

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXIII - 2013 - FASC. 1-2

ROBERTO CRESPO Direzione
ANNA FERRARI SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Université de Genève
Svizzera

PAOLO CHERUBINI
Archivio Segreto
Città del Vaticano

ELSA GONÇALVES
Universidade Clássica de Lisboa
Portogallo

GÉRARD GOIRAN
Université de Montpellier
Francia

ULRICH MÖLK
Universität Göttingen
Germania

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
München, Germania

GIUSEPPE TAVANI
Università "La Sapienza"
Roma, Italia

MADELEINE TYSENS
Université de Liège
Belgio

FRANÇOISE VIELLIARD
École Nationale des Chartes
Paris, Francia

FRANÇOIS ZUFFEREY
Université de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXIII - 2013 - FASC. 1-2

Direzione

ROBERTO CRESPO

ANNA FERRARI

SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Université de Genève
Svizzera

ELSA GONÇALVES
Universidade Clássica de Lisboa
Portogallo

ULRICH MÖLK
Universität Göttingen
Germania

GIUSEPPE TAVANI
Università "La Sapienza"
Roma, Italia

FRANÇOISE VIELLIARD
École Nationale des Chartes
Paris, Francia

PAOLO CHERUBINI
Archivio Segreto
Città del Vaticano

GÉRARD GOIRAN
Université de Montpellier
Francia

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
München, Germania

MADELEINE TYSENS
Université de Liège
Belgio

FRANÇOIS ZUFFEREY
Université de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE:

Roberto Crespo

Anna Ferrari

Saverio Guida

COMITATO DI REDAZIONE:

Fabio Barberini

Patrizia Botta

Maria Careri (responsabile)

Aviva Garribba

Anna Radaelli

Adriana Solimena

Sintaxe e *interpretatio*:
Afonso X, *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira*

*Para Anna Ferrari,
companheira na afã e no divertimento
da busca do rigor filológico*

No artigo *Cantiga de escarnho e maldizer* publicado na *Biblos*, Anna Ferrari, considerando este género como «o mais interessante» dos três géneros canónicos da lírica peninsular, afirma o seguinte: «pelo seu *corpus* escarninho, a lírica galego-portuguesa alcança um indiscutível primado – quanto à quantidade, qualidade e articulação – sobre as outras líricas românicas»¹. Numa brilhante síntese, a Autora enuncia alguns dos aspectos que, em seu entender, conferem à sátira galego-portuguesa a «máxima originalidade», entre os quais convirá destacar aqui, por serem os que interessam à presente reflexão sobre o texto em epígrafe, a sátira sexual e o cómico onomástico, ambos conseguidos mediante o recurso à *hequivocatio* nas suas variadas realizações. Ao expressivismo onomástico – «una tra le più raffinate applicazioni dell'*hequivocatio*» – a Autora dedica um pormenorizado estudo² fundamentado no comentário de alguns nomes escarninhos, entre os quais o suposto *Abondanha* que encabeça o índice onomástico da edição Lapa³ por figurar no último verso da cantiga *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira* (B 481 / V 64). Inspirando-me nas suas sugestivas considerações, pretendo, com este trabalho, trazer à discussão a minha modesta achega, advertindo, todavia, que a minha reflexão, embora

¹ A. FERRARI, *Cantiga de escarnho e maldizer*, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, 1, Lisboa 1995, cols. 970-974: 970.

² A. FERRARI, *Il comico onomastico (onomastica “escarninha”) nella lirica galego-portoghese*, in S. Cirillo (ed.), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche = Scritti in onore di Walter Pedullà*, II, Roma 2005, pp. 13-36: 24.

³ M. RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2^a ed. revista e acrescentada, Coimbra - Vigo 1970. «Índice Onomástico», nas pp. 643-652.

exija uma ponderação de alguns problemas do estabelecimento do texto, incluindo, naturalmente, o problema ecdótico-interpretativo suscitado pelo *locus* crítico que deu origem ao discutido nome *Abondanha*, não vai incidir, particularmente, sobre ele, mas sobre o entendimento global da cantiga.

1. *O texto*

Começarei, assim, por apresentar a minha leitura crítica da cantiga, não por ser muito diferente da dos editores precedentes⁴, mas por propor algumas alterações (assinaladas pelo itálico) que, a meu ver, concordam com a mudança no entendimento da substância.

Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira
sa midida por que colha sa madeira
e disse: «Se [*a*] ben queredes fazer,
de tal midid'a devedes a colher,
5 [*assi*] e non meor per nulha maneira».

E disse: «Esta é a madeira certa
e de mais nona dei eu a vós si[n]lheira;
e pois que s'en compasso á de meter,
atan longa deve toda [*a*] seer
10 [*que suba*] per antre as pernas da 'scaleira.

A Maior Moniz dei ja outra tamanha
e foi-a ela colher logo sen sanha
e Mari' Aires feze-o logo outro tal
e Alvela que andou en Portugal
15 e ja *x'as* colheron [ẽ]na montanha».

E diss': «Esta é a midida d'Espanha
ca non de Lombardia nen d'Alemanha;
e porque é grossa non vos seja mal,

⁴ O confronto foi feito com a edição de LAPA, *Cantigas d'escarnho* cit. na nota anterior e a de J. PAREDES, *El Cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición crítica, con introducción, notas y glosario, L'Aquila 2001, pp. 217-224.

20 ca delgada pera gata ren non val,
e desto mui mais sei eu *c[a] Abondanha*».

Confrontado com o texto das edições Lapa e Paredes, o texto que aqui proponho diverge, fundamentalmente, em quatro lugares:

- v. 3 Lapa e Paredes, «*e diss'e[le]*: – *Se ben queredes fazer*»: para sanar a hipometria, os dois editores restituíram a segunda sílaba de um suposto pronome sujeito de *disse*; a integração que proponho, «*se [a] ben queredes fazer*», corresponde a um entendimento da cantiga segundo o qual todo o acento recai no complemento objecto do verbo *fazer* (aqui, com o sentido de ‘mandar fazer’), representado pelo pronome átono *a* referido a *madeira*.

- v. 10 Lapa e Paredes «*[que vaa]*»: a calafetação proposta por Lapa para corrigir a hipometria tem sido aceite por todos os leitores; a minha proposta «*[que suba]*», aceitável também do ponto de vista métrico, parece-me semanticamente mais rica, dadas as potencialidades alusivas do verbo *subir* em contexto sexual; recorde-se a cantiga de Joan Servando (Lapa, *Cantigas d'escarnho*, nº 227, p. 348) contra um *Don Domingo* cuja impotência sexual o impede «*de sobir ena Marinha*» (cursivo meu).

- v. 15 A minha leitura «*e ja x'as colheron*» concorda com a lição dos manuscritos (**B** *e iayas* **V** *eia xas*); a leitura de Lapa «*e ja i a colheron*», acolhida por Paredes, resulta de duas intervenções injustificadas, quer do ponto de vista paleográfico, quer do ponto de vista semântico. Tratando-se de uma divergência fundamental para o entendimento global do texto, o seu comentário exige maior desenvolvimento, que será feito mais adiante.

- v. 20 Paredes «*[ou] cab'ou danha*»; a minha leitura, «*c[a] Abondanha*», que reproduz a de Lapa, será discutida no parágrafo 4, a par de outras propostas hermenêuticas.

2. *A sátira sexual e a hequivocatio*

Depois de um entendimento à letra proposto na edição de 1965⁵, Lapa, alertado pelas observações de Mettmann⁶ acerca do sentido figurado e obsceno que os vocábulos *casa* e *madeira* têm noutras cantigas escarninhas (a *madeira* representaria o ‘membro viril’ e *casa* o ‘sexo da mulher’) propôs a seguinte interpretação do texto: «... um tal João Rodrigues, de sexo avantajado, foi tirar a medida à “casa” da Balteira, para que a sua “madeira” nela pudesse entrar»⁷. Esta foi até hoje, que eu saiba, a interpretação aceite por todos os antologiadore ou comentadores da cantiga, incluindo o autor da edição monográfica⁸.

Conhecido, por um lado, o gosto de Afonso X pelo obsceno e o seu «sábio domínio de toda a retórica do cómico segundo a concepção medieval, que inclui também o obsceno e o escatológico» – características evidenciadas com invulgar finura por Valeria Bertolucci⁹ – e, por outro lado, a carga metafórica do vocabulário relativo à construção civil usado no texto, a interpretação dentro do registo da obscenidade sexual não oferece dúvidas. Com efeito, depois das minuciosas explicações oferecidas pelos vários comentadores, nada parece dever ser acrescentado acerca do sentido literal e das cono-

⁵ Apesar de considerar a cantiga «de sentido um pouco duvidoso, *mas cheia por certo de insinuações obscenas*» (realce meu), em 1965, Lapa entende que Afonso X compôs o texto «a propósito de uma casa que Maria Balteira ... desejava reconstruir com madeira que lhe era fornecida das matas reais» e que «Joan Rodrigues foi a casa da Balteira calcular as medidas das madeiras que deviam ser cortadas», p. 17.

⁶ As observações de W. METTMANN a propósito deste texto foram apresentadas na recensão à ed. de Lapa, in «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXII (1966), pp. 310-311.

⁷ LAPA, *Cantigas d'escarnho* cit., p. 17.

⁸ Cf., entre outros, X.B. ARIAS FREIXEDO, *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*, Santiago de Compostela 1993, pp. 149-152; L.O. VASVARI, «*La madeira certa ... A medida d'Espanha*» de Alfonso X: un “gap” carnavalesco, in S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero (ed.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana 1999, III, pp. 459-469 e G. VIDEIRA LOPES, *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa 2002, pp. 68 e 558 (note-se que Vasvari, baseando-se na 1ª ed. de Lapa e desconhecendo as alterações ao texto e à interpretação introduzidas na 2ª, considera, erroneamente, que a interpretação por ela proposta em 1999 diverge radicalmente da de Lapa 1970).

⁹ V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Afonso X*, in *Biblos. Enciclopédia Verbo* cit., 1, cols. 65-74: 72.

tações sexuais que, na cantiga, assumem os substantivos *madeira*, *midida*, *pernas da 'scaleira*, *montanha*, *gata*, os verbos *esmar*, *colher* e *meter*¹⁰, os adjectivos *meor*, *longa*, *tamanha*, *grossa* e *delgada* aplicados a *madeira* e ainda as locuções *en compasso* (modificadora do verbo *meter*) e *per antre* (ligada a *pernas da 'scaleira*). Acrescentarei, no entanto, uma brevíssima observação acerca do eufemismo *gata*, que, no léxico da construção civil, significaria «unha sorte de andaime voante, em forma de esqueleto de caixa, desde o interior do cal o propio operario podía subir e baixar»¹¹ e, no vocabulário militar, um instrumento bélico de madeira grossa dentro do qual os sitiadores se aproximavam da muralha da cidade sitiada, mas cujas conotações sexuais eram bem conhecidas do público dos trovadores e do leitor moderno. Recordarei aqui a tenção fictícia de Raimon Escrivan entre o *trabuquet* e a *cata*¹², que Riquer interpretou à letra dentro do contexto histórico do cerco de Toulouse pelos franceses, mas que, para outros provençalistas, gira em torno do evidente duplo sentido obsceno dos termos *trabuquet* e *cata*, configurando um duelo sexual comparável ao que Afonso X descreve na cantiga contra a soldadeira Domingas Eanes¹³.

O duplo nível semântico, a *hequivocatio*, que faz desta cantiga uma divertida metáfora sexual parece, agora, claro. Há, porém, um 'salto' sintáctico-semântico no último verso da terceira estrofe – «*e ja x'as colheron ena montanha*» – que os editores e comentadores da cantiga ignoraram, ou procuraram explicar de modo, a meu ver, simplista, ou resolveram mediante a pior das soluções, isto é, emendando a lição concorde dos dois testemunhos. O 'salto' está na mudança de número do complemento objecto: o singular *madeira* usado ao longo do discurso enquanto a beneficiária da *madeira* em causa é a Balteira, aparece representado pelo pronome plural *as* quando as beneficiárias são *Mayor Moniz*, *Mari'Airas* e *Alvela*. Porquê esta mudança de número? Se *madeira* é «palavra cuberta» para designar o membro viril de Joan

¹⁰ A estes se deverá acrescentar o verbo *subir*, se a minha proposta de integração no v. 10 for aceite.

¹¹ Cf. ARIAS FREIXEDO, *Antoloxía* cit., p. 150.

¹² Texto e comentário em M. DE RIQUER, *Los Trovadores*, Barcelona 1975, II, pp. 1108-1112.

¹³ LAPA, *Cantigas d'escarnho* cit., nº 25, pp. 46-47.

Rodríguez, esperar-se-ia que no verso 15, o poeta tivesse usado o pronome singular *a*, e não o plural *as*.

Percebendo esta aparente incoerência como um erro da tradição, Lapa corrigiu a lição dos códices (*e iayas* **B** *eia xas* **V**), lendo, na primeira edição, «*e elas x'a colheron*» e, na segunda, «*e já i a colheron*»¹⁴. Mais respeitador dos manuscritos, Arias Freixedo, manteve o plural «*e ja x'as colleron*», entendendo, porém, o sentido da frase de modo errado: «as tres mulleres colleron a *madeira* (o membro viril) de Johán Rodríguez na *montanha* particular de cada unha»¹⁵. Ora, a questão não está no sujeito plural subentendido na forma verbal *colheron* (elas), mas no complemento objecto do verbo *colher* representado pelo pronome da terceira pessoa do plural *as* (referido a “madeiras”). Revelando a dificuldade em resolver a questão, Juan Paredes que acolhe a emenda praticada por Lapa na segunda edição, regista, na nota ao verso 15, a leitura de Arias Freixedo, mas a sua reflexão resulta bastante confusa¹⁶.

Ora, como passarei a justificar, a lição manuscrita do verso 15, não só é perfeitamente coerente, como é a que corresponde ao horizonte de expectativa do ouvinte, depois do que é anunciado no verso 11, «A Maior Moniz dei ja *outra* tamanha» (cursivo meu), e nos versos 13-14, nos quais se especifica o nome de mais duas destinatárias das “madeiras” que Joan Rodríguez lhes fez “por medida” e que elas já usaram como convinha. De que “madeiras” se trata?

Como adverte Aurelio Roncaglia no seu já clássico estudo intitulado *Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale*¹⁷, a interpretação de um lugar do texto não pode prescindir da atenção ao con-

¹⁴ Lapa regista no aparato crítico as leituras de Braga, «e lá x'as colheram», e de Michaëlis, «e ja x'a(s) colheron», omitindo, inadvertidamente, o parêntese curvo que Dona Carolina usa para indicar a necessidade de suprimir o -s.

¹⁵ ARIAS FREIXEDO, *Antoloxía* cit., p. 151.

¹⁶ Cf. PAREDES, *El Cancionero profano* cit., p. 222: «De acuerdo con la lectura de **V**, podría interpretarse *e ja x'as colheron na montanha*, que se corresponde perfectamente con el significado: 'y ya ellas las cogieron en la montaña'; sin embargo, la necesidad de mantener la isometria hace más aconsejable la lectura de **B**: *e já i a(s) colheron [e]na montanha*, con la interpolación *[e]na*».

¹⁷ AU. RONCAGLIA, *Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia Italiana (7-9 aprile 1960), Bologna 1961, pp. 45-62.

texto, entendido este, quer na sua acepção mais imediata de conjunto das palavras ou frases precedentes e seguintes, quer na acepção mais vasta de tradição literária em que o texto se insere. É, precisamente, no contexto mais alargado do *corpus* das *cantigas d'escarnh'e de mal dizer* que vamos encontrar a resposta à pergunta atrás deixada em suspenso. Concretamente em duas cantigas, uma de Pero Garcia Burgalês dirigida à soldadeira Maria Negra, *Maria Negra, desventuirada*, (B 1384 / V 993)¹⁸, outra de Fernand'Esquyo contra uma abadessa, *A vós, dona Abadessa* (B [1604 bis] / V 1137)¹⁹.

O léxico 'descobertamente' obsceno da cantiga do Burgalês, não oferece ao leitor moderno qualquer hesitação interpretativa, mas o comentário de Eukene Lacarra, menos 'realista' que o de Lapa, fornece-nos a chave para a interpretação, a meu ver, correcta da cantiga de Afonso X:

El poeta escarnece a Maria Negra ..., porque se ha arruinado comprando consoladores. Le duran muy poco debido al mucho uso y, como se estuvieron vivos, se mueren o enferman de diversas dolencias, cuando los mete en la *pousada* o en la *casa molhada*. Maria, como uma velha sandia, tirada en el suelo, berrea por su muerte como si fueran miembros vivos²⁰.

Estilisticamente muito mais elaborada, a irónica sátira contra a *Abadessa* de Fernand'Esquyo foi objecto de um comentário bastante eficaz por parte da editora do cancionero individual do trovador²¹, tendo merecido, depois, uma exaustiva e iluminante análise dentro do contexto histórico-literário e uma valorização da arte retórica do trovador, no estudo de Eukene Lacarra, *El consolador y la sexualidad femenina*, modelar, quer pela erudição, quer pela finura interpretativa²². Mas, para apreender o tema, bastará o resumo feito por Lapa:

¹⁸ Cf. LAPA, *Cantigas d'escarnho* cit., n° 386, p. 570.

¹⁹ Cf. LAPA, *Cantigas d'escarnho* cit., n° 148, p. 236 e F. TORIELLO, *Fernand'Esquyo. Le Poesie*. Edizione critica, introduzione, note e glossario, Bari 1976, n° IX, pp. 124-129.

²⁰ E. LACARRA LANZ, *Sobre a sexualidad de las soldadeiras en las cantigas d'escarnho e de maldizer*, in E. Lacarra Lanz (dir. y ed.) e A.T. Ferreiro (coord.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbao [2002], pp. 75-97: 91.

²¹ Cf. TORIELLO, *Fernand'Esquyo* cit., pp. 59-60.

²² E. LACARRA LANZ, *El consolador y la sexualidad femenina en una cantiga de Fernand'Esquyo*, in P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (ed.), *Canzonieri iberici*, I, A Coruña 2001, pp. 149-162.

A composição gira em volta de uma peça em uso na Idade Média, de origem francesa, o «consolador», para serviço das mulheres que não queriam ou não podiam chegar-se aos homens²³.

3. A «dupla hequivocatio»

Desenvolvendo, em minha opinião, o mesmo tema (a utilização homoerótica ou autoerótica do consolador), contrasta com o léxico sexual usado nas duas cantigas citadas a aparentemente inócua linguagem do nosso texto. Estamos perante o uso da *hequivocatio* numa das suas variantes mais conseguidas, que Anna Ferrari designa como «doppia *hequivocatio*»:

doppia *hequivocatio*, come nel ciclo della *madeira nova*, entro il quale il termine *madeira* rappresenta, di volta in volta, l'attributo maschile o l'omologo femminile: si passa quindi dal primo senso figurato (trasposizione metaforica) ad un secondo livello, dove «la trama ... si aggiunge e si sovrappone» non a quella letterale, bensì a quella già modificata dalla prima *hequivocatio*²⁴.

No caso da cantiga de Afonso X, a passagem do sentido literal (*madeira* ‘material de construção’) ao primeiro sentido figurado (*madeira* ‘membro viril’) é complicada pela sobreposição de um segundo equívoco, pelo qual *madeira* passa a significar ‘priapo’.

Esta é, quanto a mim, a «dupla *hequivocatio*» que o Rei Sábio construiu para dizer mal da Balteira com *palavras cubertas* que tivessem, não «*dous entendimentos*», mas três, de modo que o seu público, mesmo que versado na retórica medieval e habituado, portanto, ao artifício que «os clérigos chamam *hequivocatio*», a não pudesse *entender ligeiramente*. E tão hábil foi na construção do equívoco, que o seu entendimento total parece ter escapado aos leitores modernos.

²³ LAPA, *Cantigas d'escarnho* cit., p. 236

²⁴ FERRARI, *Il comico onomastico* cit., p. 21 (omitida a nota de rodapé com a indicação das cantigas da “madeira”).

4. O gab *final*

A leitura do último verso da cantiga tem atraído a atenção crítica de vários estudiosos, não porque a lição quase concorde dos dois testemunhos suscite dificuldades de decifração, mas por ser problemática a divisão e interpretação do grupo de sinais gráficos que aparece em final de verso:

B 481 *E desto muy mais sey eu cabouda nha*
 V 64 *edesto muy mais sey eu cabonda nha*

De Carolina Michaëlis, na VII das suas *Randglossen* (1922)²⁵, a Juan Paredes, último editor crítico da poesia profana afonsina (2001), as várias soluções adoptadas pelos editores da cantiga na *restitutio* do nexa *cabouda nha / cabonda nha* têm-se revelado pouco convincentes:

Braga	<i>c'abond'Anha</i> ²⁶
Michaëlis	<i>ca Bondanha</i>
Machado	<i>c abundanha</i> ²⁷
Lapa	<i>ca Abondanha</i>
Paredes	<i>[ou] cab'ou danha</i>
Lopes	<i>ca boudanha</i> ²⁸

²⁵ Na Glosa VII, C. Michaëlis de Vasconcellos editou a cantiga com base na lição de V, justificando a sua leitura «*ca Bondanha*» com a seguinte nota: «Depois do comparativo *mais ca*, em rima com *Espanha e Alamanha* é de esperar um nome próprio». Cf. Y. FRATESCHI VIEIRA et alii, *Glosas marginais ao cancionero medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra 2004, p. 251.

²⁶ T. BRAGA, *Cancioneiro português da Vaticana: edição crítica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*, Lisboa 1878, p. 13.

²⁷ E. PAXECO MACHADO e J.P. MACHADO, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Lisboa 1949-1964, II, p. 344. Na leitura «*c abundanha*», a forma verbal é explicada como uma «forma jocosa de *abondar*» para rimar com *Espanha e Alamanha* (cf. vol. VIII, *Glossário*, p. 30).

²⁸ VIDEIRA LOPES, *Cantigas de escárnio e maldizer* cit., p. 68. Nas *Notas complementares*, p. 558, a Autora passa em revista todas estas soluções e, considerando-as insatisfatórias, por motivos nem sempre aceitáveis, defende a sua opção pela leitura «*ca boudanha*», supondo que *boudanha* terá o sentido literal do galego “bedanha”, ‘instrumento de furar madeira’ e o sentido figurado de “bodanha”, ‘porca pequena’ (p. 68).

A leitura («conjectural») de Lapa foi, geralmente, acolhida, até ter sido contestada por A. Ferrari (1991) e também, mais tarde (1997) por G. Tavani, com soluções ecdótico-interpretativas distintas: Ferrari, reconhecendo na variante *cabondanha* o resultado da junção do morfema *ca* mais um derivado de ABUNDANTIA, sugeriu a leitura «c’abondanha», com duas possibilidades de interpretação do verso final, dentro do registo do *gab*, conforme se leia «e desto mui mais sei eu c’abondanha» ou, com uma leve intervenção na lição manuscrita (*ei* por *sei*), «e desto mui mais ei eu c’abondanha»²⁹; em discordância com esta proposta, Tavani partiu da lição *caboudanha*, que considerou um conglomerado de três nexos gráficos separáveis em *ca bou d’anha* e, vendo em *bou* um erro de copista por *boy*, propôs a leitura «e d’esto mui mais sei eu ca boi d’anha» ou, em alternativa, «ca bod[e] d’anha»³⁰. Quanto à solução alvitada por Paredes na comunicação ao Congresso de Castelló de la Plana e sucessivamente repetida em várias sedes, incluindo a edição crítica³¹, ela assenta numa separação diferente dos nexos gráficos que teriam confluído em *caboudanha*, «cab’ou danha», devendo o verso final ser lido «e desto mui mais sei eu: cab[e] ou danha» (‘cabe ou causa dano’), podendo, em alternativa, ser lido «[ou] cab’ou danha», ou mesmo «cab[e], [n]on danha».

Nenhuma destas soluções foi ainda considerada inteiramente satisfatória, mas creio que valerá a pena determo-nos sobre duas delas, a fim de reavaliar a sua coerência semântica com a interpretação da cantiga aqui proposta e a sua adequação à própria estrutura sintático-retórica do verso final. Refiro-me à leitura de Carolina Michaëlis («*ca Bondanha*») e à de Lapa («*ca Abondanha*»).

²⁹ A. FERRARI, *Spécificité de la lyrique galégo-portugaise dans le contexte roman*: o texto desta conferência pronunciada na Sorbonne, Paris 1991, foi, no que a esta questão concerne, reproduzido pela Autora no estudo *Il comico onomastico* cit., pp. 26-27.

³⁰ G. TAVANI, *Para uma leitura da cantiga de maldizer de Afonso X, “Joan Rodriguez foi osmar a Balteira” (RM 18,21, B 481, V 64)*, in A.M. Brito (ed.), *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto 1997, pp. 493-496.

³¹ J. PAREDES, *Caboudanha: en torno a la cantiga B 481, V 64 alfonsi*, in S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval* cit., pp. 125-131. Para as referências bibliográficas completas dos estudos seguintes, nomeadamente *[Ou] cab’ou danha. Dos interpretaciones ...*, veja-se a edição crítica citada.

Na verdade, a presença do sintagma comparativo *mais ... ca* denuncia claramente a existência de uma comparação e, se o comparado é o sujeito que fala, representado pelo pronome pessoal *eu*, parece lógico ter no comparante um nome de pessoa real ou fictícia cuja ‘saboria’ seja comparável com a de Joan Rodriguiz. Isto é: tendo construído todo o texto sobre uma metáfora sexual, Afonso X termina o seu discurso poético com uma figura retórica, a similitude, em que o segundo termo da comparação, colocado em posição de rima, deverá ser um nome próprio. Este foi o raciocínio de Carolina Michaëlis, ao propor a leitura «*ca Bondanha*», sem, contudo, apresentar qualquer conjectura sobre a identificação deste personagem. Mas é possível obter um nome próprio atestado documentalmente, se, admitindo um banalíssimo erro de cópia (-o- por -e-), lermos «*Bendanha*», um nome próprio existente na Galiza, em tempo do Rei Sábio, documentado pelo testamento de um tal Afonso Rodrigues de *Bendanha*, em que aparece como fiador Pero Soares Sarraça, irmão do trovador Afonso Soares Sarraça³². Seria *Bendanha* o apelido de alguém conhecido do público, com quem Joan Rodriguiz se compararia, ao gabar as qualidades da *madeira* (‘consolador’) que, teatralmente, mostraria à destinatária?

Admito que esta solução ‘positivista’ seja banalizadora e até deceptiva, não só em confronto com outras bem mais sugestivas, como a de A. Ferrari e a de Paredes, que eliminam radicalmente a probabilidade de estarmos perante um antropónimo, mas também em relação ao contexto obscuro e à retórica do *gab*, que exigiria um final mais risível, o qual, pelo seu carácter alusivo, fosse devidamente entendido pelos ouvintes. No seu inteligente e minucioso estudo sobre as figuras da analogia na poesia afonsina³³, Valeria Bertolucci refere um tipo de similitude – qualificado como «uno dei tipi più illustri» – em que o segundo elemento é constituído por *exempla*, que podem ser «nomes próprios paradigmáticos», sobre o qual recai a maior relevância semântica e estilística. Colocado em posição de rima, o antropó-

³² A. RESENDE DE OLIVEIRA, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa 1993, p. 312.

³³ V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Retorica della poesia alfonsina: le figure dell’analogia*, em V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona 1988, pp. 11-30 (também acessível em V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, pp. 169-188).

nimo *Abondanha*, proposto por Lapa sem qualquer comentário que apontasse para um referente real ou fictício, poderia corresponder a esse nome paradigmático. Mas que personagem ou que personificação poderá esconder-se (pelo menos para os leitores de hoje) sob este enigmático nome? No mesmo Congresso de Castelló de la Plana, em que Paredes propôs a solução que viria a adoptar na edição crítica, Louise Vasvari apresentou uma comunicação, já aqui citada, em que, interpretando a cantiga como um «*gap* carnavalesco», propõe o seguinte entendimento para a última estrofe:

en un alarde de falicismo patriótico, propone Joan Rodríguez que su “medida de España” supera a las de Lombardia y de Alemania, y hasta a la de Abondaña, personificación carnavalesca de la plenitude fálica³⁴.

Apesar da minha divergência quanto à interpretação do referente da *medida de Espanha* (que Vasvari entende como o membro viril de Joan Rodríguez e, na minha leitura, remete para o ‘consolador’ que Joan Rodríguez fez para a Balteira) creio que a sua proposta de interpretação daquele *Abondanha* resultante da leitura conjectural de Lapa se configura como a mais plausível. Ao inventar este nome próprio – cujo radical, ABUNDANTIA, Afonso X teria ‘manipulado’ por exigências de rima, transformando o sufixo -ANTIA em -ANEA, como sugeriu A. Ferrari para explicar a sua leitura «a abundanha» (“em abundância”) – a invenção terá surgido de alguma reminiscência literária do Rei Sábio?

A questão em torno de *Abondanha* continuará, certamente, a suscitar o interesse da crítica, quiçá conduzindo a outras conjecturas mais convincentes. Mas, quanto à interpretação global da cantiga, espero que a minha proposta hermenêutica, fundamentada num entendimento que julgo coerente (visto basear-se na própria estrutura gramatical) da «dupla *haequivocatio*» (madeira → membro viril → consolador) que percorre todo o texto, encontre acolhimento favorável entre os estudiosos que aspiram a ler os textos de acordo com a intenção expressiva do poeta.

ELSA GONÇALVES
Università di Lisbona
elsajg2011@gmail.com

³⁴ VASVARI, «*La madeira certa*» cit., p. 462.

S O M M A R I O

Rocco RONZANI, *'Anscari' Manuel Mundó i Marcet*. In memoriam..... Pag. 7

SAGGI E MEMORIE

Elsa GONÇALVES, <i>Sintaxe e interpretatio: Afonso X, Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira</i>	»	13
Marco GRIMALDI, <i>Il sirventese di Peire de la Caravana (BdT 334,1)</i>	»	25
Saverio GUIDA, <i>Ancora sul sirventese di Peire de la Caravana</i>	»	73
Giosuè LACHIN, <i>Le coblas capfinidas della Scuola siciliana</i>	»	101
Josep PUJOL, <i>Noves fonts ovidianes, pràctiques escolars i Boccaccio al Leànder i Hero de Joan Roís de Corella</i>	»	153
Giovanni LUPINU, <i>Le Questioni giuridiche integrative della Carta de Logu. Preliminari a un'edizione critica</i>	»	185
Sara PALERI, <i>«Palavras ... peregrinas». I Lusíadas de Luis de Camoens di Faria e Sousa</i>	»	213
Riassunti	»	245

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE SCIENTIFICA E REDAZIONE

Tutte le comunicazioni relative all'attività centrale della direzione scientifica e tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste inviate in scambio) dovranno essere indirizzati alla prof. Anna FERRARI, via della Mendola 190, 00135 ROMA, Tel. 06.3050772.

AMMINISTRAZIONE EDITORIALE

Per tutto quanto riguarda l'amministrazione (ordini e abbonamenti) rivolgersi a MUCCHI EDITORE, via Emilia est, 1527 – 41122 MODENA, Tel. 059.374094, Fax 059.282628, e-mail info@mucchieditore.it, web www.mucchieditore.it

Abbonamento annuale: Italia € 126,00 Estero € 180,00

Grafica Mucchi Editore (MO), stampa Siaca (FE). Annate arretrate (nei limiti della disponibilità)

Autorizzazione del Tribunale di Modena - Periodico scientifico N. 334 dell'1/10/1957

Direttore responsabile Marco Mucchi
