



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

THIAGO COSTA VERISSIMO

O NOME NA SÁTIRA MEDIEVAL:
ESTUDO DE TRÊS PERSONAGENS DIONISINOS
À LUZ DA *INTERPRETATIO NOMINIS*

VITÓRIA
2008



PDF
Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

THIAGO COSTA VERISSIMO

O NOME NA SÁTIRA MEDIEVAL: ESTUDO DE TRÊS PERSONAGENS DIONISINOS À LUZ DA *INTERPRETATIO NOMINIS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré.

VITÓRIA
2008

O NOME NA SÁTIRA MEDIEVAL: ESTUDO DE TRÊS PERSONAGENS DIONISINOS À LUZ DA *INTERPRETATIO NOMINIS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 30 de outubro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira
Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Risonete Batista de Souza
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Lino Machado
Universidade Federal do Espírito Santo
(Suplente)



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

V517n Verissimo, Thiago Costa, 1982-
O nome na sátira medieval : estudo de três personagens
dionisinos à luz da *interpretatio nominis* / Thiago Costa Verissimo.
. 2008.
100 f.

Orientador: Paulo Roberto Sodré.
Dissertação (mestrado) . Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Dinis, Rei de Portugal, 1261-1325. 2. Trovadores. 3.
Literatura galega. 4. Literatura portuguesa. 5. Sátira. 6 Literatura
medieval. I. Sodré, Paulo Roberto, 1962-. II. Universidade Federal
do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 82

Em primeiro lugar, agradeço a Cristo, pela nova oportunidade e por transformar meu sofrimento em alegria.

Agradeço à minha família: Eudes, Jane, Thiers, Thales e Josina, pela paciência e por me ajudar nessas minhas caminhadas pela vida. Da mesma forma, lembro-me de Carlos Xavier, pelo amor que tinha por mim.

A Paulo Sodré, minha admiração, respeito e amizade. Obrigado pela orientação, pela atenção, pela ajuda, pelos livros e pela tranquilidade que me transmitia nos momentos adversos.

A Wilberth Salgueiro e a Lino Machado, que, com valiosas sugestões, contribuíram significativamente para este estudo.

A Mirtis, pela forma atenciosa com que me trata desde a graduação.

Um abraço a Andressa, pela parceira que é. Desculpe-me as ausências sentidas.

Sou grato também aos Professores do MeL, que colaboraram com a minha formação acadêmica.

Por fim, agradeço ao carinho de Camila, Roberta e Hadriano, sempre presentes.

RESUMO

Análise dos ciclos satíricos do rei-trovador Dom Dinis, destinados a Melion Garcia e a João Bolo, além da cantiga destinada a João Simeão, à luz da *interpretatio nominis*. A investigação desses textos . assim como de seu contra-texto, resultante do jogo de *palabras cubertas* . nos possibilita inquirir a respeito da motivação nominal nesse fazer poético, tendo em vista que os nomes são um dos muitos signos que estruturam e sustentam o jogo risível das cantigas escarninhas. Esses nomes-burlas são, ao mesmo tempo, pista de identidade e denúncia das falhas dos visados. Com isso, texto propriamente dito e a *persona* satirizada, numa relação nome/texto, (a)firmam-se como um objeto único, funcionando o personagem . seja este representado por uma alcunha, um sobrenome, um apelido ou até mesmo por um anagrama . como uma chave de leitura.

Palavras-chave: Trovadorismo galego-português; Cantigas de escárnio e maldizer; Dom Dinis (Cantigas satíricas); *Interpretatio nominis* (Estudo onomástico).



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RESUMEN

Análisis de los ciclos satíricos del rey-trovador Dom Dinis, destinados a Melion Garcia y a João Bolo, además de la cantiga destinada a Joan Simeão, a la luz de la *interpretatio nominis*. La investigación de esos textos . así como de su contratexto, resultante del juego de *palabras cubertas* . posibilita inquirir con respecto a la motivación de los nombres en ese hacer poético, teniendo en cuenta que los nombres son uno de los muchos signos que estructuran y sostienen el juego risible de las cantigas de escarnio. Esos nombres-bromas son, al mismo tiempo, pista de identidad y denuncia de las faltas de los visados. Con eso, el texto propiamente dicho y la *persona* satirizada, en una relación nombre/texto, se afirman como un objeto uno, funcionando el personaje . sea este presentado por un alias, un apellido, un apodo o incluso por un anagrama . como una clave de lectura.

Palabras-llave: Trovadorismo galaico-portugués; Cantigas de escarnio y maldecir; Dom Dinis (Cantigas satíricas); *Interpretatio nominis* (Estudio onomástico).

 *Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: AS CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER E A INTERPRETATIO NOMINIS	9
1. A CEGUEIRA DE UM Í OME INFERNALÎ : MELION GARCIA	38
2. ANIMAIS ROUBADOS (OU TROCADOS?): OS SOFRIMENTOS DE JOÃO BOLO	58
3. A MÁ SORTE DE JOÃO SIMEÃO	80
CONCLUSÕES: O NOME NA SÁTIRA	90
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

AS CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER E A *INTERPRETATIO NOMINIS*

Dom Dinis, rei-trovador português, cuja produção poética data dos séculos XIII e XIV, é um dos grandes expoentes do Trovadorismo galego-português. Homem culto e criado num ambiente propício ao saber, Dinis é responsável, em termos numéricos, pela maior produção de cantigas trovadorescas (OLIVEIRA, apud PIZARRO, 2005, p. 252).

Percorrendo os vários gêneros poéticos privilegiados pelos trovadores e jograis, deixou-nos 73 cantigas de amor, 51 cantigas de amigo, 10 cantigas de escárnio e de maldizer, e ainda 3 pastorelas, num total de 137 textos, um número muito superior ao de qualquer outro trovador conhecido (PIZARRO, 2005, p. 252).

Diante dessa vasta produção, limitar-nos-emos ao estudo das cantigas satíricas dionisinas, investigando nesse *corpus*, por meio da *interpretatio nominis*, alguns nomes de personagens: %Ou é Melion Garcia queixoso+, %Tantq é Melion pecador+, %Joan Bolo jovqen a pousada+, %De Joan Bolqandque maravilhado+, %Joan Bolqanda mal desbaratado+ e %Deus! Comq ora perdeu Joan Simion+. À exceção deste último, os demais textos constituem dois ciclos . o primeiro destinado a Melion Garcia, contendo duas cantigas; o segundo dedicado a João Bolo, com três.

erico António Lindeza Diogo postula que

[...] os ciclos correspondem à noção de macrotexto na sua versão forte: aquela em que a organização transtextual obedece a uma lógica de progressão, no fundo narrativa [...] O conceito implica a noção de tema e ainda algo que, tendo a ver com a repetição, é uma muito específica disposição dela: a recorrência (DIOGO, 1998, p. 3-4).

Diogo entende que algumas cantigas, além de suas peculiaridades individuais, formam, por glosar um mesmo tema, um conjunto, cuja organização e progressão narrativa alargam os domínios de cada cantiga, compondo, ao fim, um texto e um contexto únicos, interligados.

Graça Videira Lopes, ao se referir ao conceito, explicita um elemento não abordado por Diogo e, no entanto, muito relevante para o nosso estudo: trata-se [o conceito de ciclo] dos conjuntos, a que poderíamos chamar quase narrativos, de cantigas que alguns trovadores produziram, versando igualmente um mesmo tema ou **uma mesma personagem específica** (LOPES, 1994, p. 165, grifo nosso). Se, por um lado, Diogo dá ênfase ao tema, referindo-se ao conceito, Lopes, além desse ponto, ressalta a figura do personagem como elo entre os textos. Assim sendo, os ciclos satíricos de Dom Dinis, aproveitados neste trabalho, são os que referem nomes.

As primeiras leituras críticas sobre a produção escarninha de Dom Dinis sugeriam, de maneira unânime, que tal obra não passava de divertimentos ingênuos, se comparada à de outros trovadores, como afirma Manuel

primeira edição das *Cantigas de escárnio e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*:

A curta distância que vai das suas [de Afonso X] poesias às do seu neto, o rei D. Dinis de Portugal, torna, sem dúvida, estimulante um paralelo entre os dois régios trovadores, que tão bem representam as tendências do lirismo galego-português, tomado entre as sugestões da arte occitânica e os temas e formas da poesia tradicional. Esse confronto, quanto à cantiga de mal dizer, resulta, segundo nos parece, em nítida vantagem do castelhano, e talvez acuse a diferença de estilo e carácter entre os dois povos peninsulares: **no português, uma graça ingénua e delicada, um pouco monótona, que refoge a asperidão e a violência**; no castelhano, a energia apaixonada do tom, o impropério acerbo, a facécia que não desadora a protéria da linguagem (LAPA, 1995, p. 15-16, grifo nosso).

Mais recentemente, em estudo historiográfico sobre Dom Dinis, José Augusto de Sotto Mayor Pizarro ratifica essa afirmação geral dos críticos:

Quanto às cantigas de escárnio e maldizer [dionisinas], apenas 10, praticamente todos os especialistas consideravam que D. Dinis estava muito longe da virulência e do sarcasmo de muitos trovadores que escreveram neste género, considerando-as, mesmo, %vilhérias inocentes+, divertimento %inocente+, %cantigas burlescas com algum humorismo+, ou com uma %graça ingénua e delicada, um pouco monótona+(PIZARRO, 2005, p. 253).

Destoando desse consenso inicial, Elsa Gonçalves, em *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, aponta para uma sátira que, se por um lado, não se vale de palavras chulas e de crítica direta . o que transmite, como vimos, uma falsa idéia de ingenuidade . , por outro, organiza-se sob a sutileza dos equívocos, maliciosamente velados à primeira leitura. Dom Dinis, desse modo, como poucos trovadores galego-portugueses, soube com mestria incomum ser tão

elegante na composição poética, mesclando uma bela retórica do *disarce*, com grandes ataques escarninhos.

Dada a importância da crítica indireta e do equívoco, típicos da *cantiga de escárnio*, na sátira do Rei-trovador e considerado o problema das classificações dos gêneros satíricos galego-portugueses, cremos ser producente um comentário abreviado sobre esse aspecto.

A hesitação na classificação dos gêneros se apresenta como um dos entraves no estudo das cantigas satíricas galego-portuguesas. Diferentemente das cantigas de amor e das cantigas de amigo, cuja distinção é considerada nítida, as cantigas satíricas, isto é, as cantigas de escárnio e as cantigas de maldizer, suscitam ainda hoje discussões quanto à conceituação. Efetivamente, essa divisão da sátira em dois grandes grupos evidencia uma definição reducionista, como consideram Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani:

[...] cando se fala de cantiga de escarnio e maldicir, faise ambigua referencia a un coacervo de textos con frecuencia moi diversos entre si en canto a temas e modulacións tonais, e no que conflúen non só escarnios e maldicires de corto alcance e de interese estrictamente persoal ou de grupo, senón tamén sirventeses morais e políticos, sátiras literarias e de costumes, queixas e lamentos, tenzóns e parodias, ou sexa, tódolos textos que non son asimilables por completo ás cantigas de amor ou ás cantigas de amigo. Esta ambigüidade terminolóxica queda afianzada en boa parte polas vacilacións e polas oscilacións presentes na mesma tradición manuscrita, e foi adoptada por algúns estudiosos modernos que, fronte á actitude equívoca do compilador (ou dos compiladores) da colección primitiva, preferiron utilizar esquemas clasificatorios simplificados (LANCIANI; TAVANI, 1995, p. 8).

classificação, toda a produção poética que divergisse em sua composição das características norteadoras das cantigas lírico-amorosas era denominada cantiga de escárnio e maldizer:

[...] o género+ satírico [...] tense transformado nun contedor no que conflúen tódalas poesías líricas galego-portuguesas que non son inequivocamente clasificables dentro dos xéneros do rexistro amoroso. En consecuencia, aínda hoxe non é raro que se manifesten indecisións, vacilacións e meditacións acerca de se é lícito asignar esta ou aquela cantiga ó género+ escárnio-maldicir (LANCIANI; TAVANI, 1995, p. 8).

Resta aínda ressaltar, no que diz respeito à classificação, as indefinições e os questionamentos que pairam sobre a fronteira existente entre as cantigas de escárnio e as cantigas de maldizer:

[...] a actual ambigüidade terminolóxica senta as súas bases na mesma tradición manuscrita, e en particular nas rúbricas, sexa do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, sexa do da *Vaticana*, nos que só de modo esporádico e confuso se introducen designacións distintas [...] e nos que, ademais, a propia delimitación entre os termos %escarnio+ e %maldicir+ semella incerta. A maior parte das veces, as seccións reservadas ás poesías satíricas van precedidas, en efecto, por unha indicación totalizadora (%escarnio+ maldizer+), e só en raras ocasións van acompañadas dunha especificación ulterior (LANCIANI; TAVANI, 1995, p. 9).

Embora a *Arte de trovar* conceitue com relativa minúcia e nitidez as cantigas de escárnio e as cantigas de maldizer, o manuscrito, organizado por um compilador provavelmente do século XIV, se dedica a %questões de ordem técnica, evitando qualquer referência concreta aos trovadores que cultivaram os dois géneros satíricos [...]+(TAVANI, 1999, p. 20). Além dessa dificuldade de caráter classificatório, Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani nos advertem de que

rogêneo e que em muitos textos não há uma precisão genológica. Por conta disso, muitas das cantigas, diferentemente da divisão que prescreve a *Arte*, são apresentadas sob o rótulo totalizador %Cantigas de escárnio e maldizer+. Logo depois, esclarecem os porquês das vacilações:

Non sabemos se a confusión [classificatória] que se manifesta a partir dun determinado momento se pode adscribir ó compilador do cancionero arquetípico, ou se a diversa distribución das rúbricas unívocas (%esta cantiga é de mal dizer+ ou ben %esta cantiga é de escarnho+) e das rúbricas globais (%Cantigas de escarnho e de mal dizer+) implican unha responsabilidade ou corresponsabilidade dos copistas, que en certo punto deixarían cae-la distinción, adoptando constantemente a fórmula ambigua [...] (LANCIANI; TAVANI, 1995, p. 14).

Deve-se ressaltar também que os próprios trovadores usaram os conceitos %escárnio+ e %maldizer+ de modo heterodoxo . ora %escárnio+ e %maldizer+, ora %escárnio e maldizer+. , o que põe em dúvida a conceituação da *Arte de trovar*. Não obstante isso, Graça Videira Lopes ressaltava o valor do pequeno tratado poético:

Apesar, pois, de não podermos, com segurança, definir nem o seu autor, nem a sua data, nem a sua natureza exacta, a %Arte Poética+ do Cancioneiro da Biblioteca Nacional não deixa de ser um documento precioso. Precioso sobretudo no que diz respeito à matéria satírica que nos ocupa, matéria que o acaso histórico fez com que fosse aquela que melhor chegou até nós, uma vez que as páginas iniciais do Cancioneiro, e portanto deste pequeno tratado que o abria (páginas que tratariam, muito provavelmente, das cantigas de amor e das cantigas de amigo) se perderam totalmente. (LOPES, 1994, p. 94).

Sobre a cantiga de escárnio e a de maldizer, a *Arte* prescreve:

Cantigas de escárnio som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal de alguen en elas, e dizen-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen...ligeiramente: e estas palavras chamam os clerigos %hequivocatio+[...] (ARTE, 1999, p. 42).

Enquanto que as

Cantigas de maldizer son aquela<s> que fazem os trobadores <contra alguen> descubertamente: e<m> elas entraram palavras e<m> que queren dizer mal e nom aver<ám> outro entendimento se nom aquel que queren dizer chãam<ente> [...] (ARTE, 1999, p. 42-43).

De acordo com Lopes, e embora prefira, assim como Lanciani e Tavani, o termo global %escárnio e maldizer+para sintetizar a rica . e, ao mesmo tempo, complexa . sátira dos cancioneiros, essas definições têm sido lidas de duas maneiras distintas, centradas na oposição *cuberta/descubertamente* que o texto refere:

A leitura tradicional, que, diga-se, não parece adequar-se perfeitamente à totalidade das definições, é conhecida: as cantigas de maldizer exporiam %descubertamente+ o visado, citando o seu nome, enquanto que as cantigas de escárnio visá-lo-iam %per palavras cubertas+, ocultando, portanto, o seu nome. De facto, o texto da %Arte poética+[...] parece não se referir nunca à questão dos nomes [...] a distinção que estabelece a %Arte poética+parece, de facto, situar-se a outro nível, como ultimamente os investigadores de literatura medieval têm chamado a atenção. Ou seja, ao nível da complexidade da leitura (ou do *entendymeto*) exigida pela cantiga. Assim, enquanto que nas cantigas de maldizer o seu entendimento, como sátira, seria imediato e irrecusável [...], o entendimento das cantigas de escárnio implicaria um trabalho de descodificação, já que todas elas se construiriam a partir de um jogo com duplos sentidos (os *dous entendymentos* de que fala o texto). As *palavras cubertas* não se refeririam, pois, ao nome dos visados, mas simplesmente ao processo retórico de ataque que, como diz o texto, *chamã os clérigos hequivocatio*. Nas cantigas de escárnio a maledicência seria, de certa forma, diferida, pelo que a cantiga não poderia ser entendida tão

Logo, como pensa José Luiz Rodríguez,

[...] en las primeras [cantigas de escárnio] al lado de una interpretación literal se sugiere otra, figurada o metafórica, lo que no sucede en las segundas [cantigas de maldizer], pura invectiva en muchas ocasiones; las primeras explotan todas las posibilidades semánticas del lenguaje, la denotación y la connotación (paradigmática y sintagmática), mientras que las segundas huyen de todo lo que no sea la recta significación. En fin, si nos alejamos de la doctrina del tardío tratadista y exploramos directamente los textos, encontramos asimismo la confirmación explícita de las aseveraciones teóricas atrás formuladas [que as cantigas de escárnio são uma sátira coberta, velada; e as de maldizer, um ataque direto] (RODRIGUEZ, 1976, p. 36).

Como se percebe, os críticos consideram as definições propostas pela *Arte de trovar*, mas concordam com o fato de não serem suficientes para abarcar a complexidade do *corpus* satírico galego-português. Contudo, embora seja certo que a distinção entre escárnio e maldizer está longe de ser satisfatória . pelo fato de os próprios trovadores não a considerarem sistematicamente em sua produção . , acreditamos que as cantigas dionisinas escolhidas para este estudo foram elaboradas pelo Rei-trovador, tendo em vista em especial a estratégia retórica de composição que aproveita o jogo das palavras equívocas, próprio da cantiga de escárnio.

Isso considerado, observemos o principal recurso do escárnio, de acordo com a *Arte de trovar*: estas palavras chamam os clérigos a equivocatio. Em *Leituras e leitura do escarnho e mal dizer*, Américo António Lindeza Diogo conclui:

[...] no caso de qualquer texto de *escarnho*, estamos perante dois textos que são dados ao mesmo tempo, mas que ao mesmo tempo não podem perceber-se (são materialmente indiscerníveis); e, no final da interpretação, com um contexto relevante que exige a reposição da contemporaneidade dos dois sentidos [...]. Em geral, uma *mancha* estilística denuncia no texto a prega que lhe dá profundidade e faz com que o olhar hermenêutico reconheça não ter visto tudo (DIOGO, 1998, p. 464).

Nesse tipo de sátira, a engenharia retórica dos trovadores expunha, numa composição textual *dois em um* (DIOGO, 1998, p. 468): um texto, facilmente percebido, e, sorrateiramente, um contra-texto implícito, denunciado por meio de elementos lingüísticos e imagéticos ligados à tradição escarninha medieval. Dessa tradição deriva um catálogo de recursos satirizantes. Logo, a tal *mancha* no sentido literal da cantiga, propositadamente oferecida pelo trovador, era o acesso, por meio de recursos estilísticos . uma metáfora, um *enjambement* etc. . , ao jogo de palavras, incitando assim a desconfiança do receptor.

Portanto, as cantigas de escárnio jogam com *dois entendimentos*, propiciados pelo recurso retórico do *equivoco*, numa dinâmica de encobrir e descobrir, velar e desvelar, apresentando, em uma mesma cantiga, num primeiro plano um texto aparentemente despretensioso, noticiando um fato corriqueiro e ordinário, e, ao mesmo tempo, um contra-texto satírico malicioso, como explica Carlos Paulo Martinez Pereiro (1999, p. 18) quanto ao que chama de *significados fantasmas*:

... os entendimentos exigidos aos nosos satiristas
la incompleta Arte de Trovar do apógrafo quiñentista
e na Biblioteca Nacional de Lisboa . , fúndanse no e
derivan do uso do procedimento retórico do equívoco, das palabras
cubertasq. [...] que, de maneira inescusábel, nos impelen á maliciaq
para podermos captar na íntegra os significados de cantigas que
obedecen ao que poderíamos denominar principio do icebergq
(MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 20).

Segundo o pensamento do crítico, sob a estrutura que se quer mostrar, há uma
outra . contra-textual . %submersa+, fruto do *equívoco*, que nos remete a
significados degradantes, corrosivos, nos quais são expostos pecados e
pecadores.

Ainda que o moralismo seja uma das facetas do sentido da sátira medieval, o
aspecto lúdico das cantigas de escárnio e maldizer não deve ser
menosprezado. Como informa Jesús Montoya Martínez, a literatura, entendida
como jogo, divertimento com palavras, já na corte de Afonso X, o Sábio, era
muito apreciada pelo rei. Em seu artigo %Carácter lúdico de la literatura
medieval (A propósito del jugar de palabraq Partida Segunda, tít. IX, ley
XXIX)+, Montoya Martínez nos informa que, nos momentos de entretenimento,
quatro eram as formas utilizadas pelo rei ao se dirigir aos homens de sua corte:

El Rey puede hablar con los hombres como puro parloteo y
entretenimiento (engasajado), de modo discursivo (departir), de modo
expositivo o narrativo (retraer) [...] o de modo lúdico o lo que es lo
mismo jugando con las palabras (*jugar de palabra*) (MONTROYA
MARTÍNEZ, 1989, p. 432-433).

hemos em vista que %a.] el juego de palabra debe tener como objetivo la *risa* valiéndose de la polisemia de muchas de ellas o de la ambigüedad de otras tantas+ (MONTOYA MARTÍNEZ, 1989, p. 441).

É relevante levar em conta, além dessas conclusões, o que prescreve a Lei alfonsina de número XXX, Partida Segunda, Título IX, em *Las siete partidas*, quanto ao *jugar de palabra*:

(õ) E en el juego deven catar que aquello que dixieren sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos dello, commo sy fuere cobarde dezirle que es esforçado, jugarle de cobardia; e esto debe ser dicho de manera que aquel a quien jugaren non se tenga por denostado, mas quel ayan de plazer, e ayan de rreyr dello tan bien el commo los otros que lo oyeren. E otrosy el que lo dixiere que lo sepa bien rreyr en el lugar do conveniere, ca de otra guysa non serie juego onde omne non rrye; ca sin falla el juego con alegria se deve fazer, e non con sanna nin con tristeza. Onde quien se sabe guardar de palabras sobejanas e desapuestas, e usa destas que dicho avemos en esta ley, es llamado palaçiano, porque estas palabras usaron los omnes entendidos en los palaçios de los Reyes mas que en otros lugares; e ally rresçebieron mas onrra los que las sabien: e aun lo encaresçieron mas los omnes entendidos, ca llamavan antiguamente por cavalleros a los que esto fazien, e non era syn rrazon; ca pues que el entendimiento e la palabra estranna al omne de las otras animalias, quanto mas apuesta la a e mejor, tanto es mas omne. E los que tales palabras usaran e sopieren en ellas avenir, develos el Rey amar e preçiar, e fazer mucha de onrra e de bien; e los que se atrevieren a fazer esto non seyendo sabidores dello, syn lo que se mostrarien por atrevidos e por nesçios, deven aun aver por pena seer alongados de la corte e del palaçio (ALFONSO X, apud SODRÉ, 2007).

A seguir, temos a paráfrase de Jesús Montoya Martínez, com acréscimos de Paulo Roberto Sodr , acerca do *jugar de palabra*, tratado no texto alfonsino:

En el juego . de palabra, se entiende . deve catar [o trovador], que aquello [o jogo, a cantiga satírica] que dixere [o trovador], que sea *apuestamente dicho* [aspecto estilístico, competéncia literária], e *non sobre aquella cosa* [o aspecto risivel] *que fuere en aquel* [aspecto retórico], con quien jugaren [o visado], mas aviessas dello; como si

, decirle que es esforzado, e al esforzado jugarle de
MONTROYA MARTÍNEZ, apud SODRÉ, 2007).

Esta lei elucida, segundo o autor espanhol, aspectos importantes, em especial, no que concerne à noção de literatura como um jogo dentre os outros apreciados pelo rei (MONTROYA MARTÍNEZ, 1989, p. 437). Logo, o *jugar de palabra* representava uma modalidade lúdica, cuja finalidade era entreter, sem pretender gerar, a princípio, outro efeito a não ser o do riso da corte. Contudo, quanto à leitura e à interpretação do texto alfonsino feita por Montoya Martínez, Sodré afirma que

Martínez lê, portanto, o trecho do exemplo . *Como si fuere cobarde, decirle que es esforzado, y al esforzado, jugarle de cobardía*+ (o trecho em itálico é acréscimo interpretativo de Montoya Martínez) . como o que não se deve fazer, quando, na verdade, parece ser o contrário, isto é: no jogo devem cuidar que aquilo que disserem seja apropriadamente/bem compostamente dito, e não [diretamente] sobre aquela coisa [o defeito do visado] que estiver naquele lugar com quem jogarem, mas a jogos dele; ou seja, se ele for covarde, [deve] dizer-lhe que é esforçado, e ao esforçado, jogar com a covardia. O jogo, o avesso, o contrário, ou seja, o equívoco estaria justamente na surpresa de os ouvintes e o próprio visado perceberem a brincadeira do jogo dos contrários e equívocos. Nisso estariam a conveniência e a boa composição da cantiga: não dizer ao covarde que é covarde, nem ao sodomita que é sodomita, mas jogar com seu avesso: um seria valente; o outro, heterossexual (SODRÉ, 2007).

Além disso, deve-se ressaltar que, embora a Lei não trate especificamente das cantigas de escárnio e maldizer, o texto de Alfonso X traduz um aspecto normatizante desse jogo centrado, como essas cantigas, no conceito do equívoco. Mas, segundo reflexão de Sodré,

[...] diante do que reza a doutrina da lei, o *equívoco* talvez não estivesse apenas na idéia retórica de camuflar ou jogar com as

uma crítica. Estaria na tentativa de induzir o receptor a não maldizer a brincadeira equívoca, ou seja, as trocadelias, os avaros infanções e os inveterados sodomitas seriam, ao invés, Marinhas decentes, nobres generosos e heterossexuais convictos. O *jugar de palabras* de que fala a lei é geral: diz-se de alguém, velada (por *hequivocatio*) ou desveladamente, algo contrário à sua natureza social, moral, física, ao passo que o *jugar de palabras* de que trata a poética fragmentária é restrita: indicam-se maneiras de expor o *jugar*: camuflado e equívoco, nas cantigas de escárnio, chão e grosseiro, nas de maldizer (SODRÉ, 2007).

Parece ser possível que ambos os conceitos . o *jugar* descrito na *Arte* sob a forma da *hequivocatio* e o *jugar* das *Partidas* . foram explorados pelos poetas galego-portugueses e utilizados na composição de seus cantares satíricos. Embora utilizem estratégias retóricas diferentes, o princípio de jogo, de divertimento com as palavras é o mesmo:

[...] hoy día tenemos un gran numero de muestras de este jugar de palabra en los cancioneros galaico-portugueses generales (el Colocci-Brancuti, hoy de la Biblioteca Nacional de Lisboa, el de la Vaticana, el de Ajuda) o en los individuales, rótulos sueltos, donde se ha conservado ese gran conjunto de chanzas, chistes, burlas y caricaturas que forman nuestra literatura satírica de los siglos XIII-XIV. Allí se encuentran las conocidas cantigas de escarnio y de maldecir, los debates y tenzones, los sirventeses morales. (MONTROYA MARTÍNEZ, 1989, p. 438).

Nesse jogo de palavras, apreciado no ambiente palaciano, era freqüente a sátira pessoal, utilizando-se, às vezes, nomes próprios de contemporâneos nos escárnios ou, harmonizando-se aos disfarces do *cubrir/descubrir*, nomes motivados, visto que muitos trovadores acharam no nome próprio um elemento adicional que propiciava o divertimento, o jogo, (re)nomeando o ser escarnecido, de modo que neste nome satírico+ estivessem contidas pistas para o entendimento da ridicularização. Faziam do nome uma chave de leitura:

ênção e de divertir, os *trouvères* empregaram diversos recursos para despertar o riso do público ouvinte ou leitor, a começar pelos apelidos engraçados e até mesmo injuriosos que davam aos personagens+(MACEDO, 2000, p. 145) . Observa ainda o autor que

A profunda ligação com a esfera do lúdico pode ser observada já no termo utilizado para designar os criadores e intérpretes da literatura. Com efeito, *joculatores* derivava do vocábulo latino *jocus*, e significava *jogadores*+. A designação desses indivíduos que assumiam a função de divertimento girava sempre em torno da idéia do jogo: em francês, eram chamados *jongleur* e *jongleur*; em occitânico, *joglar*; em espanhol, *juglar*; em italiano, *giullare* e *giocolare*; em inglês, *jugelere* ou *jogler*; em alemão, *gengler* e *spielmann*; em neerlandês, *gokelaer*, e, em galego-português, *jogral* (MACEDO, 2000, p. 143).

Segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *em nenhum país se generalizou tanto o uso de apelidos motejadores como em Portugal*+ (apud MARTINS, 1986, p. 113). Com efeito, vemos que este procedimento foi realizado consideravelmente pelos medievais peninsulares com o intuito de satirizar:

Quando se explicam certas alcunhas, nota-se, às vezes, intenção de também satirizar, por exemplo, o famoso D. Simão Caga-na-Rua. O apelido era outro. Porém, num duelo judiciário, por uma questão de saias, borrou a sela toda. Por isso lhe chamaram Caga-na-Rua (MARTINS, 1986, p. 114-115).

Muitos trovadores, portanto, para suscitar o riso, seja pelo simples divertimento centrado num jogo de avessos, seja pela exposição dos defeitos e dos vícios do satirizado, davam a esses personagens nomes degradantes. Curiosamente,

o escarninha documenta-se [...] em algumas alcunhas e dos Cancioneiros: Nuno Porco, Nuno Peres Sandeu, (José de São-), FernandqEsquio, João Zorro, Airas Corpancho, Vuitorom, Esgaravunha, Coxas-Caentes, etc. (LAPA,

Quanto aos alvos da sátira, todo indivíduo, cujo proceder destoasse do ideal cortês e da ética cristã se tornaria, potencialmente, um possível tema para os trovadores, com sua proposta risível acusadora, desbocada, obscena, às vezes; mas, acima de tudo, moralizadora. Uma das muitas facetas desse riso indica o seu quê moralizante, base do escárnio trovadoresco. Interessa-nos unicamente, neste estudo, compreender esse aspecto do riso, sem alimentar quaisquer preconceitos. Em *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*, José Rivair Macedo nos esclarece sobre essa característica do riso e sua face sociológica:

A expressão do risível, todavia, é um ato social. O gesto é condicionado a uma teia de significados determinados pelos códigos de comunicação aceitos coletivamente, pelas convenções partilhadas [...].
Na qualidade de gesto coletivo, o riso traduz valores, revela comportamentos e padrões socioculturais (MACEDO, 2000, p. 22).

Reflete também que,

Ampliando a máxima do escritor latino Horácio %O riso castiga os costumes+, Bergson [...] argumenta ser o riso um mecanismo sutil através do qual a sociedade condena atos ou comportamentos considerados inadequados, indesejáveis. Ri-se daquilo que, aos olhos (e ouvidos) dos espectadores, é tido como condenável ou exagerado [...] (MACEDO, 2000, p. 25).

ar, aos trovadores e jograis era permitido
santizar e burlar com os mais diferentes assuntos. Considerando o
levantamento minucioso efetuado por Graça Videira Lopes, vê-se que

os cancioneiros portugueses incluem 50 cantigas cujo motivo satírico dizia respeito a comportamentos sexuais, 29 expondo pelo riso a homossexualidade masculina e 4 o lesbianismo, 15 tratando do adultério, 11 da velhice, 9 dos defeitos físicos, 11 do aspecto físico feminino e 4 do masculino, além de uma infinidade de outras voltadas para a zombaria envolvendo questões pessoais, políticas ou diversos comportamentos inadequados diante dos padrões da época. A mofa poderia ser dissimulada em adjetivos maliciosos, ou escancarada. A linguagem oscilava entre as expressões irônicas e o vocabulário grosseiro e injurioso (LOPES, 1994, p. 217-218).

Ainda sobre os visados, é relevante considerar que

Os trovadores expunham nas cantigas de *escárnio* e *maldizer* a mesma visão galhofeira notada no domínio ocitânico em relação ao gênero poético destinado às questões amorosas. Não poupavam os seus confrades, nem os nobres arrogantes ou demasiadamente avarentos. O vocabulário insultuoso preponderava em peças nas quais rivalizavam sobre suas potencialidades sexuais, difamando os fracos e efeminados, os excessivamente castos e os que amavam em exagero. Determinadas criações %ouvavam+ as qualidades das mulheres feias e das velhas carcomidas, enquanto outras escarneciam das putas, propondo trocadilhos indecentes ao falar de senhoras, de mulheres malcasadas, e, sobretudo, daquelas julgadas propensas ao adultério (VIEIRA, apud MACEDO, 2000, p. 160).

Como vimos, diante de uma época regida pelo cristianismo e %ela codificação e ritualização da cortesia+ (MACEDO, 2000, p. 159), pelo viés humorístico preocupavam-se os trovadores em registrar os acontecimentos e as práticas contrárias ao %o bom proceder+. Muitas vezes, esses episódios e atitudes dos diversos visados da sátira eram denunciados, velada ou abertamente, por meio dos nomes, sobrenomes e apelidos.

mas, afinal, o que é um nome? Ou, especificamente, o que é um nome dentro do fazer literário? Existe alguma motivação apriorística para se nomear, ou estamos diante de simples convenções sociais?

Desde *Crátilo*, de Platão, o nome, em especial o nome próprio, é discutido: motivação ou convenção social? Sócrates é convidado a emitir sua opinião e o faz, mostrando a Hermógenes que o nome é a imitação da coisa, e, de maneira oposta, persuade Crátilo de que os nomes são regidos por convenção. Deste modo, concilia as duas teses.

Centrar-nos-emos no aspecto da *motivação* do nome, já que os personagens dionisinos, nosso objeto de investigação, são representantes dessa categoria da nomenclatura. Para exemplificar essa teorização sobre a gênese do nome, reproduzimos um trecho do diálogo entre Sócrates e Hermógenes sobre a natureza de certos nomes:

Sócrates . Agamémnone parece ser quem é capaz de realizar seus desígnios com perseverança e de perseverar até o fim sem desfalecimento. A prova disso, temo-la na sua permanência diante de Tróia com tão grande exército. O nome Agamémnone significa, justamente, que o homem é admirável em persistência, *agastòs em epimonê*. Quer parecer-me, também, que Atreu é chamado pelo nome certo, pois o assassino de Crisipo e o seu procedimento para com Tiestes são fatos prejudiciais e, para a virtude, sumamente funestos (*atêra*). Esse nome é algum tanto obscuro e desviado do sentido próprio, de forma que não revela de imediato a toda a gente o caráter do seu possuidor; mas as pessoas com prática de nomes compreendem logo o sentido de Atreu, pois quer o tenhamos na conta de obstinado (*ateirês*), quer na de intemerato (*átrestos*), quer na de funesto (*atêròs*), de todo jeito o nome está bem aplicado.

[...]

] Quanto a Tântalo, todos concordarão em que recebeu o e conforme sua natureza, se for verdade o que se speito.

Hermógenes . Que dizem dele?

Sócrates . Que ainda em vida, uma infinidade de desgraças terríveis se abateram sobre ele e culminaram com a total destruição de sua pátria, e depois, no Hades, aquilo de ficar-lhe a pedra pendente (*talanteia*) sobre a cabeça, o que concorda admiravelmente com o seu nome; dir-se-ia que, desejando alguém chamar-lhe o mais infeliz dos homens (*talántatos*), alterou a designação para Tântalo; pelo menos, foi esse o nome que o acaso da lenda terminou de formar (PLATÃO, 2001, p. 162-163).

De acordo com a teoria platônica, certos nomes traduzem o caráter do seu portador. Segundo sua hermenêutica, nos nomes de *Agamémnone*, *Atreu* e *Tântalo*, entre outros observados no *Crátilo*, está contida uma gama de informações sobre o ser nomeado, num mecanismo em que quem descobre as motivações do nome descobre o ser correspondente a ele.

Motivado, diferentemente dos nomes de batismo, dados a seres históricos, o nome na literatura é dado a um ser ficcional, *persona* existente apenas num determinado contexto artístico. Diante disso, interpretar um nome dentro da obra literária, efetivamente, não é uma tarefa das mais simples. Sobre esse tipo de estudo de perfil onomástico, Yves Reuter observa que

O nome é de fato um designante fundamental da personagem. Realiza várias funções essenciais.

Antes de tudo, ele dá vida à personagem. Como na vida real, fundamenta a sua identidade. Do mesmo modo, contribui para produzir um efeito do real [...] em consequência, o nome é de algum modo a unidade de base da personagem, aquilo que a sintetiza de maneira global e constante. Identifica a personagem e a distingue das outras. Cada menção ao seu nome equivale a lembrar o conjunto de suas características [...]. Além disso, o nome funciona em interação com o ser e fazer das personagens. Chama-se esse fenômeno de *motivação* do nome, o que em termos concretos significa que de algum modo o nome prefigura o que é e o que faz a personagem.

efetuar de maneira explícita, e nesse caso o leitor fica à : a primeira ocorrência do nome, de um certo tipo de : de ação. Ou, em troca, que se realize de forma mais implícita, mais complexa ou mais indireta. Nesse caso, em função das qualificações e das ações das personagens, o leitor vai compreender retrospectivamente o sentido do nome da personagem (REUTER, 2002, p. 101-103).

Portanto, dada a complexidade do estudo proposto, convém lembrarmos um conselho de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro:

Aventurar-se pelos nomes, pois, prevê alguns cuidados . para mais prazeres e menos perigos. A regra número um, sem a qual nenhuma outra ganha sentido, é considerar sempre o contexto (ficcional, poético) em que o nome aparece (SALGUEIRO, 2007, p. 326).

Sabedores dos riscos relativos ao estudo dos nomes, além dos próprios relacionados ao Trovadorismo galego-português, mas com vistas aos prazeres que a pesquisa proporciona, deter-nos-emos agora na situação do personagem medieval e no seu entendimento. Sobre sua condição ficcional à época, César Dominguez afirma que

Los artistas medievales demuestran una elevada consciencia del poder empático del personaje, y ello no sólo por lo que se refiere a la recepción, sino también a la producción y al propio mensaje, en cuanto metonimia [...] de su protagonista (DOMÍNGUEZ, 2005, p. 193).

Esclarece-nos também, quanto ao processo da criação, que o personagem medieval era uma síntese de dois enfoques:

mimético (el personaje como representación textual del [...] y, por tanto, centro de la experiencia literaria) e *inmanente* (el personaje como puro conjunto de semas [...], sin vínculo alguno con la realidad extratextual) (DOMÍNGUEZ, 2005, p. 186).

Vemos, portanto, num primeiro enfoque, o personagem como uma representação humana, mas também, numa segunda perspectiva, como um conjunto de significações caracterizadoras dele, indissociáveis, formadoras de um ser existente apenas no âmbito literário, ficcional, sem nenhum correspondente extratextual. Além disso, e ainda segundo Domínguez, a concepção aristotélica de criação e caráter do personagem inspira os medievais no nomear, pois exploram o binômio *êthos/diánoia*, postulada pelo pensador grego:

Si el *êthos* se define como %aquello según lo cual decimos que los que actúan [...] son tales o cuales+ [...] la *diánoia* consiste en %saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso+ [...]. El personaje en su integridad se ve determinado, pues, por la *práxis* (acción) [...] (DOMÍNGUEZ, 2005, p. 195).

Essa síntese do personagem medieval em *caráter* (como é) e *ação* (como procede) proporcionou ao personagem a condição de arquétipo: uma *persona- atributos*, aglutinando ao nome suas características.

El personaje es, por tanto, un simulacro de *particularidad*; facilita la comprensión, al tiempo que satisface la necesidad humana de la ficción, asociada al aprendizaje y el placer [...]. Y es en los *onómata* (nombres) donde reside la matriz de ese simulacro de particularidad en un doble sentido, ya que con el *ónoma* acontece la encarnación del personaje y, de resultas, el desarrollo del proceso creativo [...] (DOMÍNGUEZ, 2005, p. 199).

Assim, o personagem se transforma num *locus*, numa matriz de significado, sobre a qual se estrutura o processo ficcional. Que características se agregariam, por exemplo, ao nome de Artur? O que é capaz de suscitar o nome desse famoso personagem da cavalaria? O que representa esse personagem? O recurso onomástico, tendo no nome uma matriz caracterizadora, foi largamente explorado tanto pelos tratadistas clássicos como pelos medievais. Esta *persona-locus*

[...] se fracciona [...] en once subtópicos: *nomen* (nombre), *natura* (carácter), *victus* (género de vida), *fortuna* (condición socio-económica), *habitus* (aspecto físico), *affectio* (inclinaciones), *stidia* (intereses), *consilia* (decisiones), *facta* (acciones llevadas a cabo), *casus* (hechos fortuitos) y *orationes* (discursos) (DOMÍNGUEZ, 2005, p. 201).

Logo, para este estudo, centrado nos nomes dos três personagens dionisinos, será de grande valia, para bem entendê-los, considerar, além do aspecto essencial, o nome, os demais subtópicos que compõem essa matriz de significados que é o personagem.

A categoria de nomes, mais à frente intitulada *nomes significativos*, estudada, entre outros, por Ernst Robert Curtius (1996, p. 605-611), reconhece no nome uma função, além do caráter indicial, designativo, justificadora da natureza do ser. Curtius exemplifica essas camadas de significação relativas ao nome próprio, analisando o uso deste na Grécia e em Roma, além da Idade Média. Sobre o nome de uma das festas medievais, afirma que

Agnolia tem seu nome pelo fato de que o sacerdote antes da matança do animal, pergunta: *agone?* (devo executá-lo?); ou talvez pelo fato de os carneiros não virem voluntariamente, mas tangidos (*agantur*). Antigamente, porém, a festa chamava-se em geral *Agnalia* (festa do carneiro), inserindo-se depois simplesmente um *o*. Pensou-se na *agonia* do animal sacrificado ou no grego *agon?* Pois temos cinco etimologias à escolha (CURTIUS, 1996, p. 606).

Consoante essa teoria dos nomes, Roland Barthes considera:

O Nome próprio também é um sinal e não por certo um simples indício que serviria para designar, como pretende a concepção corrente, desde Peirce até Russell. Como sinal, o nome próprio presta-se a uma exploração, a um deciframento [...]. Em outras palavras, se o Nome [...] é um sinal, trata-se de um sinal volumoso, de um sinal sempre pejado de uma densa espessura de sentido, jamais desbastado pelo uso ao contrário do nome comum, que só entrega um sentido por sintagma (BARTHES, 1974, p. 59).

Essa categoria de nomes, como considera Barthes, se abre à exploração de seu sentido, a um deciframento, visto que sobredeterminado; o aspecto lúdico da produção de um texto literário com nominação motivada e de sua interpretação deve ser, desse modo, considerado. Não sabemos, a princípio, o que determinado nome pode significar, mas, no jogo de motivações e significados, podemos obter diversas respostas. Afinal, como demonstra Salgueiro, as origens dos nomes são diversas:

[...] elenquemos sinteticamente alguns desses insondáveis lugares de origem, isto é, lugares onde podemos buscar significações técnicas para o nome ficcional:

- a) etimologia: o estudo das origens de uma palavra conduz a segredos dantes não sonhados;
- b) alusão literária: a remissão a outro texto tem sido uma constante na ficção, tornando-se uma profissão de febre+ (Leminski) na contemporaneidade;

gem afetiva: muita vez, o nome pertence a um mundo ador, portanto de restrito acesso, até que alcance o

- d) jogos lingüísticos vários: nomes só com minúsculas ou só com maiúsculas, só com iniciais, hipocorísticos, formados por aglutinação ou por justaposição . os recursos que a língua propicia são aparentemente inesgotáveis;
- e) onomatopéias: um dos recursos preferidos, dado o grau de humor . sobretudo humor negro . que trazem;
- f) anagramas e palíndromos: artimanhas sutis, passam amiúde em branco por leitores apressados, sem as filigranas;
- g) paronomásias na mesma língua e entre línguas distintas: seja pelo aspecto fônico, seja mórfico, olho e ouvido devem se aliar para essa pesca;
- h) *roman à clé*: modalidade específica em que a história invade, disfarçada, a estória . costuma ser útil nos chamados romances históricos;
- i) alusões diversas: os nomes procedem do mundo religioso, de lugares geográficos, de eventos e personagens históricos, de outras expressões artísticas etc.;
- j) o *caso*: tantas e tantas vezes o fortuito se transforma na motivação primeira . uma notícia, uma conversa, um *insight* pulam para o espaço fantasmático da criação literária; etc. (SALGUEIRO, 2007, p. 327).

Voltando-se para o contexto medieval, tem-se com a *interpretatio nominis* um recurso de leitura para o entendimento das cantigas em que o trovador centra todo ou parte de seu jogo na nomação. Alguns trovadores, principalmente os das primeiras gerações e os da geração de poetas últimos e epigonais (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 23), lançaram mão dessa estratégia retórica, em geral, utilizada na sátira, tendo %a dupla estratexia de, velândoo, desvelar, parcial e indirectamente, pistas de identidade [...] (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 71).

Tais %pistas de identidade+ se concentram em nomes, sobrenomes, apelidos, alcunhas e até mesmo em anagramas, baseados em uma %arrosión xeneralizadora+ e em um %ebaixamento obscenizante que, partindo das potencialidades humorísticas e denigratorias encerradas na onomástica [...]

auténtica *damnatio* (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 14). Isso porque em muitos nomes está sugerida ou exposta, como vimos, a falta cometida pelos visados, a razão, ou a pista, satírica. Em suma: o ato de nomear já é, em si, uma condenação dos visados.

Sendo assim, utilizaremos a *interpretatio nominis* como chave de leitura das cantigas de Dom Dinis sobre Melion Garcia, João Bolo e João Simeão, almejando, a partir do nome desses personagens, como vimos afirmando, fazer um contraponto com as constatações da crítica, além de tentar lançar diferentes olhares sobre a produção satírica do Rei-trovador.

Sobre os nomes dos personagens de Dom Dinis há, como em todo nome motivado, múltiplas camadas de significação. Por essa razão, é-nos desafiadora a incursão onomástica proposta, embora consideremos a dificuldade de lidar, entre outros aspectos, com o distanciamento temporal, a pouca documentação a que tivemos acesso, as incertezas dos críticos que se debruçaram sobre o assunto e, por certo, nossas dúvidas e conhecimento limitado, pois ainda nos movemos num terreno muito lacunar, às vezes, movediço.

De antemão, a principal . senão única . certeza que se tem é que estamos diante de um imenso campo hipotético e que toda informação lançada sobre a suposta identidade de um personagem escarnecido pelo poeta é, antes de tudo, um risco, diante da falta de documentação que sustente a aproximação



PDF Complete
Your complimentary use period has ended.
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

e seres humanos, contemporâneos de Dom

Dinis.

A esse respeito Graça Videira Lopes comenta :

Como já dissemos, é a figuras e a acontecimentos do seu quotidiano que os trovadores e jograis vão buscar a matéria que desenvolvem neste modelo. Parece-nos assim importante retomarmos aqui a pergunta de Rodrigues Lapa, em jeito de programa futuro, coloca no prefácio à sua edição: *“Que sucessos ou que personagens suscitaram o gracejo ou o sarcasmo dos escritores da época?+ Quem e o quê podia, pois, desencadear uma cantiga desse tipo? [...] à primeira vista, qualquer motivo ou qualquer personagem da vida contemporânea de trovadores e jograis, independentemente do seu carácter, ou mesmo do estatuto da personagem, seriam susceptíveis de desencadear uma cantiga de escárnio e maldizer. Por outras palavras, uma espontaneidade quase jornalística parece, de facto, ser a única regra neste domínio. (São, aliás, muito frequentes, neste corpus, as cantigas que começam com uma referência temporal concreta, muitas vezes em forma de testemunho pessoal do trovador: ontem estive, outro dia aconteceu-me, vejam o que presenciei ontem, ou um dia destes, etc.) (LOPES, 1994, p. 211).*

Outra opinião sobre o tema é emitida por Macedo. O autor emprega a expressão *“máscara do real+*, que a nós parece a mais apropriada para a produção que estudamos:

Para quem deseja, todavia, encontrar o *“real+inscrito nos versos dos poetas medievais, o exemplo aqui citado servirá como alerta para o limite da objetividade no tocante ao valor testemunhal desses contos para o dia-a-dia das cidades medievais. Um termo designa bem a estratégia narrativa neles encontrada: máscara. Por trás de uma intenção explícita e revelada, fundada numa trama extraída supostamente de uma situação cotidiana, o autor constrói um enredo imaginário, como uma máscara para o real. Por meio dessa estratégia, o lúdico sobrepõe-se ao sério, e a verdade inicial é em geral burlada (MACEDO, 2000, p. 192).*

vê-se esse processo de mascaramento da realidade. Esta, funcionando como mote, apenas possibilita a burla, a construção ficcional de um episódio, não sendo, portanto, as cantigas, um testemunho fidedigno do que se convenci ona chamar de %real+.

Nesse sentido, e especificamente sobre a produção de Dinis, Lopes pondera:

É também neste grupo das cantigas dirigidas a personagens difíceis de identificar que se inclui a maioria das cantigas satíricas de D. Dinis, as quais, visando muito provavelmente personagens próximas da sua corte, não fornecem, em geral, quaisquer elementos para uma identificação mínima dos visados. É o caso das duas cantigas contra um tal Melion Garcia, um indivíduo de mau carácter acusado de manter miseravelmente duas meninas de quem tinha a tutela (L. 88, 89); de João Bolo, (talvez um jogral?), que aparece ridicularizado em três cantigas a propósito da sua estupidez na troca (ou compra) de uma mula velha e doente (L. 90,91,92) . ainda que aqui, como leu recentemente Elsa Gonçalves as alusões se devam referir igualmente a práticas homossexuais; e ainda de mais três personagens [...] (LOPES, 1994, p. 289-290).

Considerando a observação da estudiosa e focalizando os nomes dos visados de Dom Dinis, procuraremos nos esmerar na aproximação, dentro das possibilidades de leituras obtidas e com o devido cuidado, a personagens próximas da corte, próximas do próprio rei, em geral, vassalos seus. Deve-se ter em conta que a aparição desses vassalos nas cantigas se dá como co-texto da vida real.

Sabemos de parte de suas ações, quase que exclusivamente, pelas crônicas dos reis portugueses, cabendo ao cronista relatar o que era, aos seus olhos, digno de nota, isto é, de importância histórica. Os fatos corriqueiros e ordinários, em muitos casos a fonte do contexto necessário ao bom

do em vista que muitas cantigas escarninhas ainda nos são lacunares diante da falta de contextualização . , são, em geral, não documentados. Apesar disso, são imprescindíveis as crônicas e outros documentos historiográficos, cuja consulta nos possibilite dados para a compreensão dos equívocos. Assim, os textos de caráter histórico que analisamos para a feitura deste estudo são principalmente a *Crônica de Dom Dinis*, de Rui de Pina ([s.d.]), e o recente estudo biográfico de José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *D. Dinis* (2005).

No que diz respeito à edição crítica do *corpus* dionisino, optamos pela de Manuel Rodrigues Lapa, em detrimento da de Graça Videira Lopes, pela maior credibilidade, entre os especialistas, da primeira. Ressalta-se em Lapa a apurada formação filológica, somada a sua %intuição literária+ e %estilística+ (SOUZA, 2007). Outro aspecto que dá maior fidelidade à edição de Lapa é o fato de registrar, além de um comentário contextual . o que Lopes também o faz . , as diferenças entre os testemunhos anteriores ao seu, além de sua leitura propriamente dita. Realiza também, diferentemente de Lopes que propõe uma atualização do texto, um registro mais fiel à natureza fonético-fonológica da época das composições. Com isso, conforme afirma Arivaldo Sacramento de Souza,

Em Lopes, o grau da mediação, ao alterar a *scripta* do texto, sem deixar em evidências tais interferências, pode orientar o leitor a uma leitura fracionada que, quiçá, exclua marcas lingüísticas responsáveis pela contextualização do discurso das cantigas (SOUZA, 2007).

...cigtas, Lopes incorre em outro problema: detém-se apenas no aspecto gramático-fonético, esquecendo-se de que, para sua proposta inicial. atualizar as cantigas, faz-se necessário um exaustivo exame do contexto da obra, bem como da língua utilizada pela respectiva sociedade+ (SOUZA, 2007), no que Lopes não procede muito bem, pontuando questões discutíveis e gerando polêmicas. Por isso, preferimos a lição de Lapa, mas, quando necessário, cotejaremos, criteriosamente e resguardando-nos de eventuais riscos, essa edição com as leituras interpretativas de Lopes.

Nosso trabalho será desenvolvido em três capítulos. No primeiro, intitulado *A cegueira de um ÷me infernal* Melion Garcia+, faremos incursões ao nome do personagem a fim de que, levando-se em consideração as leituras críticas já feitas, lancemos novos olhares sobre as cantigas *Qu é Melion Garcia Queixoso+* e *Tantq é Melion pecador+*. Nelas nos é apresentado um homem *infernal+* que tem sob sua tutela duas meninas. As cantigas, em resumo, bastante claras sob o ponto de vista da construção sintática e da leitura, revelam o péssimo proceder do personagem.

No segundo capítulo, *Animais roubados (ou trocados)*: os sofrimentos de João Bolo+, da mesma maneira, tomaremos nosso visado como guia na sátira expressa nas três cantigas do ciclo, *Joan Bolo jovqen a pousada+*, *De Joan Bolq andq eu maravilhado+*, *Joan Bolq anda mal desbaratado+*, para melhor compreendermos a tal *troca de rocim por mula+*. Em *Natura das animalhas: bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Carlos Paulo Martínez

zação, por parte dos satiristas medievais, da
rauna, tanto como arcuinhas de personagens como representação burlesca.

Xa temos comentado em varias ocasións o recurso á *interpretatio
nominisqverbo* dos antropônimos ou alcumes animais, empregado
com maior ou menor rendibilidade em varias cantigas como ponte
equivoca que promove a dimensão satírica e configura a potencia da
burla (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 211).

O equivoco, no ciclo satírico de João Bolo, como veremos, gira em torno da
aventada homossexualidade deste personagem.

No terceiro e último capítulo, *o* má sorte de João Simeão+, analisaremos a
cantiga *Deus! Comqora perdeu Joan Simion+*, na qual João Simeão, ao que
tudo indica, meirinho-mor do rei, é satirizado por ter sangrado três bestas sãs
indevidamente, levando-as à morte. A que tipo de jogo nos levará o nome de
João Simeão? Que relação este tem com as tais bestas?

Por fim, voltamos ao questionamento central: o que seria um nome? A
representação do ser? Se, tomando a proposta platônica como acertada . ao
descobrir-se o nome, descobre-se também o ser por ele nomeado . , é natural
que nessa nova relação escarninha nome/ser, desenvolvida por alguns
satiristas medievais e observada nas cantigas de Dom Dinis, o escarnecido
tenha um novo nome que o represente fidedignamente, nesse jogo risível. Se,
ao (re)nomear, motivação há, cabe a nós a procura, isto é, a busca do sentido.

1

A CEGUEIRA DE UM OME INFERNAL: MELION GARCIA

Nomem est omen (nome é presságio)

[Anônimo]

Efetivamente, a identidade do personagem Melion Garcia é tão obscura quanto o sentido da sátira de seu ciclo. Nada se sabe por meio de documentação sobre algum ser histórico contemporâneo ou não de Dom Dinis assim denominado, embora o sobrenome *Garcia* fosse bastante usual. Além disso, não há registro do vocábulo *Melion*, nos dicionários etimológicos pesquisados.

Antes, porém, de qualquer menção aos comentários críticos, além de nossas próprias considerações, passemos à apresentação das cantigas a serem analisadas. Eis a primeira:

Ou é Melion Garcia queixoso
ou non faz come ome de parage
escontra duas meninas que trage,
contra que non cata ben nen fremoso:
5 ca lhas vejque trager, ben des antano,
ambas vestidas de mui mao pano:
nunca mais feo vi nen mais lixoso.

chorando mil vegadas,
que an con el levado;

10 el[e], come ome desmesurado
contra elas, que andan mui coitadas,
non cata ren do que catar devia;
e, poi-las ten [con]sigo noitqe dia,
seu mal é tragê-las mal lazeradas.

15 E pois el sa fazenda tan mal cata
contra elas, que faz viver tal vida,
que nen del nen doutren non [a]n guarida,
eu non lho tenho por bõa barata
de as trager como tragqen concelho,

20 chorasas e minguasdas de conselho,
ca Demo levqa prol que xi lhqen ata (LAPA, 1995, p. 74-75).

Segunda cantiga:

Tantqé Melion pecador
e tantqé fazedor de mal
e tantqé un ome infernal,
que eu soo ben sabedor,
5 quanto o mais posso seer,
que nunca podera veer
a face de Nostro Senhor.

Tantos son os pecados seus
e tan muitqé de mal talan,
10 que eu sõo certo, de pran,
quantqaquestqé, amigo meus,
que, por quanto mal en el á,
que já mais nunca veerá
en n un tempqa face de Deus.

15 El fez sempre mal e cuidou
e já mais nunca fezo ben;
[e] eu sõo certo poren
del que semprqen mal andou;
que nunca já, pois assi é,
20 pode veer, per bõa fé,
a face do que nos comprou (LAPA, 1995, p. 75).

Graça Videira Lopes, diante do laconismo que envolve o personagem,
comenta:

Não sabemos quem seria este Meliom Garcia, que D. Dinis satiriza
aqui a propósito da vida miserável que fazia levar a duas pupilas que

a casa. A cantiga, se é linguisticamente clara, é um a quanto ao seu sentido real. Aparentemente, o que o onicamente dizer é que desta forma as meninas não poderiam nunca arranjar um bom casamento, o que seria prejudicial ao próprio Meliom, que não saberia, assim, tratar da sua *fazenda*. Mas dado que a cantiga seguinte, endereçada à mesma personagem, parece jogar com os problemas da visão, também não seria impossível detectar um jogo semelhante nesta cantiga (centrado à volta do termo *catar*, ver). Neste sentido as %duas meninas+poderiam mesmo ser as %meninas dos olhos+ e a cantiga ser um divertido equívoco sobre a doença dos olhos (cataratas?) de Meliom Garcia. Estou em crer, de qualquer forma, que estas cantigas datariam da juventude do rei (LOPES, 2002, p. 482).

E continua, agora, comentando a segunda cantiga pertencente ao ciclo:

A mesma personagem da cantiga precedente, cujos pecados e mau carácter acabariam por impossibilitar-lhe %er a face de Deus+. Mais uma vez, a aparente simplicidade da cantiga leva a pensar que é muito possível que haja um equívoco centrado na repetição do verbo %er+, alusão a um qualquer defeito de visão, como na cantiga anterior (LOPES, 2002, p. 483).

Manuel Rodrigues Lapa, outro crítico que se dedicou à leitura das cantigas sobre Melion Garcia, tem opinião semelhante quanto ao sentido geral da burla. No entanto, acrescenta sobre as meninas, na rubrica de %Qu é Melion Garcia queixoso+, que eram %certamente suas [de Melion] parentas, a quem ele não dava o que lhes pertencia, pelo que andavam mal vestidas e mal tratadas+ (LAPA, 1995, p. 74).

Além disso, é útil termos em conta que as cantigas de Dom Dinis, que tratam de um ser pecador, são mais uma prova de que estamos diante da figura de um %rei-legislador formado dentro da cultura bíblica+, como relembra Elsa Gonçalves (1995, p. 165-170). Melion Garcia, personagem %inferral+ que sempre procedeu de maneira maléfica em relação às meninas citadas, é

a cegueira. Como fizera em *Disse-mojoqum* cavaleiro (LAFR, 1999, p. 78), retomando o verso *o come-o praga por praga*, segundo a interpretação de Gonçalves (1995, p. 165), Dinis traduz com sua escrita a antiga lei de talião da legislação mosaica, a qual é relatada no livro de Êxodo: *Olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé, queimadura por queimadura, ferida por ferida, golpe por golpe. Se alguém ferir o olho do seu escravo ou o olho de sua serva, e o inutilizar, deixá-lo-á livre pelo seu olho.* (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1996, v. 24-26, p. 137). Desta forma, Melion tem, ironicamente, os seus olhos cegados em virtude dos maus tratos destinados às pupilas que tinha sob tutela, *olho por olho*. Sobre este caráter da escrita dionisina, Gonçalves formula:

Estas associações religiosas são, todavia, muito mais significativas no exíguo acervo satírico de D. Dinis, no qual o poeta acomoda os textos sagrados à sua interpretação das desgraças alheias [...] ou se arroga o poder divino de julgar e condenar o *pecador* à danação eterna (veja-se o pequeno ciclo contra Meliom Garcia e também a difícil cantiga contra o *que revolve caderno*). Aliás, se excetuarmos a divertida burla que ridiculariza o cortesão Joan Simion por causa da morte de *três bestas* que tinha *sãas e vivas* e que mandara sangrar indevidamente [...], o Rei-trovador parece ter escolhido para alvo das suas críticas alguns tipos de *pecadores*: um homossexual . a Joan Bolo [...] . um avarento (ou luxurioso?) . o Meliom Garcia, cujo comportamento aparece violentamente satirizado [...] (GONÇALVES, 1995, p. 168).

Mas, afinal, quem seria esse desconhecido Melion Garcia? Esclarecer a associação a um ser não-ficcional, contemporâneo ou não de Dom Dinis, é realmente uma tarefa desafiadora e complexa. Para parte da crítica, a identidade de Melion continua indefinida. A ausência de resultados consideráveis se multiplica ainda mais diante da falta de informações sobre o vocábulo *Melion* em dicionários dedicados ao estudo dos nomes próprios,

o nome como um dos muitos signos que estruturam e sustentam as cantigas e, somando-se a isso, partindo da premissa de que estamos diante de um ser ficcional, abordaremos a relação personagem/texto.

Segundo Antenor Nascentes . e aqui nos servimos de uma aproximação paronomástica . , *Melesígenes* seria o verdadeiro nome de Homero. O poeta teria trocado o nome por *Homero*, depois que ficou cego (NASCENTES, 1952, p. 197). Numa cantiga cujo equívoco gira em torno da cegueira, vemos este mal comum em **Melesígenes**, que se torna Homero, e **Melion**. Além disso, a substância relacionada à pigmentação das células, à cor dos cabelos e à cor dos olhos, isto é, da íris, se chama *Melanina*, nome formado a partir do radical *melan(o)*, derivado do grego *Mélas* (negro). cremos, portanto, que a motivação para o nome *Melion*, *Meliom* ou *Melião* se centra possivelmente nessa idéia de estar às escuras, não conseguir ver a luz, por conta da cegueira e, conseqüentemente, de viver na escuridão, no negrume. No entanto, tudo indica que lidamos com duas cegueiras: uma física e outra, metafórica, maléfica e pecaminosa, que, de acordo com a sugestão da segunda cantiga, impossibilita Melion [v. 6-7].

Da mesma forma, coadunando-se com esta ilação, encontramos no idioma latino vocábulos que sustentam, embora pelo viés contrário . o que de certa maneira reforça o aspecto irônico das cantigas . , o caráter infernal da personagem dionisina. Conforme Ernesto Faria, o substantivo latino *mel*, *mellis* tem, no sentido figurado, a significação aprazível de *doçura* (FARIA, 1988, p.

presentada por meio do adjetivo *mell tus*, -a, -

um. *melice*, quando, amado+ (FARIA, 1988, p. 336). Características estas inversas às dos maus tratos realizados por Melion, conforme destacamos.

Como exemplo, trechos de *Qu é Melion Garcia queixoso*:

a) *¶a.*] non cata ben nen fremoso [em relação às meninas]:/ ca lhas vejqueu trager, ben des antano,/ ambas vestidas de mui mao pano+(v. 4-6).

b) *¶*Andan [as meninas] antqel chorando mil vegadas,/ por muito mal que an con el levado;+(v. 8-9).

c) *¶*eu mal é tragê-las [as meninas] mal lazeradas+(v. 14).

d) *¶*ue nen del nen doutren non [a]n guarida,+(v. 17).

e) *¶a.*] as [meninas] trager como tragqen concelho,/ chorasas e minguidas de conselho+(v. 19-20).

É relevante também ressaltar uma das significações do vocábulo *mel or*, -us: *¶*melhor, que está em melhor estado, que vale mais, mais vantajoso, mais hábil+ (FARIA, 1988, p. 335). Curiosamente, Melion é ridicularizado por ter *¶*meninhas+ . tanto no sentido de *pupilas*, por quem era responsável, como também de *olhos* . *¶*mal lazeradas+, isto é, *¶*maltratadas, mal arranjadas+ (LOPES, 2002, p. 482). Dom Dinis se vale do *equivoco* centrado no termo *meninhas*, como veremos detalhadamente mais adiante, para jogar com suas



PDF Complete
Your complimentary use period has ended.
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

dos olhos e a pupilagem, o ato de ter

Destacamos também que, contrapondo-se às acepções de *melior*, Melion, como vimos, não oferece o que tem de *melhor* às pupilas, mas o que possui de negativo, vexatório, em suma, aquilo que é digno de reprovação, destoando do ideal da fidalguia; logo, conforme a primeira cantiga, *¶a.] non faz come ome de parage+(v. 2).*

Ademais, o sobrenome *Garcia*, que porta Melion, traduzia, à época do rei, nobreza e fidalguia, haja vista as figuras, entre outros, de nobres como o Conde Gonçalo Garcia de Souza e Mem Garcia de Souza, possuidores de notável herança (LOPES, 2002, p. 490). Portanto, as cantigas que têm por alvo Melion Garcia parecem fazer parte de um *corpus* satírico maior destinado aos *ricos-homens*:

Obxecto privilexiado de ridicularización por parte dos poetas galegos e portugueses son, con diferenca, os *ricos-homens*, debido á súa absoluta carencia de cualidades cortesés, á súa conxénita incapacidade de adecuación ó papel que a riqueza lhes impoñía, pola súa ruindade, pola sórdida avaricia, revelada sobre todo na penuria coa que sorten a súa mesa e mais nas situacións ridículas e humillantes que de aí se derivan, pero tamém pola súa dispoñibilidade a vendérense (LANCIANI; TAVANI, 1995, p. 156).

O grande motivo que está por detrás da maioría das cantigas dirixidas a ricos-homens e infanções (e tamém a personagens designadas apenas como cavaleiros) é, como é por demais sabido, o da sua pelintrice ou da avareza. Os dois motivos são, aliás, muitas vezes difíceis de destringir. É o que acontece, por exemplo, com as frequentes alusões a maus jantares que trovadores e jograis *¶ofrem+* em suas casas, em que não fica claro se são, de facto, originados pela penúria ou pela sovínice dos visados (LOPES, 1994, p. 261).

anciani e Tavani e de Lopes, vemos que, por um lado, o proceder de Melion é idêntico àquele visto nas críticas feitas a alguns nobres: no personagem estão presentes a avareza, a ausência da cortesia, a falta de refinamento, as situações vexatórias, em resumo, práticas inadequadas a homens detentores de poder e riqueza. Melion não propicia às meninas uma situação melhor por opção própria.

Por outro lado, além da avareza e da sovinice, ricos-homens e infanções poderiam ser satirizados pelo aspecto da decadência (DIOGO, 1998, p. 51). Melion teria se tornado alvo das troças pelo fato de viver dificuldades financeiras, o que nos soa bastante aceitável. Como conseqüência de seus muitos pecados, vêm-lhe a ruína e o opróbrio. Daí que a vestimenta de suas parentas, de acordo com a leitura de Lapa, seria mais um indício metonímico das adversidades financeiras do fidalgo: estão mal-vestidas, porque estão na miséria. Dessa maneira, Melion não oferece às meninas uma vida melhor porque não pode. E as dificuldades continuariam, visto que, desta forma, as meninas não poderiam arrumar casamento, corroborando o comentário de Lopes (2002, p. 482). Sobre isso, Giuseppe Tavani observa que:

Para a definição do campo sémico da polémica social+ contribuem ainda, em grande medida, outras duas séries lexicais, também elas de importância considerável em todas as representações satíricas ou burlescas da realidade. A primeira concerne a actividade mercantil, com todas as implicações socioeconómicas com ela relacionadas, e é formada por termos que indicam, quer em sentido próprio, quer figurado, **a abundância ou a escassez de meios financeiros** (*requeza, pobreza e proveza, aver, estanca* %ortuna, riqueza+, **fazenda**, *careza*) ou provenientes de rendas parasitárias (*comendas e benfeitorias*), as operações de compra e venda (*mercar, mercado, [...] baratar, barata e fazer barata* %concluir um negócio+[...]) (TAVANI, 1990, p. 195, grifos nossos).

Desse modo, versos como *pois el sa fazenda tan mal cata/ contra elas que faz viver tal vida+e %ou non lho tenho por bõa barata/ de as trager como tragçen concelho+iluminam esses sentidos da cantiga, que retratam, de uma maneira, a situação financeira adversa ou, de outra, a avareza de Melion.*

Sobre essas duas cantigas que ridicularizam Melion para, de acordo com nossa leitura, uma significativa relação de causa e consequência. Segundo o comentário de Lopes sobre a primeira cantiga do ciclo, obscuro é o sentido real do primeiro texto. De fato, em uma leitura inicial, não nos são totalmente visíveis esses muitos pecados cometidos por Melion e aludidos em *tantqé Melion pecador+*. cremos que a cantiga *%ou é Melion Garcia queixoso+* pode ser, efetivamente, um resumo dos muitos pecados e, talvez por isso, residiria nessa condensação o difícil entendimento do texto e de seus muitos sentidos.

A primeira cantiga destinada a Melion, de caráter narrativo, apresenta-nos, em primeira mão, uma relação equívoca centrada no termo *%meninhas+*, supostas parentes, como afirma Lapa, e as *%meninas dos olhos+*, segundo Lopes, afinal, Melion é cego. Ademais, cremos que nesse ciclo possa haver um divertimento que jogue com o aspecto semântico dúbio do termo latino *pupilla*, visto que pode significar tanto *%Menina, pupila, órfã menor [...]+* como *%Pupila (menina-dos-olhos)+* (FARIA, 1988, p. 453).

Como vimos, as significações em torno do termo apontam também para a da órfã que está sob tutela, a educanda, a noviça. A partir disso, é-nos possível

o texto. Melion, a princípio, é escarnejado pela sua falta de cuidado com as meninas e aí começam os seus pecados:

Ou é Melion Garcia queixoso
ou non faz come ome de parage
escontra duas meninas que trage,
contra que non cata ben nen fremoso:
ca lhas vejqueu trager, ben des antano,
ambas vestidas de mui mao pano:
nunca mais feo vi nen mais lixoso [...]

Melion Garcia rompe com o código de tratamento às mulheres, inspirado nos ideais da cavalaria e da cortesia amorosa, pois a maneira como procede em relação às meninas revela a sua descortesia, e, conseqüentemente, sua avareza. Melion não age como um fidalgo (ome de parage+), pois oferece às suas meninas uma vida desgraçada e vergonhosa. Além disso, Melion, segundo o relato do eu lírico, rompe com o ideal da figura feminina nobre, louçana, fremosa, bem talhada+, apresentando, ao invés, duas meninas vestidas de mui mao pano,/ nunca mais feo vi nen mais lixoso+(LAPA, 1995, p. 74). Um grande pecado e desmesura+, se tivermos em conta o tratamento refinado destinado convencionalmente às damas, visto, por exemplo, no jogo amoroso da cantiga de amor.

A esse propósito vale considerar o contraste entre a figura feminina imaginada pelos trovadores e jograis em cantigas amorosas, baseadas no amor que se sustenta por meio da visão da bela dama de bon parecer+, e as meninas+. possíveis alvos de um olhar enamorado . que são maltratadas, submetidas a uma condição vergonhosa nos versos citados. Nas cantigas de amor, o trovador-apaixonado+só consegue amenizar seu sofrimento vendo a amada e

... tudo fazendo para atendê-la, agradá-la e protegê-la. Em vez de proporcionar às meninas bons tratos, a fim de realçar nestas a beleza, Melion as expõe a uma vestimenta miserável, fazendo delas %bonas feias+e submetendo-as ao risco de se tornarem alvo das cantigas de escárnio e maldizer, como na famosa cantiga %Ai, dona fea, foste-vos queixar+, de João Garcia de Guilhade (LAPA, 1995, p. 140). Como se sabe, neste texto uma dona, provavelmente fora dos padrões de beleza e de comportamento da cortesia, nunca louvada antes pelo trovador, recebe deste, como falso reparo de sua omissão, uma cantiga em que será lembrada sempre como %bona fea, velha e sandia+.

Sobre a feiúra da dama, Lopes obser va que:

As feias têm também, obviamente, um lugar nesta galeria de retratos realistas, e servem muitas vezes [...] de pretexto para as paródias ao tema cortês da beleza da dona [...] apresentam [...] retratos femininos que são o reverso da imagem cortês da mulher (LOPES, 1994, p. 235).

De maneira semelhante, lembramos a cantiga %Non querqueu donzela fea+, de Afonso X (LAPA, 1995, p. 23), repleta de referências escatológicas, em que se tem retratada uma donzela em apuros digestivos, comparando-se sua figura a determinados animais.

Assim, as cantigas destinadas a Melion Garcia ilustram um exemplo de descortesia e de maus tratos, de ultraje contra meninas fidalgas, e criticam um nobre de mau proceder. Em outras palavras, Melion desrespeita aquele

uem o *ethos* do cavaleiro-trovador medieval

(DROG, 1998, p. 9).

No ciclo do homem *infernus*, é ridicularizado também o fato de, na cantiga *Ou é Melion Garcia queixoso*. e aqui antecipamos mais um possível equívoco (*trager*) que trata da luxúria como mais um dos muitos pecados do visado . . . , Melion *trager* meninas *ambas vestidas de mui mao pano,* nunca mais feo vi nem mais lixoso+ (v. 6-7). Segundo Tavani, alguns campos sêmicos, no *jugar* escarninho, são submetidos a alterações do âmbito do significado provocadas pela nova co-textualidade, e expostos às conseqüentes distorções da valença de origem+ (TAVANI, 1990, p. 182). Entre alguns desses campos, há o do vestuário, exemplificado seja por acessórios e adereços, seja por panos, seja por ações relativas ao vestir. Para Risonete Batista de Souza, o verbo *trager*, nas cantigas de Pero da Ponte, significa: *vestir, usar*+ (1997, p. 75). No entanto, as acepções desse verbo, na sátira galego-portuguesa,

[...] transita[m] para outros significados obliquos, mais ou menos claros, propios do campo das relacións sexuais, permitíndonos captar desta maneira, inclusive, os outros significados disfêmicos que se ocultan baixo as expresións *inocentes*+ de *trager* roupa (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 120-121).

Diante de um ciclo que joga com o simbolismo da vestimenta, ainda que miserável, valendo-se, além disso, na primeira cantiga, de um jogo com os sentidos do termo *coita*. as *meninhas*+ são coitadas, porque maltratadas; mas também deduzimos o sentido sexual do sofrimento amoroso . . . , e utilizando-se de construções sintáticas ambíguas, é bastante provável que Dom Dinis esteja denunciando, por meio do verbo equívoco *trager*, os sentidos de trazer, tratar,

; um possível contato sexual entre Melion e as papilas.

Seguindo a suposição de Lopes, é provável que essa sátira direcionada a Melion se organize também em torno de uma das acepções do verbo *catar*. Significando *ver+*, é um dos verbos-chave das cantigas de amor, por exemplo, uma vez que a porta de entrada do amor são os olhos e que, de certa forma, a única maneira que resta ao trovador para amenizar o sofrimento, como percebemos, é ver esta mulher inalcançável. Entretanto, no jogo de *cegueira+* e *tutoria+* (inclusive sexual) da cantiga sobre Melion, salta aos olhos seu desleixo em relação à figura feminina e ao proceder cortês. Definitivamente, o aspecto, físico (pela avareza de Melion) e moral (por sua luxúria), das meninas era o pior possível.

No que se refere ao campo sêmico da coita de amor, matéria-prima também para a sátira amorosa com seus *anxertos deformantes+* (TAVANI, 1990, p. 182), há uma série de termos escolásticos utilizados pela tradição ibérica:

[...] o campo sêmico da *coita de amor+*, para além das séries lexicais que o caracterizam na cantiga de amor (coita, coitar, coitado, coidar, coitado; pesar, dño, dano; desamar, desamor, desden, lazerar, nuzir; padecer, desasperar, desaventurado / desventuirado, desconfortado, despagado, etc.) e de elementos lexicais reelaborados a partir do tipo provençal (sofrir por sofrer, etc.), é constituído também por outros ingredientes [...] E ainda, o campo sêmico da *descriptio+*, juntamente com termos e expressões habituais na poesia amorosa (fremoso, ledó, velido, bel, beldade, amiga fremosa e ben talhada, loução, dona... do bom semelhar), [...] compreende uma longuíssima série lexical, formada por termos relativos ao corpo humano: não só *parecer, semelhar, cabelos, cos (en cos)*, como também . com o significado genérico do *aspecto+* (TAVANI, 1990, p. 182).

... as meninas que andam mui coitadas (v. 11), além de "mal fazeradas" (v. 14), se tornaram figuras risíveis, porque Melion, ao que parece, para conservar sua riqueza ou . considerando a leitura que supõe sua falência ., parte do que lhe sobrou, não proporciona às meninas, futuras damas, um aspecto belo, afastando delas a possibilidade de um casamento.

Tavani também alude aos termos satíricos relacionados ao domínio dos produtos cosméticos, aos tecidos e às peças de vestuário:

A dilatação sarcástica ou simplesmente jocosa afecta também outras séries lexicais que têm por função definir o campo sémico da *descriptio*. [...] articula-se numa vasta série de termos que designam, quer vários tipos de tecido (lãa, marvi, panos, sirgo, vergrós) [...] (TAVANI, 1990, p. 185).

Logo, no ciclo de Melion, o vestuário maltrapilho dessas damas-feias se torna um símbolo que aponta ou para a pobreza e a decadência de Melion, ou para sua sovinice.

E, sobre os muitos significados que estes vocábulos relacionados ao vestir traziam, acrescente-se a informação de outro estudioso:

O idioma tinha-se enriquecido de sinónimos e, dentro de cada vocábulo, estabelecera-se uma farta vegetação polissémica, a que se juntara uma fraseologia bem adequada e uma gíria imaginosa. O seu cultivo, imposto a quase toda a Península, promovera uma unidade exemplar. Estava pois azado para os brinquedos lingüísticos e as finuras do humor. Os trovadores não deixaram, naturalmente, de explorar esta rica veia (LAPA, 1995, p. 11).

ve-se que em *Abu e Melion Garcia queixoso* estamos diante de um texto complexo que se vale de elementos inclusive da cantiga de amor para estruturar-se enquanto *escarninha*. Então, o que fica sugerido nessas cantigas sobre a situação das meninas *que andam mui coitadas*? E que proveito tem Melion Garcia em mantê-las em casa? A princípio, Graça Videira Lopes trata da má atitude de Melion, pois este propicia a estas meninas (ou parentes suas) um vestuário maltrapilho. Como consequência, estas continuariam sob sua proteção e ele continuaria a tirar proveito de uma situação não muito clara para nós. Mas as cantigas, e diferentemente do que sugere o comentário da edição de Lapa, não deixa claro o parentesco destas meninas com Melion, apenas mencionam que este tinha sob sua responsabilidade *duas meninas*, sem mencionar parentesco.

Diante disso, e considerando que elas então não fossem parentes de Melion, relembramos aqui a cantiga *Quem sa filha quiser dar*, de Pero da Ponte, em que a personagem escarnecida, Maria Dominga, é uma *mestra de meninas* (LOPES, 2002, p. 384); trata-se de uma sátira sobre a educação feminina medieval, apresentando o *ambrar* (rebolar, fornicar) (LOPES, 2002, p. 384) como prenda principal para uma mulher que quer se enriquecer. Diante do que sugere a cantiga de Ponte, sobre a prostituição de *meninas*, e diante da aventada ausência de parentesco na cantiga dionisina, e tendo em vista a utilização do equívoco verbo *trager*, o interesse do fidalgo em mantê-las sob sua guarda estari a possivelmente ligado a um proveito ou abuso sexual.

...isso, pelo fato de não garantir o futuro de suas pupilas . Não casando nem dotando as possíveis parentas . Ou, no caso de elas não serem da sua parentela, não dando continuidade a sua própria linhagem, porque o casamento na Idade Média, como esclarece Martínez Pereiro, era uma forma de acordo baseado em razões econômico-sociais, considerando-se, entre outros fatores, a conveniência linhagista com quem se pretendia casar (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 140). Neste caso, Melion não cuidaria bem de sua fazenda, devido ao fato de não se relacionar com uma dama nobre e rica com quem pudesse compartilhar interesses maiores e com maior importância, ficando este a se relacionar com donas maltrapilhas, sem que essas possam au mentar suas posses e seu poder.

De acordo com Sérgio Alberto Feldman, várias leis de caráter moral, algumas inclusive tratando de relações conjugais e extraconjugais, como veremos, foram legisladas por D. Dinis. Muitas delas se mantiveram, acrescidas ou levemente alteradas, às vezes, até a abolição das Ordenações Filipinas (FELDMAN, 2008, p. 164-165). Contudo, deve-se destacar, evidentemente, que não se pode garantir a sincronia entre trovar/reinar/legislar, mas, talvez, tais fontes jurídicas possam oferecer ao pesquisador uma possibilidade de entendimento sobre as situações expostas/sugeridas nas cantigas do ciclo.

Entre algumas dessas leis dionisinas elencadas por Feldman, citamos:

- a) A deserção da filha que coabita ou casa-se com algum homem antes de vinte e cinco anos de idade sem o consentimento do pai ou tutor.
- b) A proibição de coabitar ou casar com parente criada ou escrava daquele com quem mora sem o consentimento do mesmo.
- c) As penas e castigos ao homem que casa ou coabita com mulher virgem ou viúva, até 25 anos, sem o consentimento paterno.
[...]
- e) A proibição da bigamia. (FELDMAN, 2008, p. 165).

sem a autorização dos seus responsáveis, perderia sua fazenda e seria degradado para a África+ (FELDMAN, 2008, p. 169).

Não seria esse um dos temas do ciclo? Melion, destoando novamente do ideal da fidalguia e, ao que parece, também, do aspecto legal, reitera um comportamento reprovável, tanto nos costumes quanto nas leis, relacionando-se indevidamente, admitindo uma possível ausência de parentesco, com tais infantas e, conseqüentemente, pondo em risco sua propriedade pois el sa fazenda tan mal cata+. Da mesma forma, a bigamia, prática muito comum aos árabes, era condenada. Porventura não seria mais uma crítica ao comportamento do fidalgo, novamente na perspectiva da inexistência de parentesco, que coabita com duas meninas+, e mantém, possivelmente, um contato sexual com ambas?

Ora, a respeito do que afirma Lindeza Diogo, um dos temas do ciclo de Melion Garcia é o futuro da linhagem e, diante de uma cantiga polifônica, que tenta retratar a pluralidade dos pecados deste nome infernal+, talvez seja produtora de uma outra possível leitura: uma velada prática sodomita de Melion sugerida no jogo com o termo *catar*:

el[e], come ome desmesurado
contra elas, que andan mui coitadas,
non cata ren do que catar devia;

[...]

E pois el sa fazenda tan mal cata
contra elas, que faz viver tal vida,
que nen del nen doutren non [a]n guarida,

ho por bõa barata
omo tragqen concelho,
nguadas de conselho,
ca Demo levqa prol que xi lhqen ata.

A que tipo de equívoco, de contra-texto, o poeta faria alusão no verso *non cata ren do que catar devia?* Ao expor Melion numa atitude de estar sempre contra elas (*el[e], come ome desmesurado/ contra elas+ e [a] pois el sa fazenda tan mal cata/ contra elas [...]+*), o trovador ainda mencionaria, de maneira sutil e ambígua, que *[a.] nen del nen doutren non [a]n guarida+*: deve-se levar aqui em consideração também o valor escarninho do termo equívoco *guarida+*, que joga com sentidos obscenos relacionados ao coito (TAVANI, 1990, p. 187). A partir disso, as meninas coitadas, chorosas de conselho, não recebem de Melion nem de outr o *proteção+ e [a]to sexual+*, como afirma esse último verso. Será que aquilo que Melion deveria ver . as meninas . ele não vê porque prefere a sodomia?

Outro elemento de que nos servimos para fundamentar essa hipótese e que denuncia essa prática sexual é o tema da miopia, seja em sentido literal ou figurado (PIMENTA; PARNES; KRUS, 1978, p. 120). Neste contexto moralizante do escárnio medieval, o sodomita é um *loente dos olhos+*, pois sua prática é uma ruptura do ideal cavalheiresco.

*el[e], come ome desmesurado
contra elas, que andan mui coitadas,
non cata ren do que catar devia;*

da visão e da sodomia é a de Pero da Ponte, Este personagem é tido como um bom devoto, tendo como característica . mesmo que falsa . a castidade, porque guardava seus olhos das mulheres (por extensão, guardava seus olhos dos prazeres da carne, segundo uma visão teológica medieval, de tal modo que, quando ele morresse, seria denominado *Beati oculi*). A sodomia de Estaturão é abordada, no entanto, a partir de uma relação equívoca: um homem que se resguarda das mulheres, que não tem olhos para elas, pode, e é o caso em questão, ter em vista outro objeto de desejo: os homens. Portanto, a cegueira de Melion não seria uma ridicularização do personagem pelo fato de ter, como Fernan Diaz, seus olhos resguardados das mulheres mas voltados para os homens?

Quanto à utilização dos olhos+na sátira, Martínez Pereiro completa:

(...) a metaforización obscena dos *olhos*, que no discurso amoroso a serioq se dotan dun valor esencial como portas de entrada case exclusiva do doentio amor-coitaq si tem outras aparicións na sátira galego-portuguesa contra diferentes homosexuais, como distorcida e degradada porta de entradaqdo órgano viril (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 160).

Sabe-se que, para além da hoje comum metáfora do olho como ânus . daí a expressão olho do cu+ . , havia um processo semelhante, metonímico, de se entender o vocábulo olho+ como pênis+, como relata Martínez Pereiro. Esse autor ainda cita o caso de um rico-homem avaro e sodomita, na cantiga de Afonso X, %Direi-vos eu dun rico-omen+, sobre um olho mal: %doenteqnon de mal de ollo, mais por non deixar de con homes *foder e dormir+* (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 161) .



PDF Complete

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

nesse sentido, a cegueira talvez revele a propensão de Melion que, mesmo tendo em casa duas meninas, prefira se relacionar sexualmente com homens. Explicar-se-ia, então, o sofrimento das meninas coitadas. Além disso, há um provérbio galego-português que diz: *“Quão longe dos olhos, tan longe de coração”* (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 93). Por estarem as *“meninhas”* longe dos *“olhos”*, isto é, do desejo nos olhos que os trovadores-namorados convencionalmente traziam por suas amadas . lembrando aqui que Melion rompe com o gentil e vassalo ideal dos nobres cavaleiros . as meninas não eram vistas nem muito menos amadas.

2

ANIMAIS ROUBADOS (OU TROCADOS ?): OS SOFRIMENTOS DE JOÃO BOLO

Sócrates . [...] Já não reconhecemos várias vezes que os nomes, quando bem formados, sempre se assemelham aos objetos a que são atribuídos e que são imagens das coisas?

Platão

Em *Poesia de rei: três notas dionisinas* (1991), Elsa Gonçalves propõe uma inovadora leitura das cantigas dionisinas, por meio da *hequivocatio*, direcionadas a João Bolo: %João Bolo jovem a pousada+, %De João Bolo quando eu maravilhado+ e %João Bolo ainda mal desbaratado+. Diferentemente do consenso da crítica, que tratava as cantigas como %inofensiva[s], sem ambigüidades e equívocos+ (LANG, apud GONÇALVES, 1991, p. 37), Gonçalves aponta para alguns significados %fantasmas+, como diria Carlos Paulo Martínez Pereiro (1999, p. 18). Segundo a autora, Dom Dinis jogaria com equívocos relacionados à sodomia de João Bolo.

Nos textos satíricos medievais . em específico, as cantigas de escárnio . observamos a harmonia entre o %significado evidente e o significado que se

† (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 22). Neste

jogo, apresenta-se o concerto do equívoco. No ciclo, cujo personagem central é João Bolo, a leitura superficial trata de trocas e roubo de animais. No entanto, a leitura (in)visível, aquela que, de forma paradoxal, se esconde e se mostra, bem percebida por Gonçalves, oferece-nos uma outra perspectiva dos fatos: João Bolo não seria mais um homem infeliz devido aos insucessos numa suposta troca de animais e, juntando-se a essa, *a posteriori*, ao roubo do rocim, mas aos malogros de suas aventuras amorosas. Mas quem é, efetivamente, o ser por detrás do nome João Bolo? Seria acaso um vassalo real ou apenas um personagem ficcional criado por Dinis?

Eis a primeira cantiga do ciclo:

Joan Bolo jouvqen a pousada
ben des ogano que da era passou,
con medo do meirinho, que lhqachou
a mua que tragia negada;
5 pero diz el que, se lhi for mester,
que provará ante qual juiz quer
que a trouxe sempre, des que foi nada.

Esta m a podqel provar por sua,
que a non podqome dele levar
10 pelo dereito, se a non forçar;
ca moran ben cento naquela rua,
per que el poderá provar mui ben
que aquela mua, que ora ten,
que a teve sempre, mentre foi mua.

15 Nõna perderá, se ouver bon vogado,
pois el pode per enquisas põer
como lha viron criar e trager
en cas sa madr[e], u foi el criado;
e provará, per maestre Reinel,
20 que lha guardou ben dez meses daquel
cerro, ou ben doze, que tragginchado (LAPA, 1995, p. 75-76).

que compõe o ciclo, torna-se evidente a situação do personagem. Trata-se de uma acusação na qual este teria sonegado, escondido . *negada* . uma mula roubada. Havia, à época, uma legislação constituída que previa prisões ou indenizações àqueles que furtavam ou sonegavam animais (GONÇALVES, 1991, p. 38): daí entende-se a preocupação de Bolo em provar sua condição de dono do animal. Contudo, no afã de defender-se da acusação, tenta provar que a mula era sua, mas, ao fazê-lo, vemos, ironicamente, na estratégia retórica do rei-trovador, pistas para o entendimento do jogo que permeia o ciclo: montaria e sodomia. Para sua defesa . afinal essa primeira cantiga, desde o quinto verso, se estrutura como resposta à acusação inicial, João Bolo menciona uma centena de testemunhas (v. 11) que viram a mula com ele desde o nascimento do quadrúpede (queles que foi nada+).

Somando-se a isso, o personagem alude ainda a um certo *maestre Reinel*¹ que prestou serviços médicos ao animal. A este propósito, Henry Lang acredita, interpretando o termo *erro+*, que a mula possuísse um problema no lombo, ou na barriga (apud LAPA, 1995, p. 76). Rodrigues Lapa aponta para um problema na crina (forma latina: *cirrus*), mas ainda considera uma possível associação a algum tipo de caroço ou mesmo a uma dureza no pescoço do cavalo (derivação do termo latino *cirro*) (LAPA, 1995, p. 76). Graça Videira Lopes (2002, p. 484) e Elsa Gonçalves (1991, p. 51) lêem o termo *erro+* como *caroço+* ou *tumor+*, embora não se descarte que a moléstia esteja relacionada

¹ Segundo Elsa Gonçalves (1991, p. 50), ainda não se constatou, via documentação, a existência deste *maestre Reinel* à época da escrita da cantiga.

possível gravidez é ainda aventada por Lopes (dez meses daquele cento, ou ben doze+), mas o número de meses, na sua visão, não sustentaria a leitura proposta. Cremos que Lopes considerou somente a gestação humana, esquecendo-se de que quadrúpedes como cavalos e mulas têm um tempo maior de prenhez, o que tornaria a leitura aceitável.

Elsa Gonçalves, contudo, afirma que estamos diante de um cerradíssimo equívoco. O animal escondido . %a mua que tragia negada+(v. 4) . seria uma alusão a um amante de João Bolo. Este último, ao se defender de uma suposta ilegalidade tributária, exporia sua %legalidade sexual+, sua relação %*contra natura*+. Daí, a acusação do meirinho dionisino soar, na conotação da sátira, duplamente ameaçadora, pois,

A legislação da época (leis gerais, foros e costumes) sobre os que furtam ou negam (= sonegam) cousas, nomeadamente *bestas*, prevê p as que iam da prisão à simples indemnização e pagamento de custas e só em caso de %adrão conhecido ou encartado+ e que %oubar cam o+(isto é, %adrão de estradas) é que a pena podia ir até à morte (GONÇALVES, 1991, p. 38).

Assim, por um lado, João Bolo recearia a acusação de *sonegador* e, por outro, a de *sodomita*, uma vez que a legislação que tratava do tema das relações entre iguais previa como punição %a.] a castração e amputação das pernas, morte, imolação [...]+(PIMENTA; PARNES; KRUS, 1978, p. 114), entre outros castigos.

com o tema da compra ou do roubo de mulas e cavalos implica um recurso comum na sátira galego-portuguesa: a utilização simbólica da fauna na sátira. Giuseppe Tavani lembra-nos, por meio de um catálogo, a utilização de determinada nomenclatura zoológica nos cancioneiros tendo como finalidade o rebaixamento satírico:

Já não só as únicas, genéricas aves da poesia de amor, mas também o *corvo* (eventualmente *carnaçal*) com a *patela* e a *perdiz*, algumas aves de rapina (*águia*, *bullafre*, *falconcinho*, *busnardo*, *viaraz*, *võitre*), a *garça*, a *cerzeta*, a *bubela* e o *sison*; e depois *can* e *cadela* mas também, mais especificamente, *alão*, *sabujo*, *pondengo*, *galguilinho*, *mastin* com *rabejar* e *ladrar*; e também *cavalo* e *egoa* assim como *alfaraz*, *baio*, *potro*, *rocin*, *seendeiro*, *cavalon*; os animais de criação, entre os quais se destacam o *galion*, o *capon*, o *cabrito*, o *cabron*, o *ansarinho*, o *bodalho*, o *bode*, o *boi* e o *bezerro*; e, por fim, os animais de carga, em que há interferência com a série lexical da *%viagem= azêmela*, *asno*, *asnal*, *muu*, *mua* [...], *muacho*, *besta muar*, etc. (TAVANI, 1990, p. 186).

A figura desses animais simboliza, dentro do jogo burlesco, uma dilatação metafórica, de maneira que os seus atributos e características alargam sentidos no contra-texto escarnincho: a *%comparación imaxinística* ou de valor simbólico [foi utilizada por alguns trovadores], para [...] así reflectir e resaltar os comportamentos e características dos humanos+(MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 115). Ao comentar a primeira cantiga do ciclo, Lopes trata do sentido da passividade visto nos termos *mu/mula*: *%mula* designava a barregã e *mu* o amante homossexual, como se depreende claramente doutras cantigas de escárnio+(LOPES, 2002, p. 484) . Apesar dessa diferenciação, e de acordo com a leitura de Gonçalves, interpretamos, ao ler o ciclo, que Dinis não a leva em consideração, tanto que usa somente a forma *mua*. O trovador se vale desse

ade, mas parece jogar estritamente com o

sentido da sodomia.

Deve-se ter em conta também o carácter jurídico e condenatório, já mencionado, presente na escrita do rei Dinis, na qual o rei-poeta não somente revela os pecados dos visados, como aplica (ou apenas retrata?) punições divinas ou semelhantes. Assim como ridiculariza os muitos pecados do *%afernal+* Melion Garcia, Dom Dinis, na cantiga *%loan Bolo jovqen a pousada+*, reafirma sua sátira moralizante, julgadora, punitiva, adicionando nesta alusões de carácter legislativo: seja por meio de termos próprios do direito medieval, seja por meio de situações em que se faz necessária uma intervenção julgadora, como elencamos abaixo:

- a) a figura do *meirinho*, antigo funcionário judicial (v. 3);
- b) a mula *negada* (sonegada) (v. 4);
- c) a figura do *juiz* (v. 6);
- d) os termos *%dereito+* (v. 9-10), *%ogados+* e *%enquisas+* (v. 15-16).

Como relembra Lopes, sobre a temática da sodomia, as cantigas destinadas a esse propósito possuíam um

Tom muitas vezes jocoso mas sempre, inequivocamente, condenatório. De facto, ainda que geralmente a atitude de trovadores e jograis sobre a matéria denote uma tolerância muito superior à que se pode encontrar nos documentos oficiais da época, quer os da Igreja, quer mesmo o das autoridades civis, é um facto que aludir à homossexualidade de alguém é sempre, nos Cancioneiros, uma forma de dizer mal (LOPES, 1994, p. 154)².

² A autora afirma ainda: *%Mesmo nas Partidas de Afonso X a homossexualidade é punida com a pena de morte (VII, 21, 1 e 2)+*(LOPES, 1994, p. 154).

venhos, portanto, em João Bolo jouvq en a pousada+, um divertimento fundamentado em leis de base jurídica e religiosa, esta última baseada no cânone bíblico e difundida pela teologia da Igreja Católica na Idade Média, que condenava a sodomia, vista como pecado. Sobre esta prática, Alfonso X, em *Las siete partidas*, afirma:

[...] débese guardar todo home deste yerro, porque nacen del muchos males, et denuesta et enfama a sí mismo et al que lo face con él; ca por tales yerros como este envia nuestro señor Dios sobre la tierra do lo facen fambre, et pestilencia, et terremotos et otros males mucho que non los poderie home contar (ALFONSO X, apud PIMENTA; PARNES; KRUS, 1978, p. 115).

Prescrita nas leis seculares e eclesiásticas, a sodomia era tida como uma ofensa a Deus, temido pela condenação desde o episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, onde despejou a sua ira.

Além disso, nesse jogo em que a figura de certos animais conota aspectos humanos, há no vocábulo *maestre*+ um outro equívoco, porque, segundo Lopes, o termo pode ser traduzido por *médico*+ ou *veterinário*+, entre outras significações (LOPES, 2002, p. 484). Continua, portanto, o jogo baseado nos *lous* entendimentos+ latentes, centrados na figura da mula: quadrúpede ou *bípede*+, alimentando ainda mais os muitos significados advindos deste ciclo.

Nesta segunda cantiga, destinada a João Bolo, o simbolismo com animais dá continuidade ao jogo, inserindo um novo elemento :

indque maravilhado:
ome tan pastor
e ledqe ligeiro cavalgador,
que tragia rocin bel e loução,
5 e disse-mqora aqui un seu vilão
que o avia por mua cambiado.

E deste câmbio foi el enganado:
dqir dar [un] rocin feitqe corredor
por a muacha revelador,
10 que non sei ojome que a tirasse
fora da vila, pero o provasse;
se xqel non for, non será tan ousado.

Mais non foi esto senon seu pecado,
que el mereceu a Nostro Senhor:
15 ir seu rocin, de que el gran sabor
avia, dar por mua mal manhada,
que non queria, pero mi a doada
dessen, nen andar dela embargado.

Melhor fora dar o rocin dōado
20 ca por tal muacha remusgador,
que lhqome non guardará, se non for
el, que xa vai já quanto conhecendo;
mais se el fica, per quantqe entendendo,
sen cajon dela, estqaventurado.

25 Mui mais queria, besta non avendo,
antqir de pé ca delqencavalgado (LAPA, 1995, p. 76-77).

A partir da segunda cantiga do ciclo, encontramos um outro animal metaforizado: o rocin+.

Resumidamente, a cantiga De Joan Bolqandque maravilhado+traz um episódio em que o personagem central . ome tan pastor/ e ledqe ligeiro cavalgador+. trocara um rocin belo e loução por uma mula ordinária e teimosa (muacha revelador+). Uma mula que, segundo Lapa, em sua interpretação para os versos 10 e 11, não sei de ninguém que tivesse artes de levar para fora da vila essa mula teimosa+ e, para o verso 12, não ser ele [Bolo], ninguém terá atrevimento para o fazer+ (LAPA, 1995, p. 76). Essa mula mal manhada+ (v. 16), isto é, de má condição, propiciadora de descontentamento (LAPA, 1995, p.

com demasiado desprestígio por parte do eu

inco. Mais querria, desta non avendo, / antqir de pé ca delqencavalgado+.

Há, no entanto, um simbolismo satírico centrado nos equívocos e, principalmente, nas figuras do cavalo e da mula, velados por uma falsa ingenuidade:

Como sabe calquer frecuentador do escarño galego-portugués esa estratexia de finximento, de aparente bondade e de falsa inxenuidade, aparece concretada, con frecuencia, nos textos satíricos, em xeral, e nos escarños obscenos e encubertos en particular, con expresións dos ámbitos da *compaixón* e da *sorpreza* por volta das familias léxicas de pesar, de *maravillar* e, en menor medida, de *espantar* (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 119).

Em geral, cantigas que tratam desse tipo de animal jogam com sentido rebaixador do *cavalgar*, considerado, no contexto satírico, como metáfora do coito.

Máis un paso nese proceso gradual e intenso de secundarización e rebaixamento, na utilización que do cabalo fai o cancionero burlesco galego-portugués, podémolo ver nos numerosos textos que acumulan ao seu valor de categorización social, o entrecruzado sentido sexual derivado do consabido *topos* medieval, común a toda a România, que, con base no uso disfémico de *cavalgar*, identifica o significado primeiro de andar en cabalo co significado segundo e figurado de foder ou realizar o acto sexual (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 128).

Semelhantemente, Américo António Lindeza Diogo exemplifica o uso do termo na cantiga *Achei Sancha encavalgada*, na qual *Afonso X* parece fazer um escarnho em que o equívoco incide sobre o *cavalgar* de Sancha com um seu escudeiro [...](DIOGO, 1998, p. 40).

Desse modo, cremos, amparados na hipótese de Lopes, que trocar cavalo por mula possa simbolizar uma relação de desvantagem obtida por uma das partes, ou seja, o preço a pagar (mesmo involuntariamente) pela posse da mula+ (LOPES, 2002, p. 485), semelhante ao sentido do provérbio *comprar gato por lebre+*, no qual se vê esta relação de prejuízo. João Bolo, nesta troca relatada na segunda cantiga, foi *o.] seu rocin, de que el gran sabor/ avia, dar por mua mal manhada+(v. 15-16).*

Por outro lado, ao nosso ver, estão em jogo também as novas funções sexuais de dois amantes, cabendo ao que desempenhava a *função de rocin+ ativo . ,* daquele momento em diante, a função de mula: *este câmbio foi el [João Bolo] enganado:/ dquir dar [un] rocin feitqe corredor/ por a muacha revelador+(v. 7-9).* Entendemos que na cantiga, entre muitas significações, a figura do rocin esteja também relacionada a um amante potente sexualmente, mais jovem, contrapondo-se à figura da mula como um amante mais velho, desprovido de maior virilidade, tendo em vista os qualificativos do rocin *bel e loução+(v. 4), feitqe corredor+(v. 8) . e da mula . muacha revelador+(v. 9), mua mal manhada+(v. 16), muacha resmungador+(v. 20).* Sobre isso, Diogo registra que

Certas exhibições [...] constróiem [sic] expressões que promovem a ambigüidade entre o activo e o passivo, e entre o transitivo e o intransitivo, mas sugerindo sempre o *fodido*. Assim nos aparece de Vinhal *Pero Fernandiz home de barnage* (V 1000), indivíduo que talvez quisesse de noite guardar o muu [...] (DIOGO, 1998, p. 47).

homem de armas, peão ou cavaleiro com
pretensões a *muu+* (LOPEZ, 2002, p. 171), aparentemente valente, à noite,
se inclina a *guardar o muu+* (à sodomia).

Da mesma forma, Martínez Pereiro nos lembra que a imagem-clichê da

[...] **dama sobre a súa *muu baia* e o cavaleiro sobre o seu *rocim*** reenvían ao espacio ambiental do *roman courtois* (lémbrese simplemente a novela artúrica en verso *A doncela da Mula de Paien de Maisières*) e ao cruzamento do amor cavaleiresco, próprio destes romances e caracterizador das aristocracias guerreiras e mais do amor idealizado e sublimado da maior parte do erotismo trobadoresco (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 119, grifo nosso).

Vemos nesta cena a representação *mula-baia/dama-passividade sexual+* confrontada ao *rocim/cavaleiro-atividade sexual+*.

Há também, nesse esquema de referências a cavalos e mulas, outras considerações a serem feitas. As mulas ou mulos são, efetivamente, *animais de carga*, híbridos do cruzamento de xumento con *egoa* ou de *cabalo com burra+* (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 135). Trata-se, portanto, de *animais híbridos*, que, numa confrontação com a figura nobre do cavalo, simbolizam uma categoria social mais baixa. A figura do cavalo, por outro lado, é de grande relevância para a época, embora, muitas vezes, seja parodiada nas cantigas escarninhas:

É así que a imaxe do *cabalo* assume, em principio, um valor positivo que se deriva tanto dos seus significados representativos do orgulho na literatura heroica greco-latina e da soberba no cristianismo, como do seu papel material na sociedade feudovasalática, chegando a

Além do mais,

A presenza do cabalo no cancionero satírico concéntrase fundamentalmente en torno a tres conxuntos de *cantigas* que podemos delimitar por un criterio temático: as que critican a pequena nobreza arruinada (infançons e/ou rícomes), por veces entrecruzadas coas do segundo grupo constituído polas parodias épicas e sátiras políticas, e as que xiran en torno ao cabalgar, sobreentendido tamén como acto sexual.

No primeiro grupo, o cabalo, como imaxe do seu amo, é quen sofre a distorsión da sátira. Deste modo, o noso cuadrúpedo é sometido a un proceso de degradación e negación descomunal que, certamente, está dirixido, a través del, contra quen o cabalga ou posúe (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 122-123).

Diante disso, cremos tamén na posibilidade de que João Bolo seja ridicularizado por ter trocado un amante nobre (rocin) por un de baixa estirpe (mula). Aínda deduzimos que, até mesmo como representante de uma nobreza arruinada, Bolo sería satirizado por ter de se contentar, a partir daquele momento, com amantes não-cortesés.

Passemos à terceira cantiga:

Joan Bolqanda mal desbaratado
e anda tristqe faz muitqguisado,
ca perdeu quantqavia guaanhado
e o que lhi leixou a madre sua:
5 u rapaz, que era seu criado,
levou-lhq rocin e leixou-lhq mua.

Se el a m a quisesse levar
a Joan Bolqe o rocin leixar,
non lhi pesara tantq a meu cuidar,
10 nen ar semelhara cousa tan crua;
mais o rapaz, por lhi fazer pesar,
levou-lhq rocin e leixou-lhq mua.

que lhq rocin levou,
i mua que lhi ficou
15 a Joan Bolo, como se queixou,
non se queixarq andando pela rua;
mais o rapaz, por mal que lhi cuidou,
levou-lhq rocin e leixou-lhq mua (LAPA, 1995, p. 77).

A última cantiga do ciclo trata da tristeza de Bolo por ter sido roubado por um de seus criados, que, como diz o refrão, *levou-lhq rocin e leixou-lhq a mua*. Nesse ciclo, e levando-se em consideração o caráter condenatório da escrita dionisina, o personagem é punido, num microcosmo ficcional elaborado pelo Rei, devido ao seu *pecado contra natura* (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 133).

Num sentido não-literal, e baseada nos equívocos em torno das bestas, a expressão *levou-lhq rocin e leixou-lhq a mua* pode indicar que Bolo, ao ser *roubado*, torna-se um amante, desempenhando uma função passiva em relação a um de seus criados, sendo este último . lembremos também o simbolismo da nobreza (*rocin*) e da vilania, não-cortesia (*mua*) . um amante cuja posição social estava abaixo da ocupada por ele. Segundo a leitura de Lapa, semelhante à de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1942, p. 82), a estrofe inicial é assim entendida:

Joan Bolqanda mal desbaratado
e anda tristqe faz muitqaguisado
ca perdeu quantqavia guaanhado
e o que lhi leixou a madre sua:
u rapaz, que era seu criado,
levou-lhq rocin e leixou-lhq mua (LAPA, 1995, p. 77).

Lapa, do acréscimo interpretativo encontrado na edição de Lopes nos apresenta uma construção sintática ambígua, quanto ao que João Bolo perdeu. Numa leitura, a que Lopes levou em conta, entende-se que algo foi perdido, o que possivelmente seria o rocim: *João perdeu quanto havia guanhado/ e o que lhi leixou a madre sua:/ [pois] um rapaz que era seu criado/ levou-lho o rocim e leixou-lho a mua+*. No entanto, a edição de Lapa, além dessa interpretação, ironicamente, nos possibilita uma outra leitura: que a tal perda fosse a de *o rapaz+*.

Em *João Bolqanda mal desbaratado+*, continua o satirizar dionisino, iniciado na segunda cantiga, em torno da suposta troca ou roubo do rocim: símbolo, entre outros, do controle da atividade sexual, restando a Bolo a passividade, o que se insinua na estrofe seguinte:

Se el [o criado] a m a quisesse levar
a Joan Bolq o rocin leixar,
non lhi pesara tantq a meu cuidar,

Além disso, como afirma Elsa Gonçalves, o personagem toma uma atitude, nessa cantiga, característica de mulheres violentadas sexualmente . o que reforça sua condição de passivo . , pois anda pelas ruas, queixando-se do seu infortúnio. Segundo costumes e foros de Santarém, constantes em *Leges et consuetudines*,

Custume he que molher em vida no he forçada saluo se a teem em tal logar deusse logo a carpir e braadar pela Rua e hir logo aa justiça e dizer . uedes que me fez foaam per nome . E sse assy faz fica por

Ademais, vemos uma outra questão: num plano, João Bolo é traído pelo criado, porque perde para ele um animal de que era dono; em outro, o criado lhe leva um amante, aparecendo assim um terceiro elemento no ciclo: %du rapaz, que era seu criado,/ levou-lhçq rocim e leixou-lhçq m a+(v. 5-6).

Deve-se ter em conta também a figura da %madre+, em duas das três cantigas do ciclo.

[...] mencionaremos a referência à mãe de Joan Bolo, a propósito da pertença da mula e da perda do rocim: na primeira cantiga, Joan Bolo poderá apresentar testemunhas que o viram *criar e trager* a mula *en cas sa madre* (vv. 17-18); na última, ele tem razão para andar triste, porque *perdeu quantqavia guaanhado / e o que lhe leixou a madre sua* (vv. 3-4). Digno de nota se nos afigura também o facto de Joan Bolo exteriorizar a sua queixa *andando pela rua* (v. 16) (GONÇALVES, 1991, p. 39).

Creemos que a insistente aparição da figura materna encerre um outro jogo. Se levarmos em consideração certas funções da madre na sociedade galego-portuguesa da época, funções visíveis, por exemplo, nas cantigas de amigo, gênero cultivado consideravelmente por D. Dinis, obteremos mais informações sobre João Bolo e sobre os acontecimentos vividos por ele.

Segundo Manuel Rodrigues Lapa, %a.] os dois caracteres fundamentais da cantiga de amigo [são]: o estado sentimental, criado à namorada pela ausência do amigo, e a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãeç

das as diferenças entre os gêneros e seu contexto, vemos estes dois aspectos no comportamento do personagem: João Bolo reclama subliminarmente, em especial na terceira cantiga, a ausência do amante, além da freqüente citação . em duas cantigas . da casa de sua mãe; casa esta que tinha, sob o consentimento da *madre*, tanto que é apontada como uma das testemunhas de Bolo, um %animal+escondido.

Devem-se comparar também as situações retratadas por D. Dinis, em que está presente a madre, com o que Jean-Marie D^heur considera sobre o desempenho desta nas cantigas de amigo galego-portuguesas:

Nõna perderá, se ouver bon vogado,
pois **el pode per enquisas pøer
como lha viron criar e trager
en cas sa madr[e]**, u foi el criado;
e provará, per maestre Reinel,
que lha guardou ben dez meses daquel
cerro, ou ben doze, que tragqinchado.

Joan Bolqanda mal desbaratado
e anda tristqe faz muitqaguisado
**ca perdeu quantDavia guaanhado
e o que lhi leixou a madre sua:
u rapaz, que era seu criado,
levou-lhDo rocin e leixou-lhDa mua³.**

[...] quando em conflito com a filha, a *madre* pode ser %hostil+ (contrária ao namoro da filha) ou %inquieta+ (preocupada com o destino amoroso da filha); **quando em acordo, a madre pode ser Í confidêntel (ouve as queixas da filha) e Í aliadaî (protege os amantes)** (D^hEUR, apud SODRÉ, 2004, p. 98, grifo nosso).

É importante notar que, no ciclo, João Bolo se queixa de todos os infortúnios por ele vividos %en cas sa madre+ e que todo o relato sobre este personagem

³ Fragmento retirado da lição de Lapa. Além disso, o negrito é nosso.

irinho, cujo conteúdo mencionava um animal escondido. O personagem, somando-se a isso, toma, ao se queixar pelas ruas, uma atitude de mulheres violentadas.

O rastreamento e a discussão das leituras sobre o ciclo de João Bolo se tornaram necessários como abordagem preliminar para o que nos interessa de fato: os nomes. Verso a verso, cantiga a cantiga, o trovador sugere escarninhamente a condição de sodomita do personagem. Contudo, quem é, efetivamente, João Bolo? Vassalo real e histórico ou apenas personagem fictício?

Fazendo um percurso etimológico, temos o vocábulo *João* significando *agraciado por Deus*, *lehovah* é gracioso ou mercê de *lehovah*, *Que Deus favorece*, *O senhor graciosamente deu*, *cheio de graça divina*, *a quem Jeová mostra graça*, *gracioso, pio, misericordioso* (NASCENTES, 1952, p. 162).

No entanto, numa perspectiva contrária ao sentido do nome, o *João* de Dom Dinis, em vez de ser *agraciado*, é-nos apresentado como um ser *desgraçado*. O que *o Senhor graciosamente deu* a este sodomita não foram bênçãos do céu, mas sofrimentos.

Deus não o favoreceu.

o, de acordo com Elsa Gonçalves, o vocábulo *gordo* está associado a uma característica física, provavelmente a gordura, que, em seguida, é associada à sodomia. Para isso, recorda-nos a cantiga *Comprar quero*, Fernan Furado, *muu+*, donde obtém-se a figura do *muu+* muito gordo (GONÇALVES, 1991, p. 48). Tal associação se dá pelo fato de a mula ser um animal de grande porte, robusto, utilizado como transporte, que leva cargas sobre si, daí a associação do gordo, do homem corpulento, com o animal. Não obstante isso,

[...] se associa ao homossexual a deformação física [...], a gordura [...]. Aqui [nessa associação] a imagem do homossexual é a antítese do homem escorrido, magro, *espiritual+*, o que se terá de ver em conexão com a difusão do modelo do cavaleiro andante, que também transporta em si um idealizar do aspecto físico (PIMENTA; PARNES; KRUS, 1978, p. 119).

Coadunando-se com essa informação, Vladimir Propp afirma que

As diferenças biológicas individuais são ridículas quando percebidas como deformidades que transgridem a harmonia da natureza. Já se falou, acima, dos gordos. Neste caso um defeito físico era cômico porque atrás dele reconhecia-se um defeito de outra ordem (PROPP, 1992, p. 64).

Sendo João Bolo mais um exemplo da relação gordura-sodomia, ele se revela uma negação ao *ethos* do cavaleiro medieval: não possui o aspecto físico idealizado, não possui a montaria conveniente . usa uma mula, isto é, um animal de carga, em vez do nobre cavalo . , e, talvez, o desvio principal, não

odomita. Por isso, é um %a cavaleiro+satirizado,

ou um %a cavaleiro da transgressão #

De Aristóteles até hoje os estudiosos de estética repetem que o disforme é cômico, mas não explicam e não definem que tipo de deformidade é risível e qual não é. O disforme é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso. O homem possui certo instinto do devido, do que ele considera norma. Essas normas referem-se tanto ao aspecto exterior do homem quanto à norma da vida moral e intelectual (PROPP, 1992, p. 59).

Supomos ainda que o sobrenome %Bolo+ estaria ligado a alguma característica ou a alguma função desempenhada pelos patriarcas da família. Elsa Gonçalves, diferentemente de Lang, Michaëlis e Lapa que nada dizem sobre um personagem histórico, tenta traçar-lhe um perfil. Segundo ela, em *Inventários e contas da casa de D. Denis*, referentes ao período entre 1272 e 1282, está registrado o nome de *Johannis Bolus*, %a contemplado com sete côvados e meio de arraiz (p)ano tecido com labores para adorno e vestuárioq [...] e três libras para *penas* (p)elesq [...]) (GONÇALVES, 1991, p. 44). Somando-se a isso, o termo *bolla* significava %le drecho que se pagaba por los tejidos+ (COROMINAS; PASCUAL, 1991, v 1, p. 619). Contudo, é uma tarefa difícil especificarmos sua função na corte de Dom Dinis, já que não encontramos nenhuma referência ao vassalo nos textos de enfoque historiográfico consultados, embora o nome Bolo seja bastante sugestivo.

Martínez Pereiro, em minucioso estudo de caráter onomástico, adverte-nos para o %logo nominal+ encerrado em nomes, apelidos, sobrenomes e alcunhas encontrados no *corpus* das cantigas medievais, adotando o método da

Assim como Fernan Furado, alcunha demasiado sugestiva para um sodomita, João Bolo tem em seu nome a potencialidade humorística rebaixadora e, especificamente, o teor obsceno, como veremos.

Por causa da forma esférica, a etimologia da palavra *bolo* está ligada à bola, vindas ambas do latim *bullā* (NASCENTES, 1952, p. 74). O termo *bola*, cujo primeiro registro é datado de 1305, entre outras significações sugere: *arredondado, indivíduo gordo e de baixa estatura* (HOUAISS, 2007, p. 479). Há também outros termos que se ligam a *bolo*: *bolandas*, vocábulo datado de 1628, embora não se descarte que já existisse à época do rei, significando *afortúnios em série; azáfamas* (HOUAISS, 2007, p. 480), o que traduziria a situação vivida por João Bolo.

Considerando-se que as cantigas tratam de um escárnio às práticas sodomitas (re)veladas de Bolo, indagamos: estaria o nome Bolo associado à questão sexual motivadora do escárnio dionisino? Caso esteja, possivelmente o termo *bolo/bola* estaria ligado, ao nosso ver, ao termo *escroto* ou testículos. Ou ainda ligado à *bolota*, isto é, *glãnde*, como também a *bolinar*, significando *excitar sexualmente, chamegar* (ALMEIDA, 1981, p. 49). É útil lembrar que o substantivo *bola* está intimamente ligado aos falares de conotação sexual, de baixo calão, ao obsceno, erótico e pornográfico. Além disso, no *Índice do vocabulário do português medieval*, de Antônio Geraldo da Cunha, encontramos o termo *bulhão*, significando *peça das guarnições dos arreios das mulas* (CUNHA, 1988, p. 20), o que, para textos que tratam de uma

mais, pareceu-nos uma chave relevante para a compreensão do nome-personagem analisado.

Entretanto, a identidade de João Bolo se prende ao campo das deduções e das probabilidades, como grande parte dos personagens das cantigas de escárnio. De fato, desconhecemos, até este momento, qualquer documento histórico que nos traga novas luzes sobre a identidade desse personagem. No entanto, como nos movimentamos num terreno hipotético, lembramos que a *Crônica do rei Dom Dinis*, escrita por Rui de Pina, documenta ali, entre outros nomes citados, um vassalo real chamado João Anes Redondo. Estaríamos acaso diante de um divertimento ou *jugar de palabras*, cujo princípio partisse da comparação entre a alcunha %Bolo+(bola) e a idéia de circularidade presente no sobrenome %Redondo+? Sabendo que os trovadores (re)batizavam os alvos de sua sátira com nomes degradantes, e que inseriam nestes pistas sobre a identidade do visado ou do defeito deles, parece-nos possível uma ligação entre o João Bolo ficcional e o João (Anes) Redondo histórico. Ademais, na Idade Média %encontramos a origem dos primeiros nomes de família principalmente associados a alguma característica do antepassado. Dessa forma, surgiram os sobrenomes Calado, Cândido, Bicudo, Leal, Amoroso, Nobre ou Bueno+(OLIVER, 2005, p. 25).

A brincadeira com o nome, desse modo, parece provável. Como considera Vicenç Beltrán, a crítica a alguns personagens, inclusive políticos, era feita por meio da pseudonímia, como no caso de Esteban Fernández, cujo nome foi modificado pelos trovadores para Fernan Díaz:



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Creo que es también don Esteban el merino o adelantado homosexual Fernan Díaz, contra el que dirigen sus sátiras Pero da Ponte, Pero Garcia Burgales y otros trovadores del período alfonsí [...] el destinatario de la sátira es disfrazado mediante un seudónimo [...] (BELTRÁN, 1999, p. 45).

Portanto, o jogo onomástico entre *Fernández/Fernan Díaz* nos oferece, via disfarce, uma possibilidade de que o vassalo *João Redondo* possa ser o *João Bolo* da cantiga.

Num ciclo que, por meio de *equivocos*, joga com animais e sodomia, vemos um indício desse divertimento na junção dos dois componentes do nome do personagem. João, %agraciado+, receberia, como graça, e segundo as acepções analisadas do termo Bolo, %bolas+, num sentido erótico. Contrariamente às bênçãos, porém, recebe prejuízo, danos, perdendo o rocim e se tornando mula.

3

A MÁ SORTE DE JOÃO SIMEÃO

Sócrates . E como seria risível, Crátilo, o efeito dos nomes sobre as coisas que eles designam, se em tudo eles fossem reprodução exata dessas coisas.

Platão

Estamos novamente diante da sutil ironia dionisina. Desta vez, pelo que parte da crítica supõe, o visado é um ser histórico, chamado João Simeão, que, por volta do ano de 1307, já ocupava o posto de meirinho-mor do rei (PIZARRO, 2005, p.163).

Tendo em vista que tratamos, de maneira hipotética, de um fidalgo primeiramente histórico e não apenas de um personagem ficcional, identificado por nomes muito comuns, inquirimos sobre o motivo e o efeito da nomeação na cantiga. Cremos que, tomando por base a tradição medieval satírica centrada nos nomes, a burla e as potencialidades humorísticas envolvendo nomes próprios de seres históricos são, de certo modo, atenuadas, mas não anuladas. Diferentemente de Melion e de Bolo, nomes supostamente criados e motivados pelas falhas destes, deparamo-nos agora com um ser sabidamente

ente, o nome batismal é anterior às falhas

proprietadoras de escarmio.

Examinemos a cantiga:

Deus! Comqora perdeu Joan Simion
três bestas . non vi maior cajon
nen perdudas nunca tan sen razom!
Ca, teendo-as sããs e vivas
5 e ben sangradas con [boa] sazom,
morreron-lhi todas con olivas.

Des aquel[e] dia en que naci,
nunca bestas assi perdudas vi,
ca as fez antqel sangrar ante si;
10 e ante que saïssen daquel mês,
per comqeu a Joan Simion oí,
con olivas morreron todas três.

Benas cuidara de morte guardar
todas três, quando as fez[o] sangrar;
15 mais avia-lhas o Demqã levar,
pois se par [a]tal cajon perderon;
e Joan Simion quer-sqora matar,
por que lhi con olivas morreron (LAPA, 1995, p. 80).

No seu comentário, Graça Videira Lopes, baseada na leitura feita por Rodrigues Lapa, afirma que a cantiga trata-se de uma

Chacota de D. Dinis ao seu privado D. João Simeão, o qual, tendo mandado sangrar as suas bestas, ao que parece indevidamente, se queixava amargamente de elas terem morrido com moléstia. Ou nós não percebemos totalmente a cantiga, ou o ridículo estará no facto de não ser hábito sangrar animais. As *olivas* eram uns caroços no pescoço dos animais (uma doença referida, como sublinha Lapa, por Mestre Giraldo no seu *Livro da Alveiteria*) e não azeitonas . não se perceberia porque teriam morrido os animais ao comerem azeitonas (LOPES, 2002, p. 491).

, ao se referirem à cantiga, expressam idéia semelhante a de Lapa e de Lopes: o indevido sangrar, tendo como conseqüência a morte das bestas. Contudo, as considerações feitas por Martínez Pereiro indicam a ignorância e a brutalidade de alguns nobres (1996, p. 152). Além dessas leituras, há ainda, ao nosso ver, uma perspectiva obscena estruturada sob o equívoco verbo %sagnar+, denotando satiricamente o %oder+.

Em resumo, a cantiga trata de um precipitado João Simeão, ou Simão. Curiosamente, estamos diante de outro João (que, como João Bolo, e de maneira contrária ao sentido do étimo comum a ambos, não é %agraciado por Deus+, tendo desgraçadamente perdido três bestas) como personagem satirizado. Entre os sentidos deste nome, como vimos no ciclo destinado a João Bolo, encontramos os qualificativos %gracioso, pio, misericordioso+ (NASCENTES, 1952, p. 162). Contudo, cremos que estamos diante de um %also misericordioso+, levando-se em conta a sátira sutil que se organiza sob o ato do %sagnar+, visto que aponta para a sangria (técnica medicinal) . buscando, portanto, a salvação das bestas . e para o ferir, o agredir (conotando o %oder+).

Sob o foco obsceno, João Simeão, um homem nobre, teria se tornado um alvo do trovador pelo fato de %erir+quadrúpedes, animais . em sentido literal . ou seja . em sentido equívoco . , praticar com as tais bestas uma relação %ontra natura+. Noutra leitura ainda, Dinis sugere, baseado no simbolismo obsceno

de Simeão com passivos (%bestas+), embora não saibamos se com homens ou mulheres.

No Título XXI, Ley II da Sétima de *Las siete partidas*, a propósito dos que fazem pecado de luxúria contra natura, em que se inclui a sodomia, afirma-se: %a mi ma pena [a da morte, aplicada aos sodomitas] deue auer todo ome, o toda muger, que yoguiere cõ be tia, e deuem de mas matar la be tia para amortiguar la remembrança del fecho+(ALFONSO X, 2004, v. III, f. 73).

A morte de bestas %ããs e vivas+(v. 4), perda aparentemente %en razom+(v. 3), associada ao que prescreve a lei sobre crimes contra a natureza, corrobora a leitura de uma suposta zoofilia praticada pelo personagem. Entende-se, portanto, o . falso . espanto do eu lírico da cantiga com relação à morte das bestas: animais saudáveis que, sangrados, inesperadamente, morrem.

Noutra perspectiva, ao se relacionar João Simeão ao descuido das bestas, talvez fique sugerida a brincadeira dionisina com o campo semântico que envolve a figura bíblica de Pedro ou Simão, o zelote: o %zelo+, a proteção, a ação %misericordiosa+, mas, no caso de João Simeão, desastrada, destinada às bestas: %Benas cuidara de morte guardar/ todas três, quando as fez[o] sangrar+.

Temos nos Evangelhos bíblicos . de Mateus, Marcos, Lucas e João . a figura do discípulo Simão, também chamado Pedro. Sobre esta figura bíblica, Ruy Perini afirma:

mbém chamado Pedro, era pescador e um dos mais cípulos e apóstolo devoto de Cristo, que o nomeou clopaedia Britannica, 1994), pedra em aramaico, para ressaltar a solidez que via nele como propagador da sua doutrina. Daí o nome Pedro e a interpretação de que seria o fundador da Igreja católica (%*β* é pedra e sobre ti erguerei a minha Igreja+), e, por isso, considerado o primeiro na sucessão dos Papas. Entre os seus pares Simão era cognominado %*β* zelote+ (BÍBLIA, 1995:1340) [...] (PERINI, 2008, p. 48-49).

No que diz respeito aos %*β*zelotes+, constituíam eles %*β* ala radical dos fariseus e preconizavam Deus como o único dirigente, o soberano da nação judaica, opondo-se à dominação romana+(HOUAISS, apud PERINI, 2008, p. 49).

Sabemos que muitos textos no Medievo se valeram de analogias com elementos sagrados cristãos. Sobre essa influência bíblica, Macedo menciona que

Os livros sapienciais da Bíblia atribuídos ao rei Salomão (*Salmos, Provérbios, Eclesiastes, Eclesiástico*) forneceram aos medievais repertório significativo de fórmulas sentenciosas [...]. Na maior parte das vezes, essas eram reproduzidas textualmente. Em outras, aparecem adaptadas, deformadas e adulteradas (MACEDO, 2000, p. 124).

Sobre o jogo dionisino com a idéia de olivas, um outro fator a se considerar é o caráter da fertilidade advindo de tais: %*β* Em certas tribos, os homens bebem óleo de oliva para aumentar seu poder de procriação+ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 657). Portanto, talvez este indício, relacionado ao aspecto sexual, seja mais uma chave para a associação ao %*β* poder+sugerido na cantiga sobre João Simeão.

nde importância no contexto de vários grupos religiosos. Cre-se, por exemplo, que a cruz de Cristo, segundo uma velha lenda, teria sido feita de oliveira e cedro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 657). Assim sendo, centrar-nos-emos no ramo das significações judaico-cristãs por estar mais próximo ideologicamente, visto que tratamos do Medievo, ao período da cantiga analisada.

Nesse simbolismo, destacam-se ainda certas significações como *pa*, fecundidade, purificação, força, vitória e recompensa+ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 656). Contrariamente, Dinis propõe também um jogo na cantiga que diz respeito à oliva como doença e não como purificação, perda em vez de recompensa, derrota e não vitória. Somando a isso, e considerando que a cantiga trata da morte de três bestas, o azeite, produto da oliva, era um elemento de unção desde o alfa até o ômega da vida (extrema-unção) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 106).

A agonia de João Simeão é dúbia: ele se desespera pelo fato de o sangue das bestas não estar impuro, daí perceber que o sangramento foi desnecessário; mas há a preocupação em Simeão, segundo um foco escarninho, porque, mediante o contato sexual com as bestas, estava propenso à contaminação com sangue impuro, podendo contrair assim uma doença.

Quanto à interpretação etimológica, o nome *S*imão+, termo originariamente hebraico, mas que nos aparece também sob a forma grega *Símon*, significa *de* nariz chato+ (NASCENTES, 1952, p. 283). Considerando que a cantiga joga

, essa acepção do nome o r eforça. Vemos em

Giuseppe Tavani que

O campo sémico do obsceno+ é definido por duas séries lexicais, uma formada por termos que evocam, explicitamente ou por metáforas, os órgãos sexuais, outra que diz respeito às práticas eróticas . realizadas quer de modo hetero quer homossexual . , às respectivas frases injuriosas e aos efeitos triviais secundários. Para o órgão sexual masculino, além do termo próprio e mais difuso *caralho*, encontramos um grande emprego de *membro*, *peça*, *pisso* e *pissa*, do depreciativo *pissuça*, de *baton* (ou *baston*), *esteio*, *madeira*, *narizes* (?), *clérigo*, *demo*, com os anexos *encaralhado* e *escaralhado* usados, respectivamente, para indicar dotações normais ou diminutas (estas últimas sugeridas também . em consequência do excesso de actividade . por *esnarigar* e *esnarigado*) [...] (TAVANI, 1990, p. 197).

Embora com hesitação, Tavani aponta a associação do nariz com o órgão sexual masculino, no domínio do obsceno, o que reforça o escarnecer centrado no nome do visado e no ambíguo termo *sangrar*+ um homem que se comporta como *caranhão*+, seja com pessoas, seja com bestas .

Numa cantiga em que a personagem talvez se relacione literalmente com animais (bestas), soa-nos bastante sugestivo, naturalmente, no nome *Simão*+, a semelhança e a relação com o vocábulo *símios*+. Havia, à época, em castelhano, a forma *ximio*, herdada do latim, utilizada também como nome próprio. Mas, com o passar do tempo, esse vocábulo cai em desuso diante da preferência da grafia latinizada *simio* (COROMINAS; PASCUAL, 1991, v 5, p. 253). Essa correlação *ximio-simio/Simão*+, parece-nos, mais um divertimento centrado no *nome/proceder* do personagem: seu nome, Simão, joga com os limites entre o humano e o bestial: *animal [símio] que se allega mucho a la figura del hombre*+(COROMINAS; PASCUAL, 1991, v 5, p. 253) .

agem, na junção de seus dois componentes, representa a situação descrita na cantiga. João, %agraciado+, recebe, como graça, diante da sugestão da forma %ímios+, bestas, animais e, de maneira escarninha, passivos.

Especificamente sobre a leitura da cantiga, esta se inicia com o conhecido aspecto da %alsa surpresa+, do %also fingimento+, revelando-nos a adversidade vivida por João Simeão: a de ter-lhe morrido três bestas, aparentemente sãs, com olivas (uma espécie de doença glandular em forma de caroços). A cantiga, embora não nos ofereça dificuldades de leitura, está plena de %quívocos+ e %palavras cubertas+, de caráter obsceno.

Sobre a interpretação do texto, sugere-se na cantiga uma crítica à deselegância de alguns nobres, rebaixados e negados como tais (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 152). Expõem-se a ignorância e a brutalidade dos que, pela condição social e ideológica, deveriam ser cortesões: afinal Simeão fere, sangra, estas bestas . que, conforme nossa leitura, não são apenas quadrúpedes, mas amantes; por outro lado, não é clara a sexualidade desses passivos, se são homens ou mulheres. Além disso, é ambíguo o sentido do termo %cajon+ %accidente+, %desastre+, mas também %doença+ (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 152). Justifica-se, então, o desespero do personagem que %quer-sqpra matar+(v. 17) por saber de uma possível doença venérea adquirida com a realização do aventado ato sexual com as %bestas+.



PDF Complete

Your complimentary use period has ended.
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

o com um lugar-comum da sátira medieval,

baseada na antítese bem e mal.

Também aqui [em cantigas de caráter paródico] os lugares-comuns trovadorescos são o cenário da maledicência. E o desvio para a sátira surge na antítese ben/mal que constrói toda a cantiga: o *ben* concedido pela *senhor* é o *mal* do amante, quer este *mal* signifique, como interpreta Lapa, a transmissão de uma doença venérea [...] (LOPES, 1994, p. 170).

Existem também, tomando como referência o *corpus* satírico medieval e, em particular, aqui, o exemplo de Fernan Furado, associações nos cancioneros entre o aparecimento de tumores com a pederastia, em que

[...] pela virtualidade sintáctica, animal e home se transforman en animal ou home e, por fantástica hibridación, en animal-home *furadoq no olho do cuu*; lugar en que se localizan os tumores que, por pederasta, padece [...] (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 136).

Evidentemente, há uma série de leituras a partir do vocábulo *sangrar*, desde a intencional leitura *que se quer mostrar*, relacionada à técnica com fins medicinais, denominada sangria, até os sentidos rebaixadores vinculados ao campo do erotismo: João Simeão poderia ter sangrado virgens ou mesmo ter mantido relações sexuais no período de menstruação das eventuais parceiras ou . leitura também possível . ter provocado ferimento, sangramento, mediante um coito violento, seja com homens, seja com mulheres.

Des aquel[e] dia en que naci,
nunca bestas assi perdudas vi,
ca as fez antqel sangrar ante si;

Centrando-se no termo %sangrar+ e em seus derivados, e nos valendo do aspecto erótico da cantiga, lembrando que o texto menciona o termo %olivas+, deparamo-nos com outro possível equívoco: as %olivas+ como testículos, levando em consideração forma, tamanho e função. Logo, o líquido que sai mediante a compressão da azeitona, o azeite, representaria, por analogia, o esperma humano, no caso, o de João Simeão, corroborando o cunho obscuro do contra-texto satírico. Dessa forma, o ato realizado por Simeão, ao sangrar as %bestas+, (re)vela concomitante e paradoxalmente sua intenção de protegê-las e de violentá-las.

CONCLUSÕES

O NOME NA SÁTIRA

O gênero satírico denominado cantiga de escárnio tem em sua engenharia lúdica um processo de mascaramento singular da realidade. O tom ridicularizador era explorado pelos trovadores medievais sob diferentes formas, fazendo eles das cantigas um *corpus* de caráter degradante, valendo-se de estratégias retóricas diversificadas e, dentre estas, encontram-se o equívoco e o ato de (re)nomear.

Nesse complexo jogo de velar e desvelar que são as cantigas escarninhas, os nomes recebiam, em alguns casos mais e em outros menos, uma reformulação, de maneira que oferecessem ao ouvinte cortesão algumas pistas sobre o visado ou sobre a falta cometida por ele.

Em alguns casos, os nomes são verdadeiros *filos* de Ariadne para o entendimento de uma sátira intrincada, muitas vezes entremeada de lacunas. Concebendo a literatura como um dos muitos divertimentos da corte, e ressaltando seu caráter de jogo, engenho e disputa, muitos trovadores

nomes dos personagens e potencialidades numéricas e denigratórias (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 14), a fim de que aquele que tomasse contato com as cantigas pudesse perceber o *jugar de palabra* proposto. Portanto, essa estratégia lúdico-retórica baseava-se numa intenção, numa motivação (consoante à teoria platônica defendida no *Crátilo*), a partir da qual a cantiga se estruturava. Logo, alguns personagens das cantigas surgiram por intermédio da reinvenção literária centrada nos antropônimos e topônimos (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 18), na qual a nova *persona* já nascia sob o signo da zombaria, com o seu pecado sugerido no nome. Nesse processo criativo, portanto, o aspecto nominativo se apoiava normalmente no mau proceder dos satirizados.

Esse mascaramento do real – termo proposto por José Rivair Macedo, visto que o que chamamos de *real* serve apenas como mote para uma reconstrução literária dos fatos – se vale de uma substituição dos *nomes* fictícios do mundo real pelos nomes reais do mundo fictício (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 31). Com isso, evidencia-se um estreitamento na correspondência *nome-seres*, harmonizando-se e fundindo-se num objeto único, interdependente de tal maneira que quem descobre, por meio da *interpretatio*, as motivações do nome, descobre também o caráter do ser que o porta. Sob a óptica dos trovadores, cada visado possuía, na cantiga, o seu *nome real*, isto é, o nome que mais bem lhe representasse.

Exemplificando esse processo criativo, recordamos os nomes de alguns personagens escarnecidos, pois nos encontramos diante de um catálogo

ndudo, Jograr Saco, Fernan *Furado*, todos sodomitas, como sugerem os nomes; *Martin Galo*, conhecido pelo cantar mal; Fernando *Escalho*, cujo segundo componente do nome significa uma espécie de peixe, %obaliño ou escalo+(MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 160).

No jogo centrado na onomástica, há uma abordagem grandemente apreciada pelos trovadores: a utilização da fauna trovadoresca como metáforas para o comportamento humano, inadequado pelo ponto de vista moralizante. Como comprovação dessa prática, comentamos dois dos três personagens dionisinos que se relacionam com o campo zoológico. O disfarce dos animais nos revela metaforicamente uma gama de incoerências cultivada pelos satirizados, em detrimento do ideal de vida prestigiado na Idade Média. Como visto no ciclo destinado a João Bolo, a utilização dos dois quadrúpedes . o rocim e a mula . no jogo dionisino simboliza, num metafórico plano humano, uma representação da prática sodomita do personagem. Da mesma forma, um vassalo real denominado João Si meão, num determinado sentido, se relaciona sexualmente com bestas, provável disfarce de %barregãs+ou amantes masculinos passivos.

A respeito do outro personagem estudado, Melion Garcia, encontramos na sua cegueira física a chave para um entendimento desse %er infernal+, vendo nas cantigas corroborações dos muitos pecados praticados por ele e, além disso, a conseqüência pior desses atos, segundo o juízo do trovador: não ver a face de Deus.

(re)criados pelos trovadores, cuja motivação escarninha é evidente, e bastante comum também nos depararmos com nomes de seres históricos, os quais, via onomástica, não nos ofereceria, inicialmente, muitos resultados interpretativos. Entretanto, importa ter em conta que muitos nomes surgiram por causa dos desvios morais. Portanto, o novo nome surge no momento, ou num instante posterior, às falhas. Dessa prática, vemos os dois pólos de onde surgem os personagens das cantigas: encontramos nomes dados anteriormente a esses *pecados*, em geral nomes de seres históricos, não contendo a denúncia onomástica, e deparamos os nomes motivados, criados por causa e em função dos erros cometidos pelos personagens. Com isso posto, consideramos que certos nomes *não-motivados* tendem a diminuir . mas não anular, uma vez que mesmo diante de nomes convencionais ainda seja possível a extração de sentidos . as possibilidades de compreensão do texto a partir especificamente do nome. Contudo, se essa categoria de nomes *não-motivados*, guiados por convenção, segundo Platão, não nos entrega facilmente, em alguns casos, via nome, o jogo proposto, é natural que a cantiga esteja estruturada sob outros parâmetros lúdicos, seja o *equivoco* ou o *jogar de palavras* ou outra estratégia retórica destinada ao riso.

No jogo nominativo proposto por Dom Dinis nas cantigas analisadas, é relevante notar que todos os três personagens possuem dois nomes: Melion Garcia, João Bolo e João Simeão, sendo que um dos nomes é ou pode ser o componente escarninho criado pelo rei. Em *Melion*, vemos sugeridos no nome, como parte do jogo, a sua cegueira e seu caráter obscuro e, por extensão, maléfico; em *Bolo*, a sodomia e a gordura, entre outras significações, e, em

isttas e o valor judaico-cristão encontrado no nome desse judeu. Sobre este último personagem do rei português, sabido vassalo real, ficam-nos senões sobre a intenção do nome. Afinal, analisamos aqui um signo, conforme Martínez Pereiro, primeiramente, do mundo real e não do mundo ficcional (um nome, portanto, anterior à sátira), apesar de, na cantiga, segundo considerações barthesianas, o nome histórico esteja igualmente sob as amarras e efeitos da ficção, funcionando como um signo entre outros (beatas, canfrar) no cantar dionisino e não como um mero nome batismal.

Pelo fato de, em nosso trabalho, privilegiarmos o aspecto literário, lemos o signo João Simeão como mais um no jogo centrado nos nomes, visto que, nos textos a que tive acesso, incluindo os comentários da crítica a respeito do personagem, em nenhum deles há uma associação contundente entre João Simeão, vassalo e os acontecimentos criados por Dom Dinis na cantiga.

Por fim, cremos que Dom Dinis, para a escrita dessas cantigas, cujos personagens são nomeados . diferentemente de outros escárnios seus em que não aparecem nomes próprios, mas o nome sem nome de Don Fulano ou Don Foão, utilizado por outros trovadores ., lance mão de recursos onomásticos para compor sua sátira de maneira mais sutil e irônica e promover o riso.

No entanto, a pergunta de Shakespeare . *What's in a name?* (apud MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 14) . é bastante pertinente. Vale lembrar que,



PDF Complete

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

), sempre aberto a um deciframento, tem uma densa espessura de sentido (1974, p. 59). Com isso, as significações centradas num único nome são, em tese, múltiplas. Logo, o aspecto lúdico em torno das cantigas de escárnio é acentuado com o jogo onomástico, uma vez que nos convida a participar dele numa busca interminável destinada à procura de sentidos.

Diante disso, quaisquer achados são sempre hipóteses, possibilidades de leitura, pinçadas de um campo dedutivo ilimitado. Portanto, sobre as cantigas analisadas neste trabalho pairam outras muitas leituras que, por um motivo ou outro, no momento, não foram percebidas por nós, cabendo a outros olhos uma nova procura, para, em outras palavras, participar do jogo escarninho de Dom Dinis.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. As origens do pensamento sobre o riso, p. 39-80.

ALFONSO X. *Las siete partidas*. Edição fac-similada da edição salmantina de 1555, glosada por Gregorio Lopez e impressa por Andrea de Portonariis. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 2004. 3 v.

ALMEIDA, Horácio de. *Dicionário de termos eróticos e afins*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (Ed.). *Antoloxia de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Positivas, 1993. Introducción, p. 11-18.

ARTE de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Edição crítica de Giuseppe Tavani. Lisboa: Colibri, 1999.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974. Proust e os nomes, p. 55-67.

BELTRÁN, Vicenç. El Rey Sabio y los nobles rebeldes. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS DA ABREM, 3., 1999, Rio de Janeiro. Atas... Niterói: Ágora da Ilha, 2001. p. 31-58.

BELTRÁN, Vicenç. O vento lh'as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular. *Bulletin Hispanique*, t. LXXXVI, n. 1-2, p. 5-25, 1984.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Bible de Jérusalem*, edição de 1973, publicada sob a direção da École Biblique de Jérusalem, edição em língua francesa. Direção editorial Tiago Giraudo. 5ª impressão, São Paulo: Paulus, 1996.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional de Lisboa. Edição fac-similada. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

BRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. 20. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2006.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 3. reimpressão. Madrid: Gredos, 1991. 1 v. p. 616-619.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 3. reimpressão. Madrid: Gredos, 1991. 5 v. p. 253.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira de Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1995.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Índice do vocabulário do português medieval*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. Etimologia como forma de pensamento, p. 605-611.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Leitura e leituras do escarnho mal dizer*. Braga; Pontevedra: Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, 1998.

DOMÍNGUEZ, César. Apuntes para el estudio del personaje medieval. I. Panorama de la reflexión poética. *Troianalexandrina: Anuario sobre Literatura Medieval de Materia Clásica*, Santiago de Compostela, n. 5, p. 185-225, 2005.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6. ed. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência ao Estudante, 1988.

FELDMAN, Sérgio Alberto. *Amantes e bastardos: as relações conjugais e extraconjugais na alta nobreza portuguesa no final do século XIV e início do século XV*. 2. ed. Vitória: Edufes, 2008.

GONÇALVES, Elsa. *Plaga autem linguae comminuet ossa* (Eccli. 28,21). A propósito de D. Dinis, Disse-m'oj'un cavaleiro. In: SANTOS, Gilda et al. *Cleonice: clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. p. 165-170.

GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos, 1991.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3. ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *As cantigas de escárnio*. Vigo: Xerais de Galicia, 1995.

. *Cantigas de escárnio e de mal dizer dos portugueses*. 3. ed. Lisboa: João Sá da Costa, 1999.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 10. ed. rev. Coimbra: Coimbra Ed., 1981.

LIU, Benjamin. Obscenidad y transgresión en una cantiga de escárnio. In: LÓPEZ-BARALT, Luce; VILLANUEVA, Francisco Márquez (Ed.). *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*. México: El Colegio de México, 1995. p. 203-217.

LOPES, Graça Videira (Ed.). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre; São Paulo: UFRGS; Unesp, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MACHADO, Lino. *As palavras e as cores: Guernica (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira*. Vitória: Edufes, 1999. Nomes significativos: signos indiciais e simbólicos, p. 264-309.

MACHADO, Lino. O nome próprio, porém: nem propriamente próprio nem apenas nome. In: SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (Org). *Vale a escrita? Poéticas, cenas e tramas da literatura*. Vitória: PPGL/Ufes, 2001. v. 1, p. 311-326.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. *A indócil liberdade de nomear: por volta da *interpretatio nominis* na literatura trovadoresca*. A Coruña: Espiral Maior, 1999.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. *Natura das animalhas: bestiário medieval da lírica profana galego-portuguesa*. Vigo: A Nosa Terra, 1996.

MARTINS, Mário. *A sátira na literatura medieval portuguesa: séculos XIII e XIV*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Caracter lúdico de la literatura medieval (A propósito del *jug* de palabra Partida Segunda, tít. IX, ley XXIX). In: CASTILLO, C. Argente del et al. (Rec.). *Homenaje al Professor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989. p. 413-442.

o etimológico da Língua Portuguesa: nomes
o Alves, 1952.

OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XVI*. Lisboa: Colibri, 1994. A representatividade dos testemunhos trovadorescos e a organização dos cancioneros, p. 13-41.

OLIVEIRA, António Resende de. *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias, 2001. Periodização, p. 175-180.

OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

OSÓRIO, Jorge Alves. *Da cítola ao prelo: estudos sobre literatura. Séculos XII-XVI*. Porto: Granito, 1998. Cantiga de escarnho galego-portuguesa: sociologia ou poética? p. 5-38.

PERINI, Ruy. *«Não há remédio certo»+ loucura e paixão na obra de Machado de Assis*. Vitória: Flor&Cultura, 2008. O caso Simão Bacamarte, p. 44-59.

PIMENTA, Berta Martinha C.; PARNES, Leonardo; KRUS, Luis Filipe Llach. Dois aspectos da sátira nos cancioneros galaico-portugueses: *«modómicos e cornudos»*. *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, s. IV, n. 2., p. 113-128, 1978.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (Sel.). *Cantigas de rei D. Dinis*. Lisboa: Clássica, 1942.

PINA, Rui de. *Crónica de Dom Dinis*. Direção do Visconde de Lagoa, da Academia Portuguesa de História. Porto: Civilização, [s.d.].

PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *D. Dinis*. Lisboa: Círculo de Leitores; Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, 2005.

PLATÃO. *Teeteto. Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EdUFPA, 2001. p. 145-229.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002. Os designantes de personagens, p. 100-110.

RODRIGUEZ, José Luís. La cantiga de escarnio y su estructura histórico-literaria. *«El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga de escarnho de los cancioneros»*. *Liceo Franciscano*, Santiago de Compostela, n. 29, p. 33-46, 1976.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Um baita *kit*: nomes a mancheias num romance de Reinaldo Santos Neves. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo

s (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 2*:
ixaba. Vitória: PPGL/MeL, 2007. p. 326-336.

SEVILLA, San Isidoro de. *Etimologías*. Edición bilingüe preparada por Jose Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Introducción general por Manuel C. Diaz Y Diaz. 2. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993. 2 v. v. I.

SODRÉ, Paulo Roberto. Entre a guarda e o viço: a *madre* nas cantigas de amigo galego- portuguesas. *Temas Medievales*, Buenos Aires, n. 12, p. 97-128, 2004.

SODRÉ, Paulo Roberto. Uma poética da sátira em *Las siete partidas*: conjeturas. In: CONGRESSO DE ESTUDOS LITERÁRIOS: PENSAMENTOS, CRÍTICAS, FICÇÕES, 9., 2007, Vitória. *Anais...* Vitória: PPGL/Ufes, 2008. [No prelo].

SOUZA, Risonete Batista de. *Estudo descritivo do vocabulário de Pero da Ponte*. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) . Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica*: crítica textual. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Ars Poética, 1994. O texto, p. 80-92.

TAVANI, Giuseppe. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Tradução de Isabel Tomé e Emídio Ferreira. Lisboa: Comunicação, 1990.

TAVANI, Giuseppe. A poética do Cancioneiro da Biblioteca Nacional e as artes de trovar catalãs e provençais do século XIII e do início do XIV. In: ARTE de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Edição crítica de Giuseppe Tavani. Lisboa: Colibri, 1999. p. 7-31.

TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis*: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português*. Edição de Yara Frateschi Vieira. Coimbra; Campinas: Universidade de Coimbra; Unicamp, 2004.

VICTORIO, Juan. El erotismo em la lírica tradicional. In: LÓPEZ-BARALT, Luce; VILLANUEVA, Francisco Márquez (Ed.). *Erotismo en las letras hispánicas*: aspectos, modos y fronteras. México: El Colégio de México, 1995. p. 501-514.

VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de (Frei). *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usavam e que regularmente se ignoram*. Ed. crít. de Mário Fiúza. Porto: Civilização, 1966. 2. t.