

O DISCURSO POÉTICO DE BERNAL DE BONAVAL*

Embora escassamente documentada, até pela sua natureza oral, é de crer que na Península Ibérica, pela altura em que surge o canto trovadoresco em galego-português, ou seja, nos finais do século XII, circulasse já com relativa abundância uma literatura essencialmente narrativa, veiculada através de jograis adestrados no ofício de contar com recurso à memória¹.

O *Poema de Mio Cid* estaria já constituído e é crível que a sua difusão fosse generalizada por todo o norte e centro da Península, bem assim como vários outros ciclos épicos de atestada antiguidade, dos quais alguns, como o dos *Infantes de Lara*, surgem mais tarde referenciados em terras portuguesas².

Se a *Lenda D. Afonso Henriques* atesta a existência de uma épica jogralesca em galego-português, de tema igualmente oriundo desta área, ela terá tido o seu momento de formação exactamente nesta altura, vivendo na recitação dos jograis durante todo o século XIII e mesmo XIV, sendo então recolhida na perdida *Crónica Galego-Portuguesa de Espanha e Portugal* e noutros documentos cronísticos da época³.

* O presente ensaio retoma e amplia o texto da comunicação apresentada ao *Congreso Internacional Alfonso, el Sabio: Vida, Obra, Época*, em Abril de 1984, com o título: *A estratégia enunciativa em Bernal de Bonaval*.

¹ Sobre esta matéria ver MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — *Poesia juglaresca y juglares*, 7.^a cd. Madrid, 1975 e ainda a bibliografia indicada em ALVAR, Manuel — *Épica española medieval*. Madrid, 1981, pp. 96/80.

² Referimo-nos, sobretudo, aos Livros de Linhagens, que nos dão testemunho do conhecimento destes ciclos épicos em Portugal, embora um pouco tardio e indirecto. Ver *Narrativas do Livros de Linhagens*. Edição de MATTOSO, José — Lisboa, 1983, pp. 23/24.

³ Ver SARAIVA, António José — *A Épica Medieval Portuguesa*, Lisboa, 1979.

A julgar pelas várias narrativas que comparecem nos *Livros de Linhagens*, particularmente no *Nobibiliário do Conde D. Pedro*, não só é conjecturável a existência de mais alguns ciclos épicos especificamente galego-portugueses ⁴, mas circulariam também «estórias» de outro tipo, cuja origem pode igualmente remontar ao universo da oralidade anterior ao século XIII ⁵.

Embora sejam mais raras ainda as notícias sobre uma literatura jogralesca de temática hagiográfica — apenas dois poemas se conservam em castelhano e, mesmo esses, suscitando reservas quanto à sua natureza estética ⁶ — não é de rejeitar a hipótese da circulação na Península de poemas hagiográficos do tipo da francesa *Vie de Saint Alexis* ou de fragmentos de origem bíblica relativos à vida de Jesus, que é, aliás, a temática daqueles dois poemas castelhanos.

Deste modo, estava formado um relativamente compacto sistema literário em língua vulgar, predominantemente narrativo, jogralesco e poético, cujos textos, organizados fora de princípios estróficos ou isométricos e fazendo uso de um vocabulário corrente, correspondiam às exigências de um público laico, onde se cruzariam vários estratos sociais em fase de crescente afirmação cultural.

Inscribe-se num momento mais adiantado deste processo o chamado *mester de clerecia*, movimento literário que arranca em terras castelhanas na primeira metade do século XIII, ao qual não

⁴ É talvez o caso dos relatos que dizem respeito a Soeiro Mendes da Maia e a Gonçalo Mendes da Maia, o Lidador. Ver *Narrativas...* ob. cit., pp. 40/43.

⁵ Temos em vista, sobretudo, as narrativas de fundo mítico — *Narrativas...* ob. cit., pp. 65/73 — acerca das quais se pode talvez falar de uma transmissão oral, dada a sua antiguidade, pese embora o facto de terem uma origem bem determinada e não portuguesa. Sobre este assunto, ver ainda MATTOSO, José — *A Nobreza Medieval Portuguesa*. Lisboa, 1981, pp. 76/80. Quanto a narrativas de outra natureza, nomeadamente as classificadas por José Mattoso — *A Nobreza...* ob. cit., pp. 80/81, como «romances», talvez apenas a célebre *Lenda de Miragaia* possa remontar a um período anterior ao século XIII, conforme opinião de MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — *EN torno a «Miragaia», de Almeida Garrett* in «De primitiva lírica española y antigua épica». 3.^a ed. Madrid, 1977, pp. 137/154.

⁶ Trata-se do *Libro de la Infancia y muerte de Jesus* e da *Vida de Santa Maria Egipcíaca*. Texto e estudo em ALVAR, Manuel — *Poemas hagiográficos de carácter juglaresco*, Madrid, 1967.

faltam mesmo certos elementos polemísticos típicos de uma vanguarda⁷.

Domesticar dentro de uma poética mais segura, mais consciente dos seus recursos, não já exclusivamente dependente da oralidade, mas exigindo o registo escrito, todo um filão narrativo até então deixado apenas à iniciativa dos jograis, enriquecendo-o com novas temáticas de origem culta — ou não fosse uma arte de «clerecia» — parece ter sido a preocupação primeira dos clérigos que estão na origem deste importantíssimo «mester».

Reconhecemos aqui o ponto de partida de um público inicialmente arredado da cultura prestigiada, escrita em latim, mas receptivo às novidades que esta lhe poderia oferecer e, em todo o caso, já insatisfeito com a produção literária exclusivamente jogralesca, embora não com a sua temática. É assim que, desde a refundição de canções de gesta, às tradições narrativas greco-latinas e à hagiografia, tudo parece caber no horizonte narrativo do *mester de clerecia*⁸.

A seu modo, também o surgimento da poesia trovadoresca na Península, um pouco anterior, se inscreve no mesmo movimento de fundo, que percorre a sociedade peninsular e leva a afirmação artística da língua vulgar, com todas as sedimentações e rupturas estéticas que isso implica. A esse respeito, a composição mais antiga, datável

⁷ É disso exemplo elucidativo o proémio do *Libro de Alixandre*, obra atribuída, por um dos seus editores, a Gonzalo de Berceo, que reza o seguinte;

1 — Senores, si [quisiéssedes] mi servido prender
querría vos de grado servir de mi mester:
deve de ío que sabe omne largo seer,
si non podrié en culpa e en riepto caer.

2 — Mester travo feroso, non es de joglaria;
mester es sin pecado, qua es de clerecia:
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sílabas contadas, que es grant maestría.

(...)

in GONZALO DE BERCEO — *El Libro de Alixandre*. Reconstrucción crítica de Dana Arthur Nelson, Madrid, 1979, p. 145. Assumindo um tom propagandístico e polémico, o poeta expõe o seu programa — *quaderna vía*, sílabas contadas, rima, sabedoria... — não sem que nomeie aquilo que recusa, neste caso a arte jogralesca.

⁸ Sobre o *Mester de clerecia*, ver *História General de las Literaturas Hispánicas*. Dir. DÍAZ-PLAJA, Guillermo, Vol. I, Barcelona, 1949, pp. 363/404.

com um mínimo de segurança, — o «sirventés», de Johan Soares de Pavha, «Ora faz ost'o senhor de Navarra» — assume uma posição verdadeiramente emblemática⁹.

Por um lado, estamos já perante uma arte trovadoresca perfeitamente consumada, onde o princípio estrófico, os versos medidos e as rimas consoantes — aspectos comuns ao *mester de clerecia* — se juntam a um extremo cuidado nos aspectos formais em íntima conexão com a música e o canto, que presumivelmente, em alguns casos, se poderia sobrepor à própria realidade textual¹⁰.

Por outro lado, a referencialidade, o objectivismo, uma certa narratividade, embora submetida ao desígnio da crítica e da invectiva, remetem este texto, bem como a prestigiosa linhagem do «sirventés» político, que irá culminar por alturas da crise política em Portugal, nos meados do século XIII, para um parentesco inevitável com a canção de gesta, já que é o mundo da cavalaria que ambos os géneros retratam, pondo a nu códigos de valores e padrões de comportamento que, se não são os mesmos, revelam, contudo, grandes afinidades.

O que varia entre ambos os géneros é, antes de mais, a intencionalidade que lhes está subjacente, contrapondo-se a impessoalidade do jogral, que relata ou canta a sua gesta, ao ponto de vista individualizado do trovador/cavaleiro, que participa, ou, de algum modo, se sente implicado nos eventos que relata e sobre os quais toma uma posição pessoal.

Esta consciência do individual, que ao nível literário se exprime igualmente na designação do autor e na sua vontade de que o texto, fixando-se por escrito, mesmo quando é para ser consumido oralmente, não sofra adulterações—o jogral passará a estar rigidamente condicionado por esta necessidade — parece ser um dos traços dominantes da cultura trovadoresca, embora não esteja também ausente do *mester de clerecia*.

Em ambos os casos, aliás, estamos perante rupturas, do ponto de vista da estética literária, que podem ser interpretadas como sinais visíveis de clivagens sociais mais profundas. Poesia e canto funcionam,

⁹ Texto em LAPA, Manuel Rodrigues — *Cantigas de Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. 2.^a ed. Coimbra, 1970, pp. 369/370.

¹⁰ Sobre o pouco que se sabe acerca da música da poesia profana galego-portuguesa, ver TAVANI, Giuseppe — *Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese*. «Revista de Letras». n.º 17. Assis, 1975, pp. 179/186.

na economia da sociabilidade, como manifestações de prestígio, para quem as produz bem como para quem as consome, e também como espelho que reflecte uma sensibilidade mais exigente e mais requintada, que acompanha essas clivagens sociais.

No que diz respeito ao surgimento e afirmação dos géneros poéticos de temática amorosa, que se verifica adentro da poética trovadoresca, tudo nos leva a crer que os seus contornos, que parecem implicar rupturas mais profundas, devem ser entendidos nos limites desta situação. Já não estamos apenas perante uma reordenação formal de uma temática plenamente imposta, tal como acontecia com o «sirventés» político ou com as narrativas do *mester de clerecia*, mas sobretudo face aos primeiros passos na subversão de um dos princípios fundamentais de toda esta literatura, que é o seu carácter mimético, representativo — reprodução linguística, em maior ou menor grau, de uma realidade física existente ou verosímil.

Aqui o sentido da individualidade, que já está patente no «sirventés», é levado mais longe, traduzindo-se na busca da subjectividade, seja ela emocional ou intelectual, que encontra na elevação do tema do amor a um plano proeminente o seu principal meio de expressão. O amor é mais um signo diferencial, a juntar aos restantes pressupostos da poesia trovadoresca, que marca a superioridade social de quem o experimenta e de quem, através do canto, o diz.

Trata-se de uma temática que, no mundo laico, se impõe pela novidade — irá durante muito tempo ficar confinada à poesia trovadoresca — e se ajusta provavelmente à psicologia dessa jovem camada de cavaleiros com poucos recursos, em crescente processo de marginalização pelo fechado esquema da organização das linhagens, que se verifica por esta altura ¹¹.

A mobilidade e o desenraizamento, que levam a uma enorme necessidade de afirmação social, fazem deles agentes activos de uma cultura centrada numa forte consciência individual e competitiva, especialmente atenta às potencialidades do cultivo de valores intelectuais e emotivos ¹². Não parece ser outra a conjugação de condições sociais, psicológicas e estéticas que está por trás do surgimento de uma literatura que elege o amor como seu tema obsessivo.

¹¹ Ver MATTOSO, José — *Portugal Medieval. Novas Interpretações*. Lisboa, 1985, pp. 241/257.

¹² Ver MATTOSO, José — *Portugal...* ob. cit. pp. 409/435. Sobre a função da poesia trovadoresca e da codificação do comportamento amoroso

No entanto, haveria, com toda a probabilidade, uma enorme distância entre a vontade de produzir uma literatura deste tipo e os meios à disposição para o fazer. Nos géneros de temática erótica da poesia galego-portuguesa — *cantigas de amor* e *de amigo* —, particularmente na produção dos primeiros trovadores e jograis, a quase completa ausência de narratividade¹³, e mesmo de cenários físicos, só pode ser entendida à luz da ruptura com a tradição literária então existente, acentuadamente mimética e objectivista, como vimos, como meio elementar de salvaguardar a expressão subjectiva e a imposição do tema do amor, numa situação em que este não dispunha de recursos suficientemente abundantes e variados para se afirmar por si.

A existirem localmente, as tradições literárias centradas numa temática erótica dificilmente poderiam fornecer materiais poéticos que correspondessem às necessidades de expressão desta nova sensibilidade, típica do fenómeno trovadoresco.

O ponto de referência fundamental residiu, essencialmente, na poesia occitânica, sujeita, no entanto, a um fenómeno de tradução cultural, já suficientemente posto em relevo¹⁴, que, em termos gerais, se terá manifestado numa aclimatação mais rápida dos esquemas de versificação — tipos de estrofe e, sobretudo, de verso; jogos de rimas e até mesmo algum vocabulário-chave — e numa assimilação substancialmente mais lenta, deformada ou mesmo inexistente de certos procedimentos retóricos, tais como a formulação do exórdio ou do panegírico e, muito particularmente, dos motivos que davam corpo a certas figuras, como a comparação, que faziam a riqueza da poesia occitânica.

nas relações entre a alta e a pequena nobrezas, ver KÖHLER, Erich — *Sociologia della fin'amor*. Padova, 1976, especialmente pp. 1/18, muito embora a sociedade do Sul de França, nos inícios do século XII, em cuja situação o autor se fundamenta, apresente problemas um pouco diversos da sociedade do noroeste peninsular, um século mais tarde.

¹³ Esta falta de narratividade e de cenários físicos e tanto mais flagrante quanto é perfeitamente contrária ao que se passava com a poesia de Oc ou de Oïl, particularmente nos géneros de maior incidência jogralesca. Sobre o assunto, BEC, Pierre — *La lyrique française au moyen âge (XII-XIII siècles)*. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Vol. I, Études, Paris, 1977, pp. 35/43.

¹⁴ Sobre este assunto, ver TAVANI, Giuseppe — *La poesia lirica galego-portoghese*, in «Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters». Vol. II, tomo I, fase. 6, Heidelberg, 1980, pp. 7/15.

Num plano de aclimação igualmente deformada e lenta, surge a doutrina amorosa, muito embora esta, a partir do início do século XIII, se revele cada vez menos unitária¹⁵.

Nestas circunstâncias, não pode ser motivo de espanto a aridez e a escassez de recursos que revelam as canções galego-portuguesas, atribuíveis com segurança à primeira metade do século XIII, mas, por outro lado, será sempre conveniente averiguar com atenção os meios expressivos manobrados em tão precária situação pelos nossos jograis e trovadores.

O paralelismo, não só como possibilidade de elocução, mas igualmente como princípio estruturador dos próprios textos, foi já suficientemente posto em evidência, nas suas várias modalidades e no seu funcionamento¹⁶. Cremos ser igualmente de chamar a atenção para o problema da enunciação, já que, em tais circunstâncias, as vozes, a fala, as palavras, o modo como estas se articulam e o objectivo que se visa ao dizê-las, assume frequentemente tanta ou mais importância do que aquilo de que se fala, ou seja, do que os conteúdos temáticos da mensagem poética.

Um jogo de vozes que se encenam em tonalidades diversas, pondo a nu a subjectividade da fala e tendo o amor como pano de fundo, parece ser uma definição que, embora de uma forma estilizada, se adequa a um número significativo de cantigas galego-portuguesas, particularmente na sua fase inicial.

O Cancioneiro de Bernal de Bonaval, segrel galego da primeira metade do século XIII, que repartiu a sua actividade musical e literária entre os principais géneros de temática erótica, pode fornecer

¹⁵ O exemplo mais flagrante dessa multiplicidade de formas de abordar a temática amorosa, que corresponde a outras tantas vivências diferenciadas, é-nos fornecido pela canção «Amors m'envida e.m somo», em que Daude de Pradas, trovador occitânico do século XIII, defende uma espécie de trilogia erótica, ou seja, a possibilidade de dividir as suas iniciativas amorosas por três tipos diferentes de mulher — a Dona nobre, a jovem donzela e a soldadeira—, obedecendo cada uma dessas iniciativas a códigos de comportamento diferenciados. Curiosamente, essa trilogia erótica corresponde inteiramente aos três grandes géneros de poesia galego-portuguesa de temática idêntica — as cantigas de amor, de amigo e as sátiras eróticas, cuja personagem central é a soldadeira. Ver texto e comentário em MARTIN DE RIQUER — *Los Trovadores. Historia Literária y textos. 2.* ed. Tomo III, Barcelona, 1980, pp. 1545/1549.

¹⁹ Ver ASENSIO, Eugenio — *Poética y realidad en el cancinero peninsular de la Edad Media. 2.* ed. Madrid, 1970, particularmente, pp. 69/119.

um óptimo «corpus» capaz de permitir pôr em relevo as diversas modalidades de desenvolvimentos textuais, carregados de intencionalidade estética, que tomam como ponto de partida a exploração dos processos enunciativos¹⁷.

É visível como nesse conjunto de textos uma autêntica manobra enunciativa ganha vulto, perante alguma escassez de procedimentos retórico-estilísticos e mesmo de variação temática, esta última confinada apenas a um número restrito deles, instituindo-se em técnica literária capaz de assegurar a «arte» necessária a toda a poesia de corte.

Deliberadamente, no nosso comentário não estabelecemos qualquer distinção de princípio entre *cantigas de amor* e *de amigo*. Muito embora a manobra enunciativa seja mais nítida no sector *de amigo* do cancionero de Bonaval, também está presente no *de amor*, denunciando, assim, não uma oposição irredutível entre ambos os géneros, mas antes uma certa aproximação quanto a técnicas literárias utilizadas.

Se a *cantiga de amor*, na geração à qual Bonaval pertence, se distingue claramente da *de amigo* no plano temático, no plano enunciativo apenas se poderá notar uma diferença na tendência global das opções, que deixa larga margem para a existência de processos enunciativos semelhantes, em ambos os géneros.

Esta verificação, aliás, não mais faz do que confirmar o que já era notório a outros níveis, como por exemplo nos tipos de verso e nos esquemas estróficos adoptados por Bonaval¹⁸, que se repartem igualmente entre as *cantigas de amor* e *de amigo*, embora em doses diferentes: maior quantidade de formas provençalizantes no sector *de amor*; maior número de formas arcaizantes no *de amigo*.

O cancionero de Bernal de Bonaval acusa, pois, um enorme dramatismo, traduzido na proliferação de personagens-actores que

¹⁷ Usaremos os textos fixados pela edição de INDINI, Maria Luisa — *Bernal de Bonaval. Poesie*. Bari, 1978, sem prejuízo do recurso a outras edições, sempre que surjam casos duvidosos, ou de críticas pontuais a que a citada edição dê lugar.

¹⁸ Ver M. L. INDINI, ob. cit. pp. 79/86. Sobre a estrofe arcaizante *aaB*, LAPA, Manuel Rodrigues — *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*. 2.^a ed. Coimbra, 1982, pp. 53/61.

distribuem as suas falas ao longo das dezoito composições que iremos considerar¹⁹.

O facto mais notório reside, talvez, no modo como se apresenta o quadro figurativo²⁰ desses enunciados. Apenas em três cantigas, todas elas *de amor*, se pode observar a ausência de um interlocutor visível, transformando-se a cantiga num contínuo monólogo, forma esta típica da «canso» provençal-occitânica e mesmo da «chanson» dos trovères²¹. São as cantigas I «Ay Deus! e quen mi tolherá»²²; IX, «Pêro vejo donas ben parecer»²³ e X, «Por quantas coytas me faz mha senhor»²⁴.

Estas composições são as que mais de perto tentam reproduzir o tipo de discurso lírico da poesia occitânica, fazendo proliferar uma abundante quantidade de elementos temáticos sob a forma de asserções produzidas pelo sujeito que enuncia, dando corpo a um texto que se basta a si mesmo, porque consuma o circuito fechado

¹⁹ Excluímos do nosso estudo a tenção entre Bernal de Bonaval e Abril Perez de Lumíares, já que, nessa composição, o problema da enunciação está decidido de antemão pela própria definição do género, como se pode verificar pela leitura do texto da *Arte de Trovar* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, no capítulo IV do título III, Ver D'HEUH, Jean-Marie — *L'Art de Trouver du chansonnier Colocci-Branculi. fdition et analyse* in «Arquivos do Centro Cultural Portuguesa. IX, Paris, 1975, pp. 321/398.

²⁰ Benveniste, Émile — *L'appareil formel de l'énonciation* in «Problèmes de Linguistique Générale». Vol. II, Paris, 1974, pp 79/90.

²¹ É patente que também os *trobadors* e os *trouvères* usavam frequentemente, nas suas composições, pequenos fragmentos de discurso especificamente dirigido a um determinado interlocutor — a apóstrofe à dama, por exemplo —, sem que tal procedimento alterasse a estrutura fundamental de monólogo, que era a da canção cortês. Sobre este assunto, ZUMTHOR, Paul — *Langue, texte, énigme*. Paris, 1975, pp. 181/196.

²² M. L. INDINI, ob. cit. p. 95. De notar que surge nesta cantiga um interlocutor que, momentaneamente, rompe o monólogo do sujeito que enuncia — v. 5: «E direy-vus corno non quer» —, embora este se mantenha ao longo do restante texto. Trata-se, claramente, de um vestígio da situação de enunciação/execução da cantiga, não sendo o *vus* mais do que o auditório que normalmente estaria presente. Esse interlocutor não está, pois, directamente relacionado com o conteúdo intrínseco do texto, que poderia facilmente dele prescindir, ao contrário do que irá acontecer com todos os interlocutores que, como veremos, proliferam no Cancioneiro de Bernal de Bonaval. Apenas estes, porque condicionam a mensagem poética, nos interessam de momento.

²³ M. L. INDINI, ob. cit. pp. 127/128.

²⁴ M. L. INDINI, ob. cit. pp. 132/133.

da subjectividade. Os processos enunciativos reduzem-se, assim, às marcas abundantes do sujeito e não recai sobre eles a procura de qualquer efeito poético particular ou imprevisto²⁵.

Já nas restantes cantigas, sete *de amor* e oito *de amigo*, assiste-se ao surgimento de enunciados cujo quadro figurativo se apresenta mais completo. Não se pode falar em monólogo porque, de facto, o sujeito locutor tem como destinatário do seu discurso, não ele mesmo, ou um qualquer auditor indeterminado, mas sim um *tu* claramente definido, que assume a responsabilidade de estar presente no texto, muito embora não chegue, na maior parte dos casos, a assumir a palavra.

No sector *de amor*, esse *tu* pluralizado em *vós* é a *senhor* cinco vezes — cantigas II, IV, VI, VII e VIII—, o *Amor* personificado ou Deus, uma vez cada, nas cantigas III e V respectivamente. No sector de amigo essa segunda pessoa é o *amigo* — cantigas XV e XVI; a *irmana* — XIII; as *fremosas* (amigas) — cantiga XII e novamente XVI; a *madre* — XVIII e a *filha* — XIX. As cantigas XIV e XVII apresentam modelos enunciativos particulares que serão detalhados adiante.

O que realmente unifica os discursos de todas estas composições é, não só o facto de a presença do interlocutor deixar marcas gramaticalmente visíveis no texto, traduzidas em vocativos, pronomes e formas verbais da segunda pessoa, mas também essa presença condicionar grandemente o enunciado do sujeito locutor, nas formas que aquele assume e nos fins que visa.

O interlocutor e a apelação constante a que ele obriga o sujeito que enuncia impedem que o texto se desenvolva noutras direcções, nomeadamente no sentido da proliferação de motivos ligados à casuística amorosa, como acontece no primeiro grupo de cantigas referido.

Este modelo enunciativo — que transforma o texto num diálogo ao qual foi retirado o enunciado de resposta, surgindo, assim, como um diálogo fragmentado — prende o enunciado poético a uma certa objectivação, traduzida na sobrevalorização do quadro figurativo do acto normal de comunicação. O enunciado do sujeito tende a repro-

²⁵ Sobre a definição deste tipo de discurso instituído pelos trovadores occitânicos, ver ainda ZUMTHOR, Paul — *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI-XIII siècles)*. Paris, 1963.

duzir uma fala quotidiana e não a afastar-se dela, como será o caso das cantigas cujo modelo enunciativo é o monólogo²⁶.

Por isso, chamámo-lo a este modelo enunciativo lírico-dramático, sem que tal designação tenha um significado diverso do que decorre das considerações feitas acerca dos processos enunciativos. A extensa maioria das cantigas de Bernal de Bonaval adopta, com mais incidência no sector *de amigo*, o modelo lírico-dramático, com todas as implicações que tal opção virá a ter no campo rios efeitos estéticos obtidos, que não deixarão de ser relevantes.

É, de facto, o modelo lírico-dramático que vai possibilitar o prosseguimento da manobra enunciativa, aumentando a complexidade dos enunciados produzidos pelo sujeito locutor das diversas cantigas, embora uma parte das composições que fazem uso deste modelo enunciativo sofra, à partida, uma limitação no desenvolvimento discursivo, que as faz esgotarem-se em enunciados simples. Nestes casos, a modalidade de certos segmentos verbais acaba por se tornar dominante no conjunto do enunciado poético.

Pelas suas potencialidades imediatamente emotivas, a exclamação é talvez uma das formulações menos adequadas a comparecerem em associação com o modelo enunciativo lírico-dramático. No entanto, Bernal de Bonaval utilizá-la-á três vezes, nas cantigas VII, «Senhor fremosa, tan gran coyta ey»²⁷; VIII, «A Bonaval quer'eu, mha senhor, hir»²⁸ e XII, «Fremosas, a Deus grado»²⁹ embora, no primeiro exemplo referido, essa exclamação se aproxime muito de uma curta declaração sem grande ênfase. Mais uma vez, é o mecanismo da repetição que vai dar corpo ao texto, sobrepondo-se ao seu conteúdo e evitando que este se determine de uma forma mais nítida, o que parece ser particularmente evidente no rebuscamento da cantiga XII. É também de notar que estamos perante cantigas de amor — VII e VIII — e de amigo — XII —, que repartem entre si modelos de enunciado idênticos, aos quais haverá, em certa medida, que juntar o caso da cantiga de amigo XVII, que trataremos adiante, já que apresenta afinidades com estas.

²⁶ Pode tratar-se da oposição entre dizer e falar («dire» e «parler») a que alude DUCROT, Oswald — *La preuve et le dire*. Paris, 1983, pp. 214/215.

²⁷ M. L. INDINI, ob. cit. p. 121.

²⁸ M. L. INDINI, ob. cit. p. 124.

²⁹ M. L. INDINI, ob. cit. pp. 148/149.

O enunciado imperativo parece ter sido um dos que colheram a preferência do nosso segrel, já que se encontra em cinco cantigas. A cantiga V, «A dona que eu am'e lenho por senhor»³⁰, *de amor*, acciona o mecanismo reiterativo do paralelismo para reforçar o pedido-ordem e conferir-lhe a dimensão de uma obsessiva súplica.

- | | |
|-----|--|
| I | A dona que'eu am'.../amostrade-mh-a, Deus... |
| II | /...amostrade-mh-a, Deus. |
| III | /...fazede-mh-a veer. |
| IV | Ay, Deus.../mostrade-mh-a... |

Porém, é o imperativo atenuado, na forma do verbo *rogar*, que constitui a maior parte das ocorrências deste tipo de enunciado: cantiga III, «Amor, ben sey o que m'ora faredes»³¹; Cantiga IV, «Senhor fremosa, poys assy Deus quer»³²; Cantiga XVIII³³, «Rogar-vos quer'eu, mha madr'e mha senhor» e cantiga XIX, «Filha fremosa, vedes que vus digo»³⁴. Nestas composições tudo se organiza em torno das formas imperativas eufemísticas — *rogar-vos-ey* (IV), *Por en vos rog'* (III), *rogo-vos-eu* (XIX), por exemplo —, não mais fazendo o restante enunciado do que enumerar as condições em que tais fórmulas são usadas. Estes enunciados podem desenvolver curiosas possibilidades argumentativas, muito típicas do modelo lírico-dramático, que mais adiante serão referidas com detalhe.

Algo de substancialmente diferente se vai passar, no entanto, com as restantes cantigas. A manobra enunciativa refina-se e Bernal de Bonaval envereda pelo enriquecimento do enunciado mediante a introdução da citação, ou seja, da fala de outrem, ou da sua mesma, incorporando-a no discurso do sujeito, assumindo este a função de enunciado citante³⁵.

As cantigas VI, «Pêro me vos dizedes, mha senhor»³⁶ e XV, «Pois mi dizedes, amigo»³⁷ — uma vez mais, a primeira *de amor*

³⁰ M. L. INDINI, ob. cit. pp. 113/114.

³¹ M. L. INDINI, ob. cit. p. 105.

³² M. L. INDINI, ob. cit. pp. 109/110.

³³ M. L. INDINI, ob. cit. p. 170.

³⁴ M. L. INDINI, ob. cit. p. 173.

³⁵ Sobre o problema da citação, ver D. MAINGUENEAU — *Initiatton aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris, 1976, pp. 123 e segs.

³⁶ M. L. INDINI, ob. cit. p. 117.

³⁷ M. L. INDINI, ob. cit. pp. 159/160.

e a segunda *de amigo* — vão usar exactamente o mesmo tipo de citação. No primeiro caso, o sujeito reproduz a fala do interlocutor — a dama — diluindo-a no seu discurso sem lhe perturbar, deste modo, a unidade. Obtém, com este processo, um diálogo diferido, que não atinge um mimetismo imediato, já que o discurso indirecto utilizado pressupõe sempre a mediação de um locutor narrador.

A intenção expressiva que preside à utilização deste tipo de citação não parece, aliás, ser predominantemente mimética, antes buscando outros efeitos que procuraremos pôr em evidência.

No segundo caso, o diálogo é transfigurado pelo mesmo processo. Desta vez é a amiga que esconde as palavras do amigo, tornando-as suas e integrando-as no seu enunciado por meio também da citação indirecta.

Além destas, surgem-nos ainda duas composições em que o mecanismo da citação é usado de uma forma completamente diferente, resultando daí um efeito expressivo diverso dos anteriores. Na cantiga XVI, «Se vehess'o meu amigo...»³⁸, a amiga — sujeito locutor —, dirigindo-se presumivelmente a um interlocutor colectivo (as amigas, como na cantiga XII?), cita as suas próprias palavras, colocadas num tempo hipotético não coincidente com o tempo do enunciado primeiro, utilizando para isso o discurso directo. Produz, assim, dois enunciados diferentes, colocados a níveis distintos, mas encontrando-se o suporte enunciativo do segundo integrado no primeiro.

São ambos os enunciados dirigidos a interlocutores que, embora presentes nos termos atrás referidos, em nenhum dos casos chegam a assumir a voz: ali o interlocutor indeterminado; aqui o amigo tornado presente pelos mecanismos da enunciação:

- I Se venhess'o meu amigo a Bonaval e me visse
vedes como lh'eu diria ante que m'eu d'el partisse:
«Se vós fordes, non tardedes tan muyto como soedes»
Diria-lh'eu: «Non tardedes, amigo, como soedes»
- II 5 Diria-lh'eu: «Meu amigo se vós a min muyt'amades
fazede por mi atanto que bona ventura ajades!
Se vós fordes, non tardedes...

³⁸ M. L. INDINI, ob. cit. pp. 163/164.

- III Que leda que eu seria se vehess'el falar migo!
10 E, ao partir da fala, diria-lh'eu: «Meu amigo
se vós fordes, non tardedes...³⁹.

Achando insuficiente o efeito obtido por uma única citação, multiplicada em cada estrofe pela repetição do refrão, o nosso segrel vai ainda adicionar mais algumas enunciações no corpo da estrofe, acabando a amiga por se auto-citar nada menos do que cinco vezes em doze escassos versos!

O efeito mimético destes múltiplos enunciados é muito mais acentuado do que o produzido nos exemplos anteriormente referidos, aproximando esta composição das que reproduzem o diálogo integralmente⁴⁰.

Na cantiga XVII, «Diss'a fremosa en Bonaval assy»⁴¹ passa-se algo de insólito face aos restantes textos de Bonaval, porque o enunciado citante é produzido por um narrador indeterminado, não assumindo, no entanto, a citação uma sequência narrativa de algum modo indiciada pela presença desse narrador:

- I Diss'a fremosa en Bonaval assy:
«Ay, Deus! Hu é meu amigo d'aqui
de Bonaval?
- II Cud'eu coytad'é no seu coraçõ
5 porque non foy migo na sagraçõ
de Bonaval.
- III Poys eu migo seu mandado non ey
já m'eu leda partir non podery
de Bonaval!
- IV 10 Poys m'aqui seu mandado non chegou
muyto vin eu mais leda ca me vou
de Bonaval!

³⁹ De acordo com LAPA, Manuel Rodrigues — *Miscelânea...* p. 77 e TAVANI, Gieuseppe — *Repertório métrico della lírica galego-portoghese*. Roma, 1967, p. 82, optámos por transcrever esta cantiga e a XV em versos longos e não em heptassílabos graves ou octossílabos agudos, respectivamente, como faz M. L. Indini, mantendo assim o aspecto arcaizante de tal escolha formal.

⁴⁰ D. MAINGUENEAU, ob. cit. p. 124.

⁴¹ M. L. INDINI, ob. cit. p. 167.

De facto, não estamos perante um texto narrativo porque a citação se esgota numa pequena sequência interrogação/exclamação, tendo este tipo de enunciado afinidades com os referidos nas cantigas VII, VIII e XII. Esquiva-se, portanto, a dar continuidade à narração insinuada pela natureza do primeiro enunciado, provavelmente porque, como se disse no início, a narração é genericamente contrária ao espírito da poética galego-portuguesa, no que diz respeito aos géneros de matéria erótica nesta primeira fase.

Estamos, pois, perante mais um pequeno artifício enunciativo, cujo valor, como técnica literária, é semelhante ao dos até aqui descritos, devendo ser entendido como mais uma possibilidade da manobra enunciativa posta em prática por Bernal de Bonaval, em obediência a uma evocação momentânea dos hábitos narrativos dos géneros da tradição oral.

Por outro lado, o modelo enunciativo lírico-dramático, já que impõe que as personagens se situem numa correlação de subjectividade⁴², possibilita ao sujeito multiplicar iniciativas facilitadas por essa situação. Perante um discurso atribuído ao interlocutor, o sujeito pode incluir no seu próprio discurso a objecção às asserções contidas naquele, transformando-se, assim, o enunciado poético, total ou parcialmente, num autêntico contra-discurso⁴³.

O mecanismo da citação indirecta pode agir, como ficou referido, de forma a reproduzir uma situação de diálogo, esquivando o mimetismo que resultaria da transcrição directa da fala do interlocutor. O enunciador, ao integrar o discurso do interlocutor no seu mesmo enunciado, anula-lhe a presença física, fazendo sobressair e prevalecer a sua própria fala.

Este mecanismo enunciativo parece estar ligado, em Bernal de Bonaval, à intenção de produzir de seguida um contra-discurso que, de forma argumentativa, anule o discurso citado no seu valor assertivo. O discurso do interlocutor, não só é produzido sem autonomia, integrado no do enunciador, como é também imediatamente contrariado, sendo a argumentação resultante o que se torna mais saliente no conjunto do texto.

⁴² Ver BENVENISTE, Émile — *Structure des relations de personne dans le verbe*, in «Problèmes de Linguistique Générale». Vol. I, Paris, 1966, pp. 225/236.

⁴³ Ver GRIZE, Jean-Blaise — *Pour aborder l'étude des structures du discours quotidien*. «Langue Françaises n.º 50, Mai, 1980, pp. 7/19.

Tal procedimento é visível na cantiga VI, *de amor*:

I Pêro me vós dizedes, mha senhor,
que nunca per vós perderey
a muy gram coyta que eu por vós ey
en tanto com'eu vyvo for,
5 al cuyd'eu de vós e d'Amor:
que mli averedes muy ced'a tolher
quanta coyta me fazedes aver.

II E, mha senhor,...

Os quatro primeiros versos são a reprodução indirecta da fala do interlocutor, despojada de todos os valores expressivos ou outros, característicos de um acto de fala, que poderiam surgir se a citação fosse um discurso autónomo. O verso quinto anuncia o contra-discurso que é de imediato efectuado no refrão (vv 6-7). A estrofe seguinte não mais é do que o seguimento da argumentação, sempre sob o signo do contra-discurso.

O mesmo processo é usado na composição XV, desta vez uma *cantiga de amigo*:

I Poys mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor
de quantas eno mundo son dize, por nostro Senhor:
se mi vós queredes gram ben, ir como podedes d'aquen?

II E poys dizedes ca poder non avedes d'al tant'amar
5 come min, ay, meu amigo dize, se Deus vos anpar:
Se...

III E poys vos eu ouço dizer ca non amades tan muyt'al
come mi, dized, amigo, se Deus vos lev'a Bonaval:
Se...

IV 10 Porque oy sempre dizer d'u home muyt'amou molher
que sse non podia end'ir pesar-mh-á se eu non souber:
Se...⁴⁴.

⁴⁴ Ver nota 40.

Desta vez, na primeira estrofe, a citação ocupa os três primeiros versos, sendo o quarto a preparação do contra-discurso que está pressuposto na interrogação levada a cabo nos últimos dois versos. Além afirmava-se claramente a oposição à fala do interlocutor; aqui interroga-se esse mesmo interlocutor para o levar à verificação da falsidade das suas asserções.

O poema estende-se por mais três estrofes, sendo este processo argumentativo paralelísticamente reproduzido com a particularidade de, nas estrofes segunda e terceira, se variar a maneira de citar indirectamente o discurso do interlocutor, mantendo-lhe, no entanto, a asserção fundamental.

De um modo geral, parece ser frequente, na lírica galego-portuguesa, o modelo enunciativo lírico-dramático dar lugar a sequências argumentativas em que um autêntico debate é condensado, nem sempre tão nítidas como nos dois casos acima referidos, porque nestes a fala do interlocutor está claramente delimitada. Em particular quando o discurso lírico-dramático assume uma feição declarativa ou interrogativa, a presença de um possível discurso do interlocutor pode sempre fazer-se sentir através da referência velada que lhe é feita pelo enunciador, mesmo sem haver citação.

É o que sucede na cantiga XIII, *de amigo*⁴⁵:

- 1 Quero-vos eu, mha irmana rogar
 por meu amigu'e quero-vos dizer
 que vos non pes de m'el viir veer
 e ar quero-vos de desenganar:
5 se vos prouguer con el, gracir-vo-lo-ey
 e, se vos pesar, non o leixarey
- II Se veer...

O enunciado é menos homogêneo do que os anteriores. Começa com o imperativo atenuado — rogar — que, como vimos atrás, é uma opção discursiva frequente em Bernal de Bonaval, prosseguindo no registo declarativo: «quero... dizer, quero... desenganar». Em especial esta última forma verbal, mais do que referir um discurso já proferido, previne e contraria um possível discurso a realizar. Dá, desse modo, início a uma sequência argumentativa onde o contra-

⁴⁵ M. L. INDINI, ob. cit. p. 152.

-discurso é apenas o elemento despoletador. Pela sua natureza, também os enunciados imperativos podem desenvolver sequências deste tipo, embora não tão nítidas.

Porém, a manobra enunciativa de Bernal de Bonaval não se esgota no modelo lírico-dramático de enunciação. Registámos ainda exemplos em que a vertente propriamente dramática se sobrepõe à lírica, ou seja, em que a subjectividade montada pela fala isolada cede lugar à reprodução integral do processo de comunicação, com os dois intervenientes assumindo alternadamente a voz e produzindo cada um o seu enunciado autónomo.

O diálogo integral, claramente mimético, não sendo embora muito frequente, pode encontrar-se duas vezes em três cantigas, todas elas do sector *de amigo*. Apesar de o diálogo estar na base dos procedimentos do modelo enunciativo lírico-dramático, a sua consumação, ou seja, a passagem a um modelo enunciativo claramente dramático, sofre as restrições que inicialmente apontámos à narração e à descrição. A desenvolver-se, o diálogo produziria um inevitável efeito de objectivação que poderia alterar a difícil e laboriosa construção e afirmação do sujeito e da subjectividade, perseguida, em registos semânticos diversos, ao longo dos vários textos *de amigo* e *de amor*.

Em Bernal de Bonaval vive-se uma clara tensão resultante da necessidade de fazer sobressair as vozes sem cair num dramatismo excessivo, mantida num sábio equilíbrio pelos processos enunciativos descritos. Por isso, o diálogo, que surge na paralelística XIV⁴⁶, limita-se ao simples e austero jogo de pergunta/resposta, reduzindo o tempo ao instante e o espaço a uma referência que, embora breve, se carrega logo de uma importante carga significativa:

- I «Ay, fremosinha, se ben ajades
 longi da vila quen asperades?»
 «Vin atender meu amigo» (...)
- III «Longi de vila quen asperades?»
 «Direy-vo-Peu, poys me preguntades:
 vin atender meu amigo».
 (...)

⁴⁶ M. L. INDINI, ob. cit. p. 156.

Como já foi observado, esta pequena cantiga sugere o género lírico-narrativo da pastorela ⁴⁷, pelo simples facto de nela surgirem alguns motivos que integram esse género e são estranhos à *cantiga de amigo*: lugar ermo (longi de vila); encontro casual; tríade erótica com intrusão de uma personagem estranha, no caso de se interpretar desse modo a fala do interlocutor da jovem.

Mas a sugestão fica-se por aqui. Nem a acção se desenvolve, nem o cenário se determina. Apenas permanecem as vozes, o núcleo dramático de um drama que apenas se insinua. O que acaba por se tornar saliente é a expectativa da jovem, único elemento que dá forma à sua subjectividade para além de falar repetidamente.

Um outro exemplo de diálogo, limitado à partida no seu desenvolvimento, resulta da leitura sucessiva das cantigas XVIII e XIX. Não deverá ser por acaso que elas surgem nesta posição, em ambos os códices onde se conservam, chegando mesmo, no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, a ter uma numeração repetida—1141/1141 bis ⁴⁸. É provável que fossem usualmente cantadas em conjunto, acabando a ligação de sentido, não só semântico, mas também enunciativo, por as tornar num verdadeiro diálogo, em que a segunda cantiga contraria o discurso produzido na primeira:

1 Rogar-vos quero eu, mha madr'e mha senhor
que mi non digades oje mal
se eu for
a Bonaval
5 poys meu amigu'i ven. [cantiga XVIII]

(...)

I Filha fremosa, vedes que vos digo:
que non faledes ao voss'amigo
sen mi, ay filha fremosa! [cantiga XIX]

(...)

⁴⁷ RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder — *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa, s/d. p. 67.

⁴⁸ M. L. INDINI, ob. cit. pp. 169/172.

O facto de se tratar de duas cantigas com estruturas formais diferentes, o que deveria implicar igualmente melodias distintas, poderia contribuir para mitigar a amplitude objectiva do diálogo. No entanto, tal ligação de sentido não deixaria de constituir mais uma técnica poética apoiada no mecanismo enunciativo, aliás, bastante usada posteriormente, a julgar por outros exemplos já recensados, porventura nem sempre tão nítidos como o presente⁴⁹.

Reservámos para o fim a abordagem da cantiga II, *de amor*, — «Pero m'eu moyro, mha senhor»⁵⁰ —, porque ela representa um caso curioso e porventura bastante difundido na poesia galego-portuguesa. Não só pelo seu aspecto formal — de *meestria*, com estrofes relativamente longas e esquema paralelístico muito diluído —, mas também pela acumulação de motivos ligados à versão galego-portuguesa do *fin'amor*, é uma cantiga que se aproxima claramente dos modelos mais provençalizantes, nomeadamente daquele grupo de três cantigas — I, IX e X —, todas elas *de amor*, que referimos inicialmente, apontando então que se articulavam numa formulação enunciativa de monólogo puro.

No entanto, nesta cantiga a presença do interlocutor é constante, não só pela comparência do vocativo *mha senhor*, em forma de *dobre*, terminando o primeiro verso de cada estrofe, à excepção da *funda*, mas também pela ocorrência de quinze (!) formas pronominais, que remetem para esse interlocutor, sem que, curiosamente, nenhuma delas assuma a função de sujeito de qualquer acção. A presença da *senhor*, como interlocutor, é, pois, constante, mas em nenhum caso o enunciador lhe confere qualquer materialidade ou abre a expectativa de uma situação em que o diálogo seja potencialmente possível. É uma presença meramente passiva e formal, que não se revela em mais nenhum aspecto do enunciado poético.

Até pelo contrário. Se atentarmos no conteúdo deste, verificamos que ele se compõe de um conjunto de proposições que negam frontalmente a possibilidade daquela presença. Vejamos o texto:

⁴⁹ Ligações de sentido entre grupos de cantigas foram já várias vezes notadas, das quais destacamos as referidas em TAVANI, Giuseppe — *Spunti narrativi e drammatici nel canzoniere di Joam Nunes Camanês*. «Annali — Sezione Romanza». II, 2, Napoli, 1961, pp. 47/70 e também FINAZZI-AGRÒ — *Il canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*. L'Aquila, 1979.

⁵⁰ M. L. INDINI, ob. cit. pp. 99/100.

O DISCURSO POÉTICO DE BERNAL DE BONAVAL

Pêro m'eu moyro, mha senhor,
non vos ous'eu dizer meu mal,
ca tant'ey de vós gram pavor
que nunca tan grand'ouvy d'al.
5 E por en vos leix'a dizer
meu mal e quer'ante morrer
I por vós, ca vos dizer pesar.

E por aquesto, mha senhor,
vyv'[eu] en gram coyta mortal
10 que non poderia mayor.
Ay, Deus! Quen soubess'ora qual
é, vo-la fezess'entender
e non cuydass'y a perder
II contra vós, por vos hi falar!

15 E Deu-lo sabe, mha senhor,
que sse m'el contra vós non val
ca mi seria muy melhor
mha morte ca mha vid', en tal
que fezess'y a vós prazer
20 que vos eu non posso fazer,
III nen mh-o quer Deus nen vos guysar.

E con dereyto, mha senhor,
peç'eu mha morte, poys mi fal
todo ben de vós e d'amor.
25 E poys meu temp'assy me fal
amand'eu vos, dev'a querer
ante mha morte ca viver
IV coyta, e poys non gradoar

de vós, que me fez Deus veer
30 por meu mal, poys, sen benfazer,
V vos ey já sempre desejar.

A primeira *cobla* começa por descrever uma situação típica das cantigas de amor galego-portuguesas, que é o não ousar falar à *senhor*, atitude assumida pelo enunciadador/amante como resultado de

uma ponderação de natureza intelectual, que equaciona as vantagens e desvantagens que aquela envolve,

Por um lado, a sua situação de enamoramento é extrema, levando-o ao sofrimento e ao consagrado morrer de amor — «Pêro m'eu moyro...» (est. 1)—, reafirmado logo no início da *cobla* seguinte — «...vyv'eu en gram coyta mortal...». Por outro lado, duas grandes razões o impedem de declarar à *senhor* o seu precário estado: uma, de natureza igualmente emotiva, que assenta no conceito da *Dona* como «belle dame sans merci»⁵¹, já típico de uma situação de decadência do *fin'amor*, traduzindo-se no medo perante a sua reacção — «ca tant-ey de vós gram pavor» (est. 1); outra, que tem mais intimamente a ver com a ética amorosa, que é o preferir qualquer sofrimento, mesmo a morte, a provocar-lhe desgosto. — «...quer'ante morrer/por vós, ca vos dizer pesar» (est. 1).

Resumindo: a primeira *cobla* e parte da segunda descrevem a impossibilidade de levar à prática aquilo que, de facto, o texto está a fazer: comunicar com a *Dona*. A intenção anunciada no discurso poético é contrariada pela adopção do modelo enunciativo lírico-dramático e pela presença do interlocutor que ele impõe.

Esta flagrante incongruência, no entanto, pode encontrar solução ainda na *cobla* 2. Após uma patética e tópica exclamação — «Ay Deus!» —, o nosso sujeito/amante aventa a possibilidade do surgimento de uma terceira pessoa ou entidade — «.. .quen soubess'ora qual/é vo-la fezess'entender» —, capaz de solucionar esta infeliz situação, aparentemente sem saída, assumindo a iniciativa de comunicar com a *senhor*, já que nada teria a perder com isso — «e non cuydass'y a perder/contra vós, por vos hi falar!».

O frustrado amante alude, pois, ao recurso à actuação de um intermediário, neste caso amoroso, o que lhe possibilitaria ultrapassar uma das condições que primitivamente o inibiam — o medo de falar à *Dona* —, mas implicaria também a superação da referida dificuldade de ordem ética. Há, pois, uma clara progressão na lógica do discurso.

Inesperadamente, o resto do poema — mais duas *coblas* e uma *funda* — não volta a aludir a este tema do mensageiro, ocupando-se antes em enumerar os detalhes do estado de enamoramento do

⁵¹ Sobre a evolução, num sentido caricatural, da figura da Dama na poesia do final da Idade Média, ver SICILIANO, Italo — *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*. Paris, 1971, pp. 313/348.

sujeito/amante, particularmente a situação de desespero que se origina no facto de Deus e a *Dona* estarem contra ele, não sem que se inclua também uma leve recriminação contra ela— «poys mi fal/todo ben de vós e de amor...» (est. 4)—, que é também um não declarado pedido do seu «benfazer» (*fiinda*).

Ou seja, a última parte do poema desenha-se como a mensagem que um hipotético intermediário poderia comunicar à difícil amada, conferindo assim um sentido bem mais adequado e compreensível à constante presença dela no enunciado. Estaríamos, pois, perante um texto que se assemelharia a uma epístola poética.

Tal hipótese de leitura ganha, porventura, alguma viabilidade quando se adverte que, desde os finais do século XII, pela iniciativa do trovador occitânico Arnaut de Marueilh, havia surgido o *salut d'amor*, género aparentado com a *canso*, mas com a particularidade de formalizar como carta um poema dirigido a uma *Domna*, numa situação era que, visivelmente, as dificuldades intrínsecas da relação amorosa se avolumavam. O *salut d'amor*, que parece acusar influências da poesia latina, generaliza-se durante o século XIII, tendo mobilizado vários cultores ⁵².

Seria o *salut d'amor* conhecido dos nossos trovadores, nem que fosse apenas na ideia geral que envolve e no esqueleto do seu formulário? Eis uma questão destinada a não ter, provavelmente, uma resposta satisfatória. Porém, o que é facto é que, se a cantiga do nosso segrel, com os seus 31 versos, não pode ombrear com as muitas dezenas, ou mesmo centenas, das epístolas occitânicas, não é menos verdade que as suas duas primeiras *coblas* se assemelham a um formulário justificativo do texto, que tem não poucos pontos de contacto com o formulário de uma das mais conhecidas composições de Arnaut de Marueilh, o célebre *salut* «Domna, genser que no sai *dir*» ⁵³.

⁵² Ver MARTÍN DE RIQUER—*Los Trovadores...* vol. II, pp. 648/649.

⁵³ Ver MARTÍN DE RIQUER—*Los Trovadores...* vol. II, pp. 662/669.

É a seguinte a parte do poema que contém o formulário em questão, seguida da tradução castelhana fornecida pelo editor:

(...)

Domna, loncs temps a qu'eu consir

- 10 co.us disses o vos fezes dir
mon pensamen e mon coratje,
per mi meteis o per messatje;
mas per messatje non aus ges,
tal paor ai c'ades no.us pes:

Também aí o trovador occitânico pondera as razões que o levam a escrever uma carta, as quais, não sendo rigorosamente as mesmas de Bonaval, não lhe andam, contudo, muito longe: quer falar à sua *Domna*, mas, se o fizer pessoalmente, a perturbação que experimentará não lhe permitirá ter o desejado sucesso; considera então a possibilidade de alguém — um mensageiro — o fazer por ele, mas abandona a ideia com medo de que tal lhe desagrade. Encontra, por fim, o mensageiro ideal, capaz de cumprir tão delicada tarefa com êxito: a carta, cujo conteúdo corresponde ao restante desenvolvimento do poema.

Um formulário relativamente simples, centrado nalgumas ideias correntes, encabeçando a composição e justificando-a, que poderia facilmente transitar para a área galego-portuguesa, adaptando-se à tonalidade local da vivência amorosa. No occitânico são os tópicos da perturbação do amante perante a dama e a necessidade de nada fazer que lhe possa desagradar, que servem de argumentos que levam à adopção do modelo epistolar. Em Bonaval a perturbação transforma-se em pavor, ficando depois o trânsito para a opção pela carta resumido a um breve desejo de que esse intermediário possa intervir, embora não se declarando qual a sua qualidade, ao contrário do que sucedia em Maruelh.

Enfim, a ter-se verificado essa migração do formulário epistolar da poesia occitânica para a galego-portuguesa, ela não terá escapado à regra geral do esbatimento de contornos, da redução e da deformação que, como dissemos inicialmente, caracterizam a assimilação da poética occitânica neste lado da Península.

-
- 15 ans o dissera eu meteis,
mas lan sui d'amor entrepreis,
can remir la vostra beutat,
tot m'oblida cant m'ai pensat.
Messatje.us tramet mou fizel:
20 breu sagelat de moa sagel.
No sai messatjc tan cortes
ni que melhs ceies totas res.
(...)

VV. 9-22: Señora, hace mucho tiempo que considero cómo os diga u os haga decir mi pensamiento y mi intención, por mi mismo o por [medio de] mensajero; pero no oso hacerlo por mensajero de miedo a que ello os pese. La diría por mismo, pero estoy tan desasosegado por amor que cuando contemplo vuestra belleza se me olvida todo lo que he pensado. Os envié un mensajero muy fiel: una carta sellada con mi sello. No sé de mensajero más cortés ni que mejor esconda todas as cosas».

É mesmo possível que, particularmente nas *cantigas de amor*, o modelo enunciativo lírico-dramático, tal como o definimos anteriormente, e o hábito de considerar a cantiga como uma epístola, facilitado pela concreta situação de consumo deste tipo de «literatura» e pela própria evolução da vivência amorosa, tenham acabado por convergir, originando as formas de enunciação adoptadas por um grupo muito significativo de composições galego-portuguesas, tanto de trovadores e jograis deste período, como dos posteriores.

Da observação feita resulta, pois, que a variação dos processos enunciativos, com a correspondente alteração da função e da forma dos enunciados, é uma prática frequente no Cancioneiro de Bernal de Bonaval, instituindo-se numa das principais técnicas poéticas manobradas por este segrel.

Trata-se, sem dúvida de uma opção deliberada, correspondente a uma sensibilidade estética condicionada pelo panorama cultural que esboçámos inicialmente. A presença do monólogo tendencialmente lírico, típico das formas mais subjectivistas instauradas pelos trovadores occitânicos, também se faz sentir, mas não passa de uma opção minoritária, que deixa, aliás, um certo sabor experimental. Igualmente singular é sua opção temática e discursiva na cantiga II, destinada a permanecer isolada como um fruto estranho, cuja raridade do sabor aconselha a que não se repita a prova.

O resto do seu Cancioneiro, onde é constante a presença de elementos que, de formas múltiplas, remetem para uma situação tributária do diálogo, acusa, por isso, um carácter acentuadamente dramático, confirmado pela enorme proliferação de personagens-actores em ambos os géneros cultivados.

Nem mesmo os enunciados de tipo exclamativo, que são normalmente apontados como os mais próximos da efusão lírica imediata⁵⁴, conseguem ser o ponto de partida para a instauração de

⁵⁴ Tal é a opinião manifestada por KAISER, Wolfgang — *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 5.^a ed. Vol. II, Coimbra, 1970 p. 219: «Uma exclamação reveladora de dor, de júbilo, de lamento, representa pois o fenómeno primitivo do (linguisticamente) lírico: na interjeição Ai! vai enraizar-se, por assim dizer, todo o líricos. Parece-nos, ao entanto, que o texto literário, quando considerado na sua historicidade própria, depende de condicionantes que não são exclusivamente linguísticas. Daí colocarmos certas reservas quanto à possibilidade de «deduzir literatura apenas a partir das potencialidades intrínsecas da língua».

um clima poético subjectivo, porque surgem logo condicionados pelo diálogo não consumado, que o modelo lírico-dramático impõe.

É, sobretudo, a voz, entendida como a expressão simultânea da palavra e da pessoa, que constitui o elemento central da construção textual da maioria das cantigas do nosso segrel, particularmente no sector *de amigo*.

De uma forma mais velada, também alguns elementos da enunciação narrativa se vêm juntar aos procedimentos dramáticos, não contrariando, antes refinando, a estética mimética que estes em si comportam. Está neste caso o narrador heterodiegético da cantiga XVII, que apenas introduz a fala do enunciado seguinte para logo desaparecer, mas haverá também que pôr em relevo a função narrativa que o sujeito assume em todos os processos de citação directa ou indirecta, bem como quando a fala do interlocutor está presente, embora não citada. Há um número significativo de composições nestas condições, com a particularidade de algumas delas serem *de amor*.

Percebe-se nitidamente a existência, por trás de cada uma destas cantigas, de uma história virtual, que não pode ser contada devido à natureza da poética trovadoresca galego-portuguesa, mas que constantemente se denuncia pela presença das personagens, pelo modo como colocam as suas vozes e, particularmente, pelos vestígios da narração e do diálogo que lhes dão corpo. A ênfase da temática erótica e feita à custa desta amplificação das vozes, deixadas isoladas do seu cenário físico e multiplicadas ainda pelos processos paralelísticos.

Cremos ser de admitir que Bernal de Bonaval, segrel das primeiras gerações de poeta-cantores galego-portugueses, estaria porventura mais adestrado numa arte literária de natureza oral e narrativa, do que propriamente no canto cortês cuja linguagem lírica estava em vias de se instaurar um pouco por toda a Europa. A sua arte, embora incontestavelmente trovadoresca, situa-se maioritariamente apenas no limiar do lirismo, oferecendo ainda aspectos de compromisso com essa tradição essencialmente narrativa e jogresca, que, enquanto tal, recusa, mas onde vai buscar um bom punhado de técnicas literárias.

É inegavelmente uma poética arcaizante, que não deixaria de suscitar a perplexidade, e mesmo o escárneo, de todos quantos, numa época um pouco posterior, particularmente na corte alfonsina, mais afeitos estavam ao canto dos trovadores occitânicos. Se o «sirventés» do próprio rei Afonso, o Sábio, dirigido contra Pêro da Ponte, no

O DISCURSO POÉTICO DE BERNAL DE BONAVAL

qual a arte deste é comparada à de Bernal de Bonaval em termos depreciativos, tem, de facto, um alcance estético geral⁵⁵.

(...)
Vos non trobades come Proençal
mais come Bernaldo de Bonaval
e, por en, non é trobar natural
(...)

é bem possível que na base da apreciação do rei castelhano esteja uma recusa do excessivo e arcaizante dramatismo da linguagem poética do nosso segrel, sem excluir outros motivos de arcaísmo, que certamente se encontram no seu Cancioneiro.

Março de 1984 —Junho de 1985.

José Carlos Ribeiro Miranda

⁵⁵ Texto e bibliografia sobre a interpretação deste passo do «sirventés» de Afonso X, «Pêro da Ponte, par'o vosso mal», em D'HEUR, Jean-Marie — *Troubadours d'Oc et troubabours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Age*. Paris, 1973, pp. 291/299.