienceDaily. ScienceDaily, 02/05/2017. Disponível em: [www.sciencedaily.com/releases/2017/05/170502112607.htm](http://www.sciencedaily.com/releases/2017/05/170502112607.htm). Acesso em: 20/07/2017.

\_\_\_\_\_. A polifonia de Nájera (1367). *Revista Territórios e Fronteiras*. Cuiabá, vol. 7, n. 2, jul/dez, 2014, p. 184. Disponível em: <file:///C:/Users/PARTICULAR/Dropbox/Artigos/Lidos/A%20polifonia%20de%20N%C3%A1jera.pdf>. Acesso em: 30/12/2017.

KLEINE, Marina. Afonso X e a legitimação do poder real nas *Cantigas de Santa Maria. Anos 90*, Porto Alegre, n. 16, 2001/2002, p. 60. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/6225/3716>. Acesso em: 28/12/2017.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

LANG, Henry R. *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e estudos dispersos*. MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi (org). Niterói: Editora da UFF, 2010.

LE GOFF, Jacques. *Homens e mulheres da Idade Média*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

\_\_\_\_\_. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *A civilização do ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2005.

\_\_\_\_\_. "Cidade". In: LE GOFF, J.; SCHITT, J.C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. "O riso na Idade Média". In: BREMMER, Jan; ROODENBERG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 2000.

LOPES, Graça Videira. *Algumas notas sobre a base de dados Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. *Medievalista*, nº12, (julho-dezembro), 2012. Dir. José Mattoso, Lisboa. Disponível em: <https://medievalista.revues.org/736>. Acesso em: 11/06/2017.

\_\_\_\_\_. E dizem eles que é com amor – fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa. *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, nº 5, 2009. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/486/527>. Acesso em: 17/05/2018.

\_\_\_\_\_. Poesia Provençal – Alguns textos. *Medievalista on line*, n. 2, 2006. Disponível em:

<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/PDF2/Provencal-PDF.pdf>. Acesso em: 25/06/2017.

\_\_\_\_\_. “*Em Lisboa sobre lo mar*”: *imagens de Lisboa na poesia medieval*. Disponível em: [http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index\\_ficheiros/lisboa.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/lisboa.pdf). Acesso em: 20/07/2017.

LOPES, 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>.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguindo de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2013.

MANSO, José Henrique. “Estratégias retóricas na poesia trovadoresca de D. Dinis”. In: NACHUCCHIO, Alex Colman; VITALE, Maria Alejandra (comp.). II Colóquio Nacional de Retórica “Los códigos persuasivos: Historia y presente”. I Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplinar, 2013. Mendonza. *Libros de actas*. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/4541>. Acesso em: 04/05/2018.

MARINHO, Maria de Fátima. Quem tem medo dos Franceses? *Carnets, Invasions & Évasions*. La France et nous; nous et la France, número spécial automne-hiver 2011-2012, pp. 45-61. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/>. Acesso em: 19/05/2018.

MATIAS, António Marques. *D. Dinis*. Coleção História de Portugal. Empresa Nacional de Publicidade, 1956.

MATOS, João da Cunha; VENTURA, Leontina. As legitimações do reinado de Dom Dinis. *Revista Portuguesa de História*, t. XLIV, p. 237-256, 2013.

MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011.

\_\_\_\_\_. *História de Portugal. Volume II. A monarquia feudal*. Lisboa: Estampa, 1997.

\_\_\_\_\_. *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal. 1096-1325. I – Oposição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MEDEIROS, Márcia Maria de. A história cultural e a história da literatura medieval. Algumas referências à “escritura”do oral e à “oralidade”do escrito. *Fronteiras: Revista de História*, v. 10, n.17, 2008, p. 105. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/64>. Acesso em: 20/07/2017.

MENDES, Ana Luiza. *A coita na cantiga de amor de Dom Dinis*. Anais do I Seminário Paranaense de Pós-graduandos em História. Curitiba, Editora UFPR, 2014. Disponível em: [http://www.humanas.ufpr.br/portal/historiapos/files/2015/11/ANAIS-DO-I-SEMIN%C3%81RIO-PARANAENSE-DE-P%C3%93S-GRADUANDOS-EM-HIST%C3%93RIA-Apresenta%C3%A7%C3%A3o\\_ISBN\\_-Sum%C3%A1rio.pdf](http://www.humanas.ufpr.br/portal/historiapos/files/2015/11/ANAIS-DO-I-SEMIN%C3%81RIO-PARANAENSE-DE-P%C3%93S-GRADUANDOS-EM-HIST%C3%93RIA-Apresenta%C3%A7%C3%A3o_ISBN_-Sum%C3%A1rio.pdf). Acesso em: 02/07/2017.

\_\_\_\_\_. *O diálogo entre a razão e o pecado nas correspondências de Abelardo e Heloísa*. São Paulo: Ixtlan, 2013.

\_\_\_\_\_. Trovadores e jograis: mester de identidade sociocultural. *Vernáculo*, n. 35, 1º sem, 2015. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/37357>. Acesso em: 23/06/2017.

\_\_\_\_\_. História e história, 2013. Resenha de: SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/5524403/Resenha\\_SODR%C3%89\\_Paulo\\_Roberto\\_O\\_Riso\\_no\\_Jogo\\_e\\_O\\_Jogo\\_do\\_Riso\\_na\\_S%C3%A1tira\\_Galego-Portuguesa.\\_Vit%C3%B3ria\\_Edufes\\_2010](https://www.academia.edu/5524403/Resenha_SODR%C3%89_Paulo_Roberto_O_Riso_no_Jogo_e_O_Jogo_do_Riso_na_S%C3%A1tira_Galego-Portuguesa._Vit%C3%B3ria_Edufes_2010). Acesso em: 11/03/2017.

MENDES, José Amado. Características da cultura portuguesa: alguns aspectos e sua interpretação. *Revista portuguesa de História*. Vol. 1, 1996. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12795/1/Jos%C3%A9%20M.Amado%20Mendes%2031%20vol.%201.pdf>. Acesso em: 20/07/2017.

MIRANDA, José Carlos. Lancelot e a recepção do romance arturiano em Portugal. *e-Spania*, 16, dezembro, 2013. Disponível em: <http://e-spania.revues.org/22778>. Acesso em: 27/11/2016.

MOCELIM, Adriana. “*Por meter amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha*”: o Livro de Linhagens do Conde Pedro Afonso no contexto tardo-medieval português. 2007. 252 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

MONGELLI, Lênia Márcia. “A arte retórica e a ciência da paixão”. IN: DE BONI, Luis Alberto (org.). *A ciência e a organização dos saberes na Idade Média*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MONGELLI, Lênia Márcia. “Estudos interdisciplinares sobre o trovadorismo galaico-português.” In: MASSINI-CAGLIARI, GLADIS; MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; SODRÉ, Paulo Roberto; SOUZA, Risonete Batista (orgs.). *Série Estudos medievais. Metodologias*, 2008. Disponível em: <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes>. Acesso em: 11/11/2016.

\_\_\_\_\_. Fremosos cantos: reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n.2, 2008. Disponível: <https://cem.revues.org/9112>. Acesso em: 11/11/2016.

MORRIS, Colin. *The Discovery of individual 1050-1200*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Os estudos de literatura medieval no Brasil. *Aedos*, vol. 2, n.2, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9840/5673>. Acessado em: 22 de junho de 2010.

NASCIMENTO, Josyane Malta. Ibericidade e identidade mista em *Somos todos hispanos*. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Josyane-Malta-Nascimento.pdf>. Acesso em: 15/09/2018.

NAVARRETE, Eduardo. Roger Chartier e a Literatura. *Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)*, v. 2, n. 3. set-dez, 2011. Disponível em: [www.revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/download/2660/2422](http://www.revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/download/2660/2422). Acesso em: 10/05/2018.

NEMÉSIO, Vitorino. *Isabel de Aragão. Rainha Santa*. Alfragide: Texto, 2011.

NEVES, Mónica Andrea de Sousa. “*Quid sit amor*”. *O conceito de amor na literatura cortês: a poesia lírica médio-alta alemã e galego-portuguesa – Walther von der Vogelweide e D. Dinis*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto, Porto, 2004. *Nouvelles occotanes du moyen age*. Traduction et présentation par Jean-Charles Huchet. Paris: Flammarion, 1992.

OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, António Resende de. “A mulher”. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal. A Idade Média*. Maia: Círculo de leitores; Temas e debates, 2011.

\_\_\_\_\_. *Rainhas de Portugal*. Lisboa: A esfera dos livros, 2010.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. La « Saudade », *Les chantiers de la création*, 1 | 2008, mis en ligne le 28 octobre 2014, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://lcc.revues.org/103>. Acesso em: 10/05/2018.

OSÓRIO, Jorge A. D. Dinis: o rei, a língua e o reino. *Máthesis*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, n. 2, 1993.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril Cultural, 2010.

PINTO, Américo Cortez. *Diónisos. Poeta e Rey*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Rio de Mouro: Temas e debates, 2008.

POELCHAU L., KLOPSCH Paul. Peter Dronke. — Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 15e année (n°57), Janvier-mars 1972. pp. 79-82; [http://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1972\\_num\\_15\\_57\\_2025\\_t1\\_0079\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1972_num_15_57_2025_t1_0079_0000_2). Acesso em: 05/05/2018.



RAPOSO, Claudia Inés; RÍO RIANDE, María G. Aves en los cancioneros : zoohistoria, simbología y funcionalidad del papagayo en la lírica peninsular entre los siglos XIII y XV. *Letras*, 72, 2015. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/aves-cancioneros-zoohistoria-simbologia.pdf>. Acesso em: 19/05/2018.

RÉGNIER-BOHLER, D. “Amor cortesão”. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002.

REI, António. *Cultura da nobreza no reinado de D. Dinis. Convergências e divergências entre a velha nobreza e a nova nobreza*. Disponível em: [http://www.academia.edu/7148800/Cultura\\_da\\_Nobreza\\_no\\_reinado\\_de\\_D.\\_Dinis](http://www.academia.edu/7148800/Cultura_da_Nobreza_no_reinado_de_D._Dinis). Acesso em: 11/06/2017.

ROCHA, Elaine Pereira. *Textos e contextos: o longo e complexo relacionamento entre História e Literatura*. Revista Outros Tempos, v.8, nº11, 2011.

ROQUE, Ana Raquel Baião. *A ficção da voz feminina nas cantigas de D. Dinis*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Universidade Nova de Lisboa, 2012.  
SALES, Mariana. “A saudade na voz dos trovadores”. Mar Português. *Revista História Viva. Grandes Temas*, n. 14. São Paulo: Duetto.

SANTOS, Georgina Silva dos. A rainha santa e a corte dos miseráveis. Caridade e poder na baixa Idade Média portuguesa. *História Revista*, vol. 5, n.1-2, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/10591>. Acesso em: 22/04/2018.

SANTOS-SILVA, Danielle de Oliveira dos. As favoritas do rei: as relações amorosas entre a nobreza e a realeza portuguesa na Idade Média. *Plêthos*, n. 4, v.1, 2014. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/revistaplethos/nova/downloads/4,1,2014/12daniella.pdf>. Acesso em: 22/04/2018.

SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1979.

\_\_\_\_\_. *Pequeno dicionário de História de Portugal*. Iniciativas Editoriais, 1976.

SCHMITT, Jean-Claude. “La decouverte de l’individu: une fiction historiographique?”. In: SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d’anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard, 2001.

SILVA, Joaquim Carvalho. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: Eduel, 2009.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. “Mar português – reescrever Portugal no verso e no reverso da aventura”. In: Estudos portugueses e africanos. Campinas, n. 24, jul./dez.

1994. Disponível em:  
<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/search/authors/view?firstName=Teresa%20CRistina%20Cerdeira%20da&middleName=&lastName=Silva&affiliation=&country=BR>. Acesso em: 10/05/2018.

SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.

\_\_\_\_\_. Fenhedor, precador...profaçador? O perfil do amante em Dom Dinis. *Reel – Revista eletrônica de Estudos Literários*. Vitória, a. 3, n. 3, 2007. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3487>. Acesso em: 25/06/2017.

SOKOLOWSKI, Mateus. *Aspectos da cavalaria nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X (1252-1284)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2016.

\_\_\_\_\_. Identidades, cultura e política nas cantigas de Afonso X, o sábio (1252-1284). *Vernáculo*, n.35, 1º semestre, 2015, p. 109-132. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/37351>. Acesso em: 18/11/2016.

\_\_\_\_\_. Identidades, cultura e política nas cantigas de Afonso X, o sábio (1252-1284). *Vernáculo*, n.35, 1º semestre, 2015. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/37351>. Acesso em: 18/11/2016.

SOT, Michel; GERREAU-JALABERT, Anita; BOUDT, Jean Patrice. “A singularidade medieval”. In: RIOUX, Jen-Perre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *A cultura literária medieval*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.

Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.

TAUFER, Aduino Locatelli. A viagem em busca da identidade perdida no passado esplendoroso e a dessacralização do mito do descobridor português n’*A jangada de pedra*, de José Saramago. *Nau literária*. Vol. 2, n.2, jul-dez, 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4868/2783>. Acesso em: 15/09/2018.

TAVANI, Giuseppe. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

\_\_\_\_\_. *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Alfragide: Editorial Caminho, 2002.

TORRES, Thaís Menezes. “O amor cortês e a Igreja no medievo”. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues (org.). *Atas da VI semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*. Rio de Janeiro, 2006.

VAZ, Otacílio Evaristo Monteiro. *Do que riu o rei? As cantigas de escárnio e maldizer do rei Dom Dinis de Portugal (1279-1325)*. Monografia (Licenciatura em História), Curitiba, UFPR, 2007.

ULMANN, Walter. *The individual and society and the middle ages*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1966.

VENTURA, Leontina. *D. Afonso III*. Rio de Mouro: Temas de Debates, 2009.

VIANNA, Luciano José. O comportamento político cultural no medievo: uma aproximação. *Revista História e Cultura*. Franca, v. 2, n. 3, 2013, p. 476. Disponível em: <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1116>. Acesso em: 24/06/2017.

YALOM, Marilyn. *Como os franceses inventaram o amor*. São Paulo: Prumo, 2013.

ZINK, Michel. “Literatura(s)”. In: LE GOFF, Jacques.; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. EDUSC: São Paulo, 2002.

ZLATIC, Carlos Eduardo. *A condição política de infante no reino português: D. Afonso, senhor de Portalegre (1263-1312)*. 2017. 322 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

\_\_\_\_\_. A monarquia como império de si: o caso da realeza de D. Dinis (século XIII). *Revista Espaço Acadêmico*, v. 12, n. 143, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Falando de Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editoria, 2005.